



Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU)
Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua (UPV/EHU)
University of the Basque Country - Editorial Service (UPV/EHU)
ISBN: 978-84-9082-020-9

¿CÓMO HACER CON EL ARTE?
EL ARTISTA COMO OPERADOR ESTÉTICO EN LA CONSTRUCCIÓN
FÍSICA Y SIMBÓLICA DEL PAISAJE

PROYECTO ITSASOAREKIN COMO PRAXIS

PELLO ULAZIA IBARZABAL

DEPARTAMENTO DE ESCULTURA
FACULTAD BB.AA.UPV/EHU

2013

Tesis doctoral financiada a través de la beca del Programa de Formación de Investigadores
del Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco.

¿CÓMO HACER CON EL ARTE?
EL ARTISTA COMO OPERADOR ESTÉTICO
EN LA CONSTRUCCIÓN FÍSICA
Y SIMBÓLICA DEL PAISAJE

PROYECTO *ITSASOAREKIN*
COMO PRAXIS

DOCTORANDO: PELLO ULAZIA IBARZABAL
DIRECTOR: JAVIER MORENO MARTÍNEZ

DEPARTAMENTO DE ESCULTURA
FACULTAD BB.AA.UPV/EHU

2013

AGRADECIMIENTOS

Eskerrik asko, Xabier Laka, Jabi Elorriaga eta Jabi Moreno; zuen iritziak eta ekarpenak pisu handia izan dutelako Itsasoarekin proiektuan. Bereziki eskerrak Jabi Morenori, tesia zuzentzearen.

Eskerrak ere bai Eusko Jaurlaritzako Hezkuntza, Unibertsitate eta Ikerketa Sailari, tesi honetan sinistu eta beka bidez finantziatu izanagatik.

Baina, batez ere, eskerrak Amaia Zubeldiari; 2002an hasitako bide luze eta astun honetan nire betebeharrak ulertu, haserreak jasan eta tesian hainbeste laguntzearen.

ÍNDICE ESQUEMÁTICO

PREÁMBULO	pág. 13
PRIMERA PARTE: MARCO TEÓRICO. RELACIONES E INTERACCIONES ENTRE ARTE, ARTISTA Y PAISAJE	pág. 31
1. EL PAISAJE COMO CONSTRUCTO ESTÉTICO	pág. 39
2. EL SABER DEL ARTE COMO MECANISMO OPERATIVO DE CONSTRUCCIÓN DE PAISAJE	pág. 85
3. EL ARTISTA COMO TÉCNICO DE OPERACIONES ESTÉTICAS	pág. 135
SEGUNDA PARTE: PRAXIS. <i>ITSASOAREKIN</i> . CARTOGRAFÍA DE UN PROYECTO ESTÉTICO-POLÍTICO	pág. 181
4. ANÁLISIS CRÍTICO DEL PROYECTO OFICIAL: EL ARTISTA COMO SUJETO POLÍTICO (2002- 2012)	pág. 187
5. PROYECTO ALTERNATIVO COMO CONTRAPROPUESTA ESTÉTICA: EL ARTISTA COMO MEDIADOR ESTÉTICO	pág. 221
6. EL PROCESO DE PROCURAR QUE LAS COSAS SUCEDAN: EL ARTISTA COMO FACILITADOR SOCIAL	pág. 301
CONCLUSIÓN FINAL	pág. 317
EPÍLOGO: PROSIGUIENDO CON LA CONSTRUCCIÓN DEL PAISAJE	pág. 327

ÍNDICE DETALLADO DE CONTENIDOS

AGRADECIMIENTOS	pág. 3
ÍNDICE ESQUEMÁTICO	pág. 4
ÍNDICE DETALLADO DE CONTENIDOS	pág. 5

PREÁMBULO

Introducción: Arte y conflicto	pág. 13
Contextualización y estado de la cuestión	pág. 17
Motivaciones personales	pág. 20
Hipótesis	pág. 21
Metodología, estructura y objetivos de trabajo	pág. 23

PRIMERA PARTE: MARCO TEÓRICO. RELACIONES E INTERACCIONES ENTRE ARTE, ARTISTA Y PAISAJE

INTRODUCCIÓN	pág. 33
1. EL PAISAJE COMO CONSTRUCTO ESTÉTICO	pág. 39
Introducción	
1.1. LA UNIDAD COMPLEJA DEL PAISAJE. TÉRMINOS Y ACEPCIONES QUE LO INTEGRAN: NATURALEZA, TERRITORIO, CIUDAD Y SOCIEDAD	pág. 42
1.1.1. La naturaleza como condición	pág. 43
1.1.2. El territorio como recurso y patrimonio	pág. 44
1.1.3. La ciudad como “obra de arte”	pág. 46
1.1.4. La sociedad como capital creativo	pág. 52
1.1.5. El paisaje cultural como ámbito integrador	pág. 55
1.2. AFECCIONES Y MUTACIONES DE SU UNIDAD	pág. 57
1.2.1. Idealización y banalización de la naturaleza	pág. 58
1.2.2. Fragmentación del territorio	pág. 61
1.2.3. La expansión de la ciudad (la sobreurbanización)	pág. 62
1.2.4. La disolución de la sociedad	pág. 64
1.3. PARADIGMAS DEL PAISAJE	pág. 66
1.3.1. El paisaje como constructo cultural	pág. 67
1.3.2. El paisaje como nuevo paradigma de la sostenibilidad	pág. 68

1.4. IDEARIO. ORDENACIÓN Y CONSTRUCCIÓN ESTÉTICA DEL PAISAJE	pág. 69	2. EL SABER DEL ARTE COMO MECANISMO OPERATIVO DE CONSTRUCCIÓN DE PAISAJE	pág. 85
1.4.1. Desde una filosofía ecológica. La Ecosofía, como nueva práctica ético-estética	pág. 71	Introducción	
1.4.2. Desde nuevos planteamientos político-territoriales. Euskalherria como contexto utópico de convivencia.	pág. 74	2.1. DESDE UNA SÍNTESIS DE LAS ARTES. EL ARTE COMO FACTOR PARA LA TRANSFORMACIÓN DE LA SOCIEDAD ACTUALIZACIÓN Y REDEFINICIÓN DEL ARTE Y DEL ARTISTA Y SU FUNCIÓN EN LA SOCIEDAD	pág. 88
1.4.3. Desde una ordenación estética del paisaje. El artista en la percepción y gestión del paisaje	pág. 76	2.1.1. El propósito de construir una nueva sociedad unificando arte y tecnología: La vanguardia rusa y el Constructivismo	pág. 89
1.5. CONSIDERACIONES EN TORNO AL PAISAJE EN EL CASO <i>MUTRIKU</i>	pág. 81	2.1.2. La sintetización de formas en un lenguaje universal: El movimiento De Stijl	pág. 94
		2.1.3. El método estético-funcional de la vanguardia rusa y el Neoplasticismo: La escuela de Bauhaus	pág. 99
		2.2. DESDE UNA EXPANSIÓN DE LAS ARTES. EL ARTE COMO MECANISMO DE TRANSFORMACIÓN DEL TERRITORIO NUEVOS PARADIGMAS DEL ARTE	pág. 102
		2.2.1 El arte como instrumento de transformación:	pág. 103
		— La Internacional Situacionista	pág. 104
		— El arte público divergente	pág. 107
		2.2.2. El proyecto artístico y el ciudadano	pág. 108
		2.2.3. Mecanismos de transformación del territorio y de la Naturaleza:	pág. 112
		— El Land Art	pág. 114
		— Los Earth-works	pág. 115
		— Las Intervenciones mínimas	pág. 117

2.3.	DESDE UN COMPROMISO SOCIAL. EL ARTE COMO ESTRATEGIA ORIENTADA AL PROCESO EL ARTE COMO INTERSTICIO SOCIAL	pág. 121	3.	EL ARTISTA COMO TÉCNICO DE OPERACIONES ESTÉTICAS Introducción	pág. 135
2.3.1.	El postmodernismo activista	pág. 122	3.1.	SOBRE ÉTICA Y ESTÉTICA, A MODO PRELIMINAR	pág. 137
2.3.2.	Otros activismos	pág. 126	3.2.	EL ARTE COMO ESCUELA POLÍTICA DE TOMAS DE CONCIENCIA. ACERCAMIENTO AL IDEARIO ESTÉTICO DE OTEIZA	pág. 138
	— Activismo feminista	pág. 126	3.2.1.	La condición educadora del arte, su raíz estética	pág. 139
	— Nuevos Movimientos Sociales Arte público de nuevo género	pág. 129	3.2.2.	El bagaje técnico del operador estético	pág. 141
2.3.3.	Prácticas artísticas orientadas a procesos	pág. 131	3.3.	LA CONDICIÓN SOCIAL DEL ARTISTA OPERADOR. EL OPERADOR ESTÉTICO EN ESTADIOS DE CONFLICTO	pág. 143
2.4.	CONSIDERACIONES SOBRE LOS MECANISMOS Y DISPOSITIVOS ARTÍSTICOS EN EL PROYECTO <i>ITSASOAREKIN</i>	pág. 132	3.3.1.	Como “Facilitador”	pág. 144
			3.3.2.	Como “mediador”	pág. 145
			3.3.3.	Como “ciudadano”	pág. 146
			3.3.4.	Hacia una metodología aplicable	pág. 148
			3.4.	¿CÓMO HACER CON EL ARTE? SOBRE EL SENTIDO TRANSMISOR DEL ARTE	pág. 152
			3.4.1.	Desde la transdisciplinaridad.	pág. 153
			3.4.2.	Hacia intervenciones estructurales	pág. 157
			3.4.3.	Operaciones estético-políticas en el paisaje	pág. 161
				— Arquitecturas para habitar	pág. 161
				— La poética de los ingenieros	pág. 167
				— El poder crítico del arte	pág. 173
			3.5.	CONSIDERACIONES SOBRE EL OPERADOR ESTÉTICO EN EL PROYECTO <i>ITSASOAREKIN</i>	pág. 178

SEGUNDA PARTE:

PRAXIS. CARTOGRAFÍA DE UN PROYECTO ESTÉTICO-POLÍTICO PELLO ULAZIA 2002

INTRODUCCIÓN	pág. 183		
ESTADIOS DE CONFLICTO: EL ARTISTA COMO SUJETO POLÍTICO Y OPERADOR ESTÉTICO EN LA CONSTRUCCIÓN FÍSICA Y SIMBÓLICA DEL PAISAJE			
Objetivos del proyecto	pág. 184		
¿En qué consiste itsasoarekin?	pág. 184		
¿Qué lo caracteriza?	pág. 185		
4. ANÁLISIS CRÍTICO DEL PROYECTO OFICIAL: EL ARTISTA COMO SUJETO POLÍTICO. (2002- 2012)	pág. 187		
Introducción			
4.1. AÑO 2002, ANÁLISIS DEL PROYECTO EN SU CONTEXTO TEMPORAL	pág. 189		
4.1.1. Exposición y datos sobre el proyecto	pág. 189		
— Exposición del proyecto oficial	pág. 189		
— Datos del «Plan Especial Puerto de Mutriku» Departamento de Transportes y Obras Públicas del Gobierno Vasco. (Mayo 2001)	pág. 192		
— Opiniones de la población sobre el proyecto	pág. 193		
— Datos sobre capturas y descargas de pescado	pág. 193		
— Beneficios y costos de las infraestructuras	pág. 194		
4.1.2. Análisis del «Plan Especial Puerto de Mutriku»	pág. 196		
— Primera fase: Dique de abrigo	pág. 196		
— Segunda fase: Puerto pesquero y servicios	pág. 198		
— Tercera fase: Puerto deportivo	pág. 200		
— Departamento de Medio Ambiente. Advertencia sobre la ampliación del puerto de Mutriku. Informe oficial, junio de 1999	pág. 202		
— Conclusiones	pág. 202		
4.1.3. Otras consideraciones	pág. 203		
— La alternativa de la isla artificial	pág. 203		
— Las intimidaciones	pág. 204		
— Ecología y progreso	pág. 205		
— Bibliografía y datos	pág. 206		
4.2. AÑO 2012, DIEZ AÑOS DESPUÉS. REVISIÓN DEL PROYECTO DEL GOBIERNO VASCO	pág. 208		
4.2.1. Declaración de Impacto Ambiental favorable para el dique de abrigo. Julio 2004	pág. 209		
4.2.2. Censura de Greenpeace	pág. 210		
4.2.3. Situación actual del sector pesquero	pág. 211		
4.2.4. Modificaciones del proyecto oficial (físicas, económicas y de uso)	pág. 212		
4.2.5. Estado actual del proyecto de ampliación	pág. 214		
4.2.6. Imputaciones admitidas y demandas	pág. 215		
4.2.7. Cronología de un despropósito	pág. 216		

5.	PROYECTO ALTERNATIVO COMO CONTRAPROPUESTA ESTÉTICA: EL ARTISTA COMO MEDIADOR ESTÉTICO Introducción	pág. 221	6.	EL PROCESO DE PROCURAR QUE LAS COSAS SUCEDAN: EL ARTISTA COMO FACILITADOR SOCIAL Introducción	pág. 301
5.1.	<i>ITSASOAREKIN</i> : PROYECTO DE ACONDICIONAMIENTO INTEGRAL DEL PERÍMETRO MARÍTIMO. EL SABER DEL ARTE COMO HERRAMIENTA METODOLÓGICA DE TRABAJO	pág. 222	6.1.	ACTIVACIÓN DEL PROCESO POLÍTICO-ESTÉTICO	pág. 302
5.1.1.	Metodología de trabajo	pág. 224	6.1.1.	Andadura. Desde la asociación ciudadana Hobetu Leike	pág. 303
5.1.2.	Análisis multidisciplinar del contexto	pág. 225	6.1.2.	Consecuencias del proceso	pág. 306
	— Prospección histórica desde la antropología social	pág. 225	— Socialización de la controversia	pág. 306	
	— Una mirada al pasado (la ciudad vivida)	pág. 225	— Redimensionamiento del proyecto oficial	pág. 308	
	— Una mirada al presente (la ciudad real)	pág. 227			
	— Parámetros de estudio	pág. 230	6.2.	RECONOCIMIENTO COMO METODOLOGÍA	pág. 312
	— Otras aportaciones: peticiones y deseos de la población	pág. 234	6.3.	PRESENTE Y FUTURO DEL PROCESO PAISAJÍSTICO DE MUTRIKU	pág. 314
	— Consideraciones de la prospección y de los distintos parámetros y aportaciones de la población	pág. 234			
5.1.3.	Criterios y objetivos generales y estructurales del planteamiento	pág. 237	CONCLUSIÓN FINAL	pág. 317	
5.1.4.	Constructos artísticos	pág. 250	EPÍLOGO: PROSIGUIENDO CON LA CONSTRUCCIÓN DEL PAISAJE	pág. 327	
5.2.	ACTUACIONES ESTÉTICAS PRINCIPALES: <i>KARDALEKO MOILA, BAINUETXEA, BURUMENDI</i>	pág. 252			
5.2.1.	<i>Kardaleko Moila</i> (constructo ingeniero). Nuevo muelle, relacional y de abrigo	pág. 254			
5.2.2.	<i>Bainu Etxea</i> (constructo arquitectónico). Nueva plaza marina y estructura talaso	pág. 270			
5.2.3.	<i>Burumendi</i> (constructo paisajístico). Resolución morfológica de zona liminal como espacio escultórico	pág. 284			

ANEXO DOCUMENTAL	pág. 337
INFORME PRELIMINAR SOBRE LA EVALUACIÓN DE IMPACTO AMBIENTAL DEL PROYECTO DE AMPLIACIÓN DEL PUERTO DE MUTRIKU Departamento de Ordenación del Territorio, Vivienda y Medio Ambiente. Gobierno Vasco, 28 de julio de 1999	pág. 339
PLAN ESPECIAL PUERTO DE MUTRIKU GOBIERNO VASCO, MAYO 2001 Documento «A. Memoria» Documento «B. Ordenanzas reguladoras» Documento «C. Plan de etapas» Documento «D. Estudio económico-financiero»	pág. 343
PROYECTO DE MEJORA DEL ACCESO MARÍTIMO AL PUERTO DE MUTRIKU, Memoria (Documento nº1) Gobierno Vasco, 2002.	pág. 383
RESOLUCIÓN SOBRE LA DECLARACIÓN DE IMPACTO AMBIENTAL DEL 29 DE JULIO DE 2004, del Viceconsejero del medio ambiente por la que se formula la Declaración de Impacto Ambiental del Proyecto de mejora del acceso marítimo al puerto de Mutriku. Publicado en: Boletín País Vasco, BOPV, N°2004205, martes, 26 de octubre de 2004, pp. 2 y 4 (del documento electrónico PDF oficial y auténtico)	pág. 387
ACTA FUNDACIONAL DE ASOCIACIÓN CIUDADANA <i>HOBETU LEIKE</i>	pág. 395
BIBLIOGRAFIA	pág. 399

PREÁMBULO

INTRODUCCIÓN: ARTE Y CONFLICTO

La historia de las civilizaciones es una historia de continuas adaptaciones al medio y de constantes modificaciones del territorio. Tal y como afirma el filósofo Felix Duque, el hombre, desde su existencia, ha tenido que «abrirse camino» sobre la tierra; ha tenido que desembarazarse de aquello que resultara ajeno u hostil para su propia vida: «No hay ni ha habido jamás un espacio «abierto de antemano», sino que lo ha abierto la espada y la llama, el hacha y el arado»¹.

Así, en ese «abrirse camino», el instinto nos ha empujado siempre a la depredación, a imponer la ley del más fuerte, a la supervivencia. Sin embargo, y haciendo frente a este instinto, las distintas civilizaciones han desarrollado paralelamente una cultura, cultura que ha colaborado en la pervivencia de la memoria, creando una conciencia sobre la realidad y evitando la destrucción.

El enfrentamiento entre estos dos componentes caracterizadores del ser humano ha marcado la historia de las civilizaciones, que se han definido por la presencia inevitable del conflicto, que ha llegado a constituirse, según Jonan Fernández, director de *Baketik* y dedicado a la divulgación del aprendizaje en la resolución ética de conflictos, en la esencia de la vida misma. En una concepción genérica de este concepto, Fernández afirma que «el conflicto es la vida misma y no hay que rehuirlo, hay que afrontarlo, acogerlo y elaborarlo. Lo necesitamos para vivir, para convivir, para mejorar, para denunciar injusticias y para hacer progresar el mundo»².

1 DUQUE, Felix., «Meditaciones Heideggerianas sobre arte y espacio», en *Arte Público y Espacio Político*. Ediciones Akal S.A. Madrid, 2001, p.13

2 FERNANDEZ, Jonan, *Ser humano en los conflictos. Reflexión ética tras una vivencia directa en el conflicto vasco*, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 2006, p.179.

Jonan Fernández es director de *Baketik*, el centro de estudios por la paz ubicado en Aranzazu (Oñate, Gipuzkoa), dedicado a la divulgación del aprendizaje en la re-

En este sentido, en esa necesidad propia del ser humano de denunciar injusticias y hacer progresar el mundo, el conflicto también ha estado presente, en una dimensión socio-ambiental, en el ámbito territorial de Euskal Herria, y en especial en las cuatro últimas décadas. En la década de los 70, los proyectos de las centrales nucleares de Lemoiz (Bizkaia), Ispaster-Ea (Bizkaia) y Deba (Gipuzkoa)³ convulsionaban la sociedad vasca. En los 80 el conflicto continuaba con la polémica autovía de Leizaran (Gipuzkoa - Navarra)⁴, con el embalse de Itoiz (Navarra)⁵. Y en los 90 y con el trazado del Tren de Alta

Velocidad⁶ o el puerto exterior de Pasaia (Gipuzkoa)⁷ en la primera década del 2000. Estos proyectos son ejemplos llamativos de una controvertida estructuración y explotación de un limitado territorio.

En este contexto territorial y político, desde el movimiento social, asociaciones de activistas como Solidarios con Itoiz, Lurraldea o AHT Gelditu, no solo se han posicionado en contra de algunos de estos proyectos, sino que, como en el caso de Lurraldea, han propuesto alternativas desde la participación ciudadana, afrontando el conflicto desde una perspectiva lúdica como estrategia de conexión con la ciudadanía. De estas experiencias nos quedan constancias y reflexiones que deben acercarnos hacia una nueva cultura en la resolución de conflictos, incorporando al debate «otros» puntos de vista, más creativos y participativos que respondan a la complejidad del paisaje contemporáneo.

solución ética de conflictos. Durante catorce años (1992-2006) ha sido coordinador de *Elkarri*, movimiento cívico que ha desempeñado tareas mediadoras en el conflicto político vasco. Con anterioridad, fue portavoz de la coordinadora *Lurraldea*, participando activamente en la resolución del conflicto de la autovía de Leizaran (Gipuzkoa - Navarra). Actualmente dirige la Secretaría General de Paz y Convivencia del Gobierno vasco,

- 3 En el año 1973, la empresa Iberduero presentaba un plan para la implantación de tres centrales nucleares en la costa vasco. Lemoiz, Ispaster-Ea y Deba eran las localidades donde se construirían dichas centrales. La oposición popular al proyecto fue total. La organización ETA interviene en el conflicto matando a dos ingenieros y, en una concentración antinuclear, la activista Gladis del Estal muere también por disparos de la Guardia Civil. Solo se construyó parte de la Central Nuclear de Lemoiz (Bizkaia), pero nunca llegó a funcionar. Enciclopedia Auñamendi «CENTRAL NUCLEAR DE DEBA», <http://www.euskomedia.org/aunamendi/46105>
- 4 En la década de los 80 fuimos testigos de la polémica autovía de Leizaran, infraestructura que fue finalizada en 1995. Dicha polémica surgió a raíz del gran impacto ambiental que ocasionaba el proyecto en el valle de Leizaran o en las localidades de Irurzun, donde se «eliminaba» por ejemplo una de las dos peñas denominadas «Dos Hermanas». Este conflicto derivó en una grave crisis política que terminó militarizándose. ETA intervino violentamente contra el proyecto y las obras fueron blindadas con personal de seguridad. El paso del tiempo destapó además una espesa red de corrupción alrededor de este proyecto en Navarra que llevó a la cárcel al que fuera Presidente del Gobierno de Navarra y a su Consejero de Obras Públicas. Entre 1991 y 1992, una vez que ETA hubo retirado la amenaza sobre el proyecto, el colectivo *Lurraldea* negoció y acordó, primero con las instituciones guipuzcoanas y luego con las navarras, cambios del trazado de la autovía que permitían salvar algunas de las zonas con más alto valor ecológico, desbloqueándose así este conflicto. (Fernández, J., *Ser humano en los conflictos*, Op.cit. pp.17 y 18).
- 5 En 1985 el MOPU aprobó el proyecto de embalse de Itoiz. La presa empezó a construirse en 1993 y fue concluida diez años después. El embalse de Itoiz es una obra hi-

dráulica situada en la villa de Aoiz (Navarra) y que ocupa una superficie de 1.100 Has., anegando las localidades de Itoiz, Artozki y parte de Nagore. Su polémica se origina desde el inicio de su construcción al afectar a tres enclaves calificados como reservas naturales (Txintxurrinea, Gaztelu e Iñarbe), con sus respectivas bandas de protección y dos Z.E.P.As (Zona de Especial Protección de Aves) creadas por la Comunidad Económica Europea

- 6 La Línea de alta velocidad Vitoria-Bilbao-San Sebastián, denominada comúnmente Y vasca (Abiadura Handiko Trena, AHT en euskara), es el proyecto ferroviario que pretende unir mediante una vía de Alta Velocidad las tres capitales vascas, conectándolas entre sí mediante un trazado en «Y». La polémica de este proyecto viene por su dudosa funcionalidad, ya que un Tren de Alta Velocidad, tal y como nos lo advierte el Catedrático en Geografía de la Universidad de Deusto, Iñigo Agirre, es apropiada para distancias de 400 kilómetros con una masa de habitantes que realicen ese trayecto. «Aquí no se da ninguna de esas condiciones» <http://www.euskonews.com/0080z/bk/elkar800ies.html>
- 7 El puerto exterior de Pasaia, como gran proyecto estratégico de Gipuzkoa, empieza a resquebrajarse. Su viabilidad está en tela de juicio por los informes remitidos por el Ministerio de Medio Ambiente que ha elaborado un documento con 1.012 aportaciones y alegaciones, considerándolo muy dañino para la zona, además de insostenible desde el punto de vista económico. <http://www.foropuertopasaia.com/category/noticia/page/2>

Sin embargo, el carácter creativo propio del ámbito de la cultura y concretamente del arte, no ha hecho aportaciones sustanciales en el ámbito de la resolución de este tipo de conflictos. Aunque se han abordado dichas cuestiones, el «saber del arte», en cuanto que disciplina especializada en ordenación, simbolización y construcción espacial, poco ha participado en la creación de nuevas realidades más sostenibles e innovadores que ayudaran a mejorar estos controvertidos proyectos.

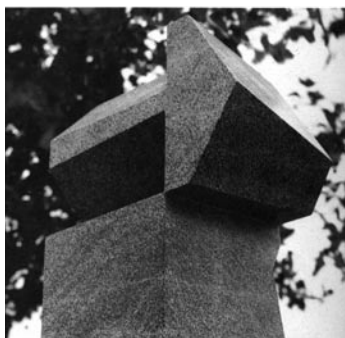


Fig. 1. Estela funeraria señalando la proximidad de Lemoniz, Oteiza, 1973.

En 1973 Oteiza colocaba cerca de la central nuclear de Lemoiz la escultura *Estela funeraria señalando la proximidad de Lemoniz* (fig. 1), y Chillida creaba la emblemática insignia antinuclear (fig. 2). Tanto la estela como la insignia antinuclear representan aportaciones de gran peso «simbólico», en cuanto que representa un posicionamiento crítico de la «cultura» ante el conflicto, sobre todo teniendo en cuenta el contexto político totalitario en el que se circunscribía⁸.



Fig. 2. Insignia dibujada por Eduardo Chillida para los antinucleares de Deba.

Sin embargo, de entre las experiencias en las que el arte ha incidido en aspectos conflictivos estructurales del paisaje, los que nos interesan son aquellos que han reflejado una operatividad para incidir no solo en lo simbólico, también en la configuración física del *Paisaje*. Constatamos que, desde la irrupción de las primeras vanguardias, el arte ha ido apropiándose de un «saber operativo» en el cual están aprehendidos mecanismos y dispositivos espaciales que nos pueden servir para proponer y construir nuevos modelos perceptivos, experimentales y participativos. Creemos que este bagaje acumulado tanto por el arte como por el artista, representa un saber específico que puede servir para incidir y superar estos conflictos surgidos a raíz de un evidente desequilibrio entre las necesidades de la sociedad y la entropía del medio. Por lo tanto, más allá de la relación coyuntural entre el objeto artístico y el entorno, enfocamos el «saber del arte» hacia una relación estructural, que trascienda a su estética, a la esencia del *Paisaje*.

al conflicto, en el artículo «La central que no pudo ser. Punta Mendata: de Central Nuclear a Parque Natural», su autor Rafael Castellano, señala: «cumplían un cometido concreto de provocar y exasperar sin llegar a ser del todo ilegales. Traían, además, partículas en euskera que las hacían vagamente subversivas». <http://www.ostolaza.org/archivos/publicaciones/2-La-Central-que-no-pudo-ser.pdf>

8 Sobre la influencia de la insignia antinuclear de Chillida como aportación del artista

Para desarrollar la tesis argumental sobre la «operatividad» del arte y del artista en la resolución de conflictos estructurales, partimos de las experiencias de las primeras vanguardias y de las posteriores incursiones del arte en el «campo expandido» hasta la postmodernidad, donde el arte lejos de la clásica función representativa, opera; sobre, desde y con el territorio. En este sentido, nuestra atención se centra en pensadores, idearios y artistas que han reflexionado sobre la dimensión política de lo estético y la función social del artista como Bernardo Atxaga, Albelda y Saborit o Wittgenstein, prestando especial atención al sociólogo Antoni Remesar, al filósofo Felix Guattari, y, sobre todo, al escultor Jorge Oteiza, los cuales, aunque desde miradas diferenciadas, identifican al artista como un «operador estético», término este que cobra una importancia sustancial para cimentar esta línea de investigación.

Para el sociólogo Antoni Remesar, a la hora de afrontar estos conflictos, la figura del artista como operador estético y sujeto político puede funcionar como «un mediador comunitario por su visión utópica que incide en el deseo de acción y participación ciudadana»⁹; en tanto que para el escultor Jorge Oteiza, el artista tiene una responsabilidad social, que es la de trasladar su formación estética (desarrollada dentro del arte) al urbanismo y a la ciudad: una «ciencia social»¹⁰ que recobra sentido como estética aplicada.

Participando de este ideal, entendemos que el arte, en su deseo de imbricarse en su contexto social en los actuales estadios de crisis, ya

sea medioambientales, económicas o humanas, afronta el conflicto más bien como una oportunidad para encaminar nuestras relaciones sociales y territoriales. Porque el arte, desde un espíritu de apertura y por su visión transversal, puede incidir en los aspectos más críticos de la realidad social, mediando entre las necesidades de la ciudadanía y la entropía del medio, proponiendo nuevos modelos más sostenibles, más estéticos.

9 REMESAR, Antoni, «Arte contra el pueblo: los retos del arte público en el siglo XXI.» CER POLIS, Universitat de Barcelona, www.ub.es/escult/1.htm

10 OTEIZA, Jorge, «El arte como ciencia social, ciencia de la conducta, como Escuela Política de tomas de conciencia, herramienta de desalienaciones, para elaboración de una sensibilidad estética de percepción cosmovisiva, de comportamiento humano». Texto: «La destrucción de los lenguajes en el arte contemporáneo». Publicado en LITERATURA, San Sebastián, noviembre 1988, pp. 12-13.

CONTEXTUALIZACIÓN Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

En general, las instituciones y administraciones públicas acogen y muestran el arte contemporáneo en espacios públicos (centros, institutos, museos de arte contemporáneo...) que proliferan con un criterio que no siempre atiende a la promoción del arte como razón principal. La atracción turística, la regeneración de cascos urbanos o la necesidad de crear una imagen distintiva de ciudad en un mundo globalizado, suelen ser también razones para promocionar y exhibir un arte como capital simbólico.

En este contexto de lo que se ha dado en llamar «cultura del espectáculo», el espacio público está siendo reconsiderado y revalorizado tanto por los artistas, que desde sus poéticas personales trabajan por revelar la dimensión simbólica y política de este espacio, como por parte de las instituciones, que, necesitadas de revitalizar y transformar la imagen de la ciudad, empiezan a abusar del consumo de un capital simbólico que empieza a perder sus valores significantes, precisamente porque sus planteamientos obedecen más a razonamientos de «imagen» que a las necesidades de la población y su contexto urbano e identitario.

Sin embargo, existen también experiencias en las que el Arte interviene en el espacio público incluyendo al ciudadano como parte activa de su configuración desde un enfoque interdisciplinar. Estas prácticas implican el desarrollo de metodologías creativas y participativas como instrumentos innovadores para procesos de regeneración urbana, que dotan de sentido a las intervenciones en una comunidad y relacionan lo artístico con lo social, como expresión de un estado democrático más sostenible.

Atentos a esta realidad, y en la búsqueda de nuevas metodologías relacionales entre el arte y ciudadanía en el espacio público, tanto en

el ámbito estatal como en el internacional empiezan a desarrollarse experiencias como «Seminarios Internacionales»¹¹ y a coordinarse entre sí observatorios y centros de investigación como el «Centro de Investigación POLIS» de la Universidad de Barcelona¹², el «Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública»¹³, el «Centro de Investigaciones ARTE y ENTORNO»¹⁴ de la Universidad Politécnica de Valencia, el «Observatorio Internacional de Ciudadanía y Medio Ambiente

¹¹ Relacionados con políticas urbanas y prácticas artísticas actuales, Foros y Seminarios a nivel internacional están analizando y reflexionan sobre estética, política y esfera pública, destacando por cercanía el II Seminario Internacional «Paisajes críticos. Conversaciones sobre estética, política y esfera pública», organizado por la Universidad del País Vasco (EHU/UPV), septiembre 2012, o el *XII Congreso Euskal Hiria* «El Paisaje, El Territorio y las Infraestructuras organizada por el Gobierno Vasco en el 2013.

¹² El Centro de Investigación POLIS de la Universidad de Barcelona es un centro interdisciplinar que está compuesto por investigadores de la UB, concretamente de los Departamentos de Escultura, Psicología Social y Dibujo, y por algunos investigadores asociados que participan en diversos proyectos gestionados por el centro. Estos investigadores asociados pertenecen a la Universidad de Zaragoza, Universidad Politécnica de Catalunya, Universidad Complutense de Madrid y Centro Portugués de Design. El ámbito de investigación del CER POLIS es la ciudad, especialmente en los aspectos referidos a la sostenibilidad urbana, el diseño urbano y el arte público. <http://www.ub.edu/escult/html/cast/polis.html>

¹³ El Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública es un grupo interdisciplinar de investigadores (arquitectos, artistas, historiadores del arte, etc.) que tiene por objetivo estudiar el impacto público de una amplia variedad de manifestaciones artísticas. <http://www.unizar.es/oaep/>

¹⁴ El Centro de Investigaciones ARTE y ENTORNO (CIAE, UPV) tiene como finalidad desarrollar y gestionar, bajo el amparo del marco de la Universidad Politécnica de Valencia, un programa integral de investigación, desarrollo e innovación, referido a la interacción entre las distintas disciplinas artísticas y su relación con el entorno, que fomente la promoción y difusión del conocimiento, sirviendo de respuesta a las demandas de una sociedad en continuo proceso de modernización y que requiere de soluciones en este ámbito. <http://www.upv.es/entidades/CIAE/>

Sostenible»¹⁵ o el proyecto europeo «Public Art Observatory»¹⁶, que centran su atención en el análisis de la producción artística, el espacio público y los procesos de regeneración urbana en los que el arte, arquitectura y urbanismo se integran como metodología de trabajo. El proyecto «Public Art Observatory» de la Universidad de Barcelona, adquiere especial interés porque desarrolla también, procesos de formación con programas de Doctorado interdepartamental, como «Espacio Público y Regeneración Urbana», cuyo objetivo fundamental es la formación avanzada en investigación interdisciplinar en los campos del Arte, la Teoría y la Conservación del Patrimonio.

Estas iniciativas académicas e institucionales, que inciden a menudo en los aspectos más críticos de la realidad social, íntima o pública, conciben también el conflicto como un hecho esencial para convivir, mejorar y progresar en la sociedad (porque el problema no es el conflicto sino su gestión). En esta misma concepción del conflicto, entendiéndolo como oportunidad y desde un enfoque integral de su tratamiento, se asientan las bases de este proyecto de tesis; planteando la operatividad del «saber del arte» en un contexto de la integración interdisciplinar para la gestión y resolución de las problemáticas so-

ciales y territoriales. El proyecto de escala paisajística *Itsasoarekin*, el cual conforma la segunda parte de esta tesis, estructura esta ideario argumental abordando el tema de la estética, la política y la esfera pública en un mismo ámbito de actuación, el *Paisaje*.

Es por ello que más allá de desarrollar fórmulas participativas donde «reubicar» al artista (y al arte) en procesos de regeneración urbana, esta tesis intenta más bien verificar la condición operativa real del arte en su construcción física y simbólica, así como revelar la dimensión de lo estético en la configuración política (no solo de la ciudad) del paisaje contemporáneo. Por esta razón, esta línea de investigación entiende que la dimensión del complejo ámbito de *Paisaje*, abarca más adecuadamente nuestro contexto de «con-vivencia», por su condición de copertenencia e integración de naturaleza y los valores inherentes de todos los seres; es decir, porque abarca en una misma unidad, cuestiones como la sostenibilidad ambiental, social, cultural, económica y también el equilibrio emocional de sus habitantes, cuestiones de transcendencia ética y política, que lo convierten precisamente en «constructo estético».

Pero esta extrapolación a escala de paisaje nos obliga a plantearnos el sentido y el significado del arte en lo que concierne a los aspectos pragmáticos de este ámbito, como es la estructuración, ordenación o construcción física del territorio. Esto es, participando también junto con los demás técnicos en la gestión y el tratamiento integral de sus problemas estructurales (medioambientales, urbanísticos, estratégicos...) desde los distintos departamentos competenciales.

Y es en este nuevo paradigma donde desarrollamos la hipótesis de la «operatividad» del arte como herramienta de mediación desde la puesta en valor de lo «estético» como lenguaje análogo de lo ético. Recurriendo al pensamiento del filósofo austro-británico Wittgenstein, ética y estética son «entidades» que existen y cambian los límites del mundo. Para Wittgenstein, aunque el mundo moral y estético

15 El Observatorio Internacional de Ciudadanía y Medio Ambiente Sostenible tiene como objetivo el desarrollo teórico, metodológico y práctico de asuntos relacionados con la profundización de la ciudadanía participativa y la consecución del desarrollo sostenible entendidos en sus sentidos más amplios, desde la idea de la profundización de la ciudadanía, que supone trabajar no solo por el reconocimiento y aplicación de todos los derechos individuales y colectivos, sino también por la implicación de las personas, grupos y organizaciones en la responsabilidad de los asuntos públicos. <http://www.cimas.eurosur.org>

16 El proyecto europeo «Public Art Observatory» centra su atención en el análisis de la producción artística, el espacio público y los procesos de regeneración urbana en los que el arte, arquitectura y urbanismo se integran como metodología de trabajo en el contexto del artista como «facilitador» y en el contexto de la integración en los procesos de desarrollo. <http://www.ub.edu/escult/Water/w-27/INTERDISCIPLINA%20EN%20DISENO%20URBANO%20Y%20ARTE%20PUBLICO.%20LA%20RED%20TEMATICA.%20A%20REMESAR.pdf>

no se puede describir con enunciados empíricos: «sin embargo existe dicho mundo y se muestra en nuestra vida. La ética y la estética son también una condición, un presupuesto del mundo y, como la lógica, apuntan a los límites del mundo» (...) «La ética es trascendental (Ética y Estética son lo mismo)»¹⁷, el marco en el que está presente el mundo.

Por otro lado, constatamos que la evolución de las prácticas artísticas relacionadas con el paisaje como las pinturas del Renacimiento, los jardines del Romanticismo o las actuaciones sensibles de Land Art son evidencias claras de que no solo reflejan las visiones de cada momento sobre el paisaje, sino que han contribuido a su construcción conceptual. Pero el planteamiento de esta tesis parte de que el arte, desde su «mirada sensible» en vez de limitarse a percibir y plasmar en otros soportes sus aspectos estéticos, puede y debe participar también en su construcción física. Porque el arte cuenta con un «saber operativo» extensible a la ordenación, gestión o transformación material y simbólica del paisaje. Y es en este «estado de las cosas» donde nos enfrentamos a una doble dificultad conceptual: la de concebir el arte también como mecanismo operativo de construcción de escala paisajística y la de reconocer la solvencia del artista como técnico especialista en gestión estética del paisaje.

Estos puntos constituyen, pues, el argumento en el que pivota el marco teórico de este trabajo de investigación. Pero la aportación sustancial que nos sirve para comprender el ideario teórico de esta tesis, y como referencia al actual «estado de la cuestión» entre «sa-

ber del arte y paisaje», lo constituye su parte de praxis; el proyecto *Itsasoarekin*, el cual (adelantándose a la teoría), funciona como verificación de la hipótesis planteada, en una puesta en valor de lo estético en el paisaje.

Esta tesis aborda el «saber del arte» como dispositivo transformador y constructivo, no solo para restablecer o contrarrestar desequilibrios paisajísticos, sino para establecer, desde la estética, un equilibrio más armónico entre el territorio y la sociedad, más allá de intervenciones coyunturales, en la estructura misma del paisaje. Adentrados en el siglo XXI y en una realidad de conflicto y crisis globalizada, el proyecto *Itsasoarekin* representa la «cartografía» de un conflicto puntual en tiempo y espacio, pero su planteamiento estético pretende ser extrapolable a cualquier otra situación de transformación o de «reinención de paisaje».

La idea de la tesis no obedece a la necesidad de expansión del arte a otras áreas, sino de la necesidad del paisaje de beneficiarse de todos los concimientos y recursos para abordar su construcción sostenible. Y es en esta labor donde el arte puede aportar un saber operativo específico, un saber sensible que no es condición ni de una persona ni de un grupo multidisciplinar concreto, sino de un «saber» disciplinar, aplicable metodológicamente como mecanismo para encontrar respuestas estéticas.

¹⁷ WITTGENSTEIN, L. (1889-1951), *Tractatus* (6.421 y 5.632) Historia de la Filosofía, Volumen 3, Filosofía Contemporánea, Javier Echegoyen Olleta, Editorial Edinumen. Disponible en: <http://www.e-torredebabel.com/Historia-de-la-filosofia/Filosofiacontemporanea/Wittgenstein/Wittgenstein-LoTrascendental.htm> El tema de analogías entre lo ético, lo estético y lo político se aborda más profundamente en el capítulo tercero.

MOTIVACIONES PERSONALES

Según el Doctor en BB.AA. y escultor Xabier Laka, la singularidad de la experiencia artística estriba en que el origen de «lo que acontece no es consecuencia de una teoría, sino el resultado de un saber del Arte: la praxis escultórica como especificidad y diferencia, como punto de partida.»¹⁸. Sin duda, los tres años en el Centro de Enseñanzas Artesanales de Deba (Gipuzkoa), donde se inician mis experiencias escultóricas (piedra, madera, cerámica) y con el arte en general (grabado calcográfico, pintura, historia del arte) y los posteriores conocimientos académicos adquiridos en la Universidad de la EHU-UPV (Licenciatura en BB.AA.) donde el planteamiento de lo artístico se expande a otras escalas, así como la visión del artista creador como operador estético, han contribuido a la aprehensión de un saber del arte desde una praxis escultórica. Este proceso académico-formativo constituye el origen de la implicación en un proyecto estético de escala paisajística, como es la propuesta *Itsasoarekin*: proyecto de regeneración integral del perímetro marítimo de Mutriku (Gipuzkoa). Pero también el hecho de ser natural de esta villa e hijo de un arrantzale (pescador) otorga unas constancias vividas que desarrollan una mirada sensitiva y sensible con su realidad sociocultural como medioambiental; arraigos culturales y espaciales que hacen concebir este paisaje como un acontecer de mi propia vida, un espacio «vivido»¹⁹.

Pero la génesis de *Itsasoarekin*, el desencadenante que motiva esta incursión en un proyecto de escala paisajística es la irrupción del

proyecto de nuevo puerto exterior para Mutriku. El Departamento de Transportes y Obras Públicas del Gobierno Vasco presentó en el 2001 un proyecto para la localidad costera de Mutriku (Gipuzkoa) que contemplaba la construcción de un gran dique de abrigo, una playa artificial, un puerto deportivo y un nuevo puerto pesquero. 329.320 m de mar serían arrebatados para la ejecución de este llamado «Plan especial para el puerto de Mutriku». Lo que era espacio de esparcimiento y entorno natural de gran arraigo entre su población, lo sustituirían aparcamientos, talleres para barcos, zonas de almacenamiento de mercancías y una nueva playa artificial. La desaparición de esta parte tan significativa del patrimonio natural de Mutriku (todo su litoral, incluyendo playas, formaciones rocosas, estructuras civiles, zonas de baño...) supondría un perjuicio irreparable social, económica y ambientalmente.

Ante esta circunstancia y, atendiendo a los desacuerdos y conflictos que estaba generando en el municipio dicho proyecto institucional, en otoño de 2001 comienzo a desarrollar la propuesta de reconfiguración física y simbólica de todo su frente marino y, en abril del 2002 presento en la Casa de Cultura de Mutriku un proyecto alternativo como ejemplo de otra forma de construir paisaje, una propuesta en forma de argumento visual tangible. Presento y expongo al público el dossier «El puerto de Mutriku. Análisis del proyecto oficial del Gobierno Vasco y propuesta de proyecto alternativo (utilizando el arte como herramienta de trabajo)» y las maquetas de sus propuestas más significativas como otra visión de comprender e interpretar la naturaleza para luego dar forma a las legítimas necesidades de la ciudadanía. Al conjunto de todos estos trabajos se le denominará proyecto *Itsasoarekin*.

Itsasoarekin en euskera significa «con la mar», haciendo clara alusión a comprender la naturaleza no como elemento a combatir o domesticar; su filosofía reside en contar con la mar como elemento estructurante, identitario y vital.

18 LAKA, Xabier, Tesis doctoral: *Síntesis de las artes. Relaciones Escultura-Arquitectura. Experiencia Azterlan*, EHU/UPV, Departamento de Escultura, 2010, p.4.

19 Friedrich Bollnow especifica que el espacio es resultado de la imagen que se adquiere al habitar con él y en él, diferenciando el «espacio vivencial» (espacio que ya existía como tal) del espacio «vivido» (el espacio como medio de la vida humana). BOLLNOW, F., *Hombre y espacio*, Barcelona, Ed. Labor, S.A., 1969, cfr.

Itsasoarekin pretende articular las necesidades sociales y económicas proveyendo al pueblo de un remate urbano a la vez que aporta imágenes de identidad, racionalizando las actuaciones y concibiendo la «orilla» como una unidad paisajística, cultural y ecológica de intercambio y comunicación entre naturaleza y sociedad.

Pero, y aunque *Itsasoarekin* sirvió para visualizar un proyecto alternativo y para activar un proceso emergente, sirviéndose del arte como recurso constructivo, necesitaba de una mayor cimentación teórica para ser comprendido en toda su dimensión estética y política. Este trabajo de investigación está motivado desde la necesidad de abordar dicha cuestión y para que la experiencia *Itsasoarekin* pueda ser extrapolable, proponiendo enfocar el «saber del arte» desde una operatividad metodológica, como un modelo normativo aplicable a cualquier planteamiento de reordenación y transformación del territorio.

HIPÓTESIS

Se dice que el arte es el único ámbito de plena libertad, precisamente por no estar supeditado a nada, por su «inutilidad». Pero esta línea de investigación entiende que para acceder a esos universos subjetivos intrínsecos del arte (capaces de revelar, de sacar a la luz la esencia de las cosas), esta actividad cuenta con mecanismos específicos de aprehensión de lo sensible, que en interacción con otros saberes disciplinares (sobre todo politécnicos), pueden funcionar para construir nuevas realidades a escala de paisaje donde se conjugue lo poético con lo funcional. Por lo tanto, entendemos que la especificidad del arte (manteniéndose como ámbito libre), más que por su «inutilidad» viene dada por su «eficacia operativa».

Partiendo de dicha consideración y situándonos en la época de la hiperrealidad posmoderna, donde la cultura visual y la proliferación de imágenes diluye la frontera entre realidad y representación, defendemos la hipótesis de que podemos trabajar con un tipo de arte que, alejándose de la excesiva preponderancia de la «pura imagen», de un capital simbólico para consumo, se centre más en las interacciones humanas en su contexto social y ambiental, trabajando en estéticas relacionales, en un sentido próximo al ideario de Nicolas Bourriaud ²⁰; es decir, prácticas artísticas abiertas a la esfera de las interacciones humanas y su territorio, vinculando dinámicas sociales y medioambientales que posibiliten nuevas apropiaciones relacionales, y que a la vez, abran nuevos horizontes a las preocupaciones contemporáneas sobre la función social del arte.

20 BOURRIAUD, N., *Estética relacional: «un arte que toma por horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, mas que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado»*. «Estética relacional», en el libro *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Proyecto editorial de Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramente y Marcelo Expósito, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001, p. 432.

Aunque reconociendo que una «nueva imagen» puede contribuir a la regeneración del territorio urbano, sin embargo, demasiadas veces esta es utilizada para camuflar «conflictos» de problemáticas sociales y desfases entre imagen representativa de ciudad y la complejidad de su realidad. Estas actuaciones estarían orientadas a configurar espacios vivenciales que nos devuelvan al mundo físico, de lo material, de lo real, desde la aplicación de una «estética política».

Por lo tanto, y ante la pregunta ¿es el arte y el artista capaz de intervenir con sentido y significado en los conflictos estructurales del paisaje contemporáneo?, defendemos la idea de que el arte hoy puede crear, construir, erigir espacios sin recurrir a representaciones artísticas al uso, sino con el «obrar del arte», trabajando en la estructura del paisaje, consiguiendo transformarlo en lo que el filósofo Virilio denomina como espacio de «acontecimientos»²¹; es decir, no pensado para espectadores pasivos o para consumo de imágenes, sino basados en la experiencia, fomentando la creación de significados colectivos. En definitiva, se trataría de hacer paisaje desde el arte, en vez de hacer arte en el paisaje, donde el artista, en cuanto que «educado estéticamente»²² funcionará como «mediador»²³ entre territorio y sociedad.

Constatamos en el arte una especificidad operativa, como mecanismo sintetizador de distintas disciplinas politécnicas y plásticas, y constatamos en el artista operador, una formación estética, que lo valida como técnico para la transformación y construcción del paisaje. La hipótesis de este trabajo plantea pues un nuevo paradigma

21 VIRILIO, P. *Ciudad Pánico: el afuera comienza aquí*. Ed. Libros del Zorzal. Buenos Aires, 2006

22 Término acuñado por Oteiza en la que se profundizará en los capítulos XIII y IX

23 Término que hace referencia Antoni Remesar, en la que se profundizará en los capítulos XIII y IX

sobre la funcionalidad del arte, una nueva concesión al trabajo del arte y del artista: *La aplicación del «saber del arte» en la construcción física y simbólica del paisaje, con el artista como técnico de operaciones estéticas*.

Más allá de la relación coyuntural del «arte público» con el lugar, aplicamos el «saber del arte» en la estructura del paisaje. Es decir, participando en su planificación, gestión y ordenación, y afrontando su construcción desde una dimensión estética. Y es en esta labor donde identificamos al artista, enfrentándose al espacio, al arte y a lo público y revelando las dimensiones simbólicas y políticas del espacio urbano.

No obstante, es necesario subrayar que, por la naturaleza compleja de este nuevo ámbito de trabajo que supone el Paisaje, el artista está obligado a imbricarse en los aspectos intrínsecos de este, y a participar dentro de equipos multidisciplinares. Así, el artista asumiría el papel de mediador estético entre territorio y sociedad orientando los esquemas creativos de participación, funcionando el arte como mecanismo aglutinador y sintetizador de las especificidades de las distintas disciplinas, para entre todos aportar nuevos modelos más innovadores y sostenibles.

Planteadas la hipótesis, recordamos la idea de Jorge Oteiza sobre la funcionalidad del arte, que ha dado origen al título y que viene a definir la idea de la tesis: «Frente a la pregunta ¿qué hacer con el arte?, Oteiza propone ¿cómo hacer con el arte?»; porque el artista entiende que «cada problema estético planteado necesita ser tratado en su diferencia, sin olvidar los fundamentos de su saber, en una colaboración abierta con otras áreas de conocimiento»²⁴.

24 OTEIZA, *¿Cómo hacer con el arte?*. El Doctor en BB.AA. Javier Moreno en su tesis doctoral *Jorge Oteiza-Roberto Puig. Monumento a José Baille Y Ordoñez 1956-1964*, nos

METODOLOGÍA, ESTRUCTURA Y OBJETIVOS DE TRABAJO

La metodología de este trabajo de investigación está orientada a la búsqueda de criterios para estructurar la hipótesis planteada, esto es: *La aplicación del «saber del arte» en la construcción física y simbólica del paisaje, con el artista como técnico de operaciones estéticas*. Pero como ya hemos señalado, esta hipótesis parte de una experiencia real de dimensión estética y política; el proyecto *Itsasoarekin 2002*, que viene a ser la base argumental para desarrollar la hipótesis planteada, y como parte sustancial del proyecto de investigación, será también estudiado y analizado como posible planteamiento de gestión estética extrapolable a cualquier intervención susceptible de ordenación, gestión y construcción del paisaje.

Desde este planteamiento, este trabajo de investigación se divide en dos partes diferenciadas. Por un lado el marco teórico, donde se estudian las relaciones e interacciones entre arte, territorio y sociedad, y que nos servirá para relacionar la naturaleza del ámbito de actuación con las especificidades de los dispositivos operativos y la disposición del operador, para armar y estructurar la hipótesis planteada sobre la operatividad del arte y la solvencia del artista en la construcción física y simbólica del paisaje. Y, por otro, la parte de praxis; el proyecto *Itsasoarekin 2002*, el cual representa el paradigma donde el «saber del arte» participa en la gestión estética del paisaje

y que es presentado a modo de «cartografía de proyecto estético-político», donde el artista como «operador estético» asume un papel sustancial como sujeto político, mediador estético y facilitador social.

PRIMERA PARTE: MARCO TEÓRICO

A tal efecto, y en la primera parte, relativa a las relaciones e interacciones entre arte, territorio y sociedad, se indaga en tres ejes de trabajo: En el estudio de la materia a intervenir, el paisaje en su complejidad, por un lado; en la búsqueda e identificación de los mecanismos operativos del arte en su contexto social, político y ambiental, el «saber del arte», por otro; y en la disposición y especificidad del artista como operador estético. Por lo cual, esta primera parte se estructura en los siguientes capítulos:

1. El paisaje como constructo estético.
2. El saber del arte como mecanismo operativo de construcción de paisaje.
3. El artista como técnico de operaciones estéticas.

Estas tres partes mencionadas, constituyen los contenidos teóricos y los aspectos procedimentales más subrayables, que estructuran la hipótesis planteada, el relativo a la aplicación metodológica del «saber del arte», como un tipo de «ciencia» aplicable a cualquier planteamiento de reordenación y transformación del territorio. Pero a su vez, esta parte teórica sirve para reforzar y complementar la parte correspondiente a la praxis; el proyecto *Itsasoarekin 2002*, el cual, es el origen de este trabajo de tesis.

señala que a mediados del siglo, una vez terminada la Segunda Guerra, los arquitectos e ingenieros colaboraban en la tarea de construir la imagen de la ciudad que correspondía a su época y tecnología, una ciudad construida física pero también simbólicamente, y aunque valorasen positivamente las plásticas que surgían de las nuevas propuestas, no sabían muy bien cuál era el ámbito y la función del arte y se les planteaba el problema de qué hacer con el arte. «Frente a la pregunta *¿qué hacer con el arte?*, Oteiza propone *¿cómo hacer con el arte?* Citado por Moreno Martínez, J. en su tesis doctoral: *Jorge Oteiza – Roberto Puig. Monumento a José Batlle y Ordóñez, 1956-1964*, Departamento de Escultura, Universidad del País Vasco – EHU/UPV, 2008, pp. 214 y 215.

1. El paisaje como constructo estético

Este primer capítulo profundiza en el entramado complejo que representa el paisaje y su concepción como constructo cultural, y, como tal, como ámbito estético. Su estudio se aborda desde la pluridisciplinaridad, considerando el paisaje una unidad de interacción entre territorio y sociedad donde confluyen distintas visiones disciplinares, prestando especial atención a los términos de *naturaleza*, *territorio*, *ciudad* y *sociedad* que configuran su unidad compleja, así como a las afecciones y mutaciones que estos están sufriendo. Igualmente, cobra especial relevancia su naturaleza estética como constructo, lo que lo convierte en ámbito utópico para cualquier campo creativo y en especial para el artista operador: esta dimensión estética es lo que convierte al paisaje en materia, fundamento y escenario de su actividad.

Por lo tanto, y desde un nuevo paradigma operativo del arte, el Paisaje como espacio-habitat supone para el artista una materia dinámica y cambiante, por lo que necesitará de la aprehensión de sus aspectos conceptuales y semiológicos. Albelda y Saborit, Martínez de Pisón, Roger, Lynch, Borjá, Del Valle, Atxaga, Parramón, Maderuelo, Guattari... son entre otros, referencias de ámbitos disciplinares diversos que nos ayudan a establecer una idea más completa sobre esta materia compleja, y que nos ayudarán a establecer similitudes con el proyecto *Itsasoarekin*, desde el estudio de los siguientes puntos:

- 1.1. La unidad compleja del paisaje.
- 1.2. Afecciones y mutaciones de su unidad.
- 1.3. Paradigmas del paisaje.
- 1.4. Ideario. Ordenación y construcción estética del paisaje.
- 1.5. Consideraciones en torno al paisaje en el «caso Mutriku».

2. El saber del arte como mecanismo operativo de construcción de paisaje

Este segundo capítulo está orientado al estudio del bagaje acumulado en el último siglo del «saber del arte» como dispositivo y concepto de construcción a modo de una síntesis de las artes; a sus antecedentes, cambios de función y de rol, tanto del arte como del artista; igualmente, se busca identificar los dispositivos artísticos constructivos espaciales y los conceptos estéticos desarrollados, como mecanismos operativos para la transformación y construcción de paisaje.

En este punto nos acercamos a las primeras vanguardias, especialmente al Constructivismo, al movimiento De Stijl y a la Bauhaus, por resultar experiencias paradigmáticas que han desarrollado dispositivos constructivos reales. Para indagar en los procesos que dieron lugar a tales cambios, prestamos también atención al nuevo «artista-constructor», que desde una formación técnico-artística se erige en elemento transcendental de la utopía revolucionaria. Una vanguardia artística que resulta de especial interés, porque establece un nuevo modelo de síntesis de las artes, una aportación sustancial para el posterior desarrollo de disciplinas constructivas, como la arquitectura o el urbanismo. Posteriormente, como consecuencia de esta síntesis, nos remitimos también a toda praxis concerniente a arte y territorio; a la puesta en práctica de mecanismos y dispositivos que lo transforman, y con ello nuestro posicionamiento y nuestra relación respecto a él, a nuevos planteamientos objetuales y conceptuales, además de a movimientos como el Situacionismo, o a activismos y artistas que tanto a título colectivo o individual han contribuido, desde una visión crítica, al desarrollo de dispositivos operativos para la transformación y construcción simbólica y física de las unidades que componen el paisaje contemporáneo.

Actuaciones y artistas como Matta-Clark, Beuys, Smithson, Christo y Jeanne-Claude, Long o Finlay, el Activismo Postmoderno, o ex-

perencias artísticas como El Cabanyal, completarán este capítulo concerniente a la identificación de los diferentes mecanismos como «saberes» operativos del arte, que trascienden en clave espacial a conceptos de territorio, naturaleza, ciudad, sociedad... desde una revisión crítica de los mismos, cerrando el capítulo con referencias relacionadas con el proyecto *Itsasoarekin*. Las líneas seguidas para el desarrollo de este segundo capítulo se centran en los siguientes puntos:

- 2.1. Desde una síntesis de las artes. El arte como factor para la transformación de la sociedad
- 2.2. Desde una expansión de las artes. El arte como mecanismo de transformación del territorio
- 2.3. Desde un compromiso social. El arte como estrategia orientada al proceso
- 2.4. Consideraciones sobre los mecanismos y dispositivos artísticos en el proyecto *Itsasoarekin*

3. El artista como técnico de operaciones estéticas

En el tercer y último punto del marco teórico, nos centramos en el artista como técnico de operaciones estéticas, el «operador estético», donde abordamos la analogía de lo ético y lo estético para configurar la especificidad de este tipo de operador dispuesto a actuar directamente en la sociedad. Esta idea se desarrolla desde perspectivas diversas como la filosofía, la sociología o el arte. Wittgenstein, Guattari, o, ya en un contexto más cercano y universitario Bernardo Atxaga o Antoni Remesar, serán referencias importantes para analizar la dimensión estética y ética de la experiencia artística, aunque es de señalar que la cuestión estética es abordada principalmente desde la perspectiva del escultor Jorge Oteiza y su idea del sentido transmisor del arte.

Estos idearios y experiencias sobre la función del arte y el destino del artista operador, nos sirven para revelar la formación técnica (control de sus herramientas y mecanismos de construcción espacial) y la condición estética (derivada de su actividad experimental dentro del arte) del operador estético. Una especificidad técnica pero sobre todo estética, que cobra una inusitada importancia política a la hora de «mediar» entre territorio y sociedad.

Estas experiencias y consideraciones sobre este tipo de artista que Antoni Remesar identifica como «facilitador social» (dispuesto a trabajar dentro de grupos interdisciplinares), nos sirven también para estudiar nuevos esquemas colaborativos, donde se desarrolla una metodología de trabajo en el ámbito de las relaciones entre el arte, la ciudadanía y el espacio público. El interés de estas prácticas parte de su aplicación a conflictos reales, por lo que aportan criterios contrastados para el desarrollo de un posible modelo de aplicación metodológica.

Por otro lado, los ya citados Atxaga, Guattari, Oteiza o Wittgenstein nos remitirán a la especificidad del mecanismo artístico, a su potencial inventivo, su visión transversal o su capacidad sintetizadora, pero también a la dimensión de lo estético por concebirlo como cierto lenguaje de lo ético. Esta última parte teórica concluye con algunos ejemplos de operaciones estéticas en el paisaje, presentando a operadores con una sensibilidad política y estética fuera de lo común; arquitectos como Ganchequi o Cirugeda, preocupados por la habitabilidad, artistas como Almarcegui o Sierra, que se resisten a la mercantilización, o ingenieros como Manterola o Churruca, que, conscientes de su vocación social, no pierden la dimensión humana de sus obras. Concluimos este capítulo con las consideraciones correspondientes sobre el operador estético que se relacionan con el proyecto *Itsasoarekin*, aglutinados en los siguientes puntos:

- 3.1. Sobre ética y estética, a modo preliminar.
- 3.2. «El arte como escuela política de tomas de conciencia».
- 3.3. La condición social del artista operador.
- 3.4. ¿Cómo hacer con el arte? El sentido transmisor del arte.
- 3.5. Consideraciones sobre el operador estético en el proyecto *Itsasoarekin*.

SEGUNDA PARTE: PRAXIS

Una vez presentada la parte teórica, se pasa al segundo bloque del trabajo, que se basa en la experiencia real (aunque formalmente no ejecutada) *Itsasoarekin*. Un ejercicio de praxis de construcción física y simbólica del paisaje, donde, desde el «saber del arte», se conjuga lo estético con lo político y lo poético con lo funcional. Esta experiencia de gestión estética es cartografiada con objeto de verificar su dimensión estético-política, pero también, desde la puesta en valor que supone la praxis, aproximarnos a una metodología extrapolable y complementar así el marco teórico.

En esta praxis, el artista como sujeto político analiza el contexto, como mediador estético proyecta y como facilitador social activa un proceso político. La visualización del proyecto *Itsasoarekin*, busca constatar la aplicabilidad de los aspectos procedimentales recogidos en la parte teórica, pero sobre todo, revela la dimensión estética del arte en el ámbito del paisaje y la formación técnica y política del artista como «operador estético» en sus tres áreas básicas complementarias: análisis, proyecto y proceso.

Por lo que la segunda parte concerniente al apartado de praxis se compone de los siguientes capítulos:

4. Análisis crítico del proyecto oficial: el artista como sujeto político. (2002- 2012)

5. Proyecto alternativo como contrapropuesta estética: el artista como mediador estético.
6. El proceso de procurar que las cosas sucedan: el artista como facilitador social.

4. Análisis crítico del proyecto oficial

El artista como sujeto político. (2002- 2012). En este capítulo concerniente a análisis, el artista como sujeto político realiza un análisis o diagnóstico previo del proyecto oficial «Plan Especial Puerto de Mutriku» del Departamento de Transportes y Obras Públicas del Gobierno Vasco (Mayo 2001), desde dos perspectivas temporales diferenciadas.

El primer punto del capítulo abarca opiniones sobre la necesidad de un nuevo puerto, datos de capturas de pesca, consideraciones sobre ecología y progreso o sobre el conflicto que supone la irrupción de un proyecto de semejante envergadura. Pero sobre todo, este primer punto se centra en las características formales del proyecto, desglosados en sus tres fases (Dique de abrigo, Puerto pesquero y servicios y Puerto deportivo) y haciendo balance de sus aspectos más controvertidos, terminando con una conclusión en materia de legalidad ambiental, viabilidad funcional e impacto paisajístico.

En el segundo punto, desde la perspectiva temporal y las razones ya tangibles que ofrecen los más de diez años transcurridos desde el inicio de las obras, se realiza una revisión del proyecto oficial analizando los aspectos funcionales, legales y de viabilidad que se cuestionaban en su origen. A tal efecto, se analizan los informes preliminares, se realizan comparaciones entre lo proyectado y lo ejecutado, indagando en el cumplimiento de las cláusulas impuestas por la Declaración de Impacto Ambiental, así como en las imputaciones admitidas y demandas interpuestas por presunto incumplimiento

legal en materia medioambiental recogidos cronológicamente. Este doble análisis es desarrollado en los siguientes puntos:

- 4.1. Año 2002, análisis del proyecto oficial en su contexto temporal.
- 4.2. Año 2012, diez años después. Revisión del proyecto del gobierno vasco.

5. Proyecto alternativo como contrapropuesta estética

El artista como mediador estético. Después del análisis (el artista como sujeto político), este quinto capítulo busca presentar la contrapropuesta desde la posición del artista como mediador estético. El proyecto alternativa *Itsasoarekin*, pretende ser un proyecto de acondicionamiento integral del perímetro marítimo de Mutriku, donde el «saber del arte» es utilizado como herramienta metodológica de trabajo. Este capítulo que responde a la segunda de las áreas complementarias asignadas al «operador estético» proyecto, revela las posibilidades operativas reales del «saber del arte», así como la solvencia del artista operador en la gestión y construcción estética del paisaje contemporáneo, plasmados en los siguientes puntos:

- 5.1. *Itsasoarekin*: proyecto de acondicionamiento integral del perímetro marítimo. El saber del arte como herramienta metodológica de trabajo.
- 5.2. Actuaciones estéticas principales: kardaleko moila, bainuetxea, burumendi.

Itsasoarekin, que en euskera significa «con la mar», lejos de intentar «combatirla», cuenta con la mar como elemento estructural de la identidad territorial de Mutriku. Concibe la orilla como una unidad paisajística de gran potencial relacional de intercambio y comunicación. Entiende el puerto como parte esencial del pueblo y de su

estructura paisajística, y lo incluye como núcleo urbano, en un deseo paralelo de revalorizar lo público y lo patrimonial. Este proyecto plantea un análisis multidisciplinar de su contexto social, cultural y medioambiental desde parámetros dispares como la antropológica, la paisajística, la artística o la económica entre otros, para posteriormente presentar un planteamiento estructural de sectorización y reordenamiento de su frente marino, en el que se desarrollaran tres actuaciones estéticas, como principales aportaciones al paradigma planteado por la tesis.

Estas tres actuaciones responden a una tipología general de los pueblos que viven frente a la mar; un elemento protector (el muelle), un espacio de actividad (plaza marina) y una atalaya o punto límite para mirar a la mar (Burumendi), que constituyen los elementos que aglutinan la síntesis del «saber del arte» planteada en la tesis. En estos «constructos»: *Kardaleko Moia*, *Bainuetxea* y *Burumendi*, el arte participa pero no como representación sino como dispositivo constructivo, para luego desaparecer haciéndose presente «sin estar», a modo simbólico.

- Constructo ingeniero *Kardaleko Moia*, Nuevo muelle, relacional y de abrigo: Desde la colaboración de dos opuestos (la mar como elemento natural y el muelle como artificio), se configura un constructo ingeniero para servir como muelle de abrigo y a la vez como elemento relacional entre la mar y el ser humano.
- Constructo arquitectónico *Bainuetxea*. Nueva plaza marina y estructura talaso: Remate de frente marino para dotar de una mayor intensidad estética, revalorizando lo público y lo patrimonial en forma de plaza y recinto de baños de mar.
- Constructo paisajístico *Burumendi*. Resolución morfológica de zona liminal como espacio escultórico: Constructo paisajístico situado frente a la mar, y tratado como espacio de tránsito hacia el límite del acantilado, donde el saber

del arte es aplicado para «celebrar» el borde límite como «acontecimiento paisajístico».

6. El proceso de procurar que las cosas sucedan: el artista como facilitador social

Hay que señalar que *Itsasoarekin* como proyecto estético-político, más allá de la defensa del proyecto, pretende constatar la operatividad de arte en la construcción física y simbólica del paisaje y revelar las posibilidades de una «gestión estética» como metodología extrapolable a contextos de conflicto.

En este cometido, el artista, como sujeto político, analiza y, como mediador estético, proyecta; pero la dimensión estético-política a la que aludimos no se limita a una visión individual de estudio y posterior resolución, sino que se circunscribe a un planteamiento estético en gestión de paisaje como un mecanismo metodológico de participación ciudadana, que incluye la formación previa de una «opinión pública» crítica e innovadora para afrontar los conflictos no solo con naturalidad, sino también como oportunidad para prosperar. *Itsasoarekin* como proyecto estético-político, y con intención de formar una opinión pública, abre un proceso de debate sobre «formas de hacer», que activa un proceso emergente de cambio de opinión. Desde esta idea «operativa» del arte: crítica, constructiva y política, *Itsasoarekin* activa el proceso de cambio sobre criterios preestablecidos.

Poniendo en valor la «operatividad», el sentido transmisor del arte, se reconduce un proceso social emergente que cuestiona lo impuesto y reivindica su derecho a ser parte de la solución. El razonamiento estético de *Itsasoarekin* sirve para que las distintas visiones críticas ya existentes en el municipio converjan creando nuevas sinergias.

De esta forma, el disenso emerge y la opinión pública se enriquece provocando el debate sobre el tema y su difusión.

Pero trabajar a esta escala supone necesariamente para el «artista operador» asumir los intereses del paisaje como objetivo central de su gestión estética y converger con los intereses de la ciudadanía haciéndola partícipe política, relegándose a un segundo plano como artista. Así, a través del proyecto estético, el artista se involucra en un proceso político, haciéndose parte de una asociación ciudadana, que en el caso que nos ocupa se denomina «Hobetu Leike». Desde este momento, es la asociación la única protagonista política del «proceso» participativo de reinención de Mutriku. Este sentido transmisor del arte, de activación de procesos emergentes se desarrollará en los puntos:

- 6.1. Activación del proceso político- estético
- 6.2. Reconocimiento como metodología
- 6.3. Presente y futuro del proceso paisajístico de mutriku

Por lo tanto, a partir de esta estructuración y metodología del marco teórico y tomando como campo de estudio el proyecto *Itsasoarekin* en sus tres apartados: *análisis*, *proyecto* y *proceso*, se plantean los siguientes objetivos de trabajo:

1. Estudiar la complejidad del Paisaje como una unidad de interacción entre territorio y sociedad, concibiéndolo como un constructo cultural y estético, y como tal, ámbito de trabajo del artista operador (del arte).
2. Identificar los dispositivos artísticos espaciales y los conceptos estéticos que ha experimentado y desarrollado el arte («saber del arte») como mecanismos operativos de construcción del paisaje, planteando un nuevo paradigma del arte y su participación metodológica en la gestión estética de la misma.

3. Revelar la operatividad constructiva del arte en el ámbito del paisaje, su especificidad como mecanismo de síntesis, así como su dimensión estética. Y revelar la solvencia en gestión estética del artista operador, su preparación técnica así como su educación política formada en el arte, es decir, su condición de «operador estético».

4. Acercarse a una metodología específica creativa y participativa de ordenación y construcción de paisaje, evitando su segmentación competencial, y en donde todos (instituciones, técnicos, ciudadanía, artistas...), podamos aportar conocimientos y especificidades para la calidad del marco vital que representa.

PRIMERA PARTE. MARCO TEÓRICO

RELACIONES
E INTERACCIONES
ENTRE ARTE, ARTISTA Y PAISAJE

INTRODUCCIÓN

En un contexto en el que el concepto de paisaje como constructo cultural es relativamente reciente, las distintas disciplinas que se dedican a su transformación y construcción material y simbólica siguen funcionando de manera diferenciada y con delimitadas competencias. Pero esta jerarquía de disciplinas no es capaz de propiciar encuentros ni de capitalizar sus potencialidades. Esta tesis viene a defender la colaboración interdisciplinar (y la participación ciudadana) como método de trabajo más eficaz para dar respuesta a las necesidades de las sociedades en equilibrio con el medio contribuyendo a producir sentido del lugar.

Desde el ideario universitario de desarrollar una sociedad basada en el conocimiento, desde el deseo de imbricación del arte en la vida y desde el anhelo del artista de participar en la construcción física y simbólica del paisaje, esta tesis doctoral aborda el complejo tema del paisaje contemporáneo, desde el pensamiento crítico del arte y la puesta en valor de lo estético.

Aunque en principio este trabajo de investigación surge como consecuencia de una necesidad de reflexión sobre una praxis artística concreta, el proyecto *Itsasoarekin: acondicionamiento integral del perímetro marítimo de Mutriku (Gipuzkoa)*, el desarrollo de su línea de investigación se ha centrado en un nuevo paradigma sobre la funcionalidad del arte; concretamente su posibilidad metodológica, como mecanismo operativo aplicable a cualquier planteamiento de transformación y construcción del territorio.

Pero atendiendo a nuestra realidad global, al «estado de la cuestión» del arte y de la actividad humana en el paisaje, y concibiendo el arte (más que materia simbólica) como disposición de un saber sensible extensible a todo nuestro ámbito de existencia, esta tesis considera que los nuevos paradigmas se deben abrir tanto al ám-

bito artístico como a las nuevas maneras de pensar y de actuar, interrelacionándose y materializándose en una *estética del paisaje*.

Como sujetos complejos que pensamos, sentimos y actuamos, y ante la realidad de un conflicto globalizado en nuestros modos de existencia, partimos de la necesidad de una nueva ética filosófica, planteada desde una visión estética de nuestros modos de ser y de habitar el mundo; una nueva filosofía que integre antropocentrismo y naturaleza desde una visión unificada de la ciencia, la ética y la estética. Por lo tanto, nos enfrentamos a una «ecología» de los saberes humanos y su ámbito; una ecología de copertenencia y correlación de visión global y compleja, como ámbito integrador de naturaleza y los valores inherentes de todos los seres. Y es precisamente en esta concepción compleja de la ecología, donde planteamos establecer una «*estética del paisaje*». Una *estética*, concebida como lenguaje análogo de lo ético, como un nuevo tipo operativo sensible, como una conducta política aplicable en todos los órdenes de la vida y del ambiente.

En el desarrollo de este plantamiento estético sobre el paisaje, concebido como ámbito existencial y utópico, contamos con la referencia de una nueva filosofía que emerge en el último tercio del siglo XX definida como «ecosofía»¹, teoría filosófica que rebasa la posición antropocéntrica del movimiento ecológico involucrando su dimensión espiritual (no como un fenómeno humano, sino como algo que se extiende a toda la naturaleza) y global. El modelo ecosófico busca nuevas realidades, adoptando paradigmas ético-estéticos para reconstruir nuevas relaciones humanas, relacionando lo intelectual con el pensar y el actuar. Así, la ecosofía no se limitará a la protección del medio ambiente sino que amplía

¹ Corriente filosófica de finales del siglo XX, a la que nos remitiremos en el primer capítulo.

su actuación a un cambio profundo sobre la visión del mundo, como fuente del paradigma de complejidad emergente. El filósofo Felix Guattari concibe esta ecosofía como una ecología medioambiental, que debería entenderse como un único bloque totalmente inseparable de la ecología social y la ecología mental: una práctica estético-política, como condición básica para un nuevo modelo de desarrollo social como medioambiental².

Partiendo de la misma concepción, esta línea de investigación aborda el concepto de «complejidad» como algo inherente a lo ecológico y a lo humano, apostando por una reforma del pensamiento y de los actuales «modos de hacer» desde un ámbito crítico y creativo como las prácticas artísticas. Porque entiende que la ciencia, la estética y la política deben ser pensadas desde una copertenencia compleja, evitando la disgregación de los conocimientos científicos de los valores éticos y estéticos. Cada una de estas partes aporta consistencia a un modo de habitar más estético, relacionando el «pensar» y el «actuar» desde una nueva filosofía, y construyendo desde un «saber colaborativo» entre las ciencias y las artes (entre lo poético y lo político) para recrear un paisaje más sostenible, portador de sensaciones.

Desde esta visión de la complejidad como colaboración de todas las partes, y entendiendo el «conflicto» como algo natural y necesario para el progreso, el arte, por su naturaleza transversal, su potencial inventivo y su visión crítica y en colaboración con otras ciencias y disciplinas, puede aportar nuevas visiones relacionales, nuevos paradigmas para pensar el mundo. En este propósito común, esta tesis aborda el arte desde su dimensión estética; se plantea un arte como mecanismo relacional entre territorio y sociedad, entendiendo que su objetivo debe residir en establecer y construir

un nuevo proyecto «estético» que implique nuevos órdenes entre las praxis humanas y su medio.

Es por ello que esta línea de investigación ha entendido necesaria la inmersión en un ámbito complejo como es el Paisaje, por entenderlo como espacio de interacción entre territorio y sociedad. Pero sobre todo, porque como concepto cultural, representa un término integrador y vital en constante transformación. Una unidad que no solo abarca un espacio y su población, sino que es más bien una conquista de la civilización que determina directamente su evolución; una nueva utopía existencial, y por lo tanto, un ámbito político y estético.

Esta compleja realidad de nuestro paisaje, en el que se entremezclan términos como *territorio*, *naturaleza*, *ciudad o sociedad*, nos revela la necesidad de abordarlo desde la interdisciplinariedad. Todos somos parte del paisaje, y su transformación estructural se debe abordar a partir de una visión compleja de los distintos conocimientos y disciplinas, integrando la actividad humana y la naturaleza; es decir, naturalizando al hombre y humanizando la naturaleza, desde la recomposición de las prácticas ecológicas, sociales e individuales.

Esta recomposición de las «prácticas ecológicas», que implica cambios de actitud en el individuo, en el colectivo, en lo psíquico y lo ambiental, abarca también la organización y la concepción del paisaje en su estructura política y territorial. En este cambio sobre los campos de visión, las reflexiones del escritor Bernardo Atxaga nos sirven para abrirnos a nuevos postulados y maneras de concebir el paisaje. Atxaga, en su planteamiento de *Euskal-Hiria*³, (aunque plan-

2 GUATTARI, F., *Las tres ecologías*. Valencia, Ed. Pre-textos, 2000. cfron.

3 *Euskal-Hiria*: término acuñado por el escritor y ensayista Bernardo ATXAGA. Planteamiento utópico, sobre un nuevo concepto de paisaje al que nos referiremos en el primer capítulo. La «otra mirada» hace referencia al texto de la conferencia pronunciado durante la apertura de los Cursos de Verano de EHU-UPV, junio 2007, en <http://www.atxaga.org/textuak-textos/otra-mirada>

teado desde la realidad local de Euskalherria, fácilmente extrapolable), nos propone un proyecto utópico con el objetivo de lograr una mejor convivencia entre distintos. El escritor defiende que a la hora de estructurar el paisaje, de todas las posibles miradas, hay que aplicar la mirada creadora, la inventora, la «otra mirada» que tiene su origen en una ideología poética; aunando lo territorial, lo político y lo cultural, planteando un nuevo modelo de territorio, donde se entremezcle lo rural con lo urbano, tomando a la «Polis» como modelo y contexto de convivencia, con intención de modernizar y enriquecer socioculturalmente, un nuevo concepto de paisaje.

La redefinición del paisaje debe ser, por tanto, tarea de todos, desde lo individual a lo grupal, desde las instituciones hasta los agentes sociales y culturales, y como no podría ser de otra forma, del arte, por ser un recurso de transformación física y simbólica del espacio común. Constatamos pues, nuevos paradigmas de «pensar el paisaje» contrastados desde distintas ópticas, como la filosófica, la política o la cultural. En este sentido, cabe mencionar al Catedrático en Arquitectura del Paisaje Javier Maderuelo, que recoge en la colección *Pensar el paisaje*⁴ reflexiones y experiencias de las distintas ópticas a los que nos remitiremos a lo largo de la tesis.

Desde la concepción interrelacional de todas estas visiones en un mismo bloque de conocimientos sobre paisaje, y en la idea de aplicar dichos conceptos, el mecanismo artístico, independientemente de su componente innovador, adquiere especial importancia por su capacidad cohesionadora de diferentes subjetividades. Desde la

mirada transversal, el arte se abre a áreas del conocimiento y a los valores relativos a la condición humana desde una visión global. Y es esta mirada múltiple, crítica, estética la que nos puede ofrecer nuevos paradigmas para pensar el mundo, nuevos universos de valor que deriven en nuevas praxis relacionales. Este modo operativo engloba conocimientos, sensibilidades, saberes disciplinares a modo de una síntesis de las artes que cruza los límites del arte, desmaterializándose y reapareciendo en forma de arquitectura, ingeniería, urbanismo... volviéndose político, antropológico, sociológico... *Estético*.

En esta concesión al «trabajo del arte», es donde se reafirma el artista como técnico de operaciones estéticas, participando en grupos multidisciplinares en colaboración ciudadana, proponiendo alternativas poético-funcionales que impliquen nuevos órdenes culturales y políticos. Artistas, ingenieros, arquitectos, paisajistas, historiadores, sociólogos, antropólogos, biólogos... y ciudadanos, como protagonistas y autores materiales de la transformación y construcción del paisaje.

Desde este «saber operativo del arte» como mecanismo constructivo de síntesis, la apuesta sustancial de esta línea de investigación radica en su planteamiento como recurso aplicable metodológicamente. Un mecanismo para la aplicación del «pensamiento estético», idea ya defendida por el escultor Jorge Oteiza, que situaba al artista en la misión de transmitir a la sociedad su formación sensible. Para el escultor, la *Estética* es como una ciencia bajo la que subsumir todo conocimiento, como nuevo tipo operativo de sensibilidad que se diseña dentro del arte para ser aplicado la ciudad y a su comunidad.

Oteiza entiende el arte como motor de la humanización, incidiendo en la misión del artista, especificando que el artista, en cuanto que educado estéticamente, debe traducir su educación en una conducta de madurez estética y existencial para la sociedad. Para Oteiza, el artista entra en responsabilidad social al contar con un arte como ciencia preparatoria de conducta y comportamiento humano.

4 MADERUELO, J., *Pensar el paisaje*: colección de cinco volúmenes en los que se recogen los cursos monográficos que tuvieron lugar en el CDAN de Huesca dedicados a analizar diferentes aspectos del paisaje en torno a la componente territorial, patrimonial, histórica y sobre todo artística: *Paisaje y pensamiento* (2006), *Paisaje y arte* (2007), *Paisaje y territorio* (2008), *Paisaje e historia* (2009) y *Paisaje y patrimonio* (2010)

Por lo tanto, interrelacionando estos paradigmas filosóficos, ecológicos y estéticos pivotará este trabajo de investigación: en la atención a nuevas maneras de pensar *el paisaje*, a nuevos postulado sobre la operatividad *del saber del arte*, y a la identificación del *artista* como técnico especialista de operaciones estéticas. Y todos ellos relacionados por una premisa común, la *Estética*, como presupuesto de un paisaje sostenible.

Para ello, esta tesis plantea poner en cuestión inercias de uso y cambiar percepciones, concibiendo el «saber del arte» a modo de una «síntesis de las artes», y considerando misión del artista, la transmisión de su formación estética al *Paisaje*, su nuevo proyecto utópico.

Pero para complementar y comprender la tesis planteada, este trabajo de investigación aporta un ejercicio de praxis, un proyecto que representa la puesta en valor del nuevo paradigma del arte. El proyecto *Itsasoarekin*, (aunque formalmente no se haya llevado a cabo), es una experiencia espacio-temporal real que reivindica la viabilidad y vigencia de la gestión artística y que, además de la defensa de un modelo de paisaje estético, pretende acercarse hacia una metodología de trabajo extrapolable, entendida la transformación, y la reinención del paisaje, como un acto creativo y multidisciplinar. Y es en este escenario donde el artista participa mediando desde el valor de lo estético en escenarios de conflicto, analizando lo «oficial» como sujeto político, proyectando nuevas visiones como operador estético y activando procesos participativos como «facilitador social»⁵ (Remesar). Artistas, técnicos y ciudadanía en interacción como norma metodológica para una transformación territorial más sostenible.

Estas son las claves principales para entender este trabajo de investigación, su «decálogo ideológico». Pero debemos advertir que esta no es una tesis sobre teoría del arte, ni sobre arte político ni ecológico, es una reflexión sobre una praxis artística, una reflexión sobre el valor de lo *Estético* y la operatividad del «saber del arte» en la complejidad del paisaje contemporáneo. Por otro lado, esta tesis no pretende subestimar otros ámbitos de responsabilidad en la siempre compleja gestión y ordenación del territorio. Más allá, aspiramos a complementarla desde otra dimensión, incidiendo en el valor de lo estético en la concepción física y simbólica del paisaje, donde el estereotipo de arte como mera representación desaparece y el arte se hace presente a modo de una estética política.

⁵ *Facilitador social*: término acuñado por el sociólogo Antoni REMESAR, al que nos referiremos en el tercer capítulo. «Arte contra el pueblo: los retos del arte público en el siglo XXI», CER POLIS, Universitat de Barcelona, www.ub.es/escult/i.htm. Tema que se desarrolla en el capítulo tercero.

1.

EL PAISAJE COMO CONSTRUCTO ESTÉTICO

El paisaje somos nosotros; el paisaje es nuestro espíritu, sus melancolías, sus placideces, sus anhelos, sus tártagos (...) Solo entonces —cuando está creado en el arte— comenzamos a ver el paisaje en la realidad.¹

INTRODUCCIÓN

Aunque el término *Paisaje* es un término surgido del arte, concretamente del género pictórico, nuestro interés por este ámbito no radica en su procedencia artística, sino en el hecho de que abarca en una misma unidad cuestiones como la sostenibilidad ambiental, social, cultural, económica y también el equilibrio emocional de sus habitantes, cuestiones de transcendencia ética y política, que lo convierten en ámbito existencial a la vez que «constructo estético»². Es por esto por lo que nos interesa, por representar un ámbito utópico para el arte, un campo de estudio y proyección.

Para el Convenio Europeo del Paisaje, (2004), el paisaje es «cualquier parte del territorio tal y como la percibe la población, cuyo carácter sea el resultado de la acción y la interacción de factores naturales y/o humanos»³. De esta declaración se constata que estamos

¹ AZORÍN, José, *La ruta del Quijote*. 1905. Citado por Eduardo Martínez de Pisón, «Cultura y ciencia del paisaje», en *Agricultura y sociedad*, nº 27, 1983, p.910.

² La noción de «constructo» hace alusión a su difícil definición dentro de una teoría científica, aunque el *Paisaje* como entidad, es algo que se sabe que existe; una materia perceptiva y construida desde determinados códigos éticos y estéticos que interactúa entre el mundo material y el mental.

³ El Convenio Europeo del Paisaje (CEP) fue elaborado en el seno del Consejo de Europa y aprobado finalmente en 2000 en la ciudad de Florencia. Entró en vigor el 1 de marzo de 2004, el primer día después de haber expirado un período de tres meses tras la

aludiendo a una materia perceptiva (desde cada cultura) a la vez que constructiva (resultado de la interacción naturaleza-humanidad).

Por lo tanto, el Paisaje en cuanto que entramado complejo, estructurado desde la interacción de distintos registros, y percibido desde determinados códigos estéticos y conceptuales propios de cada cultura, es ante todo un constructo humano y cultural, en nuestra opinión, de indudable raíz ética y estética. Ante esta realidad, el arte por su condición sensitiva y creativa, recobra sentido y significado participando en su construcción, mediando en las relaciones de los seres humanos y su ambiente y dando sentido al «lugar»⁴ desde una configuración estética del paisaje.

La base ideológica de esta tesis se sustenta en la idea de que, por su naturaleza cultural, el paisaje no puede ser tratado solo con las herramientas convencionales de planificación que se limitan a solucionar los problemas físicos y funcionales del territorio. En su gestión y en su construcción, también deben integrarse aspectos éticos y estéticos. Esta concepción relacional⁵ del paisaje (relación física

pero también psicológica y afectiva de la persona con su entorno), argumenta el objeto de esta tesis, el relativo a la necesidad de inclusión del arte en la reordenación y construcción física y simbólica del paisaje; aplicando su «saber hacer» como mecanismo articulador de su complejidad.

Por otro lado, constatamos que la literatura en especial (como el citado Azorín, que se remite al «paisaje real» cuando está creado en el arte) y el arte en general han contribuido a la configuración creativa del concepto de paisaje, así como a su percepción y comprensión, pero la tesis argumental de este trabajo incide en la eficacia operativa del arte para construirlo desde una concepción estética del mismo. Entendemos que el concepto de lo estético en el paisaje, es más consecuencia de la aplicación de los mecanismos artísticos que la mera implantación de elementos artísticos. La estética, como lenguaje análogo de lo ético, otorga un contenido al paisaje, que más allá de la «imagen», trasciende a una intencionalidad política. Recordando al filósofo y arquitecto Ludwig Wittgenstein «ética y estética son uno y lo mismo (...) La ética como la estética es un tipo de actitud»⁶, el filósofo los denomina «entidades» que cambian los límites del mundo, el marco en el que este está presente.

Al igual que intuimos una relación íntima entre ética y estética en el conocido aforismo de Wittgenstein, (la estética como un tipo de actitud, como un lenguaje de lo ético), intuimos también esta misma relación en el pensamiento del escultor y pensador vasco Jorge Oteiza, cuando nos habla del «pensamiento estético». Oteiza entiende el arte no para transformar el mundo sino para educar al hombre estéticamente, para dotarlo de madurez política. «No me interesa

fecha en la que diez Estados miembros del Consejo de Europa expresaran su consentimiento de vincularse a él. España lo ratificó el 26 de noviembre de 2007 (BOE de 5/02/2008) y entró en vigor en nuestro país el 1 de marzo de 2008. Este convenio es el primero que asume plenamente el sentido territorial de la cuestión paisajística. Disponible en: <http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/heritage/landscape/versionsconvention/spanish.pdf>

4 Dando sentido al «lugar», desde la idea de Heidegger de «erigir lugar». Para ahondar en esta idea, nos remitimos al arquitecto Josep Maria Montaner, que diferencia «espacio» (de condición ideal, teórica, genérica e indefinida) de lugar. Para Montaner «el lugar posee un carácter concreto, empírico, existencial, articulado y definido hasta los detalles (...) El lugar viene definido por sustantivos, por las cualidades de las cosas y los elementos, por los valores simbólicos e históricos; es ambiental y está relacionado fenomenológicamente con el cuerpo humano». MONTANER, J. M., «Espacio», en el libro *Introducción a la arquitectura. Conceptos fundamentales*. GRAELLS Antoni Ramon, Ed. UPC, Barcelona, 2000, p. 101

5 Entendiendo el Paisaje como fruto de una relación entre el medio natural y la actividad

y de las personas que la habitan, que deriva en un sentimiento afectivo de pertenencia al lugar, a la vez que dota el lugar de una identidad cultural.

6 WITTGENSTEIN, L., *Tractatus* (6.421 y (5.632), Op.Cit., p. 269.

el arte, me interesa el Hombre educado estéticamente»⁷. Para Oteiza, el arte es una «escuela política de tomas de conciencia», una escuela de formación para dotar al artista de un «pensamiento estético» que una vez aprehendido, debe trasladarlo a la ciudad (como espacio construido y habitado) como su nuevo ámbito utópico. La estética para Oteiza es como un tipo de ética donde subsumir todo conociendo.

Por otro lado, y con objeto de reconducir las relaciones funcionales y simbólicas con el territorio, como también nuestras maneras de ser y vivir en sociedad, esta tesis aborda la noción de «complejidad» como algo inherente a lo ecológico y a lo humano, y apuesta por entender la ciencia, la ética y la política desde una visión no segregada, sino de copertenencia a un mismo «saber». Y es aquí donde el arte recobra «operatividad», porque sus mecanismos constructivos tienen la capacidad de aglutinar, poner en valor, diferentes valores y saberes disciplinarios sintetizados en palabras de Oteiza a modo de una «estética política». Porque el arte, por su capacidad transversal y naturaleza sensible, posee la condición de integrar conceptos y valores a modo de una «estética», aplicable en todos los órdenes de la vida, del paisaje.

Como uno de los planteamientos fundamentales de la tesis, consideramos que para que se dé un desarrollo económico, social y medioambiental equilibrado, debe darse desde la premisa de un desarrollo estético del paisaje. Por lo tanto, entendemos que la revisión del *Paisaje* como ámbito dinámico y cambiante se debe dar desde una mirada estética, por lo que sus «operadores» (arquitectos, urbanistas, ingenieros, artistas...), deben hacer suyos aspectos concep-

tuales y semiológicos, a fin de que sus mecanismos constructivos vayan encaminados a determinar la «estética del paisaje», y con ello, nuestra evolución en ella.

NATURALEZA, CIUDAD, TERRITORIO, SOCIEDAD..., conforman una unidad donde sus partes muchas veces parecen contraponerse, por lo que el estudio de sus afecciones, especificidades y correlaciones son claves para su conocimiento y configuración. Desde un enfoque multidisciplinar que abarque sus distintos componentes, pero desde una visión global, la aprehensión de sus características debe acercarnos a un nuevo tratamiento de su condición estética, como marco donde acontece la vida, como signo de nuestra conciencia ética, como signo de madurez evolutiva.

Pero esta nueva concepción utópica del término PAISAJE exige un cambio de mentalidad y nuevos compromisos de la sociedad con su medio. En este cometido, planteamientos de carácter estético, en cuanto que activos transformadores de hábitos imperantes, pueden generar nuevas visiones y nuevas significaciones de nivel emocional que ayuden a la recomposición y enriquecimiento de las praxis individuales, sociales y ecológicas.

En este capítulo vamos a referirnos sucesivamente a las distintas acepciones que constituyen la unidad del paisaje, a sus afecciones físicas y conceptuales como territorio y constructo cultural, a los mecanismos de ordenación y gestión y a su concepción como nuevo paradigma de sostenibilidad y a los idearios que lo convierten en ámbito utópico para todos, pero en especial para el arte. Porque en la construcción física y simbólica del paisaje, el mecanismo del «saber del arte» lleva implícita una sensibilidad crítica para «analizarlo», y un potencial creativo para «construirlo». Estudiarlo, interpretarlo y debatirlo son condición fundamental para construirlo entre todos.

⁷ OTEIZA, J., *El arte hoy, la ciudad y el hombre*. Conferencia, Irún 1961, p.7. El tema de analogías entre lo ético, lo estético y lo político, basados, sobre todo, en los idearios de Wittgenstein y Oteiza, se aborda más profundamente en el capítulo tercero, el relativo al «Artista como técnico de Operaciones Estéticas» (Operador Estético).

1.1.

**LA UNIDAD COMPLEJA DEL PAISAJE.
TÉRMINOS Y ACEPCIONES QUE LO INTEGRAN:
NATURALEZA, TERRITORIO, CIUDAD Y SOCIEDAD**

Hablar sobre *paisaje*, es hablar sobre *naturaleza*, el hombre y sus circunstancias, y estas circunstancias son determinadas, en mayor medida, por su entorno territorial y cultural. Comentamos que la literatura y el arte han contribuido a la configuración creativa del concepto de *paisaje*, así como a la percepción y comprensión de la naturaleza. El Renacimiento, la Ilustración o el Romanticismo han participado en la construcción de sus significados. Pero el término *paisaje*, como concepto integrador y vital, hace referencia a las circunstancias del «habitar», es un concepto cultural que no solo abarca un espacio y su población, sino que es más bien una conquista de la civilización que determina directamente su evolución en una existencia simultánea.

Friedrich Bollnow, en su libro *Hombre y espacio*, señala que el espacio no es algo psíquico, fruto de una experiencia sensorial, sino que es resultado de la imagen que se adquiere al habitar con él y en él, diferenciando el «espacio vivencial» (espacio que ya existía como tal, independientemente a la manera de «ser vivenciado»), del espacio «vivido» (el espacio como medio de la vida humana)⁸.

En este intento por entender el espacio como algo vivido de carácter empírico y existencial, y construirlo para habitarlo más sosteniblemente, resulta significativa la afirmación del filósofo Martin Heidegger, que señala que «la esencia del construir es el dejar habitar». En este sentido, y aludiendo a la conocida tríada de Heidegger *Construir, habitar, pensar*, el arquitecto y urbanista Miguel Angel Roca nos se-

8 BOLLNOW, F., *Hombre y espacio*, Op.Cit. p. 25

ñala: «Solo si somos capaces de habitar podemos construir»⁹, lo que nos lleva a pensar que la construcción del paisaje depende directamente de nuestros «modos de habitar», o lo que es lo mismo, está relacionada con nuestra evolución cultural y moral con el medio, por lo que «construir» (al igual que el «habitar») se convierte en un ejercicio superior de dimensión trascendente. Esta tesis centra su atención precisamente en la dimensión estética que trasciende a la construcción del paisaje. Porque el paisaje más que un espacio puramente visual (soporte donde transcurre la vida), es un ámbito existencial donde confluyen conceptos como NATURALEZA, TERRITORIO, CIUDAD o SOCIEDAD, que en interacción con cuestiones éticas y culturales, estructuran su unidad y dotan de sentido y significado a este concepto «estético».

En consecuencia, la experiencia vivida en la relación medio y sociedad, el contacto directo, personal, con el mundo exterior, hace posible que se resuelva intelectualmente el concepto de *paisaje*, determinando que es sobre todo un «constructo estético». Entender lo que significa la Naturaleza para nuestra existencia en la tierra, estudiar el Territorio como bien vital y limitado, concebir la Ciudad (entorno urbano), como marco de nuestras manifestaciones mercantiles y culturales. De esta manera, estudiar las posibles potencialidades de la Sociedad y la relación y aportación del Arte en estos ámbitos es nuestro siguiente cometido. Desde una visión integradora de todos estos conceptos y desde una mirada estética, intentaremos concebir la complejidad del paisaje.

9 ROCA, M. A.: «Los hombres somos existiendo, y existimos en la tierra habitando, y habitamos construyendo, y construimos no solamente para habitar sino para dejar habitar. Por ello, el primer planteo que nos hacemos es en qué consiste el habitar. Habitar no radica en tener unos metros cuadrados de techo, o sea, no existimos ni somos hombres sino a través de los diversos modos de habitar. En la base de todo habitar está la identificación, el reconocimiento de pertenencia, de descripción». *Construir, Habitar, Pensar: Tipología, tecnología, ideología*. U.N.C. Universidad Nacional de Córdoba. Argentina. Buenos Aires 2006, p.21

1.1.1.

LA NATURALEZA COMO CONDICIÓN

En el libro *La construcción de la Naturaleza*¹⁰, los Doctores en BB.AA. José Albelda y José Saborit nos señalan que, al hablar de *naturaleza*, todo lo que tenemos como punto de partida es la palabra misma —*naturaleza*—, junto con algunas imágenes que reiteradamente la acompañan, imágenes relacionadas con ella que aluden a cosas muy diversas e, incluso, a veces contrapuestas; es por ello por lo que para estos autores el significado habitual de la palabra *naturaleza* es nuestro primer problema. Preguntarse qué cosa es la naturaleza, es decir, cuestionarse los tópicos que culturalmente hemos aceptado al respecto, supone situarse pragmáticamente ante ella, al margen de las inercias del uso.

En numerosas ocasiones utilizamos el término *naturaleza* aplicándolo a realidades y conceptos muy diversos. Esta sencilla constatación pone de relieve las dificultades que podemos encontrarnos al definirla, y es por esto por lo que debemos reflexionar y posicionarnos ante ella con un espíritu abierto y crítico.

En general, el término Naturaleza se refiere a todo aquello que conforma el universo, el mundo físico y a la vida en general de perspectiva ecológica, pero también se refiere a algo subjetivo, a la naturaleza de las cosas, como lo bello o lo simbólico que rodea al ser humano. A lo largo de la historia, es constatable que este término ha sido entendido de distintos modos: como «esencia», como ámbito espiritual o como mero mecanismo, distintas visiones que en muchas ocasiones han derivado en concepciones contrapuestas. Esta

contraposición viene dada, sobre todo, al separar lo hecho por el hombre, lo «artificial», como algo externo a la propia Naturaleza. Sin embargo, entre sus distintas acepciones, se constata también la concepción de la naturaleza como «esencia» de todas las cosas; es decir, lo que tiene de propio todo tipo de realidad, ya sea física o espiritual, abarcando en ese término la naturaleza humana, y abordando lo específico del ser humano como la cultura, el arte o lo espiritual, dentro de la concepción global de la Naturaleza.

Por lo tanto, como ámbito cambiante, la definición de Naturaleza requiere de profundizaciones y revisiones desde distintas ramas como la filosofía, la biología, la ecología, así como también desde el arte, para poder abordar su «naturaleza estética». En este sentido, Albelda y Saborit señalan que aunque para una arraigada tradición, el *Arte* es lo contrario de Naturaleza, en la cultura occidental también ha existido un gran vínculo entre los dos términos al considerar Arte como «imitación de la Naturaleza», cuando el concepto de mimesis reposa sobre las complejas relaciones entre Arte (generalmente entendido como artificio) y Naturaleza, por cuanto puedan revelar continuidad u oposición entre ambas cosas.

Esto nos evidencia que a lo largo de la historia, la representación y la interpretación desde el arte de la Naturaleza (tanto por continuidad como por oposición) ha marcado tanto su concepción como su construcción. La evolución de las prácticas artísticas de todos los tiempos relacionadas con la Naturaleza son evidencias claras de que no solo han reflejado las visiones de cada momento, sino que han contribuido a su construcción conceptual.

Pero el arte no puede supeditarse a participar solo en los aspectos conceptuales de la Naturaleza, también puede y debe participar en su construcción física y simbólica (idea sustancial en que se basa el desarrollo de la tesis), porque de esta relación Arte-Naturaleza, han surgido mecanismos y saberes específicos de construcción estética.

¹⁰ ALBELDA, J., SABORIT, J., *La construcción de la naturaleza*, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura Educació i Ciència, Direcció General de Promoció Cultural, Valencia 1997. p.21

Precisamente, esta tesis pretende defender la participación del arte en «la construcción de la Naturaleza», pero no con un arte redentor que con «añadidos estéticos» funcione como equilibrante del orden perdido, sino participando en su construcción estructural, física y simbólica desde un «saber del arte» operativo, que sirva para establecer nuevos vínculos relacionales con la Naturaleza.

Por otro lado, independientemente a su relación con el arte, para Albelda y Saborit, «la Naturaleza, entendida de una u otra forma explícita, siempre ha estado presente en toda cultura, en todo momento de la historia. Esta presencia nos confirma su importancia, pero también nos indica que el deseo de comprenderla y definirla viene de la necesidad de buscar nuestro origen, nuestra propia naturaleza»¹¹. En consecuencia, la Naturaleza, al margen de sus definiciones, es principalmente una cuestión vital que nos concierne inexorablemente, ya que de su modo de «construcción» depende nuestra existencia. Esto evidencia el principio de «condición» de la Naturaleza.

Desde este principio de condición, comprendemos el paralelismo existente entre el deterioro de las relaciones humanas y el medio ambiente natural, lo que nos lleva a entender que el principal problema de nuestra existencia reside en nuestro modo de «habitar», en oposición a la Naturaleza.

Esta realidad nos plantea la necesidad de un nuevo pensamiento ecológico que abarque la naturaleza y los valores inherentes de todos los seres, como la «ecosofía»¹², una filosofía ecológica de re-

composición de las prácticas sociales e individuales que establece una modificación profunda de tres registros ecológicos: el del medioambiente, el de las relaciones sociales y el de la subjetividad humana. Esta filosofía (que retoma la estética) incide precisamente en la necesidad de adoptar paradigmas ético-estéticos para reconstruir nuevas relaciones humanas y con el medio. Porque la ecosofía considerará que las fronteras entre Hombre y Naturaleza son de origen artificial; por ello, su manera de pensar busca superar nuestro antropocentrismo para vivir en concordancia con la naturaleza.

Para el Doctor en BB.AA. Joaquín Ivars, «la naturaleza continúa constituyendo una permanente lección de humildad para todos nosotros, continuamente procura renovarse, evolucionar. Y habla poco. No dejemos de atenderla, apenas somos un apéndice de su inmensidad»¹³.

1.1.2.

EL TERRITORIO COMO RECURSO Y PATRIMONIO

En lo que al término *territorio* respecta, y aunque también en su concepción participan tanto la ciencia como la cultura, constatamos que no es un término tan ambiguo como el de *naturaleza*. Para Eduardo Martínez de Pisón, Catedrático de Geografía de la Universidad Autónoma de Madrid, «el territorio como hecho geográfico propio se refiere al espacio terrestre que consideramos como solar, marco,

¹¹ Ibid. p. 57

¹² «Ecosofía» como un planteamiento ético-estético para un habitar más justo del planeta. Una nueva filosofía ecológica de recomposición de las prácticas sociales e individuales ordenadas en una ecología social, en una ecología mental y en una ecología

medioambiental. Este concepto se profundizará en el punto 1.4. relativo a «Ordenación y construcción estética del paisaje» de este mismo capítulo.

¹³ IVARS, J., «De rerum natura, aún». Extracto de la conferencia impartida en Arteleku, (Donostia) como Director del seminario «Arte y Ciencias de la Complejidad», julio de 2009, Revista *Zehar-67*, Gipuzkoako Foru Aldundia – Arteleku, Donostia, 2010, p.25

recurso, soporte (...), el espacio geográfico disponible, funcional, manipulable y reconfigurado»¹⁴.

Parece pues, que el término *territorio*, a diferencia del de *naturaleza* alude más un recurso que a una condición. Pero su percepción está relacionada con la cultura de sus habitantes, que lo contemplan y lo entienden según su realidad. Así, para un agricultor, la tierra representa labranza, cultivo, trabajo..., mientras que para un ciudadano urbano puede representar simplemente *naturaleza*. Estas distintas concepciones reflejan dos cosmovisiones, dos formas de estar ante la vida que, más que complementarias, parecen ser antitéticas. Pero el hecho de que el territorio sea, tal y como afirma Pisón en su anterior cita, un espacio «funcional, manipulable», e incluso «reconfigurado» no significa que carezca de límites, ni de condición de *naturaleza*.

Por otro lado, el hecho de vivir, producir y evolucionar con el medio, en un contacto cotidiano con el territorio y en largos periodos de tiempo, provocan cambios de paisaje prácticamente imperceptibles, por lo que los identificamos como «paisajes naturales». Los tradicionales paisajes rurales, con sus montes, valles y laderas logran un equilibrio entre la entropía del medio y la explotación humana que nos produce una percepción del territorio como parte vital de nuestra existencia.

Pero con la revolución industrial, estos parámetros de equilibrio que permitían una naturalización progresiva del paisaje desaparecen. Es sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX cuando el anterior equilibrio se rompe, y el proceso de transformación del

territorio se convierte en una colonización acelerada, provocando su uniformidad y destruyendo la diversidad y los patrones paisajísticos existentes.

Las fotografías actuales hechas por satélite nos dan una idea de este nuevo orden impuesto por el hombre. El nuevo territorio está colonizado totalmente, parcelado geométricamente tanto en los grandes espacios agrícolas y forestales, como en las complicadas tramas que conforman las infraestructuras de comunicación, extendiéndose hasta todos los rincones del planeta. Casi sin ser conscientes, estamos asistiendo a la mayor transformación que el medio rural y las ciudades hayan sufrido a lo largo de la historia. Estos fenómenos son generalizados y responden a una inercia mutacional tan automática que suceden como si respondieran a una lógica inevitable de transformación que se hallara implícita en la propia naturaleza del lugar.

Otra de las dificultades con que nos encontramos al abordar la cuestión territorial se refiere a su segmentación según la «función» que se le otorgue, no estando claro donde se sitúa el límite regulatorio de un plan de ordenación del territorio de un plan urbanístico local. (Este tema se aborda más profundamente en el punto 1.4. de este mismo capítulo «Ordenación y construcción estética del paisaje»).

Por ejemplo, al abordar un entorno de gran valor paisajístico, ecológico y patrimonial como es el territorio costero (caso que ocupa esta tesis en su apartado de praxis), nos situamos ante una materia que depende del Ministerio estatal de Medio Ambiente, pero sus recintos portuarios son de competencia autonómica y los espacios adyacentes a estos, competencia urbanística de los ayuntamientos. Esta segmentación competencial, que en principio no parece ilógica, demasiadas veces burocratiza y ralentiza proyectos de interés común, fracturando y monofuncionalizando el territorio según crite-

¹⁴ MARTÍNEZ de PISÓN, E., «Los componentes geográficos del paisaje», Paisaje y pensamiento, J. Maderuelo (Dir), CDAN, Fundación Beulas, Ábada Editores, SL., Madrid 2006, p. 131

rios particulares de cada departamento. Además, esta división impide en muchos casos tratarlo en su integridad, reordenarlo como patrimonio, como espacio público, como recurso... como materia limitada y necesaria¹⁵.

Pero entender el territorio como recurso limitado no es suficiente, ya que la concepción del mismo se ha de dar desde una perspectiva más rica y compleja, aunque para ello estamos obligados a cambiar enfoques y metodologías. Mucho más que un soporte en el que vivir, un espacio de actividades, el territorio es el escenario de nuestras relaciones sociales y factor de primer orden para nuestra evolución sostenible. El territorio es recurso y patrimonio, es un legado y un bien público, y por lo tanto nos corresponde tratarlo como patrimonio pero desde una concepción cultural del mismo.

Estamos necesitados de un cambio de legislación en cuanto a la ordenación y gestión del territorio urbano y no-urbano, y en especial en lo referente a todas las formas de transformación o intervención que se realizan en ella. Su potencial no se limita a su provecho como materia prima, sino porque adquiere una dimensión singular e irreplicable. Para Cristina Gutiérrez-Cortines, el medio, natural y físico, en toda su extensión, adquiere rango de un «hogar familiar, visual, y simbólico» de una personalidad visual singular e irreplicable. Para la profesora, «el modelo percibido es el resultado que va más allá de una imagen que trasciende sus rasgos físicos y se adentra en el terreno más profundo de las relaciones entre el hombre y su propia historia colectiva. La vivienda, el entorno, los

15 Esta división de intereses contrapuestos puede originar problemáticas que evidencian una falta de unificación de criterios que puede derivar en situaciones inverosímiles y descontextualizadas, como la prohibición de baños en zonas habitualmente utilizadas y destinadas para tal actividad, la privatización de puertos, o, en casos extremos, la destrucción de playas, acantilados u otros entornos protegidos como se puede verificar en el caso del proyecto del Gobierno Vasco de un nuevo puerto exterior para Mutriku (Gipuzkoa), 2001. y que es analizado en la segunda parte de la tesis.

sonidos, la luz y los tránsitos habituales son naciones particulares, experiencias vivas que acompañan al individuo en sus emigraciones o traslados»¹⁶.

Pero esta percepción patrimonial del territorio requiere de una visión culta y sensible a la vez que interdisciplinar. Cualquier territorio, por muy extrema que resulte para ser habitado, cuenta con unos valores paisajísticos. Pero para captar su dimensión estética, requiere de la mirada sensible de alguien, en concreto la mirada del artista, que a través del arte, es quien identifica y lo reproduce a modo de un paisaje estético.

1.1.3.

LA CIUDAD COMO «OBRA DE ARTE»

Dentro de la diversidad que conforma el territorio como marco geográfico, la ciudad como «espacio urbanizado», aunque no ocupa una parte sustancial de su espacio, su actividad repercute de manera considerable en el consumo, configuración y condicionamiento general del territorio.

En un estudio sobre ciudades y sostenibilidad, *Las ciudades del siglo XXI*, el profesor universitario Salvador Perelló, señala que desde

16 Esta afirmación, le lleva a considerar que los rincones y las imágenes compuestas a partir de la arquitectura y los entornos, son propiedad de sus habitantes habituales, pero que también, forman parte del patrimonio de quienes lo recuerdan en su memoria o lo visitan. «Son patrias abiertas, mundos que pertenecen un poco al viajero y mucho a sus habitantes, que han de saber renovarse sin romper los lugares de recuerdos. Es el derecho a vivir la belleza de la tierra y las obras de los hombres, pues si el mundo está dividido en infinitas parcelas con dueño, el universo es de los habitantes de hoy y de los que vendrán mañana, sea cual sea su rostro aún desconocido para nosotros». GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C. Construir sin destruir, Fundación Marcelino Botín, Madrid, 1999. p.19

la segunda mitad del siglo XIX hasta finales del XX, los sistemas de ciudades han conformado la matriz económica, política y cultural del mundo¹⁷. Esta realidad nos confirma que para afrontar el tema de la sostenibilidad del planeta, es imprescindible afrontar el fenómeno urbano como un asunto de primer orden. De hecho, es en las ciudades donde se concentra la mayor parte de la actividad humana del planeta, y por tanto, donde surgen los principales conflictos de convivencia entre la sociedad y su medio. Por otro lado, cabe señalar que la ciudad no solo responde a las necesidades materiales de la sociedad. Para el escultor Jorge Oteiza «la ciudad nació antes que como refugio material de la sociedad como construcción espiritual contra la naturaleza y el mundo y la muerte. La primera ciudad de la prehistoria es un refugio religioso de la intimidad espiritual del hombre»¹⁸.

Por lo tanto, y aunque la sostenibilidad o la simbología de la ciudad no es objeto específico de esta tesis, es obvia su relación a la hora de estructurar y gestionar estéticamente el *Paisaje*. Dicho lo cual, y retomando el tema de la ciudad, al parecer, el modelo de ciudad moderna que hemos heredado parece no satisfacer las necesidades de las nuevas culturas, de los nuevos deseos y sueños de las gentes. Para el Catedrático en Arquitectura del Paisaje Javier Maderuelo, la ciudad, o mejor, el concepto que hemos heredado de

ciudad, se encuentra ahora en crisis por la pérdida del carácter, por la merma en la significación que las ciudades están sufriendo en las últimas décadas. Participando de esta misma idea, el sociólogo urbano Giandomenico Améndola puntualiza que en el momento de su crisis más intensa, la ciudad parece haber encontrado nuevamente la antigua capacidad de reinventarse y renacer, aunque advirtiendo de las problemáticas que pueden devenir de las nuevas «ciudades sueño», como son «los excluidos del sueño». En este sentido, Améndola, en su libro *La ciudad postmoderna*, señala que una nueva ciudad está naciendo en el espacio y el lugar de la ciudad moderna tradicional. En la ciudad postmoderna, el ciudadano, aunque está pisando el escenario físico de la ciudad habitual, funciona en la ciudad mediática de la hiperrealidad y el imaginario. El sociólogo afirma que para dar forma y vida a esta nueva metrópolis postmoderna, y en el contexto de intensa competencia urbana en el mercado global, «la imagen deviene estratégica en la lucha por atraer capitales, personas, empresas, y el imaginario es un factor decisivo para vender la ciudad y sus partes»¹⁹. El marketing, la simulación y la apariencia, parecen por tanto constituir estrategias que construyen la nueva imagen de la ciudad: «la ciudad como museo viviente».

Pero estas «ciudades sueño», tal y como las define Améndola, esconden sin embargo desigualdades sociales, precariedades urbanísticas; son ciudades en las que proliferan espacios denominados «no-lugares» por Marc Augé, espacios que niegan a la ciudad cualquier cualidad semántica, «espacios que no son en sí lugares antropológicos (...), no integran los lugares antiguos: estos, catalogados, clasificados y promovidos a la categoría de «lugares de la memoria»». Lugares que «convierten a los ciudadanos en meros elementos de conjuntos que se forman y se deshacen al azar

17 «En 1970, el 35% de la población del planeta vivía en áreas urbanas. En el año 2000, este porcentaje excede el 50% y en el 2030 se espera que el porcentaje de población urbanita alcance el 90%. PERELLO, S., «Sobre el concepto de sostenibilidad urbana, su aplicación en las áreas urbanas de los países desarrollados y la utilidad de los indicadores», en *Las ciudades del siglo XXI* (Sorribes, J.(dir.), Perelló, S., Izquierdo, V.), Valencia, UNED. Alzira-Valencia, 2001, p.99

18 OTEIZA, J., «La ciudad como obra de arte» Conferencia impartida dentro del ciclo «Arte, arquitectura y urbanismo» en el Ateneo Mercantil de Valencia en noviembre de 1958. Recogido por Emma Lopez Bahut en el libro *Oteiza y la crisis de la modernidad*, p.419. Biblioteca digital Museo Jorge Oteiza, disponible en: http://www.academia.edu/3342780/_La_ciudad_como_obra_de_arte._Origen_de_la_reflexion_espacial_de_Oteiza_sobre_la_ciudad_

19 AMENDOLA, G., *La ciudad postmoderna*, Celeste Ediciones, S.A., Madrid, 2000. P.294.

y son simbólicos de la condición humana actual y más aún del futuro»²⁰.

Estas constataciones confirman que la actual reinención de la imagen de la ciudad por parte de las autoridades y de las instituciones encargadas del «crecimiento» y revitalización de las ciudades (sobre todo las industriales), forman uno de los temas de mayor interés dentro del estudio sobre la construcción física y simbólica de los asentamientos humanos en el territorio, porque sus implicaciones políticas, éticas y ecológicas adquieren una dimensión estética que afecta directamente a la «calidad del paisaje».

Se entiende que la planificación territorial de una ciudad debe estar determinada y condicionada por sus rasgos morfológicos configuradores, como sus ríos, los frentes marítimos y otras características que determinan su perfil geográfico y, consecuentemente, su personalidad diferenciadora. Estos rasgos de singularidad, junto a las redes de comunicación, la arquitectura o el diseño urbano, son los que tejen lo que el Doctor en BB.AA. Isusko Vivas llama las complejas «escenografías de lo urbano»²¹.

En la regeneración urbanística se evidencia la importancia de los nuevos símbolos por su papel otorgador de nueva imagen, al parecer esencial, para nuestro mundo actual. La circulación pública de imágenes, sus nuevos significados sociales, denominan nuestra cul-

tura visual contemporánea, pero en nuestra evolución en el mirar, tenemos que buscar, también, imágenes que representen lo social, para así equilibrar el desfase en la balanza entre imagen pública y rentabilidad social.

En cada decisión que se tome para una planificación urbana sostenible es necesario incorporar la nueva idea de ciudad, esto es, la integración de complejidad y densidad desde un interés solidario. El «espacio urbanizado», como distribución espacial de la ciudad, no es tan solo un desarrollo formal. La Doctora Blanca Quesada, subraya que además de su «planificación política, urbanística, arquitectónica y artística» el espacio urbano es, sobre todo, «un espacio vivenciado por la variedad e identidad de todos los grupos que constituyen la sociedad actual»²². Para la Doctora, el espacio urbano es movilidad, contacto social, disfrute del medio ambiente, y no es un espacio de la ciudad sino que es la ciudad misma; para convivir y crecer.

Desde el punto de vista antropológico, la Catedrática en Antropología Teresa del Valle sostiene que el hecho de que la ciudad sea una creación humana «significa que a través de su contemplación y lectura podemos obtener un conocimiento de la historia de las personas, de los grupos, de la sociedad así como de la cultura (...) que puede leerse a través de las presencias y ausencias»²³. Esta lectura del entorno evidencia que la forma y estructura del entorno está en relación directa con los modos, y condiciones de vida de sus habitantes, por lo que resulta de vital importancia, estructurar la ciudad

20 AUGÉ, M., *Los no-lugares*, Ed. Gedisa, Barcelona, 2001. p. 83 y contraportada respectivamente.

21 En estas «escenografías urbanas» materializadas en los espacios públicos «la presencia de la arquitectura o la escultura pública con valor de monumento, han de compartir en postmodernidad un espacio-territorio conceptualmente cada vez más complejo y físicamente cada vez más indefinido al lado de los elementos singulares del mobiliario urbano». VIVAS ZIARRUSTA, I: Bilbao. Regeneración de la ciudad postindustrial. Urbanismo, arquitectura, escultura y mobiliario en la nueva metrópoli, Tesis Doctoral UPV/EHU, 2003, Departamento Escultura, p. 411.

22 FERNÁNDEZ QUESADA, Blanca, Tesis Doctoral *Nuevos lugares de intención: Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales*. Estados Unidos 1965-1995. Centre de Recerca Polis Universitat de Barcelona, 2004, p. 3.

23 DEL VALLE, Teresa., *Andamios para una nueva ciudad*, Ed. Cátedra, Colección «Feminismos», Madrid, 1997. p. 81.

desde una perspectiva antropológica, reivindicándola desde un enfoque socio-cultural y dándole la importancia al espacio en relación a la identidad individual y grupal.

En la regeneración de la ciudad, y siguiendo el enfoque antropológico, cabe señalar la importancia de la integración de los territorios periurbanos para evitar la gentrificación, por ser una política necesaria para integrar la totalidad de los ciudadanos en un modelo común de ciudad. Porque demasiadas veces las regeneraciones urbanísticas tienden a expulsar los problemas fuera de los límites administrativos, sin que las políticas de integración social o de calidad de vida se antepongan a una nueva «imagen» de ciudad.

Advirtiendo de la problemática de la ciudad periurbana, el urbanista y geógrafo Jordi Borja, en su libro *La ciudad conquistada* nos señala que «hoy el desafío difícil no es el que nos plantea la ciudad existente y construida, con su historia y sus conflictos (...), sino la ciudad de las afueras, el suburbio, allí donde la continuidad humana se rasga y se rompe sin una pauta prefijada»²⁴. Este urbanista trata la realidad múltiple de los territorios urbanos y de la sociedad urbanizada analizándolas en tres tipos de ciudades:²⁵ La primera es la ciudad de nuestro imaginario y de nuestra memoria histórica, preindustrial, presente en nuestros centros y barrios. La segunda, la ciudad metropolitana, de uso cotidiano, de deudas sociales acumuladas, herencia de la revolución industrial, una ciudad presente que es también pasado, pero no resuelto. La tercera, la ciudad de la sociedad informacional, dispersa pero que pugna por construir nuevos ámbitos integradores que percibimos mal, por su novedad y discontinuidad, pero en la que vivimos y que debemos hacer nuestra. Jordi Borja

nos plantea conquistar la ciudad, pero no como objeto sino como objetivo. En un sentido muy parecido, Antonio Remesar en *Arte contra el pueblo* identifica también tres tipos de ciudad que conforman la ciudad de nuestro imaginario, en donde confluyen las múltiples realidades de los territorios urbanos; la ciudad «pensada», la ciudad «real» y la ciudad «vvida»²⁶.

En la actualidad, todas las ciudades intentan ser reconocidas y señaladas en el mapa como modelos de transformación y adecuación a los tiempos presentes y como urbes de especial singularidad. En este deseo de vender la ciudad y sus partes en el contexto del mercado global, en la construcción de su imagen, curiosamente se aprecian aspectos que coinciden simultáneamente en el conjunto de todas ellas. La Doctora en Sociología Sara González Ceballos, en su trabajo de investigación «Reescribiendo el Bilbao metropolitano según Bilbao Ría 2000»²⁷, cita que en estos últimos años han proliferado los estudios sobre los procesos de revitalización y de transformación de la imagen de la ciudad en el mundo occidental. Estos estudios refuerzan la hipótesis de que en todas estas ciudades se están siguiendo pautas muy parecidas. Constituyen un guión que resulta ser más o menos el mismo para todas las ciudades que quieren pasar por un proceso semejante.

Para González Ceballos, en la construcción de una nueva imagen de ciudad «se ha otorgado más importancia a la producción y consumo de lo que Bordieu llama el «capital simbólico». La estética y el gusto

24 BORJA, J., *La ciudad conquistada*, Ed. Alianza, S.A., Madrid, 2003, p. 352.

25 Ibid. pp. 35-44

26 REMESAR, A.: *Arte contra el pueblo: los retos del arte público en el siglo XXI*, Op.Cit.

27 GONZÁLEZ CEBALLOS, S., «Re-escribiendo el Bilbao metropolitano según Bilbao Ría 2000». Trabajo de investigación sobre el proceso de regeneración urbana en Bilbao, para la elaboración de una tesis doctoral en el Departamento de Sociología 1 de la UPV/EHU, (2000). Bidebarrieta: *Revista de Humanidades, Anuario de Humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*, Bidebarrieta kulturgunea, Ayuntamiento de Bilbao, Area de Cultura y Turismo, Bilbao, Tomo VIII, pp. 491-506.

por el diseño han cobrado gran importancia y son valores añadidos a la hora de consumir y valorar los objetos y artefactos culturales, de los cuales el paisaje es uno de ellos»²⁸. Todo ello constituye el capital simbólico de una ciudad, siendo el paisaje parte de este capital.

Pero tal y como señala Kevin Lynch en su libro *La imagen de la ciudad*, para que una imagen sea eficaz debe tener estructura, identidad y significado; de lo contrario, si la imagen no es completa, corremos el riesgo de caer en una mera estetización, en el sentido más banal de la palabra. Una estetización insustancial incapaz de construir paisaje. En este sentido, Lynch comenta: «Como manipuladores del medio físico, los urbanistas están interesados en el agente externo de la interacción que produce la imagen ambiental (...) urbanistas interesados en crear imágenes colectivas, imágenes públicas que tratan los puntos de coincidencia que puede esperarse que aparezcan en la interacción de una realidad física única, una cultura común y una naturaleza fisiológica única»²⁹. Constituyen de este modo imágenes públicas como representaciones mentales comunes.

Así, ciertos elementos paisajísticos y urbanísticos son propios de las estrategias de reinención de la ciudad: parques temáticos, distritos culturales o artísticos, festivales, arquitecturas de autor, ocio, consumo, etc. Estos nuevos elementos del paisaje urbano simbolizan la superación de la etapa industrial y la transición hacia una ciudad del ocio y del espectáculo. Los nuevos símbolos vienen a suplantar una imagen global que no atiende a lo genuino, a lo local, a lo identitario... cuando la complejidad de la ciudad la forma la suma de sus identidades, constituyendo con ello su capital cultural distintivo. Y estas imágenes identitarias poseen potencial social, porque consi-

guen que el ciudadano se identifique con su entorno, evitando así la sensación de ser un extraño en su propia ciudad.

De esta forma, demasiadas veces, los nuevos elementos, de gran potencial visual, van perdiendo con el tiempo significado por carecer de identidad, por ser imágenes globales sin identidad local que dejan de producir interacción o «tensión» entre sus ciudadanos. En este sentido, cabe señalar, tal y como sostiene el Doctor en BB.AA. Javier Moreno, que «la imagen de la ciudad se constituye en la tensión entre lo simbólico y lo funcional»³⁰.

Prosiguiendo en nuestro contexto cercano, y por ser un buen ejemplo de lo expresado hasta ahora, constatamos que las transformaciones urbanas que se están dando en la ciudad de Bilbao pueden ser entendidas como elementos paisajísticos y urbanísticos propios de las estrategias de reinención de la nueva ciudad. Para González Ceballos, Bilbao simboliza la renovada imagen de la ciudad post-industrial, cultural y turística, donde quedan «olvidadas» las crisis industriales, pero también muchas de las identitarias de la vieja ciudad industrial, reconvertidos en símbolos anacrónicos descontextualizados una vez perdida su función.

Podemos entender que la cultura, independientemente de su potencial transformador de la sociedad, es hoy otra actividad económica clave para esta sociedad basada en el consumo; pero ello no justifica la actual carrera por hacer un centro cultural por ciudad³¹. La

²⁸ Ibid. p.496.

²⁹ LYNCH, K., *La imagen de la ciudad*, Ed. Gustavo Gili, S.L., Barcelona, 1984-1998, pp. 16 y 17.

³⁰ MORENO MARTINEZ, J., Profesor del Departamento de Escultura de la Universidad del País Vasco, en su tesis *Jorge Oteiza – Roberto Puig. Monumento a José Batlle y Ordóñez, 1956-1964*, presentado en el 2008, p.31.

³¹ Para Antonio Remesar, los actuales «museos-monumentos» representan espacios privilegiados propiciados por las instituciones que invierten en cultura. Estos museos «revierten la inversión ofreciendo recursos y facilidades educativas al conjunto del sistema; generan un importante flujo de turismo cultural y tienen un efecto multi-

promoción de grandes infraestructuras culturales por parte de las instituciones puede buscar la complacencia del ciudadano, el interés por una sensación de satisfacción. En este sentido, para la historiadora de arte Miren Eraso «el Guggenheim crea un falso consenso, crea un espacio urbano que no es político, que no genera conflicto porque es un espacio urbano solamente para la contemplación. No está pensado para la acción. - Y añade - El espacio urbano debe ser para vivirlo, y su uso debe responder a los hábitos y necesidades de los y las ciudadanas»³².

Es cierto que esta nueva imagen urbana contribuye a la regeneración de la ciudad material y simbólica, llegando a ser representativa de la revitalización de la decaída economía urbana.

Sin embargo, no debemos olvidar que demasiadas veces detrás de esta imagen «unificadora de ciudad» se excluyen problemas sociales y se esconden desigualdades, bajo su nueva fachada de «símbolo moderno»³³, creándose así un desfase entre imágenes que consideramos representativas de nuestras ciudades, de nuestros países y la complejidad de su realidad. En la imagen identitaria de una

ciudad, su patrimonio industrial singular representa unas señas de identidad, un factor de autoestima y de sentimiento de pertenencia, recordando que, tal y como afirma Isusko Vivas, «las arquitecturas y estructuras ingenieriles industriales constituyen obras de arte útiles, objetos estéticos con función de uso»³⁴. Es necesaria, pues, una puesta al día crítica de las imágenes emblemáticas de cada lugar. Hay que repensar y descubrir cuáles son los referentes colectivos contemporáneos, referentes de una imagen colectiva, de estructura, identidad y significado, proponiendo nuevos paisajes con los que la sociedad se identifique e interactúe.

En la articulación y construcción de este complejo entramado que representa la ciudad, la colaboración de distintas disciplinas y saberes, dentro de un contexto participativo y colaborativo, resulta clave para evitar desequilibrios entre la «imagen» representativa y las necesidades de la sociedad, ya que ante tanta «artificiosidad», el ciudadano puede sentirse turista en su propia ciudad. Pasado, presente y futuro deben tener una continuidad lógica desde una cohesión estética de la misma.

Por lo tanto, resulta lógico pensar que todas aquellas políticas encaminadas a conseguir un desarrollo urbanístico deberán plantearse desde una visión innovadora a la vez que integradora de su historia y su identidad, una visión estética que construya su propia escenografía urbana. La ciudad es diversidad, y en cada decisión que tomamos hay que incorporar la nueva idea de la ciudad y su complejidad: planificando el futuro de nuestras ciudades sobre un nuevo módulo de ordenación urbana, basado en la competitividad, la información y el conocimiento, y apostando por la calidad de vida y la cohesión social. Las ciudades del siglo XXI están demandando un urbanismo ecológico, que sea capaz de resolver los problemas heredados de

plicador sobre las industrias culturales de carácter comercial». Remesar, al hablar del museo-monumento, recoge una cita de Maderuelo (*Hacia una teoría del Arte Público*, Barcelona, 1997, p.146): «El desprestigiado monumento conmemorativo que recordaba una gesta particular es sustituido por el museo que es convertido en el hito que conmemora y narra a la vez la gesta de la cultura, el arte o la inteligencia de un periodo determinado, que custodia sus más preciados ejemplos».

32 ERASO, M., en «El efecto Guggenheim: Bilbao, New York, Bilbao», octubre 2009. <http://www.wokitoki.org/wk/282/el-caso-guggenheim-bilbao>

33 Al parecer, en lo que se refiere a la proliferación de las «arquitecturas símbolo» algo empieza a cambiar. El crítico de arquitectura David Cohn, en *El País* (*Babelia*, 03/09/2011) reflexiona sobre la cuestión entendiendo como «Fin de ciclo, fin de una era: nada ilustra mejor el cambio de rumbo en la arquitectura actual como el espectáculo de Santiago Calatrava respondiendo ante un juez por los excesos y opacidades de sus honorarios en el caso de la Ópera de Palma de Mallorca. Se cierra como se puede otro proyecto desbordado en concepto, tamaño y presupuesto».

34 VIVAS ZIARRUSTA, I. Op.Cit. p.341

la modernidad: dispersión, zonificación, tráfico o contaminación; es decir, como espacios en equilibrio entre lo económico, el medio ambiente y el bienestar social. Para mejorar el medio urbano y conseguir una ciudad verdaderamente habitable y llena de vida, tenemos que integrar la densidad, la complejidad y la solidaridad como los tres pilares básicos que abonan la riqueza de compartimentos. Como nos señala el urbanista y geógrafo Jordi Borja, proponiendo diferentes formas, estrategias y debates críticos, desde una dimensión global y evitando tratar la ciudad como un mosaico de espacios desintegrados³⁵.

Esta misma idea es tratada por Javier Maderuelo, en el libro *Arte Público: Naturaleza y ciudad*, especificando que a la hora de planificar u ordenar territorialmente una ciudad que necesita adecuarse a los tiempos en que vivimos, no solo se trata de «resolver situaciones técnicas», sino que previamente debemos profundizar en la historia de la ciudad, en la cultura urbana del lugar (en su identidad), para posteriormente intentar buscar soluciones cargadas de significados, «apoyándose en valores estéticos capaces de mejorar las condiciones físicas y funcionales de la ciudad, sin grandilocuencia pero capaces de generar un entorno en el que sea posible la educación cívica, proporcionando al ciudadano en un ambiente limpio, culto, agradable y respetuoso con la fisonomía y la historia del lugar»³⁶.

La ciudad es soporte y marco de las manifestaciones culturales, es una huella cultural, y por lo tanto expresión de arte. En cuanto obra colectiva y producto artístico, la ciudad adquiere un profundo carácter simbólico y significativo, donde el arte puede articular pro-

pósitos urbanos desde una visión estética de la misma. Por esta razón, Maderuelo considera que «Entendida como obra de arte, la ciudad se encuentra sometida a la mirada estética y, a través de ella, podemos descubrir sus cualidades como paisaje, entorno sentimental, depósito de la historia y escenario arquitectónico»³⁷.

1.1.4. LA SOCIEDAD COMO CAPITAL CREATIVO

El paisaje existe gracias a la mirada de alguien capaz de valorarlo en sí mismo. Pero la sociedad como parte del paisaje, independientemente de ser un elemento imprescindible para su valoración, representa junto con la naturaleza, el elemento que más afecta a su transformación. Aunque el nivel económico y el desarrollo tecnológico de la población inciden en buena medida en la transformación de su territorio, lo que más determina su construcción material y simbólica es la sensibilidad existente sobre el paisaje como territorio común. Esta sensibilidad estética, define nuestra «cultura del paisaje», que está directamente en relación a cómo entendemos, actuamos y sentimos nuestro paisaje, connotaciones éticas y políticas que la definen y nos definen. Por lo tanto, entendemos que el paisaje se articula y se construye a partir de nuestra forma estética de vivir el paisaje.

En estos últimos años, y en un contexto de conflicto cada vez más globalizado, se está percibiendo que los movimientos ciudadanos se sienten menos representados por su clase política, y exigen una mayor participación y un mayor control de la gestión de los asuntos públicos, con lo que pasan de ser meros sujetos pasivos, que con-

³⁵ BORJA, J., Op.Cit. contraportada.

³⁶ MADERUELO, J., (Director), *Arte Público: Naturaleza y ciudad*, Lanzarote, Ed. César Manrique, 2001. p.51

³⁷ Ibid. p. 18.

sumen, trabajan y tributan, a ser agentes que desde el espacio público exigen mejoras, frenan movimientos especuladores, reclaman mayor participación y desean opinar sobre las políticas económicas, ecológicas y sociales.

En este sentido, el profesor Cándido Monzón entiende que la «opinión pública» está relacionada con el desarrollo de los derechos y libertades del ser humano y hace posible el cambio de un «régimen de autoridad» a un «régimen de opinión»³⁸. Para Monzón, junto a la opinión pública, el uso de la razón y el diálogo transforman al hombre en ciudadano y desarrolla la conciencia pública. Y esta concienciación es la vía para propiciar una verdadera democracia participativa, en el que los ciudadanos se convierten en los verdaderos protagonistas de la sociedad política y civil. Pero esto que debiera resultar natural a cualquier estado democrático, muchas veces se ve frustrado por la imposibilidad de aportar ideas o colaboraciones en unas instituciones estancas y burocratizadas, lo que provoca frustración y desánimo, que deriva en una falta de interés por lo «político» y que abona la pérdida de «conciencia ciudadana».

Para el profesor Ramón Parramón, especializado en arte, participación y espacio público, el ámbito de participación a través de colectivos o individuos como estrategias alternativas a los programas políticos-institucionales se está incrementando de manera significativa, construyendo «una nueva escena en la organización social.» Parramón nos señala que «los nuevos movimientos sociales están

caracterizados por un pluralismo de ideas y valores cuyo objetivo es perseguir reformas institucionales que amplíen los sistemas de participación en decisiones de interés colectivo»³⁹. Movimientos sociales que logran una fuerte visibilidad a través de la conquista de los espacios públicos y que mantienen una estrecha comunicación a través de las nuevas redes sociales, que posibilitan enlazar actuaciones locales con dinámicas globales desde un claro convencimiento, según Parramón, de que están construyendo alternativas de cambio posibles.⁴⁰

Estas alternativas de cambio son generadas desde un «activismo cultural, entendido como la utilización de medios culturales que traten de promover cambios sociales»⁴¹, prácticas que se insertarían en un discurso social, no individual, sino en el ámbito de lo colectivo. Y lo colectivo, como sujeto de transformación, lleva consigo un potencial innovador de suma importancia como es su «capital creativo». Así lo entiende el sociólogo y director del Proyecto de Investigación MIC (Microsoft Innovation Center) Igor Calzada, que subraya el capital que suponen los diferentes sectores de la sociedad que desarrollan su trabajo desde la creatividad. Escritores, cocineros, artistas... forman una red creativa de gran valor añadido porque creatividad deriva en innovación social, lo que convierte la innovación y la creatividad en los factores clave para el desarrollo económico, la cohesión social y la democratización de la cultura.

38 «El concepto de opinión pública va unido al desarrollo de la democracia y las libertades públicas, en Grecia, especialmente en tiempos de la democracia, debemos presuponer la existencia de una opinión pública activa, desarrollada en lugares públicos, como el ágora, donde los representantes del pueblo o el cuerpo de ciudadanos libres se informaban, dialogaban, discutían y participaban en los asuntos más variados de la cosa pública. La participación política imponía, frente a la coerción y la violencia, el «gobierno de la palabra». MONZÓN, C., *Opinión pública, comunicación y política: La formación del espacio público*, Madrid, Ed. Tecnos, 2000, p. 22.

39 PARRAMÓN, R., «Arte, participación y espacio público», (mayo 2009), s.p. en <http://www.dosislas.org/ciudades/voces/participacionyarte.html>

40 Los recientes casos del «Movimiento 15 M», ¡Democracia Real YA! o Movimiento de los Indignados, son ejemplos de movimientos sociales que llaman a los jóvenes a emprender la acción no violenta, a una «insurrección pacífica» para revelarse contra los poderes del capitalismo.

41 WALLIS, Brian. Citado por Parramón en «Arte, Participación y Espacio público», Op.Cit.

El sociólogo Igor Calzada defiende que desde la participación de estos colectivos se posibilitaría el cambio del modelo desarrollista al modelo social (trabajando en grupo) donde la cohesión social y la democratización de la cultura darían como consecuencia un desarrollo económico sostenible. Para el sociólogo, la participación ciudadana propiciaría un capital cultural, un capital social y un capital ecológico que constituirían «ecosistemas creativos» donde se apreciarían valores intangibles como la tranquilidad, el silencio o el tiempo como materia prima para lograr objetivos de progreso y calidad de vida. Este «capital creativo» es entendido como «conjunto de activos combinados, estimulantes y posibilitadores necesarios para que los operadores existentes en una sociedad (personas, grupos, instituciones, empresas, universidades y regiones) se vuelvan innovadores y creativos»⁴².

Pero estos procesos transformadores de sociedad no solo se abarcan desde lo grupal. Desde una posición crítica, la cultura y el arte en particular pueden posibilitar nuevos vínculos con dinámicas sociales y políticas, donde el artista, aunque a título individual, propicie experiencias estéticas de interés colectivo. Estas experiencias pueden posibilitar la apropiación y continuidad por parte de la comunidad tanto de sus «tácticas» como de su «mirada», y también abren nuevos horizontes en las preocupaciones contemporáneas sobre la función social del arte. En una dinámica en el que las prácticas artísticas se expanden al espacio social para activar situaciones que posibiliten cambios reales (prácticas artísticas relacionales), estaríamos hablando, tal y como

42 CALZADA, Igor. El sociólogo y director de proyecto de Investigación MIC, en alusión a nuestra realidad local, confía en crear una red creativa vasca de escritores, cocineros, artistas... del siglo XXI que nos distinga en el contexto global: El carácter vinculante de la creatividad incita el deseo de la acción y la dinámica comunitaria. Esta creatividad que es patrimonio de todos, que es lúdica y transformadora y que se vive colectivamente en los movimientos sociales, no necesita de un arte «cautivo» de la misma manera que el trabajo solidario y autónomo del artista no deja de tener sentido sino que urge su práctica. «Capitales Creativos» Cursos de Verano de la UPV, San Sebastián, 2007 <http://www.thecreativesociety.org>

nos señala la autora Lucy Lippard, de un nuevo artista social que, sin limitarse a lo contestatario o crítico, debe «aunar teoría y acción social con la tradición de las bellas artes en un espíritu de multidisciplinariedad e integración, y con un trabajo orientado al proceso»⁴³.

Este activismo, independientemente de si es alternativa o colaboración institucional, forma parte de estructuras sociales y está afectado por ellas. Esto no quiere decir que para ser agentes libres tengamos que liberarnos de las estructuras sociales y actuar al margen de ellas. Al contrario, la existencia de esas estructuras e instituciones nos posibilita la actividad, y eso se aplica por igual a actos de conformidad y a actos de crítica y cuestionamiento.

Para Parramón, en este modo de funcionar, artista e institución, en tanto que integrados en un contexto socio-cultural, han de definir sus roles de actuación y de interacción, exigiendo en la relación, un grado de implicación que posibilite cambios reales en el espacio social. Y este es un aspecto sustancial, porque el artista es integrado a la estructura institucional, a la vez que la institución se integra en el discurso social, paso este fundamental para consolidar una nueva cultura de democracia participativa.

Pero para ello, Parramón nos recalca que «es necesaria la participación ciudadana, pero no la simple votación de los vecinos (...). Toda actuación urbana debería suponer una campaña de concienciación ciudadana sobre los problemas del lugar y las posibilidades de solución, en la que estén implicados técnicos, políticos, artistas y ciudadanos»⁴⁴.

43 LIPPARD, L., «Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar», en el libro *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Proyecto editorial de Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramente y Marcelo Expósito, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001, p.61

44 PARRAMÓN, R., Op.Cit. s.p.

En este sentido, y también en alusión a lo participativo, Maderuelo matiza que no se trata de que los ciudadanos deban ejercer de ingenieros o escultores; tampoco de que los artistas deban decidir sobre soluciones técnicas o que los técnicos juzguen actuaciones artísticas, sino que es necesario que exista una corriente de información y colaboración mutua. Debemos abogar por una participación unitaria que concilie inquietudes sociales e institucionales, asegurándonos de que esta información llegue al ciudadano de forma clara y sencilla para que pueda «comprender y aceptar como suyas las soluciones que se adopten, haciéndose cómplice del proceso de gestación y construcción de la ciudad en la que habita»⁴⁵

Es posible encontrar un espacio de diálogo donde confluyan líneas en común entre distintos agentes sociales, representantes institucionales, técnicos y ciudadanía, con el objetivo de construir una visión de futuro estructurado por criterios que tienen que ver con la realidad de sus ciudadanos, un paisaje culto, empleando para ello herramientas mediante las cuales estimular la participación y generar propuestas de los actores interesados desde una perspectiva dialéctica.

Y estas prácticas de cambio, como expresión de una «re-creación democrática», implican el desarrollo de nuevas metodologías creativas y participativas con el fin de obtener instrumentos sociales innovadores que hagan posible la sostenibilidad de las intervenciones en una comunidad, relacionando lo artístico con lo social.

Pero, para ello, hay que trabajar desde la concienciación y el desarrollo de una verdadera democracia participativa, como método, como norma en donde la sociedad se erija como el principal protagonista

de su devenir, y el artista, como «facilitador social», ayude a reconfigurar este espacio de nuestro tiempo.

1.1.5. EL PAISAJE CULTURAL COMO ÁMBITO UTÓPICO E INTEGRADOR

Eduardo Martínez de Pisón, Catedrático de Geografía de la Universidad Autónoma de Madrid, en su trabajo sobre «Cultura y ciencia del paisaje» y acercándose a las perspectivas de escritores que ya en el pasado indagaban en la naturaleza del paisaje como Giner, Machado o Unamuno, hace hincapié en el contenido ético y en el acento cultural y subjetivo en la percepción del paisaje⁴⁶, pero sobre todo, subraya su naturaleza relacional y su aspecto integrador. Para Pisón, «el concepto de paisaje es, en cualquier caso, implícitamente integrador y, por ello, relaciona sus distintos constituyentes»⁴⁷.

El paisaje, al igual que la noción de naturaleza, es esencialmente una construcción cultural, una cierta manera de percibir el medio desde determinados códigos estéticos y conceptuales propios de cada cultura. El paisaje no puede separarse ni del que lo construye ni del que lo contempla. Como ya hemos recordado, la Convención Europea del Paisaje, celebrada el año 2000 en Florencia, define el paisaje como «cualquier parte del territorio tal y como la percibe la población, cuyo carácter sea el resultado de la acción y la interacción

45 MADERUELO, J.»El arte de hacer ciudad», *Arte público: naturaleza y ciudad*. Op.Cit. pp. 51,52.

46 MARTINEZ de PISÓN, E., «Cultura y ciencia del paisaje». En *Agricultura y sociedad*, nº 27, 1983, pp. 9-32.

47 MARTINEZ de PISÓN, E., «Los componentes geográficos del paisaje», Op.Cit., p. 133.

de factores naturales y/o humanos»⁴⁸. En consecuencia, toda acepción y definición de paisaje se basa inexorablemente entre la relación de sujeto (sociedad) que observa y transforma, y objeto (territorio), observado y transformado. Sin estas dos entidades no hay paisaje, pese a que el espacio permanezca y transite en su devenir entrópico como naturaleza. Para el catedrático de Geografía Humana de la Universidad de Girona Joan Nogué, «el artefacto paisaje es la formalización de una globalidad de factores, elementos y valores. Es una integración de hechos, de miradas, de los ritmos de sus componentes, de perspectivas, de métodos y de conceptos diferentes (...), no son desligables; aparecen y actúan conjuntamente»⁴⁹.

Por otro lado, si el fundamento básico de la naturaleza es su mutabilidad, otro tanto ocurre con la cultura, que está abocada a amoldarse a circunstancias cambiantes, a las necesidades de la vida; de la conjunción de los procesos ecológicos del medio ambiente y del modo de vida de los seres humanos surge el paisaje cultural.

Este conjunto del paisaje cultural está compuesto por tres aspectos: Uno físico; como consecuencia de las condiciones climatológicas, geológicas etc. que inciden sobre la superficie terrestre, un segundo aspecto antrópico; como modificación por la actividad humana, y un tercer aspecto subjetivo; que es el que percibe e interpreta el ser humano según su condición cultural. La Doctora en Sostenibilidad, Tecnología y Urbanismo de la Univ. Pol. De Catalunya Adriana Gomez concreta: «en la formación del paisaje, la cultura es la gente, el paisaje natural es el medio, y el paisaje cultural el resultado»⁵⁰.

48 <http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/heritage/landscape/versionsconvention/spanish.pdf>

49 NOGUE J., *La construcción social del paisaje*, Editorial Biblioteca Nueva SL., Madrid, 2007, pp. 329 y 33

50 GOMEZ, A., «El paisaje como patrimonio cultural, ambiental y productivo», en la re-

pero en lo concerniente al aspecto subjetivo, el Paisaje como espacio vivencial conlleva también connotaciones éticas y estéticas que lo convierten en ámbito utópico y en posible recambio de un nuevo paradigma de sostenibilidad. Heidegger y Bollnow (aunque sin nombrar el término «paisaje») aluden a un espacio vivenciado, donde su «construcción» corresponde a una analogía del «habitar». En esta dimensión ética del «construir», recordamos que para Wittgenstein ética y estética son lo mismo, «entidades» para cambiar los límites del mundo donde la estética es un tipo de formalización de lo ético. Y también, citabamos a Oteiza, que entiende «la ciudad como obra de arte», pero especificando que el arte es para construir al Hombre, al artista, que una vez educado estéticamente debe trasladar su formación a la ciudad (como espacio construido), su nuevo ámbito utópico.

Se puede afirmar que el Paisaje es fruto de la relación e interacción de todas estas cuestiones espaciales, estéticas y culturales, y que el concepto funciona como ámbito integrador de su unidad compleja, entendiendo «complejidad» como algo inherente a lo ecológico y a lo humano, y abordando lo «ecológico» desde la integración de naturaleza y los valores inherentes de todos los seres.

El paisaje es, pues, un constructo integrador de la entropía del medio, los derivados de la actividad humana y los aspectos sensitivos y existenciales de la naturaleza. Su construcción física y simbólica es una cuestión que afecta a nuestro «habitar», y su conocimiento como patrimonio promueve la conciencia ciudadana, aporta beneficios sociales, ambientales y económicos y favorece su sostenibilidad.

Es por ello por lo que participamos, desde el arte, en el desarrollo de una cultura del paisaje, ya que nos integra en un proyecto común es-

vista *KEPES*, nº. 6, diciembre, 2010, p.96.

tético. En este sentido, nos identificamos con las palabras de Adriana Gomez cuando afirma que el paisaje «debe considerarse como un hecho de interés general, como patrimonio ambiental, cultural y productivo, y como una fuente inagotable de conocimiento»⁵¹.

1.2. AFECCIONES Y MUTACIONES EN SU UNIDAD

Hasta hace muy poco, gran parte de la humanidad ha concebido la naturaleza como fuente sin fin de recursos y materias primas. A consecuencia de ello, la sobreexplotación del entorno ha ocasionado la desaparición de formas de vida animal y vegetal e incluso ha puesto en riesgo el futuro del propio ser humano. Aunque como hemos señalado, el paisaje, como patrimonio ambiental, cultural y productivo es una cuestión que nos afecta existencialmente, estamos asistiendo a un momento en el que buena parte de los modelos de paisaje que hemos heredado están siendo modificados o eliminados, en gran medida por una «aculturación» consecuencia del capitalismo que subordina todo al beneficio económico y al interés mercantil. El consumo abusivo del suelo y sus recursos, la especulación inmobiliaria o los cultivos intensivos, están deteriorando el paisaje y desfigurando su imagen histórica. Y el territorio como espacio limitado y la naturaleza como algo viviente empiezan a mostrar signos de agotamiento.

Entrados ya en el siglo XXI, tal y como defiende el libro *La ciutat sostenible*, la humanidad cuenta con las suficientes «certidumbres científicas y herramientas tecnológicas para saber cuáles son los problemas ambientales y las posibles soluciones»⁵², por lo que resulta de interés identificar algunas de las afecciones y mutaciones que están produciéndose en el paisaje como unidad territorial, patrimonial y cultural.

⁵¹ Ibid., p.91.

⁵² *La ciutat sostenible*, «Los principios de la sostenibilidad», Libro sobre la exposición homónima celebrada en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) en 1998. RAMONEDA, J. (dir.), GARCÍA/RUEDA (ed.), Diputació de Barcelona, Barcelona, 1999, p.4.

1.2.1. IDEALIZACIÓN Y BANALIZACIÓN DE LA NATURALEZA

El conocimiento de la naturaleza ha servido en ocasiones para contrarrestar las «creencias religiosas», que aludían a la idea de lo «sobrenatural» sobre la que se sustenta tradicionalmente la superstición. Del mismo modo, las ideologías naturalistas (o religiosas) se caracterizan más que por el contenido de sus creencias (que es perecedero y renovable), por el modo de la creencia misma (que es impercedera). «Es necesario que los dioses cambien de rostro para seguir subsistiendo: Religión, Racionalismo, Naturalismo... aparecen desde esta perspectiva como términos sinónimos»⁵³.

Principalmente ha sido la ciencia la encargada de tomar el relevo a la religión en cuanto a la revelación de la verdad, pero actualmente la ciencia constata la dependencia —y servidumbre— del poder económico y político y de cualquier industria que genere dinero. Los Doctores y Profesores de la Universidad Politécnica de Valencia José Albelda y José Saborit, nos advierten de que lo que actualmente se denomina de modo eufemístico *neoliberalismo*, y que sobrepasa transnacionalmente los límites del estado, busca frecuentemente legitimación en un supuesto orden de la naturaleza, capaz de justificar su orden económico y político.

Para Albelda y Saborit, en la trama de las vinculaciones entre naturaleza e ideología se perciben intensas referencias religiosas, y citando al filósofo Fernando Savater, señalan que las versiones más creyentes del ecologismo son capaces de convertir la «ecología» en

53 ALBELDA, J., SABORIT, J. Op.cit. p. 29.

«ecolatría»⁵⁴, pretendiendo asignar a las mitologías naturalistas un modelo de origen, búsqueda de principio, orden o explicación de cuanto existe, debido sobre todo al debilitamiento de las religiones occidentales, la caída del socialismo y otras utopías emancipatorias.

Aludiendo a esta vinculación, el escritor francés Alain Roger, especializado en el *paisaje*, utiliza el término «verdolatría»⁵⁵ para identificar el fenómeno de idealización de lo «verde». En un sentido similar, la periodista Neus Miró, en otra expresión que vincula lo ecológico, nos habla del «ecofeminismo»⁵⁶, denominación que muchos críticos dieron al movimiento de feministas de los años 70 cuando se definieron en materia ecológica.

Pero independientemente de la excesiva exaltación o idealización del término «ecológico», el concepto de ecologismo puede ser globalizador e integrador en el sentido de una «ecosofía» social, tal y como defiende Félix Guattari en su libro *Las tres ecologías*⁵⁷; estamos hablando de una ecología medioambiental inseparable de la ecología social y la ecología mental. Guattari sostiene que lo ecosófico como filosofía ecológica, pretende propiciar prácticas innovadoras para la recomposición de subjetividades individuales y colectivas en el seno de nuevos contextos políticos, éticos y sociales.

Se evidencia, pues, la necesidad de una nueva filosofía que conciba una ecología integrada como ecología social, porque las perturbacio-

54 SAVATER, F., *Diccionario Filosófico*, Ed. Planeta, Barcelona 1995, p. 254.

55 ROGER, A., *Breve tratado del paisaje*, Madrid, Ed. Biblioteca Nueva SL, 2007, p. 143.

56 MIRÓ, N., *Naturalezas: una travesía por el arte contemporáneo*, Barcelona, MACBA, 2007, pág. 263. Ecofeminismo: Movimiento que equiparaba la actitud dominante del hombre-macho hacia la naturaleza a la actitud dominante que ejerce sobre la mujer.

57 GUATTARI, F., *Las tres ecologías*, Valencia, Ed. Pre-Textos, 1997, pág. 19.

nes ecológicas del medio ambiente solo son una parte visible de un mal mucho más profundo: el de nuestras maneras de vivir y de ser en sociedad. Lo «ecológico», más allá de una ciencia y lejos de una «religión», debe ser concebido como un concepto donde lo humano está integrado como parte sustancial de su unidad. Y es aquí donde de nuevo volvemos al concepto integral de *paisaje* como suma de todas sus partes, pero que tampoco queda libre de una posible idealización.

Para gran parte de la sociedad, el *paisaje* forma parte de lo que consideramos como *medio ambiente*. El *paisaje* se entiende como cierta extensión de terreno que adquiere unidad e independencia, un espacio abarcable visualmente, pero siempre como parte del concepto de *medio ambiente* y, por consiguiente, protegido o protegible. Pero esta postura que parece sensata, para el Profesor de Estética y Filosofía Alain Roger es tan falsa en sus principios como perjudicial en sus efectos. Para este autor francés, «estrictamente, el paisaje no forma «parte» del medio ambiente. Éste último es un concepto reciente, de origen ecológico, y por esta razón susceptible de tratamiento científico. En cuanto al paisaje, es una noción más antigua, de origen artístico y que, como tal, compete a un análisis esencialmente estético»⁵⁸.

Roger distingue sistemáticamente lo que tiene relación con el paisaje y lo que depende del medio ambiente, aunque para él esto no suponga que no sea posible articular ambos términos siempre que dicha articulación pase por la previa disociación de los mismos.

Este autor afirma desde su experiencia profesional⁵⁹ que la mayoría de los problemas ligados al medio ambiente podrían resolverse más

fácilmente si no se mezclaran cuestiones y se hiciera un esfuerzo por distinguir cuidadosamente los valores ecológicos y los valores paisajísticos. Recuerda a los ecologistas que los derechos del paisaje no se limitan a la preservación del medio ambiente, y recuerda a los poderes públicos las exigencias del medio ambiente, pero también, con mayor razón, las del paisaje.

Por lo tanto, necesitamos concienciarnos de la importancia de la *naturaleza* en su justa medida, ni por exceso ni por defecto. Porque es un hecho demasiado evidente que, aunque entendemos lo natural o lo ecológico como algo vital, estamos al mismo tiempo banalizando al mercantilizarlo como producto de consumo. Al parecer, siempre hay razones que justifiquen el consumo y explotación del espacio natural protegido, ya sea en momentos de bonanza o de crisis. En nuestro contexto cercano, es bastante elocuente el proyecto de construcción de un nuevo Guggenheim en la Reserva de la Biosfera de la ría de Urdaibai (Bizkaia)⁶⁰.

En relación a la ordenación territorial de paisaje y como signo de esta falta de sensibilidad, el Catedrático Urbanista y Arquitecto Daniel Zarza nos señala que legislativamente y desde una insensibilidad interesada, el urbanismo en España nunca se refiere a los términos «territorio» o «paisaje», sino que utiliza el término «suelo»⁶¹. Esta constatación es muy significativa, y nos indica que el principal problema de la gestión del paisaje proviene del modelo de ocupación de

58 ROGER, A., *Breve tratado del paisaje*, Op.Cit., p. 135.

59 Alain Roger forma parte del Comité de Expertos «Environnement et paysage», creado por la Dirección de Carreteras en el Ministerio de Infraestructuras (Francia).

60 El proyecto que impulsa en solitario la Diputación de Vizcaya, proyecta la construcción de un nuevo Museo en la protegida Reserva de la Biosfera del Urdaibai, donde concurre probablemente la mayor diversidad paisajística y ecológica de Euskadi, albergando especies de indudable valor naturalístico. La institución vizcaína pretende revitalizar la zona apostando por un nuevo Solomon R. Guggenheim Museum, fusionando de arte y naturaleza. Octubre 2009

61 ZARZA D., «De la ordenación del territorio al paisaje: Madrid como estudio de caso», en *Paisaje y territorio*, Jabier Maderuelo (Dir), CDAN, Fundación Beulas, Ábada Editores, SL., Huesca, 2008. , p.274.

un territorio en cuanto que concebido simplemente como «suelo». Zarza nos transcribe un texto elaborado por el profesor de geografía de la Universidad Autónoma de Barcelona Oriol Nel.Lo en relación a la gestión urbanística: «Centrar el debate sobre la situación del urbanismo en España en la corrupción no solo resulta sesgado y parcial, sino que puede ser desorientador y contraproducente. El principal problema del urbanismo en España no yace en lo objetivo (la corrupción), sino en lo sustantivo (el modelo de ocupación del territorio). Un modelo a través del cual se están urbanizando de manera inadecuada e innecesaria grandes extensiones de suelo, con la única justificación del beneficio privado a corto plazo, sin tener en cuenta los costes colectivos que acarrea. Y esto acontece, en buena parte de los casos, de forma perfectamente legal»⁶².

Esta indefinición terminológica y el «desinterés» legislativo, han traído consigo una banalización del paisaje generando severas transformaciones físicas del territorio y fuertes crisis de representación «por el abismo cada vez mayor entre el paisaje arquetípico transmitido de generación en generación y el paisaje real, cada vez más homogéneo y banal»⁶³. Aunque nuestro principal problema ambiental, tal y como piensa Oriol Nel.Lo, es el modelo de ocupación y construcción del paisaje⁶⁴. Un modelo en el que el sentido semántico del térmi-

no «sostenible» está agotado por un uso abusivo, aunque la sostenibilidad sigue representando el objetivo de los ciudadanos que pretendemos preservar la naturaleza para las generaciones futuras, y sigue siendo una oportunidad de mejora. Sin embargo, como marco y concepto de sostenibilidad, entendemos que el *paisaje cultural* responde más adecuadamente a las necesidades de integración y desarrollo; democráticamente, ecológicamente, socialmente, e incluso económicamente, convirtiéndose en el nuevo ámbito utópico, en paradigma de la sostenibilidad.

Y para concluir este apartado dedicado a la banalización de la Naturaleza, y como reflexión a sus consecuencias, traemos a colación la cita *Despojados* de Miguel Delibes:

«Y la destrucción de la naturaleza no es solamente física, sino una destrucción de su significado para la persona, una verdadera amputación espiritual y vital para esta. A la persona ciertamente se le arrebató la pureza del aire y el agua, pero también se le amputa el lenguaje, y el paisaje en el que transcurre su vida, lleno de referencias personales y comunitarias, base de su construcción identitaria. Es convertido en un paisaje impersonalizado e insignificante»⁶⁵.

62 Nel.Lo O., Texto en relación a las noticias aparecidas en prensa en el año 2007, en relación a asuntos inmobiliarios. Citado por Daniel Zarza en «De la ordenación del territorio al paisaje: Madrid como estudio de caso», en *Paisaje y territorio*, Op.Cit. p. 275.

63 NOGUÉ J., *El paisaje de la cultura contemporánea*. Editorial Biblioteca Nueva, S.L., Madrid, 2008, p.13.

64 Dificilmente superaremos nuestro escepticismo con respecto a las instituciones, cuando haciendo caso omiso a normas de protección ambiental, el interés económico y el «presente» prevalece a los «intereses del «mañana». No es justificable que los parques naturales de Urkiola (Bizkaia), Aitzkorri (Gipuzkoa), el valle de Larra (Navarra) o el Monte Jaizkibel (Gipuzkoa), siendo espacios protegidos, sean explotados y vulnerados por supuestas razones económicas (léase canteras, súper puertos, estacio-

nes de esquí, etc.). Por ejemplo, por citar las infraestructuras e inversiones de mayor dimensión de Euskadi:

Variante Sur Ferroviaria: 600 millones de euros.

Supersur: 1.200 millones de euros.

Circunvalación de San Sebastián: 300 millones de euros.

Puerto de Pasaia: 1.000 millones de euros.

Autovía Eibar-Vitoria: 700 millones de euros.

AVE: 6.000 millones de euros (Fuente: Departamento de Transporte y Obras Públicas del Gobierno Vasco, El País, 26 de febrero de 2009).

65 DELIBES, M., Citado por Nekane Jurado en «El TAV y la construcción de Euskal Hiria», *Euskal Hiria*, Andeka Larrea, Edición: Ex- Liburuak, Bilbao 2012 pp. 239

1.2.2. FRAGMENTACIÓN DEL TERRITORIO

Actualmente, concebimos el paisaje como resultado de las interrelaciones que las sociedades han establecido con el medio natural a lo largo del tiempo, sin embargo esta transformación del medio como consecuencia de dicha interrelación no siempre ha sido evidente.

La constante modificación del territorio debido a las continuas adaptaciones del ser humano sobre la tierra no siempre resulta perceptible, puesto que la relación entre cultura y medio físico implica un estado de fusión en el que es difícil diferenciar el estado original del territorio y el resultado de su colonización cultural. Resulta fácil reconocer como algo añadido al natural las construcciones que se yerguen en el territorio, desde las más integradas casas autóctonas hasta las más transgresoras autopistas; pero la mayor contribución de las culturas a la construcción del paisaje consiste en el hecho complejo de vivir y producir en el medio evolucionando paralelamente con él.

Hasta no hace mucho, los cambios lentos en un periodo dilatado de tiempo, unidos al contacto cotidiano con el territorio y a la falta de una perspectiva espacial, hacían que el paisaje cambiase «naturalmente», sin sentir como extraña la interacción de los que lo habitaban. Estos cambios se incorporaban, podemos decir «naturalizados», y constituían la propia imagen del paisaje.

A menudo identificamos los espacios no-urbanos como vastos espacios de una naturaleza que se extiende y se desarrolla inexorablemente según sus «naturales leyes» de organización y expansión.

Ya hemos comentado que la «naturaleza»⁶⁶ existente en el clásico paisaje rural muestra una belleza, fruto de un equilibrio entre explotación humana y la entropía del medio. Estas vistas campestres las reconoceríamos hoy como *naturaleza*, puesto que la presencia humana, se integra de acuerdo con los modelos que anteriormente apuntábamos, resultando por ello estéticamente más aceptable.

Pero adoptando un punto de vista que antes era imposible, la obtenida a través de las fotos satélite, podemos ver un territorio que, a excepción de las tierras desérticas o muy montañosas, se encuentra perfectamente compartimentado en espacios geométricos de campos agrícolas o forestales, y surcado por complicadas tramas de infraestructuras de comunicación, que se extienden hasta todos los rincones del planeta⁶⁷.

Desde esta perspectiva, no cabe duda de que el planeta que habitamos está absolutamente colonizado y se resiste a cualquier intento de naturalización. El nuevo orden supone un gran cambio con respecto a la disposición natural del territorio. Estas fotografías terminan por desvelar que lo que hoy en día identificamos como

66 Coloquialmente, la gente entiende por *naturaleza* a los paisajes en que predominan visiones de la mar, montaña, ríos y playas donde las plantas y los árboles parecen surgir a su libre albedrío.

67 Diversos fenómenos parciales que afectan al campo, como la urbanización de terrenos agrícolas, el tendido de enormes infraestructuras, como trenes, autopistas, desvío de cauces fluviales, la habilitación de extensas zonas naturales para usos deportivos, como estaciones de esquí, puertos náuticos, el acotado de parques regionales y reservas naturales, la irrigación mecánica de secanos o la plantación de cultivos intensivos bajo plástico, etc., están transformando de forma incontrolada e irreversible el paisaje rural. En este sentido, podemos encontrar elocuentes comentarios como el del arquitecto Santiago Cirugeda o el Doctor en Antropología Manuel Delgado, quienes afirman que: «El urbanismo salvaje se ha cargado el territorio y eso no tiene vuelta atrás» o «La actual política urbanística es aún más cruel que la del franquismo.» Revista Campus, nº66 y www.tribunalatina.com, (en entrevista publicada diario digital *Tribuna Latina* (22/08/07) respectivamente.

naturaleza es el fruto de un orden humano, geométrico y parcelado, ajeno a la continuidad y aleatoriedad de lo natural.

El consumo sistemático y continuado de suelo y la creciente presencia física de infraestructuras viarias comportan la segmentación y el aislamiento del territorio. Estos procesos de insularización de los espacios no urbanizados conllevan la desestructuración y la simplificación de los sistemas naturales, con la consiguiente inviabilidad de muchos ecosistemas y la pérdida de diversidad biológica. Por otro lado, a esta fragmentación del territorio hay que añadirle la problemática de la ciudad expandida. En los países occidentales, la ciudad y el territorio se confunden. La ciudad occidental se ha transformado en una nebulosa urbana, dispersa por el territorio, en constante mutación y crecimiento. Esta nebulosa urbana, que se extiende, desordena y ramifica por el territorio⁶⁸, consume un *suelo* como si el espacio no-urbanizado (espacios agrícolas, forestales o naturales) fuera un recurso ilimitado.

Ya hemos comentado que estamos necesitados de un cambio de legislación en cuanto a la ordenación y gestión del territorio urbano y no-urbano, y en cuanto a todas las formas de transformación o intervención que se realizan en ella, pero lo cierto es que recientes Leyes como la última reforma de Ley de Costas aprobada por el Congreso el 09-05-2013, van justo en la dirección contraria, porque aborda un

entorno de gran valor paisajístico, ecológico y patrimonial como es el territorio costero, como materia consumible y vendible, sin la necesaria protección como patrimonio, como espacio público, como recurso: como materia limitada y necesaria⁶⁹.

1.2.3.

LA EXPANSIÓN DE LA CIUDAD (LA SOBREURBANIZACIÓN)

En la actualidad, la mitad de todos los seres humanos reside en zonas urbanas. De ellos, la cuarta parte, aproximadamente, vive en ciudades de más de un millón de habitantes, la mitad en megaciudades⁷⁰ de más de ocho millones de habitantes.

Las estimaciones sobre la tasa de urbanización, lejos de mantenerse estables o disminuir, hacen prever crecimientos vertiginosos de la población urbana y de los lugares en que se asientan. Las causas que originan este imparable hecho son bien distintas dependiendo del lugar donde se producen⁷¹. Así, en general, en los países desarrolla-

68 Para el Doctor Arquitecto Urbanista Alberto López (Valladolid, 1952), la disciplina de la Ordenación Territorial se ha convertido en una pura «herramienta de legitimación administrativa de decisiones tomadas con anterioridad en cenáculos cerrados y privados». Para el arquitecto, el modelo difuso de las grandes ciudades es incapaz de responder a los problemas planteados. Se trata de repensar la ciudad y el territorio, y, sobre todo, de «proteger el medio rural libre de asfalto y hormigón. Hay que salvar la tierra para la agricultura (...) Hay que mantener la geografía del paisaje, que es la base de nuestra identidad». Conferencia en la Casa Consistorial de Oiartzun (Gipuzkoa), sobre la plataforma logística que el Plan Territorial Parcial (PTP) Donostialdea-Bajo Bidasoa prevé en Lezo-Gantxurizketa. Abril, 2011, <http://www.hirian.com/2011/05/15/el-poder-economico-gobierna-gipuzkoa-con-criterios-paletos/albertolopez>

69 La última reforma de Ley de Costas aprobada por el Congreso el 09-05-2013, denominada de Protección y Uso Sostenible del Litoral, que ha sido severamente criticada por la oposición y ONGs, por presumir justo de lo que carece: protección y uso sostenible del litoral, beneficia a más de 154.000 inmuebles levantados a pie de costa y a 1.700 industrias, que podrán seguir abiertas cerca del mar con un informe ambiental. Pero sobre todo cuestiona el carácter público del litoral, al «salvar» (aunque había una sentencia firme para que unas 10.000 construcciones pasaran a ser de dominio público marítimo-terrestre) lo ya construido con una concesión casi eterna y sin restricciones establecidas. (*El País*, 10-05-2013)

70 Como megaciudades se entienden las extensiones aglomeradas de continua urbanización de muchos millones de habitantes como Tokio: 37m., Ciudad de México: 28m., Yakarta: 26m., Seúl: 22m. o Delhi: 22m.

71 IZQUIERDO, Vicente, en el libro *Las ciudades del siglo XXI*, diferencia el proceso ex-

dos la profundización en el proceso de urbanización está principalmente motivada por el crecimiento económico. De esta forma, el incremento del nivel de urbanización puede darse sin que la población aumente en la misma medida⁷².

Ya hemos señalado con anterioridad que la ciudad desempeña un papel clave en este esfuerzo por restablecer una relación más simbiótica con el territorio. Para afrontar la sostenibilidad del planeta, es imprescindible incorporar la perspectiva urbana. El desarrollo futuro de las sociedades contemporáneas depende en gran medida de una racionalización y una adecuada gestión del crecimiento de las ciudades, sean estas pertenecientes a los países avanzados, del Tercer o Cuarto Mundo.

El libro *La ciutat sostenible*, que gira en torno a los principios de la sostenibilidad en relación a la ciudad, señala que la dispersión urbana, independientemente del consumo de suelo y recursos, provoca

pansivo en los países subdesarrollados, que aunque también se produce en áreas de ocupación, no está vinculado al crecimiento económico. Normalmente, el incremento de la población urbana viene explicado porque el campo no proporciona el sustento suficiente a las familias. Como consecuencia, se ven obligados a emigrar a la ciudad en busca de un futuro más prometedor. Este ansiado futuro, no sólo no se encuentra sino que, en muchas ocasiones, su situación de miseria se agrava, creándose situaciones de sobreurbanización en las que los habitantes carecen de las condiciones mínimas de supervivencia IZQUIERDO, V., «Un mundo urbanizado: presente y futuro», en: *Las ciudades del siglo XXI* (Sorribes, J.(dir.), Perelló, S., Izquierdo, V.), Valencia, UNED Alzira-Valencia, 2001, p.43

⁷² Muchas de las grandes ciudades occidentales se expanden como manchas de aceite sin que apenas aumentan en su población. Tomando como ejemplo la región metropolitana de Barcelona, observamos que en los últimos 30 años se ha ocupado un 130% más de suelo, mientras su población se ha incrementado en un 18%. Esta tendencia indica que nos adentramos cada vez más en una realidad urbana que comporta la exigencia insoslayable de desplazarse en vehículo particular, y que genera, al mismo tiempo, un consumo de suelo indiscriminado. ROYES, M., *La ciutat sostenible*. Libro sobre la exposición del mismo nombre celebrada en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCCB) en 1998. Ed. Diputació de Barcelona, 1999, p.76.

el aislamiento de los escasos espacios no urbanizados que forman un sistema «natural» de interrelaciones, con la consiguiente inviabilidad de muchos ecosistemas, pero también repercute en una degradación de la unidad paisajística, al quedar este parcelado en espacios privados acotados que nada aportan al conjunto del paisaje. En esta sobreurbanización del territorio, las ciudades occidentales se convierten en la causa primera de los problemas ecológicos a tres niveles: local, regional y global. El consumo de suelo, de energía, de agua, de materiales y la emisión de contaminantes sólidos, líquidos y gaseosos son los indicadores fundamentales que determinan el impacto de la ciudad en los sistemas ecológicos local, regional y global, pero a estas afecciones hay que añadir el impacto paisajístico y la repercusión social de la ciudad expandida en el territorio.

A la ciudad difusa, de espacios monofuncionales y que nos obliga a la «movilidad», se opone la ciudad compacta y diversa, sustancialmente menos consumidora de energía, de espacio y de tiempo para mantener su estructura y su organización. Hasta hace poco, las ciudades se han visto determinadas más por las fuerzas del mercado y la tecnología que por las necesidades cotidianas y de mejora de calidad de vida de los ciudadanos. De esta forma, las ciudades tienden a convertirse en lugares poco atractivos para vivir, y muchos ciudadanos se marchan a las periferias. No obstante, cada día resulta más evidente que la distribución de la actividad y la población sobre el territorio supone un despilfarro de energía y de suelo que va en contra de la calidad de vida y del medio ambiente, una dinámica que resulta insostenible ecológicamente y que debe ser modificada desde la raíz, planificando el futuro de nuestras ciudades sobre un nuevo modelo de ordenación urbana.

Igualmente, se señala que hoy en día, cuando se trata de planificar las tramas urbanas, todavía se recurre a los principios del

«funcionalismo»⁷³ expuesto en la *Carta de Atenas* (manifiesto urbanístico redactado en el IV Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM) celebrado en 1933), y que apostaban por una zonificación de la ciudad en función de los usos y necesidades, resumidos en: circular, trabajar, habitar y recrear. El texto fundacional del movimiento internacional apuesta por una separación funcional de los lugares de trabajo, de residencia y de ocio poniendo en entredicho el carácter y la densidad de la ciudad tradicional, origen a la sazón de los males del urbanismo moderno. En las últimas décadas se ha impuesto un tipo de planificación en que cada zona de la ciudad tiene una función concreta, sea industrial, residencial, comercial o universitaria. En estas zonas se encuentran aquellos ciudadanos relacionados con sus respectivas funciones; es decir, los estudiantes con los estudiantes, los obreros con los obreros, o los residentes de una urbanización con quienes más o menos coinciden en nivel de renta y estudios. Y esta «proliferación de áreas monofuncionales, donde los contactos personales son repetitivos y limitados a la función, conlleva una homogeneidad que disminuye la complejidad de las partes del sistema»⁷⁴.

Aunque las ciudades son todavía un espacio privilegiado para la creatividad y la innovación, la separación espacial por rentas, religión, etnias o razas es el signo más evidente de la injusticia social y de la falta de equidad, porque la segregación catapultada la inestabilidad social y los conflictos consustanciales a la marginación.

73 El funcionalismo abogaba «por los méritos de un sistema de planificación urbana basado en una rápida compartimentación y en la localización de las actividades según su función. Ello se traduce en una separación física de la vivienda, la industria, las zonas comerciales, las zonas verdes, los centros de formación... La conexión se realiza mediante una extensa red de vías y transportes horizontales. Un modelo de planificación que imposibilita la flexibilidad, que estrangula el cambio, donde los edificios son pura arquitectura y se renuncia a una ciudad que se desarrolle como unidad orgánica y dinámica». *La ciutat sostenible*, Op.Cit., 1999, p. 94.

74 *Ibid.*, p. 94.

En los países occidentales, la ciudad y el territorio se confunden. La ciudad occidental se ha transformado en una nebulosa urbana, dispersa por el territorio, en constante mutación y crecimiento. Una nebulosa urbana, que consume un suelo como si el espacio no-urbanizado (espacios agrícolas, forestales o naturales) fuera un recurso ilimitado.

Por otra parte, el «Informe sobre la pobreza en el mundo rural 2011»⁷⁵ del Fondo Internacional para el Desarrollo de la Agricultura (ONU) nos advierte de que en el año 2050 la población mundial será de 9000 millones de personas, y que para alimentar a esta población será necesario duplicar la producción agrícola de los países en desarrollo. Según este informe, debe ser la agricultura el motor básico del crecimiento rural y la principal salida para subsanar la escasez de alimentos y erradicar el hambre y la pobreza en el mundo.

1.2.4. LA DISOLUCIÓN DE LA SOCIEDAD

Ya hemos comentado en este mismo capítulo la importancia que adquiere la ciudadanía como colectivo creativo y sujeto político de transformación tanto de la sociedad, en concreto, y del paisaje, su espacio-hábitat, en general. La ciudadanía como colectivo es un elemento clave para un desarrollo social y medioambiental sostenible, porque en ella se encuentra el sustrato moral de los valores y de los derechos humanos. Pero estos activismos emergentes a los que nos referimos en «la sociedad como capital creativo», no son reflejo

75 «Informe sobre la pobreza en el mundo rural 2011», Fondo Internacional para el Desarrollo de la Agricultura, IFAD, Organismo de la ONU, *El País*, 7 de diciembre de 2010.

de una sociedad activa y participativa, más bien al contrario, vienen a ser una reacción a un contexto sociopolítico cada vez más controlado mediáticamente, que deriva en una sociedad cada vez más «disuelta».

Para el doctor en Semiología e Historia de la Cultura y Catedrático de Teoría de la Comunicación Ignacio Ramonet, «en las democracias actuales, cada vez más ciudadanos libres se sienten enfangados, atrapados por esa viscosa doctrina que, imperceptiblemente, envuelve todo razonamiento rebelde, lo inhibe, lo paraliza y acaba por ahogarlo. Hay una sola doctrina, la del pensamiento único, autorizada por una invisible y omnipresente policía de la opinión». ¿Estamos manipulados, condicionados, vigilados?, se pregunta retóricamente Ramonet⁷⁶.

Al parecer, la sociedad como unidad dinámica y participativa está siendo cada vez más disuelta en el «pensamiento único» (Ramonet). La democracia participativa como método, como norma en donde la sociedad se erige como el principal protagonista de su devenir, es un modelo incómodo para un mundo globalizado y organizado en función del mercado financiero⁷⁷. Y aunque el poder establecido nos recuerda reiteradamente que estamos funcionando según las normas democráticas representativas, en palabras del economista y estadista José Manuel Naredo, «la democracia al uso, al apoyarse en el sufragio, puede denominarse formalmente representativa, pero no

participativa, ya que los representados no acostumbran a participar directamente en la toma de decisiones»⁷⁸.

El sometimiento a una «lógica del mercado» conlleva una pérdida de poder político, solidez y estabilidad de los Estados Nación, lo que puede provocar un desencanto de la ciudadanía con el actual sistema democrático. La sensación de «inoperatividad» del sistema, la regresión en los derechos y libertades y la precariedad laboral (que provoca aislamiento e incomunicación entre la clase trabajadora), puede provocar resignación y apatía en colectivos potencialmente críticos. Una resignación preocupante sobre todo entre la generación de jóvenes, que manifiestan no sentirse representados por la clase política.

Para lo que comúnmente se denomina «lógica del mercado», «no existe tal cosa como la sociedad»⁷⁹. En aras de la «libertad», idealiza y antepone lo individual a lo colectivo, sin atender a valores referentes de la conducta humana como la solidaridad, la empatía o la ética.

Por todo ello, la reactivación de la ciudadanía⁸⁰, supone un reto de primer orden para transitar hacia una sociedad más justa e igualita-

76 RAMONET, I. *Cómo nos venden la moto*. (Noam Chomsky e Ignacio Ramonet). Ed. Icaria, Barcelona, 2001 p.19

77 El poder de las multinacionales acostumbra a decidir al margen de la ciudadanía mediante presiones financieras a los gobiernos, «convirtiendo en nuevos activos financieros el agua, el aire, los alimentos, la energía, en objeto de especulación en los mercados de valores, sin importarle que sean elementos imprescindibles para la vida vegetal, animal y humana». LUCIA, L., «Un planeta en peligro» en el libro, , *Reacciona*, (Coordinadora Rosa María Artal), Santillana Ediciones Generales S.L., Madrid, 2011, p.93.

78 NAREDO, J. M., *Raíces económicas del deterioro ecológico y social. Más allá de los dogmas*, Editorial siglo XXI, Madrid, 2006, p. 85

79 «No existe tal cosa como la sociedad», frase acuñada por la Primera Ministra británica Margaret Thatcher, uno de los máximos exponentes del neoliberalismo. «La dama de hierro» defendía la libertad de los individuos y los mercados por encima del Estado.

80 Desde el estallido de la crisis financiera, escritores, economistas, juristas, historiadores o periodistas de prestigio internacional, nos advierten del peligro de la apatía y la indiferencia animándonos a reactivar desde los valores humanos una sociedad participativa. Incidiendo en esta idea, se inscribe el artículo de Federico Mayor Zaragoza «El poder ciudadano», que incita a cualquier ciudadano a involucrarse en debates sobre la vida política, cultural, económica o social para cambiar estructuras establecidas. «Otro mundo es posible si los gobiernos saben que, a partir de ahora, sus funciones no deben desempeñarse para los ciudadanos, sino con los ciudadanos». (*El País*, 23-10-2003).

ria, y, en este cometido, el Arte, por su visión crítica e incisiva, puede servir para revelar el alcance de la miseria e injusticia que transcurre de este régimen mercantil: pero también, como factor de reflexión y activación, puede desencadenar acciones de compromiso social. Porque el despliegue del potencial de lo estético en el contexto social, en cuanto que activo transformador, puede ayudar a generar nuevas visiones de carácter político que recompongan y enriquezcan las praxis democráticas.

Recordamos que el transfondo ideológico de esta tesis defiende la necesidad de construir un paisaje estético desde la participación de todos, entendiendo la estética como formalización de lo ético y lo político. Y en esta responsabilidad de gestión de los asuntos públicos y en general de nuestro espacio-hábitat, la aplicación del «pensamiento estético» (Oteiza), puede ayudarnos a encontrar respuestas, a adoptar paradigmas ético-estéticas para reconstruir nuevas relaciones humanas, relacionando lo intelectual con el pensar y el actuar.

1.3. PARADIGMAS DEL PAISAJE

En estos últimos años, estamos siendo testigos del interés que está suscitando el concepto de *paisaje* como ámbito integrador y proyecto común tendente a la sostenibilidad. En este cometido de comprender e inducir a pensar en y sobre el paisaje, el Centro de Arte y Naturaleza (CDAN, 2006) de Huesca, está llevando a cabo la recopilación de las reflexiones e ideas de profesionales, profesores y expertos relacionados con esta materia. Geógrafos, urbanistas, arquitectos, artistas, historiadores... desde una idea unificadora, aportan desde la docencia o la investigación sus conocimientos, a fin de analizar las relaciones del paisaje con el arte, el territorio, la historia y el patrimonio, generando con ello una nueva «cultura del paisaje».

En consonancia con esta misma línea de revisión del paisaje, que incluye no solo los accidentes físicamente tangibles sino también los sensitivos como los paisajes sonoros, olfativos etc., Maderuelo apunta que, aunque parte de las transformaciones del territorio son incontroladas, como son los movimientos telúricos o las variaciones climáticas, buena parte de estas son provocadas intencionadamente; son las transformaciones culturales, como los cultivos, las carreteras o los asentamientos humanos. Frente a las transformaciones inevitables, procuramos prevenirlos desarrollando conocimientos como la sismología, la climatología, etc., pero «frente a las transformaciones provocadas queda una herramienta: ¡pensar! Pensar el paisaje en cuanto a actividad cultural en sus dos vertientes: histórica y científica»⁸¹. Es necesario, por tanto, «pensar el paisaje», y desarrollar las herramientas analíticas y sintéticas necesarias para comprender cómo se producen hoy estas transformaciones.

81 MADERUELO J., AAVV, *Paisaje y pensamiento*, Fundación Beulas CDAN, Ábada Editores, SL., Madrid 2006, p. 7.

Por lo tanto, «pensar el paisaje», es también un ejercicio de reflexión sobre nuestros modos de actuar en él. Para ello, debemos también «pensar» lo que supone como espacio-hábitat, sus limitaciones y potencialidades, así como su naturaleza cultural. Porque como constructo cultural, el paisaje se convierte en el ámbito donde plantear desde la razón, el conocimiento y la ética, nuestras necesidades de progreso y evolución. El paisaje se convierte pues, en el nuevo paradigma de existencia sostenible, un constructo humano donde proyectar y dar «forma» a un proyecto de convivencia desde una intención estética que abarque el todo.

1.3.1.

EL PAISAJE COMO CONSTRUCTO CULTURAL

Si el fundamento básico de la naturaleza es su mutabilidad, otro tanto ocurre con la cultura, que está abocada a amoldarse a circunstancias cambiantes, a las necesidades de la vida. Esta circunstancia nos lleva a una necesaria transformación de los conceptos culturales relacionados con lo ecológico. Si hasta hace relativamente poco el concepto del territorio estaba enraizado en un sentimiento de pertenencia, y por lo tanto, explotado y explotable ilimitadamente, hoy en día somos conscientes de sus limitaciones, sus afecciones y lo que ello conlleva en la evolución del hombre sobre el planeta. Actualmente la cultura sobre el paisaje entiende inevitable la conjunción de los procesos ecológicos del medio ambiente y del modo de vida de los seres humanos.

En este capítulo, en el punto concerniente al *paisaje cultural* como ámbito utópico e integrador, ya hemos comentado que el paisaje cultural está compuesto por tres aspectos: uno físico, como consecuencia de las condiciones climatológicas, geológicas etc. que inciden sobre la superficie terrestre; un segundo aspecto antrópico, como

modificación generada por la actividad humana, y un tercer aspecto subjetivo, que es el que percibe e interpreta el ser humano según su condición cultural. En consecuencia, el paisaje es una construcción social, consecuencia de la transformación colectiva de la naturaleza que a la vez representa la proyección cultural de una sociedad. Joan Nogué, en su libro *La construcción social del paisaje*, entiende que «el paisaje es a la vez, una realidad física y la representación que culturalmente nos hacemos de ella; la fisonomía externa y visible de una determinada porción de la superficie terrestre y la percepción individual y social que genera; (...) Es, a la vez, el significante y el significado, el continente y el contenido, la realidad y la ficción»⁸².

De este modo, para la configuración sostenible del paisaje, la cultura se muestra como salida, porque comprende valores, conocimientos, creencias, percepciones sensibles y pautas de comportamiento que nos hacen concebirla como la capacidad de una sociedad para buscar soluciones a sus problemas. En consecuencia, en esta búsqueda de un modelo más armónico con nuestro medio, la conjunción de la cultura y el territorio puede propiciar un paisaje cultural que desarrolle nuestro sentimiento de pertenencia a ella, reconociendo las singularidades y las diferencias de cada paisaje y asegurando una protección de los ecosistemas humanos y el propio paisaje como expresión cultural.

Constatamos pues, que el paisaje se entiende como un constructo cultural, como una de las ideas generales sobre las que se apoya la cultura, que, a su vez, representa el retrato de la cultura que la ha modelado. El paisaje es, desde muchos puntos de vista, un producto del arte y, de manera más general, de la cultura. Pero también es una realidad que va evolucionando a través de las transformaciones y de las conmociones físicas experimentadas a lo largo de su historia, así

82 NOGUE J., *La construcción social del paisaje*, Op.Cit. pp. 19 y 20.

como a través de los cambios de mentalidad de los que han percibido, representado y transformado. Sobre este paisaje, pues, pesa el modo de vida de un pueblo y la historia de su territorio. Es por ello que los paisajes que cultivamos o construimos, lejos de la mera «estética», son siempre fruto de una condición cultural.

1.3.2. EL PAISAJE COMO NUEVO PARADIGMA DE LA SOSTENIBILIDAD

En los últimos años, geógrafos, filósofos, artistas o urbanistas empiezan a concebir una idea más compleja del paisaje, planteando la necesidad de abordarlo desde una nueva *cultura del paisaje*, es decir, garantizando la transmisión de todas sus potencialidades, identitarias, culturales y patrimoniales, así como su potencialidad como recurso explotable.

Pero esta concepción exige un cambio de mentalidad y nuevos compromisos institucionales y de la sociedad con su medio. Un compromiso ético y político que reconduzca las relaciones funcionales y simbólicas con el territorio, así como también nuestras maneras de ser y vivir en sociedad. Entendemos que en este cometido de aportar nuevas visiones para su transformación y construcción, la estética, como lenguaje análogo de la ética, puede aportar una nueva intencionalidad cultural y política al paisaje, convirtiéndolo en el nuevo paradigma de sostenibilidad.

Como un proceso relacional cambiante, como una construcción cultural de la naturaleza, el paisaje más que como espacio debe ser entendido como un marco donde acontece la vida, en el que se refleja la cultura de la sociedad que lo está generando. El paisaje como entidad compleja es el soporte de todas las políticas económicas,

culturales o medioambientales, por lo que necesita de todos sus agentes y de unas políticas participativas más activas para fórmular alternativas para su construcción estética.

Aunque ya se ha comentado la pérdida de sentido semántico del término «sostenible», la sostenibilidad sigue siendo el objetivo fundamental de todo proyecto de convivencia sobre el territorio. Ahora la cuestión es encontrar otro concepto que concilie todos sus aspectos y nos arrastre a ese objetivo común. En este sentido, el concepto *paisaje* viene a representar cuestiones de transcendencia ética y política como marco y concepto que desde la integración de sus distintas partes, responde a cuestiones como la sostenibilidad ambiental, social, cultural, económica y también el equilibrio emocional de sus habitantes.

En un estudio sobre sostenibilidad y paisaje, el Doctor Ingeniero de Caminos, Canales y Puertos Español Echaniz trata «El paisaje como nuevo paradigma de la sostenibilidad», señalando que, «como consecuencia del excesivo uso y abuso de la idea del desarrollo sostenible (...), la sostenibilidad se ha agotado, carece ya de la capacidad para promover la necesidad de un cambio en las actitudes colectivas. El paisaje aparece como un argumento renovado de reclamación de un planteamiento ético de la gestión de los recursos naturales y el territorio»⁸³.

Remitiéndose a este mismo tema, la Doctora Gómez Alzate, sostiene que «para una visión sostenible del paisaje es necesario plantear una actitud ética frente a él, y no considerar únicamente al ser humano como simple espectador o contemplador pasivo, sino también par-

83 ESPAÑOL ECHANIZ, I. «El paisaje como nuevo paradigma de la sostenibilidad» Revista de actualidad universitaria FABRIKART, nº 9(2010) EHU/UPV p. 104

tipicativo y responsable de sus actuaciones»⁸⁴. En este sentido ético de la sostenibilidad, los paisajistas Jakoba Errekondo y Asier Galdós aluden al concepto de «desarrollo sostenible», considerándolo susceptible de un uso malicioso, y advierten de la necesidad de usar el término «servicios del ecosistema», un término que evidencia que debemos al ecosistema todo lo que somos y tenemos. Para estos paisajistas, «la sostenibilidad implica que todo lo que un paisaje es capaz de generar debe ser destinado al medio natural y a las poblaciones y culturas locales». Coincidimos con ellos cuando señalan que en ello reside el vínculo entre paisaje y cultura: «solo el paisaje cultural es sostenible, y solo en los paisajes culturales puede darse la sostenibilidad (...) Somos paisaje, el pueblo no es sino paisaje»⁸⁵.

En consecuencia, y después de atender a estas visiones sobre nuestra relación condicional con el espacio-hábitat, constatamos que el paisaje se convierte en el ámbito a construir (constructo cultural), y también la medida (sostenible) que determina su desarrollo, pero sin olvidar el compromiso ético que implica su evolución. Porque tal y como afirma el filósofo Felix Guattari, la sostenibilidad a nivel planetario requiere de la recomposición de todas nuestras relaciones; con el medio, entre la sociedad, incluso con las propias subjetividades individuales. Porque solo desde la puesta en práctica de relaciones ético-estéticas, nos abriremos a nuevos universos de valor, que nos ayuden a reconstruir nuevas «formas» de convivencia sostenibles.

84 GOMEZ, A., «El paisaje como patrimonio cultural, ambiental y productivo» Op.Cit., p. 101.

85 ERREKONDO, J. y GALDOS, A., «El paisaje cultural», Revista ZEHAR-67, 2010, Gipuzkoako Foru Aldundia – Arteleku, Donostia, p.62.

1.4.

IDEARIO. ORDENACIÓN Y CONSTRUCCIÓN ESTÉTICA DEL PAISAJE

Nos ha tocado vivir en un tiempo de crisis económica, ecológica y social, relacionado con una carencia de valores y normas éticas comunes. Ninguna ley, ordenanza o planificación paisajística se puede llevar a efecto en ausencia de una conciencia de principios éticos. En nuestro deseo de abordar un cambio en el paradigma de nuestras maneras de habitar y transformar el medio, la filosofía «ecosófica» nos advierte que la sostenibilidad a nivel planetario solo se dará a través de nuevas prácticas ético-estéticas, relacionadas con el pensar y el actuar. Esta tesis sostiene que en la búsqueda de nuevos universos de valor, las prácticas artísticas, por su carácter creativo y transversal pueden aportar nuevas visiones políticas de organización y estructuración del territorio, nuevos paradigmas para pensar el mundo. Nuevas vías para encontrar respuestas a nuestros actuales conflictos y para evolucionar en un paisaje estético como nuevo proyecto utópico.

Es evidente que el análisis y la ordenación del paisaje deben efectuarse desde distintos parámetros como la antropología, la urbanística, la filosófica o la estética. Para Javier Maderuelo, conocer cómo es el lugar, qué lo caracteriza, qué posibilidades posee y hacia dónde debería transformarse deben ser las prioridades de los profesionales que tienen que ver con el paisaje. En este sentido, el autor continúa señalando que la idea de una «ciencia del paisaje», tal y como lo anuncian algunos geógrafos, debe hacernos pensar que hacer paisaje o intervenir en él no es un problema de gusto y de sensibilidad, sino de conocimiento, y los conocimientos ni se inventan ni se improvisan, sino que se adquieren con el estudio y se incrementan con la investigación⁸⁶.

86 MADERUELO, J., (Dir), *Paisaje y pensamiento*, CDAN, Fundación Beulas, Ábada Editores, SL., Madrid 2006, pp.7,8. Op.cit., p. 7. y 8.

Sin embargo, esta tesis entiende que la sensibilidad, sobre todo si es una sensibilidad de percepción desarrollada en el ámbito estético, es un factor fundamental en el desarrollo de una «ciencia del paisaje», porque consideramos que el conocimiento no se puede articular como un crudo instrumento técnico, sino que su articulación debe obedecer a cierta «sensibilidad estética», entendiendo que *la estética*, tal y como nos lo recuerda el filósofo Rancière, «no está dada por criterios de perfeccionamiento técnico, sino por la asignación de una cierta forma de aprehensión de lo sensible»⁸⁷. Una «sensibilidad estética» propia del ser humano, cultivada precisamente a través del arte, que es quien identifica y reproduce la estética existente tanto en la naturaleza como en el paisaje. Pero esta tesis sostiene que el trabajo del arte, más allá de una operación de reproducción, puede ser una operación de producción aplicable a la estructura del paisaje, encaminada a establecer nuevos órdenes entre las praxis humanas y su medio, poniendo en valor la dimensión estética sobre el paisaje.

Hay que tener en cuenta que la gestión y la intervención en el paisaje de ingenieros, artistas, agrónomos, geógrafos, arquitectos, urbanistas, es una cuestión lo suficientemente importante para que profundicemos en nuevas vías para su desarrollo. Es por ello que esta línea de investigación apuesta por una reforma del pensamiento y de los «modos de hacer» convencionales, entendiendo que la filosofía y la estética deben ser condiciones sustanciales para desarrollar nuevas herramientas de planificación paisajística.

La Doctora Gómez Alzate, considera el paisaje como patrimonio cultural, ambiental y productivo, por lo que entiende que su transformación debe darse desde una unificación de los saberes técnicos y estéticos. Para la autora, «el paisaje por su condición ambiental

no puede ser modificado con las herramientas convencionales de planificación, (...) donde se dan soluciones exclusivamente a los problemas físicos y funcionales del ambiente y no se integran aspectos como los psicológicos y los estéticos. Esto lleva a la necesidad de plantear desde la comunidad para la educación ciudadana, acciones encaminadas a educar visualmente a la comunidad, como una estrategia que permite el reconocimiento de deberes y derechos ciudadanos (...) que fomente en la comunidad y los individuos los valores de un paisaje de calidad y los beneficios presentes y futuros del mejoramiento de las condiciones ambientales del entorno»⁸⁸.

Coincidiendo con esta idea de plantear una nueva educación visual para la comunidad, desde una vinculación más estrecha entre lo funcional y lo simbólico tendente a un desarrollo sostenible, nos reafirmamos en la defensa de la participación del saber del arte en la planificación y construcción del paisaje.

Volviendo a los términos de la Doctora Gómez Alzate, si los aspectos psicológicos y estéticos son parte irrefutable del paisaje, para esta relación afectiva y psicológica la estética debe ser concebida como parte primordial para relacionarnos con ella. Por lo tanto, el objetivo del «saber del arte» como construcción espacial debe dirigirse a la búsqueda de una «estética del paisaje», una estética como formalización de un paradigma ético que busca relacionar y establecer nuevos vínculos afectivos entre la sociedad y su medio. De esta lectura se comprende la idea oteciiana de «estética», que nos presenta como un nuevo tipo operativo de sensibilidad, una conducta aplicable en todos los órdenes de la vida.

87 RANCIERE, J., *Sobre políticas estéticas*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, Server de publicacions, 2005, p.24.

88 GÓMEZ, A.» Op.Cit. p.104.

En cierta medida, y sobre todo como respuesta a la crisis medioambiental, es verdad que el ecologismo ha planteado una idea global de recambio parecida. El ecologismo plantea la necesidad de un cambio de paradigma en nuestras relaciones con el medio y su transformación. Desde una visión de copertenencia con la naturaleza; la ciencia ecológica ha promulgado desde la ética una política medioambiental que ha supuesto grandes avances en cuestiones de protección de espacios naturales, de ecosistemas, de especies y del territorio en general, pero el intento de convertir el ecologismo en una idea universal de recambio se ha frustrado, porque de la parte no surgen propuestas que abarquen el todo. En este sentido, como filosofía que rebasa la posición antropocéntrica del movimiento ecológico, encontramos la «ecosofía»⁸⁹, una teoría filosófica que involucra una dimensión espiritual (no como un fenómeno humano, sino como algo que se extiende a toda la naturaleza) y global.

Pero nuestro interés por esta corriente filosófica se centra principalmente en su valoración de lo estético, concretamente en su planteamiento ético-estético, porque de nuevo, los planteamientos de recambio, tanto filosóficos como políticos, encuentran en las prácticas artísticas vías innovadoras para encontrar respuestas reales con el añadido del potencial que tiene lo estético como valor transformador.

En esta idea de recambio, y acercándonos a vías innovadoras y estéticas, nos parecen de gran interés dos posiciones que obedecen a planteamientos que partiendo de la creatividad, de las prácticas artísticas y su potencial transformador, nos proponen un cambio en nuestras relaciones colectivas, individuales y con el medio, como también un cambio en la configuración del marco político y territorial. Nos referimos, por un lado, al modelo «ecosofico» del filósofo Felix Guattari, como nuevo paradigma ético-estético, que plantea re-

construir las relaciones humanas, entendiendo lo intelectual con el pensar y el actuar; y, por otro, el modelo político de convivencia que plantea el escritor Bernardo Atxaga, en su propuesta de *Euskal-Hiria*, que obedece a las necesidades de un contexto político-territorial concreto, pero que puede ser extrapolado a cualquier otra realidad, cuestionando los modelos imperantes y proponiendo nuevas alternativas desde la «mirada creativa». Pero estos dos planteamientos, que necesitan para su desarrollo de la «mirada» estética, creativa, son complementados con la figura del artista que opera en el paisaje. Porque independientemente de su especialización en construcción espacial, la especificidad de este artista radica en la intencionalidad política que plantea en el paisaje, formalizado a modo de «estética del paisaje», por lo que estimamos oportuno y necesario resituar a este artista en un nuevo ámbito de actuación, «el trabajo del paisaje», desde su percepción, hasta su gestión y construcción.

1.4.1. DESDE UNA FILOSOFÍA ECOLÓGICA. LA ECOSOFÍA COMO NUEVA PRÁCTICA ÉTICO-ESTÉTICA.

El filósofo Felix Guattari, en su libro *Las tres ecologías*⁹⁰, nos advierte que las perturbaciones ecológicas del medio ambiente solo son la parte visible de un mal mucho más profundo: el relativo a las maneras de vivir y de ser en sociedad. En este sentido, el modelo ecosofico busca nuevas realidades, adoptando paradigmas ético-estéticos para reconstruir nuevas relaciones humanas, relacionando lo intelectual con el pensar y el actuar. Así, la ecosofía no se limita a la protección del medio ambiente sino que amplía su actuación a un cambio

89 Corriente filosófica de finales del siglo XX, al que nos remitiremos a continuación.

90 GUATTARI, F., *Las tres ecologías*. Ed. Pre-textos, Valencia, 2000.

profundo sobre la visión del mundo, como fuente del paradigma de complejidad emergente. Porque la ecosofía considerará que las fronteras entre Hombre y Naturaleza son de origen artificial, por ello su manera de pensar busca superar nuestro antropocentrismo para vivir en concordancia con la naturaleza.

Para Guattari, la verdadera respuesta a la crisis ecológica solo podrá hacerse a escala planetaria y a condición de que se realice una auténtica revolución política, social y cultural que reoriente los objetivos de la producción de los bienes materiales e inmateriales. Así pues, esta revolución no solo deberá concernir a las relaciones de fuerzas visibles a gran escala, sino también, a los «campos moleculares de sensibilidad, de inteligencia y de deseo». Guattari nos propone una «ecosofía»⁹¹ como una ecología medioambiental, que debería concebirse como un único bloque totalmente inseparable de la ecología social y la ecología mental, como nueva práctica estético-política, condición básica para un nuevo modelo de desarrollo social como medioambiental.

El filósofo considera que el ecologismo debe ser un concepto globalizador e integrador en el sentido de una «ecosofía» social. «No se trata de unificar arbitrariamente, bajo una ideología de recambio, campos profundamente heterogéneos, sino de hacer que se entrecrucen prácticas innovadoras de la recomposición de las subjetividades individuales y colectivas, en el seno de nuevos contextos técnico-científicos y de las nuevas coordenadas geopolíticas»⁹².

Se trata pues, de reapropiarse de los universos de valor en cuyo seno podrán volver a encontrar consistencia procesos de singularización:

⁹¹ Ibid. pp. 20, 21.

⁹² Ibid., Contraportada.

Nuevas prácticas sociales, nuevas prácticas estéticas, nuevas prácticas de uno mismo en la relación con el otro, con el extranjero, con el extraño.

Las relaciones de la humanidad con el *socius*, con la *psique* y con la *naturaleza* tienden, en efecto, a deteriorarse cada vez más, no solo en razón de contaminaciones y de poluciones objetivas, sino también por el hecho de un desconocimiento, de una pasividad fatalista de los individuos y de los poderes respecto a estas cuestiones consideradas en su conjunto. Así, Guattari nos dice que no es justo separar la acción del *psique*, el *socius* y el medio ambiente. La negativa a enfrentarse con las degradaciones de estos tres dominios, tal como es fomentada por los medios de comunicación, confina a una empresa de infantilización de la opinión y de neutralización destructiva de la democracia: «Para desintoxicarse del discurso sedativo que en particular destilan las televisiones, de aquí en adelante convendría aprehender el mundo a través de las tres lentes intercambiables que constituyen nuestros tres puntos de vista ecológicos»⁹³. En este sentido, incidirá en que esta aprehensión de nuevos universos de valor vendría de la articulación de tres registros ecológicos: el de las relaciones sociales (ecología social), el de la subjetividad humana (ecología mental) y el del medio ambiente (ecología medioambiental).

«La ecología social». Se refiere a la recomposición de las praxis humanas en los dominios más variados, en lo que respecto a la vida cotidiana como a la reinención de democracias participativas, en el registro del urbanismo, de la política, etc., desarrollando prácticas específicas que tiendan a modificar y a reinventar formas de ser en el seno de la pareja, en el seno de la familia, del contexto urbano, del trabajo... reconstruyendo literalmente el conjunto de modalidades del ser-en-grupo.

⁹³ Ibid., p. 32.

«La ecosofía mental». Trata de la relación del sujeto con el cuerpo, deshaciéndose de todas las referencias y metáforas científicas. La ecosofía mental «se verá obligada a reinventar la relación del sujeto con el cuerpo, el fantasma, la finitud del tiempo, los «misterios» de la vida y de la muerte. (...). Su forma de actuar se aproximará más a la del artista que a la de los profesionales «psy», siempre obsesionados por un ideal caduco de científicidad» (...)

«El sujeto no es evidente; no basta pensar para ser, como lo proclamaba Descartes, puesto que muchas otras formas de existir se instauran fuera de la conciencia, mientras que cuando el pensamiento se empeña obstinadamente en aprehenderse a sí mismo, se pone a girar como una peonza loca, sin captar ninguno de los Territorios de la existencia»⁹⁴.

«La ecología medioambiental». Entiende que la connotación de la ecología debería dejar de estar ligada a la imagen de una pequeña minoría de amantes de la naturaleza o de especialistas titulados. La ecología cuestiona el conjunto de la subjetividad y de las formaciones de los poderes capitalísticos, los cuales no tienen ninguna garantía de continuar triunfando como sucedió durante el último decenio (crisis permanente actual financiera y económica). Por lo tanto, la ecología medioambiental debe ser entendida como un bloque inseparable de la ecología social y la ecología mental.

Y, por último, llegaríamos al concepto globalizador e integrador de la *Ecosofía*, que sería entendida como la articulación ético-política entre los tres registros ecológicos; el del medio ambiente, el de las relaciones sociales y el de la subjetividad humana. Guattari concluye: «Las tres ecologías deberán concebirse en bloque, como dependiendo de una disciplina común ético-estética y como distintas las unas de las

otras desde el punto de vista de las prácticas que las caracterizan. Sus registros dependen de lo que yo he llamado «heterogénesis», es decir, de procesos continuos de resingularización (...) Hay que forjar una catálisis de la recuperación de confianza de la humanidad en sí misma, paso a paso, y a veces a partir de los medios más minúsculos. Como este ensayo, que desearía, aunque sea modestamente, poner freno a la grisalla y la pasividad dominantes»⁹⁵.

Para afrontar una recomposición de nuevos modelos de sociedad, la ecosofía de Guattari, integra aspectos como los éticos y los estéticos entrecruzando campos heterogéneos. En esta materia, la práctica artística recobra protagonismo por ser un mecanismo que propicia la reapropiación de los universos de valor, en cuyo seno podrán encontrar consistencia lo que Guattari considera «procesos de singularización». Y es en este ideal de reconducción de nuestras maneras de «con-vivencia», donde identificamos las «prácticas artísticas relacionales» (entre la sociedad, entre el medio, o en uno mismo en relación con el otro) como nuevas prácticas estéticas de construcción de paisaje.

Félix Guattari nos da las claves de una nueva y necesaria filosofía para aprender a habitar mejor el mundo. Una recomposición de las prácticas sociales e individuales ordenadas según las rúbricas complementarias: la ecología social, la ecología mental y la ecología medioambiental; y todo ello bajo la égida ético-estética de una ecosofía. Una nueva ecosofía a la vez práctica y especulativa, ético-política y estética que sustituya las antiguas formas de compromiso religioso, político o asociativo.

94 Ibid., pp. 20- 22.

95 Ibid. p. 79

1.4.2.

DESDE NUEVOS PLANTEAMIENTOS
POLÍTICO-TERRITORIALES.
EUSKAL HIRIA COMO CONTEXTO
UTÓPICO DE CONVIVENCIA

El paisaje como unidad territorial y política es una realidad que para su evolución tiene que reinventarse continuamente. Resulta lógico considerar que el arte («la otra mirada»), sea parte activa de esta constante reinención, aceptando como suyas las inquietudes políticas, sociales o ecológicas que configuran el espíritu motor de la construcción y evolución del paisaje.

Cuando planteamos el concepto de paisaje como ámbito utópico, estamos proponiendo un ámbito espacial, político y social de nuevos sistemas de relación tanto entre sus habitantes como con su medio. El escritor y ensayista Bernardo Atxaga propone un nuevo proyecto utópico que precisamente pretende crear nuevos sistemas de relación donde la gente pueda convivir más satisfactoriamente desde esa «otra mirada». Atxaga señala: «hay que mirar a una nueva realidad vasca con otra mirada, capaz de crear, de inventar (...) una utopía que tenga por objeto, por sueño, la mejor convivencia de todos cuantos vivimos aquí. Yo he llamado a esa utopía Euskal Hiria»⁹⁶.

El proyecto de desarrollo urbano y territorial planteado por el escritor Bernardo Atxaga busca cuestionar los modelos imperantes y proponer nuevas alternativas desde la «mirada creativa», tratando de entender el presente territorial y urbano de Euskal Herria para inventar su futuro en un nuevo modelo político definido como «Euskal Hiria»⁹⁷.

⁹⁶ <http://www.atxaga.org/testuak-textos/otra-mirada>

⁹⁷ ATXAGA, B. XXVI. Cursos de Verano, San Sebastián, 2007. «Construyendo la sociedad creativa vasca: Euskal-Hiria». El escritor Bernardo Atxaga acuñó el concepto

El escritor defiende que a la hora de estructurar el paisaje, de todas las posibles miradas, hay que aplicar la mirada creadora, la inventora, la «otra mirada» que tiene su origen en una ideología poética, aunando lo territorial, lo político y lo cultural, planteando un nuevo modelo de territorio, donde se entremezcle lo rural con lo urbano, tomando a la «Polis» como modelo y contexto de convivencia, con intención de modernizarse y enriquecerse socioculturalmente: un nuevo concepto de paisaje.

Esta visión del escritor de una ciudad vasca global de distintos y variados centros, como polos de atracción para la convivencia cívica, cuestiona la estructura actual de la ciudad y de país, como también de sus instituciones (ayuntamientos, diputaciones, gobiernos forales, autónomos, centrales...) y, como tal, es controvertido, ya que los grupos políticos, ya sean de índole nacionalista o estatalista, se muestran reticentes a la hora de cambiar el referente político de «país» por el de «polis»⁹⁸. Pero al margen de intereses de control

«Euskal-Hiria» para un nuevo modelo de país, «con el objetivo de abrir puertas y ventanas, expandirnos y modernizarnos». Éste es un nuevo concepto socio-cultural de Euskal-Herria, surgido de la intención de conectar lo rural con lo urbano. «Nire ustez, nahitaezkoa zaigu eredu erromantikoari uko egitea anakronismoan edo bazterketan ez erortzearen, hots lehen mailako balio kulturalak gureganatzeko, eta helburu horrek, praktikan (...) leku berri bat eskatzen du. Leku berri horri nik Euskal Hiria deitzen diot».

⁹⁸ No debemos olvidar el contexto político donde se plantea el proyecto de Euskal Hiria, donde se dan dos identidades de rasgo diferencial como es el cosmopolitismo urbanita (supuestamente no nacionalista) y la identidad nacional. En este sentido, y como término aludido por Atxaga y utilizado interesadamente por un sector político es el que hace referencia a la «ciudadanía», que es utilizado en contraposición de lo identitario, cuando como ya hemos señalado en la tesis, la cohesión ciudadana no pasa por anular sus identidades, sino por tenerlas todas en cuenta, porque la complejidad de la ciudadanía, la conforma la suma de sus distintas identidades.

Dentro de la apuesta de las instituciones por actuaciones urbanísticas e infraestructuras, *Euskal Hiria* ha sido el término utilizado «para la promoción, venta y fundamentación desde un punto de vista político de las actuaciones y proyectos urbanísticos que se han llevado a cabo a lo largo y ancho del territorio de la CAPV» (*Euskal Hiria*, Andeka Larrea, Edición: Ex] Liburuak, Bilbao 2012 p. 178), que apuestan por la

político, este nuevo modelo de ciudad-región pone en relación lo social con lo territorial y lo rural con lo urbano, constituyendo una trama compleja a la vez que enriquecedora porque sutura tiempos, territorios, identidades y culturas diferentes, que es lo que lo hace tremendamente interesante en el proceso de estructuración de un nuevo paisaje cultural.

En el libro *Euskal Hiria* publicado en 2012, varios autores analizan el concepto de Atxaga, intentando responder a muchas de las preguntas que suscita. Entre ellos el filósofo Andeka Larrea, coordinador del libro, nos advierte que la apuesta, aunque sea a largo plazo, de *Euskal Hiria* (Ciudad Vasca Global), como toda apuesta corre sus riesgos. Entre otros, enumera la pérdida de los derechos políticos de cada territorio histórico⁹⁹, lo que les proporciona una elevada

creación de una región urbana vasca de ciudades interconectadas por la alta velocidad, que formen una red que constituya toda la región como una única gran ciudad. Recordamos que «*Euskal-Hiria*» es una definición socio-cultural (que abarca un territorio humano, geográfico y cultural), y no un término meramente geográfico.

En lo referente al sentido geográfico, y aunque no corresponde al planteamiento de Atxaga, merece ser citado la definición geográfica de «Euro-Hiria», que determina una visión global y transfronteriza de nuestro territorio a modo de Ciudad Europea; concretamente lo abarcado entre Donostia y Baiona, en una unificación territorial. La «*Euskal Euro Hiria*» (Ciudad Europea Vasca) funciona también como una agencia transfronteriza cuyo principal objetivo es relacionar social y culturalmente a los dos lados del territorio de la *muga*, en pos de una mayor y más «natural» relación entre gentes que han sido separadas históricamente por un invento conceptual como es la frontera. Pero también va más allá, y aboga por políticas de sostenibilidad teniendo en cuenta la unidad geográfica. A tal efecto, la agencia facilita el ejemplo más elocuente para demostrar el absurdo de pretender contar en un reducido espacio, por ejemplo, con dos grandes aeropuertos (Biarritz y Hondarribia) o dos grandes superpuertos (Pasajes y Baiona); es una fotografía aérea donde la vista abarca nítidamente tanto la unidad territorial como su extensión real que representa la Euro-Hiria Baiona-Donostia, y que nos coloca espacialmente en nuestra justa medida territorial.

99 *Territorio histórico* es la denominación que se usa en la comunidad autónoma del País Vasco, dentro de su ordenamiento jurídico interno, para cada una de las tres entidades territoriales que la integran: Gipuzkoa, Araba y Bizkaia, las cuales están regidos por Diputaciones Forales con competencias propias en materia fiscal y facultados para aprobar normas y reglamentos reconocidos por la constitución española.

autonomía competencial, el desarraigo que puede generar la pérdida de «lo local» entre los habitantes y su comarca, ciudad, pueblo etc., como también, que para posibilitar la movilidad interurbana, el planteamiento de globalidad territorial necesariamente supone un aumento de la movilidad motorizada, (Tren de Alta Velocidad, circunvalaciones, carreteras, metros...), que entraña obligatoriamente el consumo del limitado territorio que cuenta la CAPV.

Pero Larrea, sobre todo, hace hincapié en el riesgo que entraña convertir en realidad un planteamiento utópico, desde la apropiación de la idea por los mecanismos de poder. Aunque reconoce que «es cierto que la utopía es importante como productora de horizontes de esperanza y como energía política que aliente los esfuerzos que se dirigen hacia los mismos (...), tal vez el sentido propio de la utopía atxaguiana», el poder puede tratar la realidad de un territorio como una maqueta para «planificadores urbanos que miran el territorio como una suma de datos y de variables estadísticas que ignoran conscientemente que la realidad de la vida social es sumamente compleja». Larrea nos advierte que «las visiones utópicas cuando coexisten junto a los mecanismos del poder para transformar la realidad (...) es el anuncio de una imposición no democrática que, en la peor de las circunstancias, conduce a la política totalitaria, en el sentido puramente etimológico de esta expresión. Esto es, a la voluntad de dominio sobre toda la realidad. Y el discurso es siempre el comienzo de la dominación ejercida sobre lo real»¹⁰⁰. Para Andeka Larrea, la utopía urbana que el Gobierno Vasco propone bajo la etiqueta de *Euskal Hiria* poco o nada tiene que ver con aquella que imaginaba Atxaga hace unos años.

Pero este apartado de la tesis de ninguna manera pretende analizar la viabilidad de un proyecto concreto, y menos aún, juzgar la posi-

100 LARREA A., *Euskal Hiria*, Edición: Ex]- Liburuak, Bilbao 2012 pp. 198,199

ble utilización y repercusión de un planteamiento «moderno» por los medios de poder, sino que pretende subrayar la necesidad de planteamientos utópicos «como productora de horizontes de esperanza y como energía política que aliente los esfuerzos», que en opinión de Larrea, tal vez sea el sentido propio de la utopía planteada por el escritor. En este sentido, *Euskal Hiria* aunque pueda interpretarse como ambiguo y abstracto, viene a inventar una nueva utopía, que en nuestra opinión puede trascender más allá de una región concreta o de los poderes que lo gobiernan.

Y esta es la idea que nos interesa de Atxaga, su planteamiento estético-poético capaz de crear, de inventar, utopías que propongan nuevos sistemas de relaciones como paradigmas de convivencia, y que atañen a la configuración física, política y cultural del paisaje contemporáneo.

Por ello, nuestro interés por *Euskal Hiria* se centra en el valor que otorga a lo artístico para proponer nuevos sistemas de relación, fomentando la interculturalidad y la multiterritorialidad y tratando el espacio en relación a las distintas identidades grupales que lo constituyen. Y en esta labor de imbricación y suturación de las partes, la «otra mirada», la artística, la poética, desde su sensibilidad para captar lo distintivo, puede ofrecer planteamientos integradores y cohesionadores del complejo entramado social y territorial que representa nuestro paisaje cultural; desde la mirada poética, «aquella que transfigura la realidad al tiempo que se desentiende de lo necesario o de lo útil»¹⁰¹.

101 <http://www.atxaga.org/testuak-textos/otra-mirada>

1.4.3. DESDE UNA ORDENACIÓN ESTÉTICA DEL PAISAJE. EL ARTISTA EN LA PERCEPCIÓN Y GESTIÓN DEL PAISAJE

La lógica del paisaje lleva implícita la idea de construcción, y como tal, su ordenación y estructuración necesita de un conocimiento interdisciplinar que sepa entrelazar y conciliar los aspectos psicológicos, materiales y simbólicos de este ámbito. Por ello, tanto su construcción como su ordenación deben estar orientados a conseguir la concreción formal de la realidad espacial que consiga un sistema de relaciones y coexistencias coherentes y sostenibles.

La ordenación del territorio es una disciplina que se puede definir como la expresión espacial de la política económica, social, cultural y ecológica de la sociedad. Actualmente, la Estrategia Territorial Europea (ETE) aprobada en Potsdam (Alemania), en mayo de 1999, por los Estados miembro, plantea una política territorial con la idea de que sea aplicada por la Comunidad Europea, los Estados miembro y los responsables regionales y locales, con el objetivo de garantizar la cohesión social y el desarrollo armonioso del conjunto de la comunidad.

En un cuadro sinoptico mostramos los objetivos políticos y opciones para el territorio europeo¹⁰².

102 Fuente: Comisión Europea (1999). En el libro, *Ordenación del territorio y desarrollo territorial: el gobierno del territorio en Europa: tradiciones, contextos, culturas y nuevas visiones*. FARINÓS Y DASÍ, J., y ROMERO GONZALEZ J., Editorial Trea SL., Gijón 2004, p.52

DESARROLLO TERRITORIAL POLICÉNTRICO Y NUEVA RELACIÓN CAMPO-CIUDAD	ACCESO EQUIVALENTE A LAS INFRAESTRUCTURAS Y AL CONOCIMIENTO	GESTIÓN PRUDENTE DE LA NATURALEZA Y EL PATRIMONIO CULTURAL
<ul style="list-style-type: none"> - Desarrollo territorial Policéntrico y equilibrado de la Unión Europea. - Ciudades y regiones urbanas dinámicas, atractivas y competitivas. - Desarrollo endógeno, diversidad y eficacia de los espacios rurales. - Asociación entre ciudad y campo. 	<ul style="list-style-type: none"> - Un planteamiento integrado para mejorar la conexión a las redes de transporte y el acceso al conocimiento. - Desarrollo policéntrico: modelo para una mejor accesibilidad. - Utilización eficaz y sostenible de las infraestructuras. - Difusión de la innovación y el conocimiento. 	<ul style="list-style-type: none"> - Naturaleza y patrimonio cultural: potenciales de desarrollo. - Conservación y desarrollo del patrimonio natural. - Gestión de los recursos hídricos: un reto particular para el desarrollo territorial. - Gestión creativa de los paisajes culturales. - Gestión creativa del paisaje cultural.

Pero la viabilidad de una ordenación territorial europea común se topa con un conflicto competencial, al ser cada uno de los Estados miembro el responsable de aplicar su ordenación en conformidad a sus principios constitucionales, lo que dificulta la posibilidad de alcanzar consensos básicos sobre cuestiones que afectan a las políticas de cohesión económica, social y territorial.

En el caso de España, la Constitución otorga la competencia de Ordenación Territorial y Urbanismo a sus Comunidades Autónomas, por lo que son los Estatutos de Autonomía los que asumen dichas competencias. Esta realidad de las políticas de gobernabilidad territorial imposibilita una adecuada coordinación interinstitucional.

Para el catedrático de Geografía Humana Juan Romero González, «junto a la existencia de una «cultura territorial» claramente productivista y desarrollista, el Estado autonómico español tiene un formidable problema de coordinación institucional. La ausencia de mecanismos institucionales eficaces para desarrollar políticas públicas que implican o afectan a cuatro niveles de administración con competencias (comunitaria, central, autonómica y local) o algunos de ellos, es uno de los mayores obstáculos para el gobierno del territorio en España. En ocasiones es más grave esta carencia que la propia disponibilidad presupuestaria»¹⁰³.

Otro tanto ocurre en materia paisajística. El Convenio Europeo del Paisaje (Florenia 20-10-2000), subrayando que el paisaje desempeña un papel importante de interés general en los campos cultural, ecológico, medioambiental y social, y convencido de que el paisaje es un elemento clave del bienestar individual y social y que su protección, gestión y ordenación implica derechos y responsabilidades para todos, señala:

— Capítulo I, Disposiciones Generales, Artículo 1 define: «paisaje», «políticas en materia de paisaje», «objetivo de calidad paisajística», «protección de los paisajes», «gestión de los paisajes» y «ordenación paisajística» pero especificando claramente quién es el responsable de aplicar estos conceptos.

— Capítulo II, Medidas Nacionales, Artículo 4, Reparto de competencias, especifica que: «Cada Parte aplicará el presente Convenio, en particular los artículos 5 y 6 (Medidas Generales y Medidas Específicas respectivamente), con arreglo a su propio reparto de competencias, de confor-

¹⁰³ ROMERO GONZALEZ J., *Ordenación del territorio y desarrollo territorial*. Ibid. p.216

midad a sus principios constitucionales y su organización administrativa, (...) cada Parte amortizará la aplicación del presente Convenio con sus propias políticas»¹⁰⁴.

De este modo, aunque el «territorio» es un espacio de encuentro apropiado para poner en valor una idea unificada sobre territorialidad, con el objetivo común de una mejor reordenación espacial a través de actuaciones coordinadas, se constata que cada país cuenta con unas normas diferentes y una tradición distinta sobre el territorio que impide una lógica aplicación de una Estrategia Territorial Europea. Y que con el «paisaje», como producto de la transformación cultural del territorio, ocurre lo mismo.

Pero el objetivo de esta tesis no va encaminado a detectar deficiencias de regulación, al contrario, pretende más bien plantear posibles vías transversales que ayuden a encauzar la ordenación territorial y paisajística desde una visión global coherente. Es por ello, que entendemos que al margen de intereses particulares de cada parte, existe un nexo de unión que puede orientar la concreción formal de la realidad espacial; nos referimos al planteamiento de una «estética del paisaje». En este sentido, los autores Lapayese y Gazapo De Aguilera en su libro *La construcción del paisaje: entre la interioridad y la exterioridad*, defienden una mecánica específica para la construcción del paisaje. Para estos autores, «la definición de paisaje lleva implícita la idea de construcción y en consecuencia el empleo de una lógica específica que posibilite esa acción de formalización del concepto, o de la estrategia de la “paisajización”»¹⁰⁵.

104 <http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/heritage/landscape/versionsconvention/spanish.pdf>

105 «Se trataría de un sistema de conjuntos entrelazados, donde la atención no va tanto dirigida hacia el concepto, como a las circunstancias de las cosas-¿en qué caso?, ¿dónde?, ¿cuándo?, ¿cómo? LAPAYESE LUQUE, C. y GAZAPO DE AGUILERA, D. *La construcción del paisaje: entre la interioridad y la exterioridad*. Editorial DAPP Publicaciones

En consecuencia, ante esta tesitura territorial, y como aportación a un enfoque englobador de las políticas reguladoras, planteamos enfocar desde una visión «estética» y entrelazada el urbanismo, la arquitectura y la ordenación territorial como herramientas de construcción del paisaje. La «estética del paisaje», como modelo de planificación, debe exigir dosis de creatividad, confluyendo en un mismo ámbito las demandas sociales, económicas y las necesidades ecológicas y culturales. Ordenar y construir un «paisaje estético», parece ser un argumento renovado de reclamación de un planteamiento ético de la gestión de los recursos naturales y territoriales. Porque coincidiendo con el urbanista y arquitecto Daniel Zarza, entendemos que «el paisaje es construcción cultural del territorio y ordenar el territorio es construir paisaje»¹⁰⁶.

En este argumento por un modelo «estético del paisaje», el Doctor Ingeniero Ignacio Español, viene a considerar que el paisaje comparte con el arte su capacidad de comunicación directa, de emocionar, pero además, se ofrece para canalizar las actuales demandas sociales porque «la progresiva degradación de la sostenibilidad como argumento capaz de reclamar responsabilidades, ha ido dejando paso a una propuesta esencialmente estética, sentimental que no abandona la exigencia ética pero que la presenta en un modo más asequible e inmediato, el paisaje»¹⁰⁷.

En esta defensa de lo «estético» y lo «ético» como presupuestos de la vida, el investigador alemán Jörg Zimmer, en el libro *El paisaje de la cultura contemporánea*, trata precisamente la dimensión ética de

jurídicas, Pamplona, 2009, pp.12-13.

106 ZARZA D., «De la ordenación del territorio al paisaje», Op.Cit. p. 301.

107 ESPAÑOL ECHANIZ I., «El paisaje como nuevo paradigma de la sostenibilidad» Op. Cit. p. 105.

la estética del paisaje, subrayando también que la estética nada tiene que ver con una cuestión ornamental, del disfrute de las formas por sí mismas. Zimmer afirma que «no puede ser cometido de la estética adornar la explotación desconsiderada de nuestro ambiente natural. La actualidad de una estética del paisaje consiste en la posible anticipación estética de una reconciliación real entre naturaleza y cultura, es decir, de una reconciliación hecha por la sociedad»¹⁰⁸. El investigador alemán entiende la estética como una filosofía que trasciende más allá del medio ambiente, recordándonos mucho al modelo «ecosófico» planteado por Guattari. Para Zimmer, «la función de la estética filosófica no consiste en curar las heridas de la civilización moderna, sino en reflexionar sobre las praxis moderna hacia la naturaleza», entendiéndolo que el enlace objetivo e inseparable de la belleza natural y la artificial es el paisaje cultural.

En consecuencia, la «estética del paisaje» es producto de una construcción social, lo que le convierte en un interesante punto de encuentro entre ética y estética. Para el catedrático de Geografía Humana Joan Nogué, «un paisaje cultural que se crea de manera estéticamente consciente (por ejemplo a través de criterios ecológicos de equilibrio entre naturaleza e interés humano) es capaz de crear un entorno estéticamente experimentable que puede llegar a influir decisivamente en la conciencia moral al respecto; es decir, es capaz de generar en la realidad modelos de una relación adecuada entre naturaleza y sociedad humana, porque precisamente siempre es realidad práctica y representación estética a la vez. El objeto de la experiencia estética —sea una obra de arte o una belleza natural— se considera un valor o una finalidad en sí misma que expresa una particular relación del individuo con su mundo. La única finalidad del objeto estético es la de reflejar libremente la relación humana

con su realidad. Es a partir de aquí que se puede establecer una relación entre representación estética y determinación ética: en la representación estética no se determina el comportamiento humano a través de principios, pero sí se refleja a través de modelos y, por lo tanto, interviene el proceso de formación de la conciencia moral: en palabras de Kant, el objeto estético es un símbolo de la eticidad»¹⁰⁹.

Y de nuevo utilizando las palabras de Jörg Zimmer, terminamos concretando que «la estética es más que un complemento compensativo de la visión analítica y de la dominación técnica de la naturaleza. Es su complemento crítico. El libre respeto hacia el mundo puede entrar en la conciencia a través de la contemplación estética del paisaje, para así darnos una medida y unos objetivos razonables para nuestra praxis»¹¹⁰.

Encontramos pues que el paisaje, comparte con el arte su capacidad de comunicación directa, de emocionar, y que la estética representa la formalización de una actitud, una nueva praxis de relación y conducta humana hacia la naturaleza que puede llegar a influir decisivamente en la conciencia moral; es por ello que en los nuevos planteamientos de ordenación y construcción del paisaje, el artista recobra una importancia sustancial en la generación de nuevos sistemas de relaciones. Porque independientemente de su especialización en construcción espacial, su especificidad estriba en la experiencia estética derivada de un «saber hacer en el arte». Es a partir de aquí donde se puede establecer una relación entre construcción estética del paisaje y determinación operativa del artista, que enlaza el trabajo del artista desde la percepción del paisaje hasta su gestión y construcción.

¹⁰⁸ ZIMMER J., «La dimensión ética de la estética del paisaje», en el libro *El paisaje en la cultura contemporánea*. Joan Nogué, Editorial Biblioteca Nueva, S.L., Madrid, 2008. p. 31.

¹⁰⁹ NOGUÉ J., *El paisaje en la cultura contemporánea*, Ibid. p. 21

¹¹⁰ ZIMMER J., «La dimensión ética de la estética del paisaje», *El paisaje en la cultura contemporánea*, Ibid. p. 43.

Entendemos que el artista, en su deseo de imbricarse en su contexto social y en los actuales momentos de gestión y construcción del paisaje, puede y debe participar en su estructuración y construcción desde su espíritu de apertura y visión transversal para aportar nuevos sistemas relacionales. Porque el arte puede incidir en los aspectos más críticos de la realidad social, mediando entre las necesidades de la ciudadanía y la entropía del medio, proponiendo nuevos modelos más sostenibles y más estéticos.

Para el artista operador del paisaje, el valor del paisaje debe ser el objeto central de su gestión estética, un valor que radica en la realidad concreta de sus procesos y estructuras, en su carácter estético y perceptivo. El valor del paisaje es integral, abarca tanto la realidad concreta de su expresión formal como la de las estructuras y procesos físicos, ecológicos y culturales que mantienen su dinámica. Y el artista operador, tiene que asumir los valores esenciales de cada paisaje, e interpretar los significados que subyacen bajo sus aspectos formales. Se trata de que el artista asuma una nueva faceta social que incorpore la gestión y construcción del paisaje como objetivo de su quehacer artístico, entendiendo este trabajo como una labor interdisciplinar y contando con la ciudadanía como base fundamental para su gestión.

Planteamos pues su ordenación y construcción como una materia creativa y colaborativa, donde el arte y el artista están llamados a participar desde las singularidades de su condición, pero desde un nuevo paradigma operativo del arte, donde el artista está obligado a alejarse de toda individualidad o «autoría» e imbricarse en aspectos y conceptos que estructuran esta unidad compleja que denominamos *Paisaje*.

Una nueva mirada sobre el paisaje debe revertir en una consciencia más sólida y responsable sobre las condiciones de nuestro espacio y nuestro tiempo, permitiéndonos plantearnos la necesidad de un

reequilibrio. La gestión del paisaje es la gestión colectiva de un bien común y en ese sentido implica a todas las competencias administrativas sectoriales y territoriales así como a todos los agentes económicos y sociales. Por lo que la gestión del paisaje no solo debe descansar sobre los profesionales politécnicos, sino que debe abrirse a todo aquel que tienen que ver con dinámicas creativas e innovadoras que puedan aportar otras visiones para una evolución paisajística que traiga una mayor justicia y mejora social.

Como aproximación a la idea del artista operador en el paisaje, que en adelante lo identificaremos con el término de «operador estético»¹¹¹, planteamos su participación en un marco apropiado para la gestión del paisaje, es decir, dentro de un equipo multidisciplinar, donde el trabajo del operador estético estaría orientado a tres áreas básicas, que se estiman complementarias: el *análisis* o diagnóstico previo, la definición del *proyecto* desde el establecimiento de criterios interdisciplinarios de trabajo y el *proceso* de las acciones propias de la gestión. Esta idea la iremos desarrollando en capítulos posteriores y su planteamiento se podrá sobre todo verificar en la parte de la tesis correspondiente a la praxis.

«El paisaje es como un cuerpo múltiple y sensible, cargado de misteriosas energías y que rueda fatalmente sobre nosotros con la clave de nuestro propio destino. A formas distintas de hombre corresponden distintas interpretaciones del paisaje. Nuevas formas culturales son nuevas formas del paisaje, diferentes concepciones del mundo, diferentes estilos de arte, distintos recursos y formas de salvación.

111 El término originario de *Operador estético*, corresponde a Giulio Carlo Argan que hace alusión a artistas, arquitectos, urbanistas, que cuentan con los ciudadanos para la creación de lugares, y utilizado por Antoni Remesar para designar a artistas que, como operadores estéticos y sujetos políticos, funcionan como «facilitadores» para «dinamizar procesos sociales, hacerlos emerger y ayudar a su transformación en procesos/objetos/acciones con un fuerte componente estético.» REMESAR, A., *Hacia una teoría del Arte Público*, Barcelona, 1917, pp.53 y 54.

Debemos considerar cómo en las diferentes relaciones del hombre con el paisaje hay instantes culturales en que se alcanza una ecuación mágica expresada con resultados artísticos y perdurables»¹¹².

1.5. CONSIDERACIONES DEL PAISAJE EN EL «CASO MUTRIKU»

Las afecciones paisajísticas más significativas dadas en el «caso de Mutriku»¹¹³, no se diferencian demasiado de las afecciones comunes ya citadas en este capítulo, lo que evidencia que la problemática sobre gestión y ordenación de paisaje es un problema estructural, derivada principalmente por la carencia de una visión global y compleja del «sistema del paisaje». Como señala Oriol Nel.Lo¹¹⁴, el «modelo de ocupación del territorio», apuesta principalmente por las infraestructuras como soluciones para un «progreso» que, al menos en nuestro caso, no se acaba de percibir. Pero el tema de construcción de paisaje no puede plantearse a una cuestión simplista como estar a favor o en contra de las infraestructuras, sino a que modelo de transformación de territorio obedece, que demasiadas veces no tiene en cuenta los sistemas del paisaje. En el caso de Mutriku, en lo referido a las consecuencias derivadas de la ejecución del proyecto oficial, se constata esta circunstancia; un modelo carente de criterio paisajístico, que unido a la falta de sensibilidad ecológica, ha derivado en pérdidas patrimoniales irrecuperables.

Entre las pérdidas y transgresiones generadas en su paisaje costero destacan, entre otros, la destrucción de su playa natural, el amurallamiento de su horizonte marino, la «desaparición» de la playa Burumendi y de un importante espacio de rasa mareal, originados todos

¹¹² OTEIZA, J., *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*, «El paisaje y el hombre», Ediciones Cultura Hispánica, Madrid 1952. p. 25 Disponible en: <http://www.museoteiza.org/wp-content/uploads/2010/10/FMJO-Megal%C3%ADtica-y-Cartaz.pdf>

¹¹³ Como «Caso Mutriku», nos referimos a las afecciones dadas en el espacio territorial de Mutriku (Gipuzkoa), en el transcurso de los últimos diez años. Recordando (como se ha expuesto en el preámbulo de la tesis), que dicha localidad costera es el escenario donde se han dado las circunstancias paisajísticas de transformación como también de las propuestas estéticas planteadas en el proyecto *Itsasoarekin*.

¹¹⁴ Nel.Lo O., citado por Daniel Zarza en «De la ordenación del territorio al paisaje: Madrid como estudio de caso», en *Paisaje y territorio*, Op.Cit. p. 275.

ellos por la construcción de un dique exterior, ejecutado según en el «Plan Especial Puerto de Mutriku» (Departamento de Transportes y Obras Públicas el Gobierno Vasco. Mayo 2001).

Otro síntoma de este modelo de gestión se evidencia en una carencia de «cultura del paisaje», tanto por parte institucional como por parte de la ciudadanía. En el caso de Mutriku, esta carencia ha motivado una banalización general de su entorno costero, y en concreto de su puerto pesquero (reconvertido en puerto deportivo), que no está siendo valorado en su aspecto identitario y simbólico. En este contexto, su patrimonio ambiental y arquitectónico está siendo explotado sin un criterio de conservación, lo que repercute en la pérdida de sus valores naturales y de lo público. Y a esto, hay que añadirle el tratamiento competencial segmentado de sus partes, que repercute en la imposibilidad de un planteamiento global de su paisaje, en la exclusión del recinto portuario de su estructura urbana (como parte del pueblo) o el no reconocimiento de la mar como elemento patrimonial y articulador de su paisaje.

Al parecer, en el caso de Mutriku, salvo alguna honrosa excepción como la implantación de la escuela de acuicultura en pleno puerto, no hemos sido capaces de poner en marcha iniciativas productivas que no sean bares o «txiringitos» en edificios singulares como las antiguas Cofradías de Pescadores de notable valor arquitectónico y cultural, o en espacios naturales de gran valor ambiental como Burumendio. Por otro lado, el automóvil sigue siendo el destinatario y beneficiario de todo el recinto portuario en detrimento del tránsito peatonal. Los espacios adyacentes de su perímetro costero han sido transformados en aparcamientos y, previo pago de la cuota económica correspondiente, cualquiera puede adueñarse de suelo público, espacio marino o entornos naturales protegidos, para montar principalmente servicios hosteleros, que si bien pueden repercutir en un disfrute público mayor del espacio natural, no ayudan a su pre-

servación como valor ambiental patrimonial¹¹⁵. A esto hay que añadir la exclusión que genera el nuevo puerto deportivo, que solo podrá ser utilizado por los nuevos «propietarios» del embarcadero.

Pero Mutriku no es una excepción, las localidades costeras de la comunidad autónoma del País Vasco se enfrentan a una problemática similar, a conflictos¹¹⁶ surgidas en mayor parte por la segmentación competencial entre las administraciones públicas locales, autonómicas y estatales como Ayuntamiento, Cofradía de Pescadores, Departamento de Pesca, Departamento de Puertos, o la Dirección de Costas dependiente del Ministerio de Medio Ambiente, que impide su tratamiento en integridad, como unidad paisajística y valor patrimonial. Esta segmentación impide delimitar competencias por no estar claro dónde se sitúa el límite regulatorio de un plan de ordenación del territorio de un plan urbanístico local. Por ejemplo, al abordar un proyecto de dimensión paisajística como es el «Plan Especial Puerto de Mutriku» nos situamos ante una materia que depende del Ministerio estatal de Medio Ambiente (Costas), pero su recinto portuario es competencia autonómica (Puertos) y los espacios adyacentes a

¹¹⁵ Aunque considerando que la iniciativa privada necesariamente no tiene por qué ir en detrimento o perjuicio de lo público, que los bares son importantes sitios de reunión y sociabilización, resulta injustificable que previo pago de una cuota económica, se puedan ocupar lonjas y espacios destinados a las actividades pesqueras para usos que no son propios, que se pueda hacer uso privado de espacio público marítimo y terrestre, o que se puedan montar «chiringuitos» o eventos festivos en entornos naturales como en bordes de acantilado o en márgenes de playa. Ante nuestra incapacidad para crear paisaje, parece que hemos optado por consumirlo..

¹¹⁶ La Cofradía de Pescadores de Donostia se enfrenta también a una delicada situación. Su futuro está siendo cuestionado debido a la diferencia de intereses entre Puertos, que al ser un departamento independiente al de Pesca, gestiona el recinto portuario en aras de otros intereses, y la Cofradía, que entiende que la prioridad del puerto debe obedecer a las necesidades de la actividad pesquera. (*El Diario Vasco*, 26-12-2012) En la primavera de 2013, el Ayuntamiento de Mutriku, junto con su Cofradía de Pescadores, se enfrentaba con Puertos por estimar que las obras del futuro puerto deportivo suponen una apropiación indebida del recinto portuario, imposibilitando la entrada de embarcaciones pesqueras. (*El Diario Vasco*, 29.03.13).

estos, competencia urbanística del ayuntamiento de Mutriku. Esta segmentación competencial, burocratiza y ralentiza proyectos de interés común, fracturando y monofuncionalizando el territorio según criterios particulares de cada departamento; además, impide tratarlo en su integridad, reordenarlo como patrimonio, como espacio público, como recurso... como materia limitada y necesaria.

Esta división de intereses, de unificación de criterios, puede originar problemáticas que puede derivar en situaciones inverosímiles y descontextualizadas, como la prohibición de baños en zonas tradicionalmente utilizadas y destinadas para tal actividad, la privatización de puertos pesqueros, o, en casos extremos, la destrucción de playas, rasas mareales u otros entornos protegidos como se ha dado en el «caso de Mutriku», amén de los conflictos legales surgidos por incumplimiento de regulación ambiental, que propicia esta parcelación de un mismo ámbito unitario.

Como hemos comentado, lo que subyace en esta problemática de déficit de gestión, ordenación y construcción de Paisaje, es la falta de una «cultura del paisaje», que se evidencia en la poca sensibilidad institucional por una materia sustancial para nuestra evolución, pero también, en la falta de respeto por parte de la población por el espacio común¹¹⁷, y que en definitiva, son los condicionantes que han provocado el actual estado paisajístico de Mutriku. El paisaje debe ser vivido y transformado respondiendo a nuestras necesidades, pero ello no significa que ante nuestra incapacidad por construirlo, sea lícito el consumirlo.

¹¹⁷ Deberíamos ser más conscientes de la repercusión que tienen nuestros actos en el entorno común y en la convivencia social. Deberíamos entender que nuestras acciones están interrelacionadas con el espacio que compartimos. Y a partir de cómo actuamos y nos relacionamos (individual o colectivamente, imponiendo o proponiendo, por inclusión o exclusión...) podremos ser capaces de hacer viable el proyecto común del paisaje.

2.

EL SABER DEL ARTE COMO MECANISMO OPERATIVO DE CONSTRUCCIÓN DE PAISAJE

Cuando el arte de vanguardia tuvo que discutir abiertamente su funcionalidad política y afrontó su dimensión comunicativa, ya no discutiéndolas en el plano de los contenidos sino incorporándolas estructuralmente, hace casi un siglo, me parece que fue el momento en el que comenzó lo que ahora somos o lo que todavía podemos llegar a ser.¹

INTRODUCCIÓN

En nuestra idea de participar en la construcción de un paisaje estético, esta tesis, como diálogo crítico con los paradigmas del arte contemporáneo, plantea formalizar como método la inclusión del arte (y del artista) en la construcción física y simbólica de su espacio-hábitat (espacio experimentado y vivido); es decir, trasladando su «saber operativo», más allá de gestos coyunturales, a la resolución de los conflictos estructurales del paisaje. Porque entendemos que el paisaje es sobre todo un constructo cultural que sobrepasa la simple acumulación de construcciones e infraestructuras, y que las disciplinas no se pueden ejecutar solo funcionalmente, necesitan también de una estética, para que juntos, arte y técnica, den respuesta a las necesidades prácticas de la población y a las necesidades identitarias y de vínculo con el lugar.

Este propósito de participación se fundamenta en la capacidad de imbricación del arte en las actividades humanas y en su efecto «cons-

1 EXPÓSITO, Marcelo, «Entrar y salir de la institución. Autovaloración y montaje en el arte contemporáneo», publicado on-line en la revista web multilingüe *transversal*. <http://eipcp.net/transversal/0407/exposito/es>

tructor» de eficacia real y simbólica. Tal y como apunta el historiador y crítico de arte y arquitectura Giulio Carlo Argan (Turín, 1909-Roma, 1992), para que el arte no quede estancado en un 'hacer' anacrónico está obligado a transitar hacia una interacción con la sociedad. Pero Argan no solo alude a la eficacia real y simbólica del arte (el mecanismo), alude también, con el término de «operador estético», a los artistas, arquitectos, urbanistas... que, alejándose de la idea de expresar sueños privados, cuentan con los ciudadanos para la creación de lugares. En el pensamiento de Argan, la planificación del espacio público y, en consecuencia, del arte público, no debe hacerse para los ciudadanos, sino por los ciudadanos, y presupone que los operadores estéticos tienen como misión la organización de los espacios para permitir a los ciudadanos la creación de lugares. Y en esta labor estética, el artista, como pionero a nivel ideológico y de lenguaje formal y plástico, está en condición de participar de forma solvente en la construcción del paisaje, generando «intangibles de dimensión simbólica» aunque funcionales y perdurables en el tiempo.

Por lo tanto, y aunque motivados más para dar respuesta a las necesidades del Paisaje que a una voluntad de expansión del arte, defendemos la operatividad del «mecanismo» (el saber del arte) y del «operador» (el artista) en la gestión y construcción del paisaje, identificando al artista como técnico de operaciones estéticas, y planteando el empleo entrelazado de los distintos saberes disciplinares, orientado a una lógica específica que posibilite la ordenación y construcción de un paisaje estético.

Y es desde esta premisa interdisciplinar desde la que se plantea la incursión del arte (y del artista) en la construcción del paisaje. Pero hay que señalar que la aportación más significativa, la que parte desde la imbricación para formalizarse a modo de constructo estético, proviene de su praxis, fundamentada en un «saber hacer» específico, transversal, innovador y sensible, capaz de sacar a la luz la esencia de las cosas.

Para el escultor y Doctor en Bellas Artes, Xabier Laka, la praxis artística no opera con reglas ni con explicaciones, sino se fundamenta en la estructura de la experiencia; y al no estar guiado por un formalismo teórico, nos sitúa en una especie de racionalidad difusa donde la operación inventiva no se produce por azar pues su saber técnico es acumulativo, es el talento de una experiencia más que el resultado de un experimento: «El arte tiene que ver con el mostrar, con el hacer ver, con el aparecer de las cosas, más que con el decir sobre las cosas»².

Por lo tanto, nuestro interés radica en incorporar el potencial de la especificidad del arte, su praxis, en la construcción estética del paisaje. Porque entendemos que la praxis artística conlleva una dimensión estética a modo de una ética ecológica ampliada (Guattari), como paradigma de nuevas maneras de pensar y de actuar, que puede aportar nuevos planteamientos utópicos para ayudar a encontrar respuestas a nuestros actuales conflictos entre «construir» y «habitar» (Heidegger).

Adentrados en el siglo XXI, y desde la lógica de la adecuación a su contexto social, constatamos que el arte ha ido evolucionando y expandiéndose a ámbitos diversos como la arquitectura, el urbanismo, la historia, la ecología etc., lo que conlleva una ruptura de compartimentación de disciplinas que «transgreden» sus propias fronteras, y que abren nuevas posibilidades de colaboración. Pero constatamos también el compromiso de muchos artistas que se involucran en las problemáticas sociales con intención de activar *procesos de cambio*. Estos artistas operan dentro de plataformas

2 La tesis doctoral del escultor Xabier Laka, versa sobre el tema de la síntesis de las artes en la relación escultura/arquitectura, concretada en el proyecto «Experiencia Azterlan». En el preámbulo del trabajo hace hincapié en la especificidad de la praxis artística, que tiene más que ver con el mostrar que con el decir sobre las cosas. LAKA, Xabier. Op. Cit., p.4.

ciudadanas o movimientos sociales para revelar, exponer o difundir problemáticas o conflictos existentes en la sociedad, con intención de activar procesos, utilizando los mecanismos formales del arte, como «tácticas» de resistencia y difusión: dispositivos, que al igual que los mecanismos constructivos espaciales, son potencialmente transformadores y por tanto, susceptibles también de ser utilizados en la construcción del paisaje.

Todos estos modos operativos transversales a los que nos estamos refiriendo, engloban conocimientos, valores y tácticas que cruzan los límites del arte, desmaterializándose y reapareciendo en forma de arquitectura, ingeniería, urbanismo... volviéndose político, antropológico, sociológico... *estético*. Nos referimos a dispositivos desarrollados a través de la colaboración de todas las artes, tanto plásticas como politécnicas, que sirviéndose de sus medios específicos, determinan una nueva «síntesis» de construcción. Desde este «saber operativo del arte» como mecanismo constructivo de síntesis, la apuesta sustancial de esta línea de investigación radica en su planteamiento como recurso aplicable metodológicamente a la construcción del Paisaje.

Dicho esto, intentaremos identificar aquellos «saberes artísticos», que, más allá de su ámbito plástico, actúen en procesos de transformación espacial y social, y por tanto sean mecanismos susceptibles de construcción de paisaje. Somos conscientes de la dificultad cuantitativa que supone identificar todos los mecanismos operativos de transformación desarrollados sobre todo en el último siglo. Por tanto, traemos a colación, y aunque de manera breve, autores, grupos o movimientos como antecedentes que, desde un compromiso social, han desarrollado mecanismos de construcción espacial, y también han activado o propiciado proceso de cambio en el paisaje desde planteamientos propios de los mecanismos formales del arte.

Nuestro interés se centra pues, en tres partes que consideramos significativas y que determinan las rupturas o puntos de inflexión en los paradigmas artísticos del siglo XX. La primera parte del capítulo, es la que nos lleva a la ruptura con los viejos roles y que vienen a redefinir la función del arte y del artista, planteando una funcionalidad del arte sustentado en los principios que defendían las primeras vanguardias, el relativo a identificar «El arte como factor para la transformación de la sociedad».

En una recuperación de los ideales de la modernidad, e intentando recomponer *el propósito, la forma y el método* de las propuestas vanguardistas, planteamos retomar los dispositivos constructivos de síntesis que desarrollaron, pero dotando de otro significado, identificando como un «saber del arte»; una puesta en valor del trabajo artístico como mecanismo metodológico aplicable.

La segunda y tercera parte del capítulo se centra en la época posterior a las vanguardias históricas, cuando una vez acabadas las grandes contiendas militares y en un nuevo contexto socio-económico, surgen nuevas corrientes artísticas entre cuyos principales objetivos se encuentra la crítica social y la crítica al propio *establishment* artístico.

Movimientos, activismos y artistas que tanto a título colectivo o individual han contribuido, desde una visión crítica, al desarrollo de dispositivos operativos que trascienden en clave espacial a conceptos de territorio, naturaleza, ciudad, sociedad... desde una revisión crítica de los mismos. Como también a toda praxis concerniente a arte y territorio; a la puesta en práctica de mecanismos y dispositivos que lo transforman, y con ello nuestro posicionamiento y nuestra relación respecto a él.

Esta nueva realidad derivará en el intento de salida del arte de los museos (aunque paradójicamente terminarán asimiladas como una

obra de vanguardia más) expandiéndose al ámbito territorial, a la ciudad, a la naturaleza y a la sociedad, desarrollando mecanismos artísticos que «transgreden» sus propias fronteras, mutándose hasta a veces desaparecer; cuestionando y desarrollando conceptos que inciden directamente en la concepción y construcción de lo público, lo político o lo ecológico, siendo reconocidos además de como obras de arte, como «Mecanismos de transformación territorial», y también, como «Estrategias artísticas orientadas a procesos de cambio».

2.1.

DESDE UNA SÍNTESIS DE LAS ARTES. EL ARTE COMO FACTOR PARA LA TRANSFORMACIÓN DE LA SOCIEDAD

ACTUALIZACIÓN Y REDEFINICIÓN DEL ARTE Y DEL ARTISTA Y SU FUNCIÓN EN LA SOCIEDAD

La cita de Marcelo Expósito utilizada para abrir el segundo capítulo, sobre la funcionalidad del arte de vanguardia, capta perfectamente el cambio de paradigma de un *Arte* que por su propia consistencia, propone su puesta en valor como mecanismo aplicable a cualquier operación estructural de construcción del paisaje. Pero después de haber transcurrido un siglo desde su planteamiento estructural, esta tesis viene a constatar su operatividad y a defender los conocimientos constructivos desarrollados como un «saber del arte» aplicable metodológicamente.

En este artículo, Expósito señala que el ejemplo histórico de ciertas vanguardias nos enseña una doble lección. Por un lado, que puede haber un «arte sin obras», y por otro, que se puede hacer un arte «que no lo parezca». La primera lección nos remite al cambio radical de mentalidad que supone la puesta en valor del trabajo artístico, al priorizar las nuevas formas que el trabajo ha de adoptar para autovvalorizarse. La segunda lección nos remite al «estatuto de contingencia» que caracteriza al trabajo artístico, que no siempre ha de considerar en primer lugar ser reconocido en su condición de tal. En este último caso «es extremadamente relevante ser conscientes de que la “artisticidad” de lo que se hace no es una identidad ni una condición esencial o dada de antemano: es una contingencia que puede responder a funciones tácticas o políticas, y cuya sanción como “obra”

se ha de disputar discursiva y materialmente al “sentido común” del campo institucional mediante conflicto y negociación»³.

En su momento, la modernidad marcó un punto de inflexión donde arte y artista cambian sustancialmente su razón de ser. En el intento de terminar con la desconexión entre arte y vida, y en el anhelo de ser partícipe de los cambios estructurales y políticos que se están dando sobre todo en la conflictiva época de entreguerras, el artista deja de hacer un arte para diletantes para centrar su creación en un arte comprometido con la sociedad. A partir de esta época, el arte deja de ser representación del mundo para pasar a ser un acto de realización en sí mismo. El artista pasa a ser, así, un creador de «realidades», formando parte de la propia manifestación artística.

En el contexto de la revolución rusa de comienzos de siglo xx, los artistas del constructivismo abandonando el mito de la creación individual y suprimiendo las diferencias entre arte, artesanía y producción industrial, impulsaron experiencias productivas colectivas, orientando sus técnicas creativas a la reproducción mecánica de la obra, desarrollando nuevas técnicas compositivas pero sin rebajar sus exigencias formales ni su lenguaje de vanguardia.

Así el arte, deja de tener un valor de demostración de un procedimiento operativo ejemplar, para pasar a servir a un nuevo modelo de sociedad, como un nuevo arte no solo en las formas, también en su función. Se trata del compromiso revolucionario de otorgar funcionalidad social al arte, cambiando tanto los propósitos artísticos como sus destinatarios. Esta transformación significa el gran cambio de la concepción artística, al solicitar al artista y a su obra una participación activa en su acontecer vital y social.

En este deseo de la Modernidad por unificar las artes para servir a la sociedad, nos interesa especialmente «El propósito de construir una nueva sociedad unificando arte y tecnología» (la *vanguardia rusa* y el *Constructivismo*), «La sintetización las formas en un lenguaje universal» (*De Stijl*), y «La puesta en práctica de un método funcional y estético (*Escuela de la Bauhaus*).

2.1.1. EL PROPÓSITO DE CONSTRUIR UNA NUEVA SOCIEDAD UNIFICANDO ARTE Y TECNOLOGÍA. LA VANGUARDIA RUSA Y EL CONSTRUCTIVISMO

En la revuelta contra los zares de la primera década del siglo, una viva tendencia modernista acompaña a la ración de los intelectuales que se muestran interesados en el pueblo, tanto en su tradición como en su innata capacidad creadora. Estos intelectuales se ven influenciados, por un lado, por el desarrollo industrial que se da al término de la I Guerra Mundial, tanto en términos cuantitativos como en el desarrollo tecnológico; pero, por otro lado, mostrarán un interés por la cultura occidental, especialmente la francesa encontrando en las tendencias artísticas (Futurismo, Suprematismo, Cubismo...) dispositivos como nuevas fórmulas de entender la construcción espacial.

Los ideales futuristas que ya habían cuajado en Francia para 1909 viajan por toda Europa. Los intelectuales y artistas de Londres, Berlín o Moscú se apropian de su espíritu innovador y lanzan sus propias proclamas en su nueva lucha contra el pasado y en busca de originalidad: «*Ya no hay belleza sino en la lucha*».⁴

3 Ibid.

4 MARINETTI, T. «Primer Manifiesto Futurista». Reproducido por Mario De Micheli en: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Ed. Alianza, Madrid, 2000. p.307.

El Futurismo, como movimiento artístico, se caracteriza por su radicalidad y su rechazo a todas las tradiciones, valores e instituciones, pero su influencia en la vanguardia rusa viene dada, en gran medida, por lo innovador de sus «manifiestos» como elemento de transmisión de su potente espíritu de vanguardia:

«Nosotros queremos combatir encarnizadamente la religión fanática, inconsciente y snob del pasado, alimentada por la existencia nefasta de los museos. Nos rebelamos contra la supina admiración de las viejas telas, de las viejas estatuas, de los objetos viejos y contra el entusiasmo por todo lo que está carcomido, sucio, corroído por el tiempo, y juzgamos injusto y delictivo el habitual desdén por todo lo que es joven, nuevo y palpitante de vida. (...) Solo es vital el arte que encuentra sus propios elementos en el ambiente que lo circunda. Así como nuestros antepasados hallaron materia de arte en la atmósfera religiosa que dominaba sus almas, nosotros debemos inspirarnos en los milagros tangibles de la vida contemporánea, en la férrea red de velocidad que abraza la Tierra, en los trasatlánticos, en los acorazados, en los vuelos maravillosos que surcan los cielos, en las audacias tenebrosas de los navegantes submarinos, en la lucha espasmódica por la conquista de lo desconocido»⁵.

Acabada la I Guerra Mundial, la voluntad de un cambio político se identifica, en la Rusia revolucionaria, con la misma voluntad de desarrollar un nuevo campo artístico. El Constructivismo trata de hacer realidad el sueño de la vanguardia artística en lo social y en lo político. En 1918, en una nueva URSS, Lenin lanza el *Plan de Propaganda Monumental* en el que se proclama que el arte debe ser el elemento de agitación de masas con un nuevo contenido social. Este nuevo ideario sobre la función social del arte lo refleja la frase del poeta

5 AAVV., «Manifiesto de los pintores futuristas». Reproducido por Mario De Micheli. Ibid. pp.309,310

Mayakovski, «Las calles son nuestros pinceles y las plazas nuestras paletas».⁶

Las vanguardias aceptan el reto de poner a prueba el arte como factor de transformación social; para ello, implantan un modelo de docencia artística como fórmula para la educación del pueblo. Frente a un arte entendido como pura investigación formal, se pasa a entenderlo como motor y mecanismo de construcción social.

En su deseo de formalizar la creatividad proletaria en una nueva sociedad socialista, fusionan arte y tecnología, suprimiendo las viejas jerarquías entre artistas, artesanos o ingenieros en favor del «artista-constructor», de formación técnica y artística. Y los contenidos estéticos se aplican en el plano estructural, determinando una nueva monumentalidad. Las vanguardias artísticas asumen así un importante protagonismo no solo en la dirección de la nueva política cultural, también en la configuración formal de la utopía revolucionaria. Se trata de construir una nueva sociedad, desde la puesta en práctica de una nueva expresión, unificando arte y tecnología; el gran «propósito» de la vanguardia rusa.

6 El compromiso revolucionario lo articula El Frente de Izquierdas de las Artes (CDF), encabezado por el poeta Mayakovski, al que se le adhieren intelectuales y artistas como el director de teatro Meyerhold, el cineasta Eisenstein, el escritor Babel y los pintores Varvara Stepanova, Alexander Rodchenko y Lioubov Popova, además del que será una de sus figuras más representativas, El Lissitzky. Todos ellos encarnan el espíritu de la revolución, tal y como refleja la frase «Las calles son nuestros pinceles y las plazas nuestras paletas», versos de Vladimir Mayakovski (1918), «Orden nº1 a los ejércitos del aire».



Fig. 1. Tatlin, *Monumento a la III Internacional*, (1919)⁷

Pero pronto, en el seno de la propia izquierda surgen dos concepciones enfrentadas respecto a la función que debía cumplir el arte. Por un lado, la línea representada por Kazimir Malevich, que defiende que la investigación artística debe ser ajena a toda contaminación externa; y, por otro, la propuesta de Vladimir Tatlin, que defiende la ineludible función del arte como servicio hacia la nueva sociedad, integrándose en la producción, en diseño industrial y convertido en arquitectura.

⁷ Fig. 1. El monumento de la III Internacional de Tatlin reúne todas las premisas del constructivismo. El monumento es a la vez arquitectura, estructura provisional y una escultura constructivista a escala gigante, constituyéndose en un modelo de indistinción de las artes de funcionalidad técnica y aparato comunicativo. El edificio está concebido como la superposición de tres cuerpos geométricos, un cubo, una pirámide y un cilindro, articulados por un eje vertical y arropados por una estructura helicoidal ascendente; los tres volúmenes albergarían, respectivamente, las salas de congresos, las del órgano ejecutivo y el centro de comunicaciones. Los tres cuerpos girarían en torno a su eje con una periodicidad de un año, un mes y un día respectivamente, y estarían rematados por un mecanismo para proyectar imágenes y sonido. Emblema de la utopía socialista apoyada por la tecnología, el monumento se entiende como faro que alumbraba el nuevo mundo.

Para Malevich la función del artista debe ser esencialmente espiritual, educativa; sus instrumentos son la escuela y el museo. En cambio, para Tatlin y los constructivistas, la acción artística es acción de gobierno que se aplica especialmente en la planificación urbanística, el proyectismo arquitectónico y el diseño industrial.



Fig. 2. Kazimir Malevich, *Arkitekton Gota* (1923)⁸

En 1920, y siguiendo la línea de Malevich, los hermanos Naum Gabo y Antoine Pevsner publican el «Manifiesto del Realismo», pretendiendo diferenciar el carácter estético de su constructivismo de la naturaleza práctica del estilo de Vladimir Tatlin, que debido a la rigidez de sus postulados, provoca una escisión en la vanguardia

⁸ Fig. 2. Los «arkitektones» de Malevich obedecen a la producción de volúmenes elementales y al estudio de sus relaciones posibles (según la lógica suprematista). Sus primeros ensayos (invierno 1918-1919) provienen de su experiencia en la enseñanza en los Talleres Libres de Moscú, «Svomas». Los trabajos tanto teóricos como de proyección arquitectónica del artista ruso tienen gran repercusión en la Escuela de Bauhaus, en el Grupo Praesens de Polonia o en el movimiento De Stijl.

rusa, al no admitir el carácter estético y calificar a toda obra que no estuviese ligada al compromiso revolucionario de «estructuras inútiles». Se consolida así la diferenciación de posturas, provocando un debate abierto con intercambio de escritos hasta comienzos de los años treinta.

Los hermanos Gabo y Pevsner, y con intención de recalcar la función social de su propuesta estética, proclaman en el Manifiesto que el lugar del trabajo es la plaza y las calles, y el destinatario del mismo, el pueblo. Consideran así el espacio y el tiempo como únicas formas sobre las cuales la vida se construye y, por lo tanto, sobre ellos se debe edificar el arte. Y proclaman así:

«Hoy proclamamos ante todos vosotros nuestra fe. En las plazas y en las calles exponemos nuestras obras, convencidos de que el arte no debe seguir siendo un santuario para el ocioso, una consolación para el desesperado ni una justificación para el perezoso. El arte debería asistirnos allí donde la vida transcurre y actúa: en el taller, en la mesa, en el trabajo, en el descanso, en el juego, en los días laborales y en las vacaciones, en casa y en la calle, de modo que la llama de la vida no se extinga en la humanidad»⁹.

En esta misma época y dentro del debate abierto en relación a los diferentes postulados sobre el Constructivismo, los autores Rodchenko y Stepanova publican el «Programa del grupo productivista». La misión del grupo productivista reside en la expresión comunista del trabajo constructivo materialista, demostrando con hechos y palabras la incompatibilidad entre la actividad artística y la producción industrial. El grupo se posiciona en lucha a ultranza contra el arte en general, con consignas como «¡Abajo el arte, viva la técnica!» o

9 NAUM GABO, ANTOINE PEVSNER. «Manifiesto del Realismo». Reproducido por Mario De Micheli, Op.cit. p.328.

«¡La religión es mentira, el arte es mentira!». Cuando el grupo se constituye, el aspecto ideológico de su programa se resume en las siguientes cuestiones:

1. El único concepto fundamental es el Comunismo científico, basado en la teoría del materialismo histórico.
2. El conocimiento de los procesos experimentales de los soviets induce al grupo a desplazar sus actividades investigadoras de lo abstracto a lo real.
3. Los elementos específicos de la actividad del grupo, es decir, la tectónica, la construcción y el producto, justifican ideológica, teórica y experimentalmente el cambio de los elementos materiales de la cultura industrial en volumen, plano, color, espacio y luz.¹⁰

Aunque queda constantada esta importante escisión entre las dos tendencias, la naturaleza estética de Malevich y la práctica de Tatlin, artistas como Lissitzky¹¹ o Rodchenko trabajarán convencidos en esta fusión, intentando demostrar que en el plano de la acción político-cultural no subyace ninguna contradicción entre la operación estética y la tecnología industrial. Así, el arte industrial se convierte en el nuevo y auténtico arte popular, dejando de ser la tímida expresión

10 RODCHENCO, A., STEPANOVA, B. «Programa del grupo productivista». Reproducido por Mario De Micheli. Ibid. p.329

11 EL LISSITZKY representa el ejemplo de «artista-constructor»; destacando como animador y representante del movimiento, participando como pintor, arquitecto, grafista y teórico. La creación plástica de Lissitzky supone la unión y posterior aplicación del Suprematismo y el Constructivismo. En 1922, Van Doesburg, cautivado por el estilo de Lissitzky, lo incorpora al aspecto del pensamiento de *De Stijl*, y que a la postre repercutirá en la Bauhaus, sustituyendo la anterior tendencia expresionista de la Escuela, por la Nueva Objetividad, un estilo mucho más sobrio que se estaba imponiendo en toda Alemania.

de una cultura inferior para pasar a ser el signo de vitalidad interna de una sociedad que se forma y se transforma en una condición de absoluta libertad democrática.

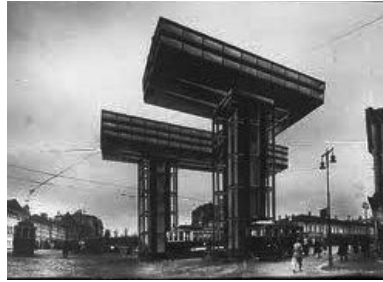


Fig 3. Fotomontaje de «Nubes de Hierro». Lissitzky, Wolkenbügel (1925)¹²

El Constructivismo trata de hacer realidad el sueño de la vanguardia artística en lo social y lo político imbricándose en el proyecto utópico de una sociedad; implantando un modelo de docencia artística como fórmula para la educación del pueblo, formando «artistas-constructores» para erigir una nueva sociedad socialista. En este propósito, arte y técnica se unen como método multidisciplinar de construcción, y aunque no se puede negar su compleja convergencia, lo cierto es que numerosos artistas europeos están ya seducidos por el sueño utópico de la vanguardia artística.

El espíritu constructivista penetra en la cultura europea para fundamentar y marcar el posterior desarrollo de tipologías estético-constructivas que priorizan nuevas formas de trabajar, centrándose en el plano estructural, desarrollando nuevas formas constructivas en donde la «artisticidad» no es una condición esencial dada de antemano, sino que depende más de la tensión que surge entre lo funcional y lo simbólico. En nuestro contexto cercano, cabe señalar que esta influencia ha sido fundamental en el desarrollo de la obra plástica y el pensamiento estético del artista vasco Jorge Oteiza, quien se ha referido en numerosas ocasiones a esta cuestión que pone en relación las motivaciones y objetivos de transformación social de los movimientos constructivistas rusos y «vasco»¹³.

El Constructivismo cambia radicalmente la idea de la creación artística tanto en la forma de construir (que no tiene por qué ser reconocido como obra artística), como en su función, desarrollando nuevas técnicas compositivas pero sin rebajar sus exigencias formales ni su lenguaje de vanguardia. Desde una libertad artística pero desde una coherencia estructural, los constructivistas conciben el medio escultórico como un eslabón fundamental en la búsqueda de elementos y producciones más «útiles», precisamente por su naturaleza funcional y simbólica, hecho este que resulta sustancial para la defensa de esta tesis doctoral, relativa a la incursión de la praxis artística en todo procedimiento de construcción de Paisaje.

¹² Fig 3. «Un pabellón diseñado por Lissitzky es un proyecto colectivo que incorpora dinámicas pluridisciplinarias que contienen «obras» y otras cosas que propiamente no lo son, así como una infinidad de elementos «intermedios». Es un trabajo que opera a partir de principios cooperativos y por la puesta en común de competencias diversas. Y asume radicalmente dos características que impugnan fuertemente el modelo entonces clásico para abandonarlo: su carácter útil y su dimensión comunicativa» EXPÓSITO, Marcelo, *Entrar y salir de la institución. Autovaloración y montaje en el arte contemporáneo*, Op.cit.

¹³ OTEIZA, J., «Aquí mi reflexión es que no hay que confundir el fracaso político del Arte contemporáneo con el fracaso político del Constructivismo, primero del ruso luego del vasco, porque originalmente identificados y activos con toda orientación experimental, significaba además una voluntad, una decisión de un otro Arte contemporáneo. Rusos y vascos tienen país, lo tenían en momentos de esperanzadora apertura revolucionaria para cambios y renovación de cultura, arte, sociedad, educación, y precisamente cuando tanto los artistas constructivistas rusos como los vascos, se encontraban en la plenitud de su poder creador; originalidad y repercusión internacional». Texto manuscrito de 1976 (Archivos de la Fundación museo Jorge Oteiza) publicado en el libro del escultor *Cartas al Príncipe*, ed. Itxaropena, Zarauz, 1988.

2.1.2.

LA SINTETIZACIÓN DE FORMAS
EN UN LENGUAJE UNIVERSAL.
EL MOVIMIENTO DE STIJL

En 1917 un grupo de artistas, con el arquitecto Theo van Doesburg a la cabeza, editan la revista *De Stijl* en la ciudad holandesa de Leiden. Esta revista representa un nuevo movimiento artístico principalmente pictórico y arquitectónico, que también se conoce como Neoplasticismo. El arquitecto J.J.P. Oud y los pintores Bart van der Lek y Piet Mondrian entre otros, se unen al fundador y guía espiritual Theo van Doesburg, constituyéndose así en el movimiento artístico de la vanguardia holandesa.

El movimiento *De Stijl*, al margen de sus idearios plásticos, es fundado principalmente como revolución moral contra la violencia irracional de la guerra que devasta Europa, convencidos de que otra forma de pensar y de sentir era posible. Como nos recuerda Argan, para el Neoplasticismo «el arte es solo un modo, lo importante es el acto que realiza la experiencia estética, aquel con el que la conciencia se convierte en forma»¹⁴.

Los artistas *De Stijl* buscan la expresión de la estructura matemática del universo y de la armonía universal de la naturaleza «en una batalla espiritual o material en la creación de la unidad internacional en la vida, el arte y la cultura»¹⁵. Organizando el espacio pictórico con franjas negras sencillas y utilizando el color en formas geométri-

cas planas, transitan del Cubismo hacia una abstracción geométrica pura. Desde la investigación pictórica y a través del color, *De Stijl* transitará hacia la arquitectura, convirtiéndose esta en el objeto de todas sus investigaciones plásticas. Será principalmente a través de las pinturas de Mondrian donde el Neoplasticismo desarrollará su filosofía y sus normas visuales como estilo, como una nueva «forma» de construir.

Para Mondrian, el Neoplasticismo anunciaba el final de la pintura como arte independiente, y el arte desaparecería en la misma progresión que la vida ganase en equilibrio: «el cuadro abstracto-real (o neoplástico) desaparecerá tan pronto como transfirmos su belleza plástica al espacio que nos rodea mediante la organización de la habitación en zonas de color»¹⁶. De este modo surge la arquitectura funcionalista holandesa que, enmarcada dentro del Neoplasticismo, forma toda una tipología en la construcción de edificios, que marcará una estética internacional de la arquitectura.

Pero tan interesante como la sintetización de su nuevo estilo, de lenguaje objetivable, de formas simples y claras, es su vocación de universalidad y globalidad absoluta. El ideal de un mundo de armonía universal aspira a conquistar todas las esferas de la vida cotidiana y cultural. De este ideal prevalece la preocupación por la búsqueda de un arte puro en las disciplinas visuales que se inicia paralelamente tanto en Holanda como en la Rusia revolucionaria. El Neoplasticismo comparte con el Constructivismo la idea de un nuevo arte, convertido en elemento motriz de una nueva sociedad en la que las aspiraciones espirituales del hombre hallen plena satisfacción. Pero a diferencia del propósito constructivista que pretende conciliar la operación estética con la tecnología industrial, el Neoplasticismo

¹⁴ ARGAN, J. C. *El Arte Moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Ed. Akal. Madrid. 1991. p.351.

¹⁵ «Primer Manifiesto del Neoplasticismo». Revista *De Stijl*, 1918. Reproducido por Martínez Muñoz A. *Arte y Arquitectura Del Siglo XX: Vanguardia y Utopía Social*. Ed. Montesinos, Barcelona, 2001. p.99

¹⁶ MONDRIAN, P., Revista *De Stijl*, en el libro AAVV, «*De Stijl*»: 1917-1931 *Visiones de Utopía*, FRIEDMAN, M. (coordinador), Ed. Alianza, Madrid, 1986, p.81.

se formula excluyendo toda realidad que no sea la específicamente plástica¹⁷:

1. Hay una conciencia vieja y una nueva de la época. La vieja está orientada hacia lo individual. La nueva está dirigida hacia lo universal. El conflicto de lo individual y de lo universal se refleja tanto en la guerra mundial como en el arte actual.
2. La guerra está destruyendo el viejo mundo con todo lo que él contiene: la preeminencia de lo individual en todos los campos.
3. El nuevo arte ha revelado la sustancia de la nueva conciencia de la época: un equilibrio igual entre lo universal y lo individual.
4. La nueva conciencia está preparada para ser realizada en todas las cosas, incluidas las cosas de la vida cotidiana.
5. Las tradiciones, los dogmas, la preeminencia de lo individual (lo natural) se oponen a esta realización.
6. Como consecuencia, los fundadores del nuevo arte plástico llaman a todos los que creen en la reforma del arte y de la cultura a destruir los obstáculos que impiden un desarrollo posterior, tal como en el nuevo arte plástico (excluyendo la forma natural) han eliminado lo que se oponía al camino de la expresión del arte puro, la consecuencia última de todos los conceptos del arte.

¹⁷ ARGAN, J.C., *El Arte Moderno*. Op.cit., p. 352.

7. Esta misma conciencia está impulsando a los artistas actuales a través de todo el mundo a tomar parte, desde un punto de vista intelectual, en esta guerra contra la preeminencia del individualismo y de la idiosincrasia. Por esta razón simpatizan con todos los que están empeñados en una batalla espiritual o material en la creación de la unidad internacional en la vida, el arte y la cultura.
8. La revista *De Stijl*, fundada para servir a estos fines, intenta ayudar de una manera clara a la instauración del nuevo concepto de vida¹⁸.

En el ideario neoplástico de lograr una arquitectura y un diseño diferente, la forma y la tecnología se convierten en protagonistas de los nuevos elementos constructivos. Como elementos constructivos son considerados la luz, los materiales, la función, el volumen, el espacio, el color y el tiempo, que al mismo tiempo son considerados también elementos creativos.

Sin un excesivo gasto en materiales y medios, esta arquitectura funcional¹⁹ está basada en la síntesis de exigencias prácticas. La nueva

¹⁸ «Primer Manifiesto del Neoplasticismo», Op.Cit. p.99

¹⁹ Dentro de esta nueva arquitectura funcionalista, y aunque no pertenezca al movimiento neoplasticista, destaca el francés Le Corbusier (1887-1965), que concibe el urbanismo como interacción del espacio de la civilización en el espacio de la naturaleza. En 1922, ante el caos de los grandes centros urbanos, incapaces de absorber la imparable aglomeración de vehículos y personas, Le Corbusier proyecta una «ciudad en vertical», de rascacielos conectados por jardines y autopistas. Estos se levantan sobre *pilotis*, dejando las plantas bajas como espacios de libre comunicación y convirtiendo los tejados en jardines y las grandes superficies de suelo, libres, en zonas verdes, calles amplias y grandes vías de circulación rápidas, separadas de las zonas para peatones. Le Corbusier destaca por su talento innovador, pero también por su responsabilidad urbanística. Sus tejados ajardinados, sus zonas verdes o sus amplias calles de libre comunicación atestiguan tanto su adelantado talento como su sensibilidad ecológica y social. El arquitecto funcionalista se une así a la corriente artística en cuanto a sus objetivos creativos,

arquitectura divide y subdivide ortogonalmente los espacios interiores y exteriores por medio de planos que no tienen una forma individual, logrando una ligereza y una transparencia abierta. Esta concepción espacio-temporal da a su imagen arquitectónica un aspecto nuevo y plásticamente más completo, suprimiéndose la simetría, la repetición y la normalización. En lugar de la simetría se propone el equilibrio de las partes desiguales, alejándose de la antigua idea de «monumentalidad» de la arquitectura histórica anterior.

También es reseñable la función del color en el desarrollo plástico poliédrico, que es utilizado para hacer visible la armonía de las relaciones arquitectónicas. Para visibilizar plásticamente la nueva dimensión de la arquitectura neoplástica, el «pintor-constructor» organiza estéticamente el color en el espacio-tiempo, pero en lugar de ser una ornamentación superficial, la pintura es como la luz, un medio elemental de expresión puramente arquitectónica. Las continuidades y rupturas cromáticas funcionarán como articuladores y dinamizadores del espacio. Color y arquitectura se fundirán en una unidad visualmente indisociable. Así y a través de la colaboración de todas las artes plásticas y, sirviéndose de sus medios específicos, consiguen una armonía que determina la síntesis de la nueva expresión, la expresión de la arquitectura neoplasticista.

Pero si alguien destaca en la ejecución de todas las artes en la arquitectura moderna, este es Thomas Rietveld (1888-1964) que sabrá condensar en sus obras los principios básicos de la arquitectura neoplástica, definidos en los dieciséis puntos enunciados por Van Doesburg en su texto «Hacia una arquitectura plástica», y que representan los elementos plásticos como los nuevos conceptos constructivos de la arquitectura neoplástica:

1. La forma. «La abolición de todo concepto de forma en el sentido de un tipo preestablecido tiene una importancia esencial para el sano desarrollo de la arquitectura y del arte en general». La forma es un resultado a posteriori.
2. *Los elementos*. «La nueva arquitectura es elemental, es decir, se desarrolla a partir de los elementos de la construcción en el sentido más amplio: función, masa, superficie, tiempo, espacio, luz, color, material, etc». Estos son al mismo tiempo elementos plásticos creativos.
3. *La economía*. «La nueva arquitectura es económica, es decir, utiliza los medios elementales de la forma más eficaz» sin derroches de medios y materiales.
4. *La función*. «La nueva arquitectura es funcional, es decir, se desarrolla a partir de una exacta determinación de las exigencias prácticas». El arquitecto las determina en un plano claro y legible.
5. *Lo informe*. «La nueva arquitectura es informe, aunque exactamente definida, es decir, que no está sometida a ningún tipo de forma estética establecida». No reconoce un esquema a priori.
6. *Lo monumental*. La nueva arquitectura ha liberado el concepto de monumentalidad. «Ha demostrado que todo existe sobre la base de las interdependencias de relaciones». Todo existe en relación a algo.
7. *El vacío*. «La nueva arquitectura no conoce ningún factor pasivo». Ha conquistado la abertura (en el muro)».

consiguiendo que la urbanística y la arquitectura se conviertan en uno de los grandes retos del siglo XX.

8. *La planta*. «La nueva arquitectura ha abierto las paredes y ha eliminado así la división entre el interior y el exterior». El resultado es una nueva planta, abierta, completamente diferente a la clásica.
9. *La subdivisión*. «La nueva arquitectura es abierta». El conjunto es un solo espacio, subdividido según las exigencias funcionales.
10. *Espacio y tiempo*. «La nueva arquitectura tiene en cuenta no sólo el espacio, sino también la magnitud tiempo». La unidad del espacio y del tiempo confiere al hecho arquitectónico un aspecto nuevo y completamente plástico.
11. *Aspecto estático*. «La nueva arquitectura es anticúbica». Traza el espacio funcional de un modo excéntrico desde el centro, es decir, no aspira a contener las diferentes cérulas del espacio funcional dentro de un cubo cerrado.
12. *Simetría y repetición*. «La nueva arquitectura ha eliminado tanto la monótona repetición como la rígida regularidad de las dos mitades —la simetría—». En lugar de simetría, la nueva arquitectura propone una estructura dinámica, una relación equilibrada de las partes desiguales.
13. *Frontalidad*. «Al contrario que el frontalismo (...), la nueva arquitectura ofrece la riqueza plástica de una expansión múltiple en el espacio y en el tiempo». Una riqueza plástica de efectos espaciales y temporales múltiples.
14. *El color*. «La nueva arquitectura ha abolido la pintura como expresión separada e imaginaria de armonía». El color es uno de los medios elementales para hacer visible la armonía de las relaciones arquitectónicas.
15. *Decoración*. «La nueva arquitectura es antidecorativa». La pintura como expresión separada no es una parte decorativa de la arquitectura, sino un medio orgánico de expresión suyo.
16. *La arquitectura como síntesis del neoplasticismo*. «La construcción es una parte de la nueva arquitectura que, al reunir todas las artes en sus manifestaciones más elementales, revela su verdadera esencia. (...). Dado que la nueva arquitectura no admite imágenes de ningún género (como pinturas o esculturas como elementos separados), su propósito de crear un conjunto armónico con todos los medios esenciales es evidente desde el principio». De tal modo, cada elemento arquitectónico desempeña un papel en crear un máximo de expresión plástica, sobre una base práctica y lógica, sin descuidar al mismo tiempo las exigencias prácticas.²⁰

Estos dieciséis puntos revelan una nueva consideración a diferentes dimensiones como forma, color, economía, vacío... como dispositivos operativos y colaborativos para la construcción espacial, elementos arquitectónicos que contribuyen a que se alcance un máximo de expresión plástica, sin que por ello se descuiden las exigencias prácticas. El estilo funcionalista *De Stijl*, a diferencia del «estilo monumental» del Constructivismo, desarrolla un mismo lenguaje para toda clase de construcción, «estandarizando» las formas sin categorizarlas. La influencia *De Stijl* se puede apreciar tanto en el estilo internacional que adquiere la arquitectura como en las tendencias escultóricas formalistas.

²⁰ HEREU PAYET Pere, MONTANER J. M., OLIVERAS Jordi, *Textos de arquitectura de la modernidad*, Ed. Nerea S.A., Madrid, 1994, pp. 224 y 225.



Fig. 4. Casa Rietveld Schröder, Utrecht (Países Bajos), 1924.²¹



Fig. 5. Silla roja y azul diseñada por Gerrit Rietveld en 1917.²²

21 Fig. 4. La Casa Rietveld, «constituye el verdadero manifiesto de la arquitectura neoplástica. En ella Rietveld puso en práctica de forma rigurosa los principios de la elementalidad constructiva aplicados al diseño integral de los espacios y su contenido. El interior y el exterior de la casa participan de una misma lógica constructiva y forman una unidad estética perfectamente coherente». MARTÍNEZ MUÑOZ, A., *Op.cit.*, p.105.

22 Fig. 5. «En esta silla se lleva a cabo por primera vez el desarrollo espacial del entramado ortogonal: listones y planchas definen una estructura espacial abierta, mientras los colores sirven para subrayar la articulación de los planos en una continuidad funcional y visual que une un asiento y respaldo. También en esta obra se encuentran condensados

Lo que nos interesa de estas vanguardias históricas, independientemente a la transformación radical que hacen del concepto de Arte, son las conclusiones estético-constructivas derivadas de su experiencia e investigación en construcción espacial. Si el Constructivismo nos interesa por su «propósito», que desarrolla nuevas técnicas compositivas que cambian radicalmente la idea de la creación artística tanto en la forma de construir como en su función, el Neoplasticismo, partiendo desde un mismo ideal (de un nuevo arte, convertido en elemento motriz de una nueva sociedad), y desde elementos plásticos como: forma, vacío, espacio-tiempo, color etc., desarrolla nuevos conceptos constructivos de coherencia estructural y plástica, que viene a fundamentar la teoría de cómo las diferentes disciplinas que trabajan más íntimamente con el espacio real (escultura, arquitectura, urbanismo...), se nutren mutuamente de la experiencia e investigación espacial de los movimientos de vanguardia. Como condición necesaria para su «aplicación» a situaciones y requerimientos reales de la sociedad, logran una integración operativa de las antiguas y «desvinculadas» artes, más allá de los intereses particulares de cada una de ellas.

Desde esta voluntad cooperativa, pero sin perder la libertad artística y la coherencia constructiva, la vanguardia rusa concibe el medio escultórico, y los neoplasticistas el medio pictórico como un eslabón fundamental en la búsqueda de elementos y producciones más «útiles», desde una síntesis de las artes. En este sentido, el trabajo doctoral de Xabier Laka resulta aclaratorio porque retoma el tema de la síntesis de las artes derivada de las vanguardias artísticas. La tesis del escultor y profesor de la UPV/EHU versa sobre el diálogo entre las artes y la arquitectura, en las que distingue tres partes determinantes en la síntesis de las artes en modernidad: «Síntesis por la forma;

los principios básicos que seguiría la arquitectura neoplasticista, definidos en 1924 por Van Doesburg con el desarrollo de dieciséis puntos». *Ibid.*

De Stijl», «Síntesis por el propósito; Vanguardia rusa» y «Síntesis por el método; *Bauhaus*»²³.

En consecuencia, y para completar esta trilogía sobre la síntesis de las artes, nos referimos a continuación a la Bauhaus, como la escuela que pondrá en práctica los desarrollos estético-funcionales de la vanguardia rusa y holandesa. La Bauhaus constituye reforma y vanguardia, donde el «propósito» y la «forma» se aglutinan en una «síntesis por el método».

2.1.3.

LA PUESTA EN PRÁCTICA DEL MÉTODO ESTÉTICO-FUNCIONAL. LA ESCUELA DE BAUHAUS

En el contexto de crisis que supone el final de la I Guerra Mundial, en una Alemania derrotada política, social y económicamente y dentro de un proceso de renovación educativa y reconstrucción postbélica, el arquitecto Walter Gropius hace una lúcida defensa de la conciencia frente al desorden y la desesperación de la catástrofe histórica, lo que le supone un reconocimiento como dirigente del nuevo espíritu alemán.

Desde este reconocimiento y dentro de un proyecto de transformación cultural de vanguardia, Gropius se pondrá a la cabeza como figura del racionalismo alemán, con el objetivo de establecer un compromiso entre arte, artesanía y tecnología al servicio de la industria. Con este propósito, el arquitecto convoca en torno suyo a los artistas europeos

más avanzados de la época. Kandinsky, Klee, Albers, Moholy-Nagy, Feiniger o Itten son persuadidos por Gropius y convencidos de que el sitio del artista está en la escuela, y su tarea social en la enseñanza. Con la colaboración de todos ellos, en 1919 el arquitecto funda y dirige la mítica Escuela de Bauhaus de Weimar con el fin de instruir a los estudiantes en la teoría y en la práctica de las artes. Profesores y alumnos se entregan a crear un arte de síntesis, desde un «arte aplicado» para la producción en serie enfocado hacia la industria como mecanismo más eficaz para servir a la sociedad.

En la Alemania de 1918 ya se lleva discutiendo la necesidad de una reforma en la educación artística académica, en la que se alzan voces a favor de una «escuela unitaria». Al no existir ninguna denominación preestablecida para tal «escuela unitaria», Walter Gropius, que ya para entonces había sido director de la Escuela de Artes y Oficios y Escuela Superior de Bellas Artes, inventa en 1919 la palabra Bauhaus²⁴. La Bauhaus o casa de construcción será así la escuela de diseño, arte y arquitectura fundada en Weimar (Alemania) y cerrada por las autoridades nazis en el año 1933. Configuraré una verdadera reforma de la educación artística académica que se materializará en nuevas escuelas de oficios de la construcción, transformándose en la primera escuela de diseño del mundo.

En el libro *Bauhaus, 1919-1923*²⁵, editado por la misma escuela, se culpaba a las academias que formaban arquitectos y artistas autónomos de «educar a un proletariado de artistas desarmado para la lucha de la vida» y de ofrecer una «formación *diletante*, apartada de la realidad», así como de «demasiada poca técnica y adiestramiento de taller». En

23 LAKA, Xabier *Síntesis de las artes. Relaciones escultura / arquitectura. Experiencia Azterlan*. Op. Cit

24 El nombre *Bauhaus* derivará de la unión de las palabras en alemán *Bau* (de la construcción) y *Haus* (casa).

25 *Bauhaus 1919-1933. Reforma y vanguardia*, DROSTE, Magdalena, Taschen, Köln, (Alemania), 2006, p.15

este sentido, la exigencia más trascendental que Gropius formula en el «Programa de la Bauhaus» es la del trabajo conjunto de artistas y artesanos. La reconciliación entre arte y artesanía se logra así mediante el aprendizaje en talleres que constituyen el eje que vertebra el programa de enseñanza. La experimentación en talleres inculca el espíritu del trabajo comunitario y resulta también una forma de repudiar el culto a la personalidad del artista. El artista se convierte en el técnico de la producción industrial y el estándar será el instrumento con el que se reconducirán y unificarán los hábitos sociales:

«¡El fin último de cualquier actividad figurativa es la arquitectura! En otros tiempos, la misión más excelsa de las artes figurativas era decorar los edificios, y por ello formaban parte de forma inseparable de la gran arquitectura. En la actualidad se encuentran en un estado de aislamiento autárquico, del que pueden escapar solamente mediante una colaboración consciente de todo aquellos que actúan en este campo. Arquitectos, pintores y escultores han de aprender de nuevo a conocer y a comprender la compleja forma de la arquitectura, en su totalidad y en sus partes, con lo cual podrán restituir a sus obras aquel espíritu arquitectónico que han perdido con el arte de salón.

La Bauhaus se propone reunir en una unidad todas las formas de creación artística, reunificar en una nueva arquitectura, como partes indivisibles, todas las disciplinas de la práctica artística: escultura, pintura, artes aplicadas y artesanado. El fin último, aunque remoto, de la Bauhaus es la obra de arte unitaria —la gran arquitectura—, en la que no existe una línea de demarcación entre el arte monumental y el arte decorativo»²⁶.

²⁶ GROPIUS, W., «Programa de la Bauhaus estatal de Weimar (1919)», reproducido por Martínez Muñoz, A., Op.cit., p.110.

La Bauhaus fusiona las escuelas de Bellas Artes y Artes Aplicadas, y a pesar de todos los cambios experimentados en su trayectoria, el reformador Gropius consigue que la Bauhaus sea el motor y modelo de la formación artística antiacadémica. El Expresionismo, el Futurismo y el Dadaísmo son sus señas de identidad, y se convierte con ello en la vanguardia creativa alemana.

«La Escuela de Bauhaus» se asienta en tres ciudades: Weimar Desau y Berlín y en su trayectoria está dirigida por Walter Gropius (1919-1927), Hannes Meyer (1927-1930) y Mies van der Rohe (1930-1933), los cuales orientarán la escuela desde perspectivas diferentes. Desde sus inicios ligados al Expresionismo, pasando por el Constructivismo y hasta su progresiva adaptación al diseño y a los procesos de producción industrial, la Bauhaus derivará en una depuración del lenguaje plástico y de sus recursos, constituyéndose en reforma y vanguardia, donde el «propósito» y la «forma» se aglutinan en una «síntesis por el método»²⁷.

²⁷ Primera época de la Bauhaus (1919-1923). En la primera fase de la Escuela se implanta el llamado «Vorkurs» o «Curso preliminar», creado por Johannes Itten. Lo que convertía en singular el curso preliminar era la cantidad y calidad de su enseñanza teórica, y el rigor intelectual con que se enseñaba la esencia de la experiencia visual y la creatividad artística. La Escuela dispone de talleres de ebanistería, cerámica, tejido, encuadernación, metalurgia, vidriera, teatro, diseño y pintura y escultura, y entre estos destacan, por su naturaleza de actividad social, el taller de teatro dirigido por Oscar Schlemmer y el taller de tejido dirigido por Paul Klee. En 1922 se incorpora al proyecto Kandinsky, después de haber participado en las reformas educativas en la revolución rusa y haber fundado varias escuelas en la Unión Soviética. Para Kandinsky el fin de la enseñanza (aparte de la transmisión de los conocimientos) es el desarrollar la capacidad del estudiante para ordenar, el análisis y la síntesis.

Segunda época (1923-1925). Theo van Doesburg, pintor, arquitecto y teórico, creador en Holanda de la revista y el movimiento *De Stijl* y gran protagonista en la configuración del estilo Neoplasticista, llega a Weimar en 1923, ejerciendo una influencia decisiva en los estudiantes y en el propio Gropius que acabará por cambiar de rumbo a la Bauhaus. Es entonces cuando la anterior tendencia expresionista es sustituida por la Nueva Objetividad, un estilo también expresionista pero mucho más sobrio que se estaba imponiendo en toda Alemania. Con la incorporación de László Moholy-Nagy, las ideas del Constructivismo ruso se introducen en la escuela, sobre todo las ideas de Tatlin y El Lissitzky, que abogan por un arte comunal, basado en la idea y no en la inspiración.



Fig. 6. Edificio de la Bauhaus de Dessau (1925-1926)²⁸

La Bauhaus sienta las bases normativas y patrones de lo que hoy conocemos como diseño industrial y gráfico, y establece los fundamentos académicos sobre los cuales se basará en gran medida una de las tendencias más predominantes de la nueva Arquitectura Moderna, incorporando una nueva estética que abarcará todos los ámbitos de la vida cotidiana.

La arquitectura será así sinónimo de obra de arte total. En el escrito fundacional de la Bauhaus se recoge la afirmación de que «la meta final de toda actividad artística es la construcción». Bauhaus sintetiza los ideales que la rigen: integración de todas las artes en la construcción arquitectónica. A diferencia de las otras escuelas que enseñan independientemente arquitectura, escultura y pintura, la gran novedad de la Bauhaus residirá en supeditar todas ellas en una empresa común, el edificio.



Fig. 7. Muebles y elementos domésticos.

Tercera época (1925-1933). Hannes Meyer, que ya había trabajado junto a Gropius durante los años 1927 y 1928, asume el cargo de director en abril de 1928. Aproximándose al marxismo, Meyer procede al último cambio de orientación en 1930, en el que sigue cuestionando el arte y aplicando continuas modificaciones de curso. Estos cambios provocan grandes conflictos, lo que origina su despido sin previo aviso. Así, Mies van der Rohe, arquitecto ligado a Gropius, toma la dirección de la Bauhaus en 1930. Bajo la dirección de Mies van der Rohe la escuela vuelve a ganar aquella conciencia de valor propia que se había generado en la Bauhaus de Weimar. El 20 de julio de 1933, en su última reunión, el reducido cuerpo de profesores resuelve la disolución de la Escuela como acto de reafirmación del «derecho moral de autor» de la Bauhaus. tal y como lo habían manifestado en 1924 con motivo de su clausura en Weimar.

²⁸ Fig. 6. En el edificio de la Bauhaus de Dessau, el espacio interior y exterior se rigen por el mismo principio, formando parte de un proyecto integral que responde a las necesidades de sus habitantes. Figs. 7 y 8. Sillas, toda clase de objetos domésticos, muebles en general... fueron diseñados y producidos en los talleres de la escuela.

De acuerdo con la ideología socialista de su fundador, sus propuestas y declaraciones de intención obedecen a la idea de una necesaria reforma de las enseñanzas artísticas como base para una consiguiente transformación de la sociedad de la época. Desde 1923, los contemporáneos de la República de Weimar consideran a la Bauhaus como un símbolo de racionalización y modernización del espacio vital cotidiano que no tolera un entorno acogedor. Simultáneamente, la Bauhaus focaliza la enemistad de una amplia corriente cultural conservadora. Casi de forma sobreentendida, se sitúa la escuela dentro de un espectro político de izquierdas, y el Tercer Reich (1933-1945) la descalifica como «culturalmente bolchevique, internacionalista y

judía». Casi todos los miembros prominentes de la Bauhaus emigran, pero muchos integrantes judíos son asesinados.

Esta escuela supondrá la continuación y puesta en práctica de los desarrollos estético-funcionales de la vanguardia rusa y el neoplasticismo, reuniendo en una unidad todas las formas de creación artística (que a su vez habían sido alimentadas por las tendencias artísticas que florecían en la Europa de comienzos de siglo), con las disciplinas politécnicas de construcción. La escultura, la pintura, la arquitectura o el diseño industrial se reunifican como partes indivisibles, para sintetizarse en una metodología del diseño y formalización de cualquier proyecto constructivo, sin una línea de demarcación entre el arte monumental y el arte decorativo. De este modo, la idea de una síntesis de las artes se materializa en sus «talleres», donde el artista se convierte en el técnico de la producción, reconciliando estética y tecnología de forma metodológica. Planteamientos de «método» y de «autor» que vienen a sustentar nuestra tesis sobre la operatividad de un «saber del arte», y sobre la eficiencia del «operador estético».

Tal y como señala Magdalena Droste en el epílogo de su libro *Bauhaus*, Walter Gropius había asimilado un modelo de pensamiento de la vanguardia de cuyas fuerzas legítimas se había nutrido: «desde entonces tuvo la convicción de haber creado un modelo de enseñanza atemporal y válido para todo lugar»²⁹.

29 DROSTE, Magdalena, *Bauhaus 1919-1933. Reforma y vanguardia*, Op.Cit. p. 95.

2.2.

DESDE UNA EXPANSIÓN DE LAS ARTES. EL ARTE COMO MECANISMO DE TRANSFORMACIÓN DEL TERRITORIO

NUEVOS PARADIGMAS DEL ARTE

El espíritu luchador e innovador de principios de siglo que sirvió para liberarse de las viejas estructuras políticas trae consigo un nuevo modelo de arte comprometido con su sociedad, un arte como elemento motriz e integrado en el tejido social. Por primera vez, la voluntad de construir una nueva sociedad se identifica con los cambios perseguidos en el campo artístico por las vanguardias. Pero la II Guerra Mundial supone el derrumbe de toda aquella utopía y de su espíritu entusiasmante e innovador.

La segunda mitad del siglo XX se presenta con una realidad socio-económica desconocida hasta ese momento. La sociedad de consumo de posguerra se asienta como modelo del capitalismo imperante y la sociedad empieza a cuestionar la validez de aquel nuevo orden establecido. Ya no se trata de «construir», sino de vivir de otra forma; de cambiar la sociedad en la que se hallan reclusos y la insignificación de sus vidas. En este contexto, surge la Internacional Situacionista, que, partiendo de la crítica social, utiliza los instrumentos de la producción artística como estrategia para la revolución social moderna.

De esta ruptura con todo *establishment* político y cultural, y sobre todo con las formas establecidas con el «mercado del arte», surge el arte conceptual, un arte que da más importancia al contexto y a la intención de la obra (su «proceso») que al «objeto» en sí mismo. En la década de los 60, en un contexto político de conflictos de cuestionamiento de poder, tanto en el ámbito artístico como en el social, nace el discurso antibelicista, el ecologista y los de la liberación sexual, racial y étnica. En este contexto social y coincidiendo con el cambio conceptual del

arte hacia los «procesos», las estrategias artísticas se convierten en instrumentos de visibilización o activación de «procesos», orientados a resolver o por lo menos mejorar las problemáticas sociales, medio-ambientales o políticas.

Todas estas derivas y prácticas artísticas configuran un nuevo arte divergente, donde el significado de la obra artística lo constituye su contexto social, institucional o conceptual; esta idea influye notoriamente en muchos de los desarrollos artísticos que surgen en los 70, así como en las nociones expandidas de la escultura y en las de arte público.

Y en esta expansión del arte, en su salida de los museos, encontramos una de las transformaciones más espectaculares e interesantes del arte contemporáneo, que expande su actividad a la tierra, a la naturaleza como un incontestable signo de los tiempos. En este «retorno a la tierra» que coincide con el despegue inicial del ecologismo, independientemente de las valoraciones éticas, encontramos prácticas artísticas que despliegan mecanismos espaciales de un potencial transformador radical. Pero al mismo tiempo, intervenciones mínimas del *Land Art*, que aunque representan transformaciones menos tangibles, resultan ser también mecanismos operativos, que por poéticos y sensibles, sirven para la «construcción» de la naturaleza y, por tanto, del Paisaje.

En esta segunda parte del siglo, asistimos a una expansión de los instrumentos y estrategias artísticas que merecen ser considerados en nuestra intención de identificar los mecanismos susceptibles de construcción de paisaje, sean desarrollados tanto en las evidentes transformaciones espaciales del territorio y la naturaleza, como en las transformaciones urbanas y sociales.

Constatamos pues, la capacidad de transformación espacial de los mecanismos artísticos, pero también la relación e interacción del

arte que se circunscribe al ámbito social, favoreciendo la producción colectiva de sentidos y simbolizaciones, potenciando la sociabilidad. Nos referimos a las prácticas artísticas que se insertan en dinámicas sociales y políticas, y que, desde la ética, demuestran la contemporaneidad de la función social del arte y su operatividad. Así, el arte se convierte en dispositivo para la vida, la obra de arte como tal deja de tener vigencia y traslada su «saber hacer» a la construcción física y simbólica del paisaje.

Porque el arte es una visión, una percepción sensible sobre el mundo, pero es también un mecanismo operativo, una herramienta de construcción para una evolución existencial estética.

2.2.1. EL ARTE COMO INSTRUMENTO DE TRANSFORMACIÓN

Como hemos señalado, este apartado busca identificar aquellos lenguajes que, relativizando la obra de arte como tal, se interesan por activar procesos de cambio utilizando mecanismos formales del arte como instrumentos de transformación. Nos estamos refiriendo a aquellos mecanismos artísticos que en interacción con la ciudadanía se circunscriben al ámbito social, favoreciendo la producción colectiva de simbolizaciones. En este aspecto activista se circunscribe la Internacional Situacionista y el *Arte público divergente*, que, partiendo de la crítica social, utiliza los instrumentos de la producción artística como estrategia para la revolución social moderna; instrumentos artísticos que buscan incidir en lo social y político, desde la experiencia directa o la comunicación, pero que también influyen en clave espacial, concretamente en una nueva visión sobre la organización de la ciudad y el medio público en general.

LA INTERNACIONAL SITUACIONISTA

La segunda mitad del siglo XX se presenta efectivamente con una realidad socio-económica asentada en el modelo del capitalismo, donde la sociedad empieza a cuestionar la validez del nuevo orden establecido. Es en este contexto donde surge la Internacional Situacionista, aunque al movimiento ya le preceden otros grupos que se van asociando bajo estos mismos planteamientos. El movimiento letrista es uno de ellos, y es también el movimiento donde se constituyen los conceptos más importantes que más adelante cimentaría el proyecto situacionista, entendiendo la vida como expresión y práctica de todo tipo de arte. «Vivir apasionadamente» se convierte en su nuevo objetivo estético.

Uno de los libros más influyentes para la Internacional Letrista es el escrito por el urbanista Ivain Guilles, *Formulario para un nuevo urbanismo* (1953), en el que se da constancia de la importancia de la ordenación espacial, tanto en la arquitectura como en su idea de construcción global de la ciudad. Partiendo del convencimiento de que la arquitectura influye en la vida de la gente, toda crítica a la arquitectura se convierte en una crítica a la vida en general. La arquitectura y el urbanismo se convierten así en el eje donde se desarrollarán las nuevas teorías letristas³⁰. Se forjan asimismo los conceptos clave de «teoría de la deriva» o «construcción de situaciones», conceptos que más adelante constituirán la base de la Internacional Situacionista:

30 El poeta rumano Isidore Isou (Rumanía, 1925-2007) funda en París el movimiento letrista (1946) con un grupo de jóvenes entre los que destaca Guy Debord (París, 1931-1994), que se une al movimiento en 1950. Dos años más tarde Debord y otros compañeros se separan de Isou para fundar la Internacional Letrista, con un significativo cambio en sus planteamientos; dejan de lado la poesía, principal en sus fundadores, para interesarse más por la vida como expresión y práctica de todo tipo de arte. «Vivir apasionadamente» se convierte en su nuevo objetivo estético.

«La arquitectura es el medio más simple de articular el tiempo y el espacio, de modular la realidad, de hacer soñar... la arquitectura del mañana será pues un medio de modificar las concepciones del tiempo y el espacio. Será un medio de conocimiento y un medio de actuación. El complejo arquitectónico será modificable. Su aspecto cambiará en parte o totalmente siguiendo la voluntad de sus habitantes...»³¹.

El 28 de julio de 1957 se celebra en la ciudad italiana de Cosio D'Arroschia el encuentro de algunos grupos de vanguardia como la Internacional Letrista, la Asociación Psicogeográfica de Londres y el Movimiento Internacional por un Bauhaus Imaginista. De la fusión de estos grupos surge la Internacional Situacionista (IS), donde todos los deseos dispares de transformación de la vida diaria se funden en una perspectiva revolucionaria coherente: «En primer lugar, pensamos que el mundo debe ser cambiado», comenzaba uno de los documentos presentados en la reunión, y reafirman su convencimiento de que el arte es un importante instrumento de transformación: «Queremos el cambio más liberador de la sociedad y la vida en los que nos hallamos reclusos. Sabemos que ese cambio es posible mediante las acciones apropiadas»³².

31 GUILLES I., *Formulario para un nuevo urbanismo*. (1953), en AAVV, *Internacional Situacionista*. Textos íntegros en castellano de la revista *Internationale Situationniste* (1958-1969), Madrid, Literatura Gris, 2001, p.16.

32 PLANT, S., *El gesto más radical. La internacional situacionista en una época postmoderna*, Errata naturae editores, Madrid, 2008, p.103.



Fig. 8. Cosío d»Arroschia (Italia, abril, 1957).

Entre 1957 y 1972 la Internacional Situacionista (IS) se integra por un grupo de filósofos, pintores, arquitectos, críticos y activistas políticos que desde diversas perspectivas y técnicas plantean el interrogante sobre el papel del hombre y la cultura en la sociedad de consumo de posguerra. Se configura como un movimiento que pretende una revolución social desde un arte radical. La utopía situacionista consiste en pretender la creación de situaciones nuevas que subviertan el orden establecido en todos los ámbitos de la vida, ya sea en lo social, el artístico, el moral, el ciudadano, el familiar, el político o el docente. En el libro *La revolución del arte moderno y el moderno arte de la revolución*³³ se cita: «La creación de situaciones es concebida como la superación de la obra de arte, que es un intento de valorización absoluta y de conservación del instante presente».

Guy Debord publica en 1967 *La sociedad del espectáculo* y Raoul Vaneigem *Tratado del saber vivir para las jóvenes generaciones*. Estos dos libros fueron los escritos más influyentes en la propagación del Si-

tuacionismo³⁴. Pero resulta curioso que la noción de «situacionismo» es concedida por los «anti-situacionistas» con la intención de recuperar para el mercado artístico las producciones de los miembros del movimiento, cuando precisamente una de sus preocupaciones es la ruptura con el *establishment* artístico, porque para ellos, el mercado de las obras de arte oculta intereses exclusivamente comerciales:

«Los marchantes de arte, los críticos complacientes, los directores de galerías, etc. representaban las múltiples patas que sostienen el orden social dominante en el ámbito de la producción y circulación de un tipo de mercancía de lujo».

«El arte tiene un papel específico que desempeñar en el espectáculo. En cuanto deja de responder a necesidad real alguna, la producción solo puede ser justificada en términos puramente estéticos. La obra de arte —el producto completamente gratuito cuya coherencia es puramente formal— proporciona en la actualidad la ideología de la pura contemplación más potente posible. Como tal es la mercancía por excelencia. Una vida carente de todo sentido al margen de la contemplación de su propia suspensión en el vacío halla su expresión en el gadget: un producto permanentemente anticuado cuyo único interés y utilidad residen en su abstracta ingenuidad técnico-artística y en el estatus que confiere a aquellos que consumen su última reedición. A medida que pierda cualquier otra razón de ser, la producción en su conjunto se volverá cada vez más artística»³⁵.

33 CLARKE, Tim *La revolución del arte moderno y el moderno arte de la revolución*, Pepitas de calabazaq, Ed. Logroño, 2004, p.100.

34 Aunque frecuentemente la obra de la Internacional Situacionista es atribuida a sus dos teóricos más destacados, Guy Debord y Raoul Vaneigem, su obra la constituyen los doce números de su revista vendidos en librerías y quioscos, exclusivamente en Francia entre los años 1958 y 1969. Para el profesor catedrático de Estética de la Universidad de Roma Mario Perinola «son estos doce números los que constituyen la obra de la Internacional Situacionista». PERNIOLA, M., *Los situacionistas. Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*, Ed. Acurela, Madrid, 2008, p.9.

35 CLARKE, Tim, *La revolución del arte moderno y el moderno arte de la revolución. Internacional Situacionista*, Op.cit.p.29.

Con la idea esencial de la falsedad de la sociedad de consumo, los situacionistas proponen rebelarse contra la sociedad de la apariencia y rechazan sus valores establecidos que impiden vivir una vida auténtica. Ante la falsa realidad del espectáculo, reivindican el valor de la propia vida y la toma de las propias decisiones. Desde una perspectiva crítica e inconformista, cuestionan el orden social a través de proyectos arquitectónicos, libros, collages, octavillas y películas que invitan a subvertir el orden establecido, proponiendo la conexión entre arquitectura, filosofía y cultura artística.

Para entender el legado teórico situacionista es recomendable apropiarse de los conceptos de su programa teórico. Así, se entiende mejor la causa de la revolución situacionista, como la revolución de la «experiencia vivida»:

El Detournement o la tergiversación o desvío: Gira en torno a la posibilidad artística y política de tomar algún objeto creado por el capitalismo y distorsionar su significado para producir un efecto crítico: «Se emplea como abreviación de la fórmula: desvío de elementos estéticos prefabricados. Integración de producciones de las artes actuales o pasadas en una construcción superior del medio. En este sentido, no puede haber pintura ni música situacionistas, sino un uso situacionista de estos medios. En un sentido más primitivo, el desvío en el interior de las antiguas esferas culturales es un método de propaganda que testimonia el desgaste y la pérdida de importancia de estas esferas»³⁶.

La Deriva: Es el concepto que propone una reflexión en torno a las formas de experimentar la vida urbana, creando itinerarios espontáneos dependientes de impulsos psicológicos. En vez de ser prisioneros de la rutina diaria, la deriva plantea guiarnos por las emociones y

mirar las situaciones urbanas de una forma nueva y radical: «Modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana; técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos. Se usa también más específicamente para designar la duración de un ejercicio continuo de esta experiencia»³⁷.

La construcción de situaciones: Alude a la posibilidad de propiciar acontecimientos y momentos creativos para transformar críticamente casos específicos de la vida³⁸: «Momento de la vida construido concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos. Las situaciones trascenderían la disgregación de las artes, y especialmente la distinción entre artistas y espectadores, pues ya no habría más artistas sino “vividores” de situaciones».

El proyecto de la Internacional Situacionista empieza como un movimiento radical artístico y termina en París como un grupo revolucionario político. Y aunque la mayoría de los proyectos situacionistas solamente quedan plasmados en un plano teórico, debido a lo inviable o utópico de sus planteamientos, su peso específico, más que por su desarrollo teórico en sí mismo, sobreviene por la gran influencia que ejercen en la revuelta de París de mayo del 68.

La primavera francesa pone en práctica las estrategias artísticas situacionistas, dando libre curso a la creatividad en todos los ámbitos: comportamiento, técnicas de combate, pintadas, lenguaje, cómics, carteles, canciones... El proyecto artístico estaba en la calle, en sus muros y en el movimiento en general de emancipación que porta dentro de sí la creación de aquella «situación de mayo del 68». La

36 AAVV, *Internacional Situacionista*, Madrid, Literatura Gris, 2001, nº1, p.14.

37 Ibid. p.14.

38 Ibid., p.14.

política saltaba hecha añicos. Las reivindicaciones de «*la imaginación al poder*» o «*¡a divertirse!*» no serán tanto económicas sino vitales, subjetivas o incluso estéticas. Y son precisamente todos estos comportamientos subjetivos, estéticos, pero a la vez vitales, los que nos interesan como instrumentos de producción artística, como estrategia para la revolución social moderna. Tal y como titula el libro de Tim Clarke, la Internacional Situacionista se puede definir como «la revolución del arte moderno y el moderno arte de la revolución».

Si la experiencia revolucionaria de principios de siglo sirvió para desarrollar una síntesis de las artes para la transformación de la sociedad, la experiencia de la IS nos sirve para entender a los mecanismos de la producción artística como instrumentos de interacción en la vida cotidiana; es decir, instrumentos transformadores del «paisaje urbano», entendido como conjunto de interacciones entre actividad humana y ciudad. Se puede decir que el M. 68 representa «el momento álgido de la experiencia situacionista y constituye el mejor testimonio de su importancia y de sus límites»³⁹.

39 PERNIOLA, M., *Los situacionistas: historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*, Ed. Acurela, Madrid, 2007, p.140).

La experiencia revolucionaria de París en 1968 resulta una sorpresa para todos, exceptuando a los situacionistas que, al parecer, ya han vaticinado una explosión semejante. Para los intelectuales y teóricos de la época no es nada fácil explicar lo ocurrido. El desencanto se está adueñando en una sociedad crítica con la guerra de Vietnam, la Guerra Fría y con la deriva del comunismo soviético, que, unido a la carencia de perspectivas laborales, provocan que colectivos revolucionarios comiencen a poner énfasis en los aspectos subjetivos de la lucha política. En cuestión de una semana, millones de personas rompen con la rutina de la supervivencia, el hombre de carne y hueso sustituye al ciudadano abstracto que reconoce sus propias fuerzas como fuerzas sociales.

El mayo francés es el único episodio histórico importante en cuyo nacimiento y desarrollo la teoría situacionista ha jugado un papel primordial. Sus miembros participan directamente en los acontecimientos. Para la IS el mayo francés marca claramente el comienzo de una época, es el regreso de la revolución social donde reaparece el proletariado como sujeto. Aunque en principio el movimiento sea provocado por una revuelta estudiantil, trasciende el ámbito universitario y se transforma en una crisis social de grandes dimensiones.

Se ha afirmado que el mayo francés es una revuelta, un «estallido anárquico» contra todo el sistema social basado en la jerarquía y en la dictadura de la economía y el

ARTE PÚBLICO DIVERGENTE

La Internacional Situacionista es un movimiento fundamental para entender la historia artística y política de la segunda mitad del siglo XX. Su cuestionamiento al *establishment* artístico y social es el germen teórico y práctico que influye en las principales corrientes contraculturales que surgen en los años posteriores, como el arte conceptual, el Punk o las nuevas formas de activismo y guerrilla cultural. Sus manifiestos reflejan una radical y lúcida crítica a la sacralización de los valores e instituciones, así como una clara denuncia a los intereses que convierten la obra en mercancía y objeto de culto. Estos principios provocarán que muchos artistas rompan por completo su relación con el sistema:

«Acusamos a esta sociedad de hacer de las artes un medio de prestigio y no un taller de comunicación entre los hombres. Denunciamos toda tentativa, venga de donde venga, atentar contra la libertad de creación. A partir de hoy trabajaremos con todos los medios a nuestro alcance y todos los medios que podamos inventar para imponer la verdadera integración del arte en la sociedad»⁴⁰.

Después de medio siglo de vanguardias formalistas, el artista decide romper su relación con el sistema. El artista se enfrenta a los museos y galerías, buscando un nuevo arte que no se pueda consumir, que no sea material. Los artistas quieren crear sin fabricar, para que no haya posibilidad de convertir el arte en mercancía para burgueses. El arte se re-define buscando su especificidad y promoviendo su desmaterialización.

Estado, pero supone también una «experiencia de democracia directa», garantizada por una participación igual de todos los debates, en las decisiones y en la ejecución.

40 MARTINEZ MUÑOZ, A., *Arte del Siglo XX: De Andy Warhol a Cindy Sherman*. Valencia. Servicio de Publicaciones Universidad Politécnica de Valencia, 2000, p.78.

Para evitar que el arte siga siendo un artículo de consumo, se rompe con los conceptos habituales de estilo, habilidad, técnica o perdurabilidad, produciéndose así la exaltación del arte como proceso. Se establece un arte autorreflexivo de donde nacen conceptos como *performance*, *happening*, *body art*, *land art* o *instalación*, nuevas formas artísticas ligadas a la temporalidad del arte, de la vida.

De esta expansión de fronteras estéticas surge el arte conceptual, un arte que da más importancia al contexto y a la intención de la obra (su «proceso») que al «objeto» en sí mismo.

Paralelamente a los nuevos conceptos artísticos europeos, al otro lado del Atlántico, los artistas americanos también están envueltos en conflictos de cuestionamiento de poder, tanto en el ámbito artístico como en el social. En la década de los 60 nace el discurso antibelicista, el ecologista y los de la liberación sexual, racial y étnica. En un contexto político de miedo al «otro» (Guerra Fría, Vietnam...) los «sin voz» toman forma de activismo con protestas y manifestaciones de rebeldía a través de actuaciones creativas en el ámbito de lo público⁴¹. De esta contracultura emergente surge el «Movimiento por los Derechos Civiles», los «Yippies» (*Youth International Party*) o la organización *Greenpeace*, que pronto utilizarán los nuevos medios de comunicación para difundir su propio discurso. De este modo los medios de comunicación se convierten para el activismo en el medio más directo, eficaz e influyente para

hacer detonar la controversia y extender el debate público. En los comienzos de los 70 surge el arte feminista, movimiento que da forma artística al credo «lo personal es político», una idea que guió gran parte del arte activista en su examen de dimensión pública de la experiencia privada. El arte público, alejándose de la tradicional definición (escultura en plazas, jardines...) es entendido como una manifestación cultural que implica el compromiso directo del artista con su sociedad para compartir sus ilusiones y preocupaciones, pero se convierte también en un instrumento de gran operatividad para exponer, difundir y crear un clima crítico de cambio de un sistema cuestionado.

Todos estos nuevos conceptos artísticos configuran el nuevo arte público divergente, donde el significado de la obra artística lo constituye su contexto social, institucional, físico o conceptual; idea que influye notoriamente en la intencionalidad política del paisaje urbano y en las nociones expandidas de la escultura y en las de arte público. De esta forma, el Arte se convierte en detonante activador de procesos, pero también en mecanismo estético de transformación.

2.2.2.

EL PROYECTO ARTÍSTICO Y EL CIUDADANO

«La persona que escoge hacer arte público puede llegar a ser considerada un refugiado escapando de la galería/museo que han sido establecidos como la situación adecuada para el arte en nuestra cultura. Huir de los confines de este espacio significa perder los privilegios que ofrecen las condiciones de estos laboratorios: el lujo de considerar el arte ni como un sistema de universales ni como un sistema de artefactos. Abdicando del habitual espacio del arte, el artista público se declara a sí mismo/misma desinteresado por las cuestiones

⁴¹ Como nueva forma de expresión, vinculada en cierta forma a las instalaciones, son los llamados *happening* que se expanden en el mundo del arte norteamericano en los principios de los 60. Los dadaístas, como los futuristas italianos y rusos ya les habían precedido, canalizando mucha de su energía creativa en presentaciones teatrales, pero en el *happening* sus raíces permanecen en el estudio del artista y no en el teatro. El *happening* comprende la extensión de una sensibilidad artística de «*collage-entorno*» a una situación compuesta por gestos, sonidos, sensaciones, duración del tiempo, olore atc., bombardeando al espectador de sensaciones que debe ordenar bajo su propia responsabilidad.

artísticas, dejando de involucrarse en la evolución del arte tal como la conocemos»⁴².

Esta cita de Vito Acconci (Nueva York 1940) refleja la nueva visión sobre la función contemporánea del arte y del artista. Un artista interesado en construir el espacio en una relación entre objeto, sujeto y arquitectura implicando al ciudadano en sus proyectos artísticos. Esta nueva visión del arte traspasa el ámbito plástico y asume recursos constructivos y técnicos de otras disciplinas como la arquitectura o la ingeniería. Para nuestra concepción operativa de los mecanismos artísticos, estos nuevos proyectos resultan de gran interés, porque ponen en práctica procedimientos plásticos en el desarrollo de lo arquitectónico, lo social o lo urbanístico, pero también, porque tratan el proyecto artístico como un proyecto colaborativo integrado en el plano oficial, en cuestiones funcionales, legales etc.

En este nuevo orden de relaciones entre autor, obra y ciudadano, de una clara intencionalidad social, se encuentran, entre otros Joseph Beuys, Matta-Clark o Armajani.

Para Joseph Beuys (Alemania, 1921-1986), su principal forma de actividad artística empieza a ser la exposición de sus enfoques políticos. En 1967 forma una organización política radical, pero no comprometida, «Partido Estudiantil Alemán.»⁴³ Beuys se mostrará convencido de que la creatividad es una fuente común a todos los individuos, y apuesta por la participación democrática de todos los ciudadanos para crear

una obra de arte o bien reconstruir un organismo social. Beuys trabaja así en la creación de plataformas políticas independientes para la «participación en la toma de decisiones reales de las políticas institucionales». Para este artista, conceptos como *pensar*, *sentir* o *querer* están relacionados con la escultura, «son escultura». En su condición de profesor (entendido como una extensión de su práctica artística), acepta todas las formas de creatividad pidiéndoles a sus alumnos: «actúa», «haced algo»⁴⁴.



Fig. 9. Joseph Beuys, 7000 Eichen, Kassel (1982).

En 1972 se le invita a participar en la Documenta de Kassel. El artista alemán abre una oficina para todos los visitantes y se enfrasca en diálogos con cualquier visitante a quien le interese discutir, dialogar o interrogarlo. En 1982 presenta *7000 Eichen* (7000 robles), un proyecto para plantar 7000 árboles, cada uno marcado con una columna de ba-

42 *Historia del Arte. Últimas tendencias*, Volumen 16, Océano-Instituto Gallach, Barcelona, 1995, p.2986.

43 BODENMANN-RITTER, C., *Joseph Beuys. Cada hombre, un artista*, Madrid, Ed. Visor Distribuciones, 1995. La concepción que el artista Joseph Beuys tiene de lo público está enmarcada en su filosofía vital en torno al arte, denominada por él «escultura social», «concepto ampliado del arte», según el cual «cada hombre es un artista, cada hombre posee facultads creativas que deben reconocerse y ser perfeccionadas».

44 Joseph Beuys en el libro de KLÜSER, B., *Joseph Beuys. Ensayos y entrevistas*. Madrid, Ed. Síntesis, S.A., 2006, pp. 42,43. En este mismo libro, en la página 20, podemos leer: «Todos los cambios de la vida están necesitados desde su punto de vista de un proceso revolucionario de transformación, por el que las capacidades creativas de todo hombre son llevados a su contexto, para poner en marcha las necesarias modificaciones para una transformación más humana de las relaciones sociales. En el marco de esas metas y por la ampliación antropológica del concepto arte, todo ser humano debe ser un artista.»

salto, en la ciudad de Kassel —fig. 9—. Con este trabajo Beuys, desde la comunicación y complicidad, trata la problemática ecológica dando al arte una aplicación práctica.

En esta implicación del ciudadano en el proyecto artístico, aunque de una forma distinta, mucho más física y espacial, destaca de manera especial el arquitecto y artista Gordon Matta-Clark (Nueva York, 1943-1978), desarrollando mecanismos artísticos «de-constructivos» en arquitectura. Este artista-arquitecto del espacio público, privado, de la memoria... estudia arquitectura en la Universidad de Ithaca en el estado de Nueva York y Literatura en París. Es en la capital francesa donde toma contacto con la filosofía de la deconstrucción y la corriente situacionista.

El artista practica en su trabajo el *detournement* arquitectónico (Figs. 10 y 11), «trata de poner al descubierto las estructuras más íntimas de la arquitectura y desvelarnos sus entresijos subvirtiéndolo su lenguaje convencional, pues su visión de la ciudad consistía en deconstruir la arquitectura, para construir la ruina, su creación»⁴⁵. Investiga cuestiones históricas y filosóficas sobre la naturaleza del espacio social y de la propiedad, buscando socavar las bases sistemáticas del capitalismo tardío. Analiza también el territorio desde una perspectiva socio-política; los nexos entre propiedad e identidad, así como entre el concepto de propiedad y las condiciones de uso, consumo y su posterior transformación en desecho: «los trabajos de Gordon Matta-Clark parten (...) de una lectura social y política del territorio donde se dan los asentamientos humanos, más que de premisas visuales formales»⁴⁶.

45 LOPEZ RODRIGUEZ, S., Tesis doctoral: *Orientación y desorientación en la ciudad. La teoría a la deriva. Indagación de las metodologías de evaluación de la ciudad desde un enfoque estético-artístico*, Universidad de Granada, Departamento de Escultura, 2005, p.141.

46 AAVV, *¿Construir o deconstruir?*, *Textos sobre Gordon Matta-Clark*, Darío Corbeira Editor, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000, p.231.



Fig. 10. *Splitting*, Nueva Jersey, 1974.



Fig. 11. *Conical Intersect*, París, 1975⁴⁷.

47 *Conical Intersect*. 1975, 27-29 Rue Beauborg, París. Intervención en una casa construida en 1699, donde su forma, concebida como un contrapunto no monumental al imponente telón de fondo del Centro Pompidou, es la de un cono truncado cuyo eje central está situado a unos 45 grados respecto a la calle y cuya base forma un hueco de cuatro metros de diámetro en la fachada norte de dichos edificios. Durante dos semanas de abundante polvo y yeso, a medida que se cortaban las paredes y los suelos, la acción dio lugar a un espacio escénico a modo de anfiteatro que quedaba visible para los transeúntes. AAVV, *Gordon Matta-Clark*, Libro editado con motivo de la exposición sobre Gordon Matta-Clark organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2006, p.186

Matta-Clark explora el espacio; trabajando los sólidos construidos explora sus vacíos, cortándolos, seccionándolos, agujereándolos o desplazándolos, para materializar sus ideas sobre el espacio. Sus montajes fotográficos (interior-exterior, vertical-horizontal, vacío-lleño) resumen en términos de experiencia estética sus principales ideas filosóficas y estéticas sobre el espacio.

Otra de sus interesantes propuestas la encontramos en sus incursiones en los subsuelos de París o de Nueva York. Estas acciones están concebidas desde una visión crítica al *establishment* cultural: «Tengo interés en una expedición al subsuelo: una búsqueda de los espacios olvidados y enterrados bajo la ciudad. Esta actividad debería sacar al arte de la galería e introducirlo en las cloacas». Para Matta-Clark la casa es un dispositivo de memoria donde están integrados el concepto de propiedad y lo doméstico; y el subsuelo es el lugar donde se encuentran estratificadas como reserva o como recordatorio la historia de nuestros cimientos perdidos.

Matta-Clark se asocia a los movimientos sociales convencido del accionismo arte-vida, pero no para organizar exposiciones o utilizarlos para sus proyectos, sino para vivir con toda la intensidad con ellos su trabajo cotidiano. Viviendo en grupo y articulando modos de convivencia alternativos al arte, a las instituciones, a la familia. Las acciones de este artista se desarrollan siempre fuera de los sacralizados recintos de galerías y museos, lo que convierte sus actos en intervenciones de gran coherencia con su conducta teórica de situar la actividad artística dentro de la problemática de la vida cotidiana.

Pero las acciones de Matta-Clark, independientemente de su coherencia artística y personal, revelan sobre todo un registro plástico y estético de indudable valor como mecanismo constructivo o, si se quiere, deconstructivo. En cualquier caso, dispositivos de un «saber del arte» expandidos y aplicados en la arquitectura y a la sociedad, que vienen a revelar su operatividad.

Igualmente, otro artista que orienta claramente a la ciudadanía su proyecto artístico cuestionando al *establishment* del artista y lo que se entiende convencionalmente por arte público es Siah Armajani (Teherán, Irán 1939). Para este artista iraní afincado en EEUU, el objetivo del arte debe responder a necesidades prácticas de la comunidad a la que van dirigidas, y defiende la «funcionalidad» del arte, trabajando con obras que retan los límites tradicionalmente establecidos entre escultura, arquitectura o ingeniería.

Armajani, con intención de explorar desde una visión crítica la interacción del arte y la arquitectura en un contexto donde la ciudad pierde la referencia del hombre y sus necesidades, plantea un tipo de arte que pueda servir como conductor o activador del espacio para la reunión social. Para Armajani, el espacio público es un espacio común de interacción y relación, y le otorga la función social de transmitir y formalizar contenidos sociales, entendiendo el arte como una producción social y cultural basada en necesidades concretas de carácter cooperativo. «La escultura pública representa la búsqueda de una historia cultural que requiere la unidad estructural del objeto y de su entorno social y espacial. Debe ser abierta, disponible, útil y común»⁴⁸.

Pero esta intencionalidad funcional que el artista plantea en sus obras no significa que utilice los mecanismos constructivos de las diferentes disciplinas simplemente de modo pragmático. Al contrario, aunque Armajani plantea las soluciones constructivas desde el saber de la arquitectura o la ingeniería, sus planteamientos constructivos tienen un claro enfoque estético, derivado del saber de la escultura (del arte), donde la plasticidad y la poética forma parte de su esencia como constructo —fig. 12—.

⁴⁸ ARMAJANI, S., «Manifiesto. La escultura pública en el contexto de la democracia norteamericana». AAVV, *Espacios de lectura*, Barcelona, MACBA, 1995



Fig. 12. Puente Irene Hixon, Minneapolis (1978-1988).

Intentando sustituir «el mito del artista» y el sentido cívico de «un arte útil», capaz de construir espacios, arquitecturas y objetos de la vida común, estos tres artistas mencionados desarrollan mecanismos de revalorización y construcción de lo público, de su paisaje. Buscando llegar al ciudadano común, ofreciendo soluciones sencillas y poéticas hasta el punto que la obra de arte como tal muchas veces desaparece. Es por esta razón por lo que nos interesan tipo de artistas, porque entienden el arte desde una función social, un servicio público, que trata sobre las problemáticas constructivas y sobre nuestras formas de habitar. El término Arte ya no equivale a obras de gran escala en espacios públicos, sino que equivale a participar, a colaborar en el ámbito de lo público, como marco del quehacer artístico. Es en esta disposición del arte y del artista, donde se procura, por encima de cualquier otro criterio, dar la respuesta adecuada al contexto concreto, donde la calidad del resultado reside en una adecuada correspondencia entre la forma y el sentido de uso.

Como resumen de este apartado que toma como marco el ámbito público y centra su proyecto artístico en la ciudadanía, en cuanto que destinatario de todo proyecto cívico (ecológico, arquitectónico, ingeniero...) señalamos como dispositivos artísticos pero también como mecanismos constructivos proyectos de complicidad y trans-

formación de espacios urbanos como el planteado por Beuys en la ciudad de Kassel (1982), las instalaciones y deconstrucciones de Matta-Clark o las intervenciones de Armajani. Ejemplos de cómo un «saber artístico» puede derivar hacia parámetros paisajísticos, y que nos sirven para revelar las posibilidades operativas de sus mecanismos y dispositivos en las transformaciones espaciales y sociales. En definitiva, a entender arte como mecanismo de síntesis de distintas disciplinas, que a la vez que transversal e innovador, es poseedor de un potencial constructivo estético.

2.2.3. MECANISMOS DE TRANSFORMACIÓN DEL TERRITORIO Y DE LA NATURALEZA

Si alguna disciplina o movimiento artístico está relacionado con el paisaje, este es sin duda el *Land art* que, a través de integrar el mecanismo artístico en la construcción del paisaje supera la pasividad del marco expositivo del museo para expandirse como mecanismo activo al territorio. Desde esta expansión, el *Land art* no solo contribuye a la idea del Lugar para el Arte, sino que contribuye también a reactualizar la noción del territorio y la Naturaleza. De esta forma, tal y como afirma el Catedrático de Escultura por la Universidad de Barcelona Miquel Planas Rosselló, «el paisaje pasa de elemento de referencia y de estudio a convertirse en el propio marco de actuación del artista, transformándose en su propio 'lienzo' donde el artista, ya no pintor, no escultor, realiza y propone su propia obra y a su vez se convierte en propia experiencia artística y humana, de conocimiento y de narración»⁴⁹.

49 PLANAS ROSSELLÓ, M., "Escultura y Paisaje". Disponible en: <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/33737/1/Escultura%20y%20paisaje.pdf>, p.5.

Constatamos que el *Land art*, los *Earthworks* y hasta las intervenciones artísticas mínimas realizadas en el territorio, han logrado confluir mecanismos constructivos para resolver cuestiones espaciales intrínsecas del paisaje; como horizonte, lugar, tiempo, movimiento etc. Cuestiones de indudable trascendencia para abordar su análisis, ordenación y construcción. Pero las prácticas del *Land art* sirven también para concienciarnos de una realidad que al parecer se nos olvida; nuestra transitoriedad y nuestra levedad ante una entropía natural, que es posiblemente la única condición universal de todas las cosas y todos los seres. Esta transición al territorio adquiere así unas connotaciones éticas que nos resitúan en la Naturaleza, revelando que el arte, desde su condición sensible y receptiva, puede aportar nuevos planteamientos ético-estéticos que nos dirijan hacia una concepción ampliada de la ecología en la que todos somos «arte» y parte.

Aunque el *Land art* norteamericano, aparece como una actividad artística «circunstancial», que en principio no presenta programas ni manifiestos estéticos, sino que más bien obedece a un deseo de expansión del arte⁵⁰. Sin embargo, según el historiador Jean-Marc Poincot, una de sus preocupaciones, aunque no la única, es el retorno a la tierra que «persigue un sueño de futuro en la ecología, en una reconquista de los modos de vida primitivos (...), para restablecer un acuerdo mítico y místico con la naturaleza».⁵¹

Pero es a partir de los 70 y los 80, el periodo en el que los herederos del *Land Art* pregonan a través del arte su independencia de cualquier

ideología ajena a los discursos de autor. Se trata simplemente de constatar nuevas maneras de actuación que van aflorando como un incontestable signo de los tiempos. En este sentido, y no por casualidad, coinciden el despegue inicial del ecologismo y los primeros proyectos de algunos autores jóvenes que intervienen sobre el territorio y sobre la idea de naturaleza siguiendo unas pautas diametralmente opuestas al *Land Art* norteamericano. Aunque con cambios evidentes, estos herederos del *Land Art* que toman el relevo trabajando sobre el territorio y la idea de naturaleza, serán los artistas que se oponen a la sobredimensión de la escala y a la transformación evidente, recuperando para el arte una poética de la preservación. Por otro lado, Rosalín Krauss, en «La escultura en el campo expandido», nos relata que «en postmodernidad la producción escultórica sufrió una pérdida del lugar que en su día fuera patrimonio del monumento, apareciendo en lo público como abstracción, como mera señal, funcionalmente desubicado y con un carácter autorreferencial»⁵²

Y aunque también encontramos en las obras del *Land art* una relación contradictoria con la naturaleza que a veces supera sus buenos deseos, ello no es óbice para interesarnos por sus aspectos operativos constructivos. Unas praxis constructivas, que estando bien orientados pueden trascender como una continuidad estética del propio paisaje. Porque como señala Miquel Planas, «el arte ha de tomar conciencia de la naturaleza y adoptar una actitud funcional encaminada a la revalorización del paisaje natural/rural. No es solo una premisa estética. Se puede plantear como una herramienta de mejora y de enriquecimiento del entorno, con funciones y objetivos claros y definitivos»⁵³.

50 Obedeciendo a un deseo de expansión, en 1968 tiene lugar la exposición «Earthworks» en la Galería Dwan de Nueva York, y en 1969 la exposición «Tierra, aire, fuego, agua», en el Museo de Bellas Artes de Boston, donde participan especialmente artistas americanos como Smithson, Heizer, Denis Oppenheim o Charles Ross, aunque también europeos como Richard Long o Christo y Jeanne-Claude.

51 POINCOIT, J.-M., en AAVV, *Naturalezas: una travesía por el arte contemporáneo*, Barcelona, MACBA, 2000, p. 17.

52 KRAUSS, R., «La escultura en el campo expandido», *La Posmodernidad*, AAVV. Kairos, Barcelona, 1985.

53 Según Planas, estos objetivos definidos serían: «Focalizar zonas, significar espacios, dinamizar, establecer vínculos sociales, sugerir, transformar o incluso corregir el paisa-

EL LAND ART. EL RETORNO A LA TIERRA

En el sentido amplio, el arte ecológico y el *Land art* cuentan con una historia mucho más larga de lo que en un principio podemos pensar. En el prólogo del libro *Diálogos Arte y Naturaleza*, Edward Lucie-Smith nos advierte que estas actuaciones sobre la naturaleza se remontan a la Roma Imperial⁵⁴ (proyectos como la Villa de Adriano en Tívoli se presentan como ejemplos de los antecedentes remotos del *Land art*).

Pueden encontrarse también otros paralelos en la historia de culturas ajenas a la europea, especialmente en China y Japón, donde el paisaje ocupa esa posición central que en Europa, desde los griegos, ha ocupado la figura humana.

Dentro de su amplia bibliografía, el experto en paisaje Javier Maderuelo, en su libro *Nuevas visiones de lo pintoresco*, nos recuerda que los actuales fenómenos artísticos en la naturaleza y el paisaje, se han ido produciendo desde 1968. Se trata de obras que se encuentran físicamente relacionadas con la naturaleza y el paisaje, bajo el nombre de *Land art*. Estas prácticas artísticas «no describían el paisaje sino que lo comprometían, su arte no era del paisaje sino también en el paisaje»⁵⁵.

je, devenir elemento de orgullo de la comunidad, configurar el paisaje, denunciar ausencias, generar nuevos productos, convertirse en factor de sociabilización, promover intervenciones 'sostenibles' y no agresivas ambientalmente y entre otras cosas, aportar valores culturales». PLANAS ROSSELLÓ, M., «Escultura y Paisaje». Disponible en: <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/33737/1/Escultura%20y%20paisaje.pdf>, p. 27.

54 LUCIE-SMITH, E., *Diálogos Arte y Naturaleza*, Lanzarote, Ed. Fundación César Manrique, 2005, p.9.

55 BEARDSLEY, J. *Earhworks and beyond. Contemporary art in the Ladscape*, Abbeville, New York, 1984, p. 7. Reproducido en *Nuevas visiones de lo pintoresco*, Maderuelo, J., Lanzarote, Ed. F.C. Manrique, 1996, p.14

Estas obras que denominamos genéricamente con el término de *Land art*, no constituyen para Maderuelo un estilo ni configuran una tendencia⁵⁶. Se trata de una serie diversa de trabajos artísticos que se desarrollan en el espacio abierto de la naturaleza, que sorprendentemente, se generan simultáneamente en Inglaterra y Estados Unidos y son exhibidos en Europa y en América casi a la vez en diversas exposiciones.

Pero con la misma inmediatez, se irán haciendo patentes las profundas diferencias entre los artistas norteamericanos y el pensamiento y la actitud artística de Richard Long (Bristol, Gran Bretaña, 1945) y, en general, los artistas europeos, como Jan Dibbets (Weert, Holanda, 1941), Nils-Udo (Alemania, 1937), Hamish Fulton (Londres, 1946) o Hamilton Finlay (Nassau, Bahamas, 1925). Mientras que los europeos utilizan el término *Land art* (se refiere al campo, al territorio como soporte y tema de arte) para dar a conocer su obra, los americanos utilizarán la palabra *Earthwork* (supone una actitud de fuerza, indica un trabajo, y se refiere a un acto, a una transformación ejercida sobre la tierra).

Tradicionalmente, en la pintura europea del paisaje aparece una figura humana, la imagen de un hombre, andando. Esta imagen se puede reconocer en el trabajo de los artistas como Hamis Fulton o Richard Long, donde los propios artistas, en el proceso de realización de sus obras, son «el hombre andando»⁵⁷. La frase pronunciada por Richard Long, «Me gusta la idea de hacer uso de la tierra sin poseerla»⁵⁸, demuestra su deseo de no alterar la naturaleza, conce-

56 MADERUELO, J., *Nuevas visiones de lo pintoresco*. Ibid. p.15

57 SEIMOUR, A., *El estanque de Bashō – Una nueva perspectiva*, en: *Piedras*. Richard Long, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, s.p.

58 Ibid.

diendo mayor importancia a los signos que a las formas y preocupándose poco por la permanencia de su acción.

Resulta evidente la vinculación a la tradición pictórica inglesa del paisaje de estos artistas. Mientras que los europeos, y muy particularmente los ingleses, pasean por el campo con la idea de pretender mejorar la naturaleza alterando su aspecto natural lo menos posible, los artistas americanos sienten la necesidad prepotente⁵⁹ de mostrar su poder y su fuerza frente a la naturaleza intentando dominar aquellos parajes más indómitos.

LOS EARTH-WORKS. OPERATIVIDAD A GRAN ESCALA

No parece casual que una cultura como la de los Estados Unidos de América haya basado su hegemonía y su identidad en la desmesurada explotación de una tierra que los primeros colonos lo consideraron de nadie y haya erigido sus principales símbolos culturales basándose en la tradición megalómana, en el sobredimensionamiento de la escala y en el amplio despliegue de medios. Esto se cumple, en su conocida arquitectura emblemática como en otros tópicos más ligados al arte escultórico, como el conjunto de estatuas de cuatro presidentes de su país, tallados en la cima del monte Rushmore, como metáforas de dominio.

Autores como Robert Smithson (Passaic, Nueva Jersey, 1938 – 1973), Michael Heizer (Berkeley, California, 1944) o Walter de María (Albany, California, 1935) se decantan por un ejercicio de lo natural en grandes dimensiones. Un arte de bulldózers, topógrafos y helicópteros

que producen obras para ser contemplados desde el cielo. Maderuelo nos recuerda, que el tipo antropológico del artista americano de los años 70 pertenece a una cultura netamente urbana, y que «este artista americano se va a enfrentar a la inmensa naturaleza en valles y desiertos, y la va a modificar con la misma megalomanía y arrogancia del constructor de ciudades»⁶⁰. Es indiscutible que cada cultura tiene sus valores, sus usos y sus prioridades, pero en las actuaciones de Smithson o Heizer desplazando cientos de toneladas de áridos, hay un atrevimiento que probablemente supera a sus buenos deseos y a sus ideas. Aunque desde el punto de vista artístico podemos estar ante actuaciones correctas e interesantes, como es el caso de *Spiral Jetty* de Smithson —fig. 13.— (Great Salt Lake, Utah, 1970), o el empaquetado de Christo de la costa Little Bay —fig. 14.— (Sidney, Australia 1969), que aunque no necesita remover la tierra, empaquetará trozos de costa, rodeará islas y cubrirá con plásticos el agua de una bahía o cerrará con una cortina un amplio valle.



Fig. 13. Smithson, *Spiral Jetty*. Great Salt Lake (Utah, USA) 1970.

59 MADERUELO, J., *Nuevas visiones de lo pintoresco*. Op.cit. p.17.

60 Ibid. p.18



Fig. 14. Christo y Jean Claude. *Costa Little Bay* (Sidney, Australia) 1969.

Pero también encontramos casos con una voluntad explícita de unir arte y ecología, como es en los ambiciosos proyectos de Smithson de «recuperar» espacios degradados como antiguas canteras o minas a cielo abierto, aunque estas intervenciones, lejos de una visión romántica de pretender devolver a la naturaleza su estado original, consisten en un tratamiento artístico del espacio como forma de «recuperación estética». Sin embargo, tales proyectos, en su mayoría, no serán llevados a la práctica.

Para Smithson, «al lado de esos jardines ideales del pasado y de sus homólogos contemporáneos —los parques nacionales y los grandes parques urbanos— están esas regiones infernales que son los vertederos, las canteras, los ríos contaminados. Debido a su profunda inclinación hacia un idealismo puro y abstracto, la sociedad ignora qué es lo que conviene hacer con dichos lugares. Nadie quiere ir a pasar sus vacaciones a un vertedero público»⁶¹.

⁶¹ SMITHSON, R., Citado por Maderuelo, *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*. Mondadori, Madrid, 1990, p. 182

Pero para el Doctor en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia José Albelda, estos proyectos no pretenden naturalizar el paisaje, devolverle su aspecto originario, sino maquillar una agresión paisajística a través de un arte (culturalmente respetado) para enmascarar el expolio de la tierra.⁶² En este sentido Maderuelo puntualiza que Smithson resultará más sutil que otros artistas *Earthworks* porque no se muestra simplemente interesado en el terreno como otro material escultórico, sino porque este era el medio sobre el que expresar su interés por establecer nuevos conceptos de espacio, de naturaleza y de paisaje.⁶³ Para Jean-Marc Poinot, Smithson recorre multitud de sitios, pero siempre prefiriendo aquellos alterados por la presencia humana, como si no pudiera tocar el paisaje virgen, solo los lugares desheredados o abandonados⁶⁴. Por último, S. Marchán nos señala, que el *Land art* (americano) no ha sido un movimiento «crítico», ya que en vez de manifestar la violación de la naturaleza en su contexto social como algo vinculado a unas condiciones sociales, económicas, ha buscado refugio en paisajes lejanos, desprovistos de ligazones directas. «La tendencia se ha esforzado más por una aproximación visual a la realidad natural que por su transformación»⁶⁵.

Por lo tanto, y recordando que este proyecto de investigación enfoca la operatividad del arte desde la dimensión ética implícita en una estética del paisaje, la relación de los *Herat-works* con la Naturaleza y el Territorio es una cuestión concreta que queda al margen de este proyecto de investigación. En consecuencia, retomamos sus experiencias desde el punto de vista operativo, atentos a sus interferencias y

⁶² ALBELDA, J., SABORIT, J., *Op.cit.*, pág. 94.

⁶³ MADERUELO, J., *Nuevas visiones de lo pintoresco*, *Op.cit.*, p.20.

⁶⁴ POINSOT, J-M., *Op.cit.*, pág. 27.

⁶⁵ MARCHAN, S., *Land art en: AAVV,*» Diccionario de Arte Moderno», Fernando Torres, Valencia, 1979, p. 299.

continuidades con el paisaje, teniendo en cuenta siempre su alcance estético. Nuestra atención se centra así en actuaciones en las que entendemos que los mecanismos constructivos del arte, independientemente del sentido ético de su actuación, logran dar forma y hace tangibles aspectos no visibles del paisaje, logrando una resolución de su esencia ambiental. *The lightning Field* de Walter De Maria, *Running Fence* y *Little Bay* de Christo y Jean Claude o *Spiral* de Smithson, son ejemplos que vienen a constatar el potencial revelador de las características propias encerradas en el paisaje.

En *The lightning Field* (Nuevo México, EEUU, 1977), Walter De Maria actúa en el desierto de Nuevo México, instalando una malla de 400 postes puntiagudos de acero pulido. Colocados verticalmente en una superficie de dos por uno kilómetros, logra un diálogo entre el espacio artificial del arte y los elementos de la naturaleza de una intensidad paisajística extraordinaria, relacionando la dimensión espacial de la obra con su dimensión temporal (el *lightning* o tormenta eléctrica).

Christo y Jean Claude, en *Running Fence (California, EEUU, 1972-1976)*, atraviesan artísticamente un paisaje con una larga barrera blanca de nailon a modo de cortina, que surca valles y colinas hasta adentrarse en la mar. Para Christo esta propuesta obedece a una invitación a mirar el territorio con ojos distintos, dando forma al viento, atravesando con luz solar colinas y valles. Estos mismos autores, en *Costa Little Bay* (Sidney, Australia 1969), envuelven la costa en una milla y media, revelando con la acción la esencia estética de la costa, de sus rocas, sus acantilados, en una mutación ambiental reversible a la vez que reveladora. En los dos casos, el arte, se expande al medio logrando una «celebración» del paisaje.

Robert Smithson en *Spiral Jetty*, (Great Salt Lake, Utah, USA, 1970), acumula bloques de basalto en forma de un muelle en espiral, con un desarrollo de 450 m., en medio de un gran lago salado en el estado de Utah, (USA). Esta construcción artística viene a formalizar

creencias psicológicas y una memoria mítica presente en la región, a través de un nuevo paisaje. Pero al margen de las controversias por su extraordinario impacto visual y las múltiples asociaciones que suscita, como señala el arquitecto Luca Galofaro, Smithson consigue con su ejecución «restituir la posición del individuo en la inmensa extensión de agua y cielo»⁶⁶.

Pero como contrapunto a estas grandes intervenciones en el territorio, encontramos también en el ámbito del *Land art intervenciones mínimas* que pretenden cuestionar nuestro papel «colonizador», y que merecen ser consideradas, más que por su potencial transformador físico por su potencial conceptual, como gesto que provoca una reflexión sobre nuestros «modos» de transformar el territorio. El arte al que nos referimos se caracterizará por sus intervenciones leves, casi imperceptibles, haciendo de la fragilidad un instrumento para la defensa del lugar, proponiendo un nuevo modelo de intercambio entre la humanidad y su medio.

LAS INTERVENCIONES MÍNIMAS. REEQUILIBRIO E INTEGRACIÓN

La filosofía de estas actuaciones comienza en la pérdida del protagonismo físico que se inicia con la integración y disimulo de la obra, y continúa con el descenso del artista (que en el *Earth-works* trabajaba desde el jeep o helicóptero) a la altura de la tierra, llevado por el deseo de integrarse también él, sin más herramientas, en el mismo medio. Lo leve, lo respetuoso, la renuncia al excesivo protagonismo en las intervenciones implica una voluntad por reequilibrar, desde el

⁶⁶ GALOFARO, L., *Artscapes. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*. Barcelona, Gustavo Gili, 2007. p. 73

arte como símbolo de cultura, nuestra dinámica de intercambio con el medio. Long, Finlay, Penone, Perejaume o Careri son algunos de sus representantes a los que nos referimos a continuación.

Una serie de líneas de hierba pisada de Richard Long —fig. 15— es un hermoso ejemplo de la filosofía de la intervención mínima, aquella que es bella por su misma debilidad. Una vez realizada la acción, se inicia inmediatamente la restauración espontánea de la entropía natural que, paulatinamente, va borrando toda huella. Con su borramiento y olvido no se suprime una obra que es, ante todo, un gesto conceptual conservado en fotografías. Una vez más, el valor no reside en la perdurabilidad, ni es condición necesaria.



Fig. 15. R. Long. *A Line by Walking*, Inglaterra 1967.

Para Ian Hamilton Finlay, la naturaleza en su estatuto de belleza originaria es una obra acabada, sin más necesidad de modificación. En sus trabajos, muestra lo natural no solo como escenario de la obra sino también como obra de arte concluida. Paisajes que ya son

arte y que, por tanto, no necesitan ser pintados o modificados, tal y como refleja su intervención en el Jardín de Little Sparta —fig. 16—. En ellos una intervención escultórica sería quizás un honor para el escultor, pero una pérdida para el paisaje. Se trata de la no-intervención en estado puro, como contribución a la idea, ya revisada, de dejar tranquila la escasa naturaleza que nos queda.



Fig. 16. H. Finlay. Jardín de *Little Sparta* (Escocia) 1972.

Con un tipo de trabajo más objetual, el artista italiano Giuseppe Penone (Caressio, Italia, 1947) propone la recreación del árbol, su resurrección formal a manos del escultor. Una obra de arte que invierte su inercia secular: en lugar de tallar una forma artificial a partir de la madera de un árbol, recrea su origen a partir de un objeto procesado. Este árbol supone un valioso ejemplo de nuestra actual tendencia a reconstruir lo natural a partir del artificio (una obra de arte que aparenta ser naturaleza, en un nuevo guiño a la disolución de las fronteras) y que, por tanto, es digno de ser considerado.

En esta misma línea, el artista Pere Jaume Borrell Guinart i, conocido como Perejaume, (Sant Pol de Mar, Cataluña, 1957) también nos ofrece hermosas metáforas de restitución. En una de sus excursio-

nes, en concreto a las canteras de Ereño,⁶⁷ (Vizcaya, 1991) restituye a la montaña un fragmento de roca que le había sido arrebatada, con la siguiente palabra grabada: «desescultura». No hay aquí necesidad de imitar el aspecto de lo natural, basta el acto de arrepentimiento que la palabra refleja. En definitiva, es un arte que pretende, como hemos visto, mediante gestos simbólicos, contribuir a reparar el daño causado, no tanto por él como por la propia cultura que lo representa.

Dentro de estas actuaciones mínimas como gestos conceptuales, incluimos también las experiencias que desarrollan esculturas e instalaciones con un «arte vivo», es decir, donde la obra de arte se convierte en el lugar donde la naturaleza nace o se restituye simbólicamente, manifestando con ello el proceso inverso a toda nuestra tradición cultural. Estas actuaciones que utilizan elementos naturales vivos como plantas, árboles, semillas etc., se nos muestran como una metáfora de la vida, una invitación a la naturaleza para que vaya haciendo germinar un manto vegetal que cubrirá y ocultará el constructo inicial: lo vegetal recuperado que surge de las ruinas del arte, creciendo y destruyendo lo que le ha dado vida. Autores como Charles Simonds (Nueva York, 1945), Nils-Udo (Baviera, Alemania 1937) o David Nash (Esher, Gran Bretaña, 1945) nos muestran que el valor del arte (lo erigido por el hombre), no reside en su perdurabilidad, ni en su condición de objeto «supremo», sino en su potencial estético como «gesto» que propicia la reflexión sobre nuestros modos de transformar o «colonizar» el Territorio.

Para entender la dimensión que puede llegar a tener la intervención mínima como gesto estético, nos remitimos a uno de los gestos más

⁶⁷ En 1991, y a raíz de una visita al País Vasco con motivo de una exposición y para impartir una conferencia en la UPV/EHU, interviene en una cantera de la zona, recolocando en su sitio original una piedra caliza y grabando en ella la palabra «desescultura».

elementales, al acto más primario y natural del ser humano, el hecho de andar. El andar como acto perceptivo, constituye una lectura y una escritura del territorio. Así pues, estamos ante una nueva visión del concepto artístico. En esta ocasión, ni siquiera se cuestiona dónde o en qué grado está presente la huella artística, no se trata de modificar nada, de dejar señales tangibles, sino de modificar culturalmente el significado del espacio y, en consecuencia, el espacio en sí mismo, lo que nos lleva a entender el andar como práctica estética.

Para Francesco Careri, «el acto de andar, si bien no constituye una construcción física de un espacio, implica una transformación del lugar y de sus significados»⁶⁸. Solo la presencia física del hombre en un espacio no cartografiado, así como la variación de las percepciones que recibe del mismo cuando lo atraviesa, constituyen ya formas de transformación del paisaje que, aunque no dejan señales tangibles, modifican culturalmente el significado del espacio y, en consecuencia, el espacio en sí mismo.

Para el sociólogo Jacques Leenhardt, en los últimos decenios del siglo XVIII el paseo se convierte en una actividad que empieza a considerarse bajo una óptica filosófica.⁶⁹ El paseo pasa a ser un objeto de reflexión, una situación gracias a la cual se tematiza y se organiza una conciencia en el proceso de constituirse; conciencia de sí mis-

⁶⁸ CARERI, F., *El andar como práctica estética*, Ed. Gustavo Gili, 2005, p. 51.

⁶⁹ En una carta de 1847, el filósofo y teólogo Soren Kierkegaard (Copenhague, Dinamarca 1813-1855), escribía: «Sobre todo, no pierdas tu deseo de caminar: yo mismo camino diariamente hasta alcanzar un estado de bienestar y al hacerlo me alejo de toda enfermedad. Caminando he tomado contacto con mis mejores ideas, y no conozco ningún pensamiento cuya naturaleza sea tan abrumadora como para que uno no pueda distanciarse de él andando... pero cuando te quedas quieto, y cuanto más te quedas quieto, más próximo estás a sentirte enfermo... De modo que si caminas sin parar, todo te saldrá bien». KIERKEGAARD, S., Carta a Jette (1847). Citado por Ruiz de Samaniego, «Revelación del lugar. Apuntes sobre el caminar». En el libro AAVV, *Paisaje y Arte*, Huesca, CDAN, 2007, p. 53.

mo en el mundo, de la articulación íntima del pensamiento y de la actividad corporal⁷⁰. En esta afirmación de los valores paisajísticos desempeñarán un papel pionero los escritores (porque difundieron la ideología del placer del paseante), la pintura (al fijar en imágenes los referentes culturales) y más adelante la fotografía, que por medio de libros y revistas, reforzará la mirada del habitante de la ciudad sobre la naturaleza.

Son varios los ejemplos que reflejan esta misma visión. Hamis Fulton (Londres, 1946), que a finales de la década de los setenta empieza a explorar el paisaje de un modo que supone experimentarlo físicamente como parte del arte: «Si no se camina, no hay obra»⁷¹, o Richard Long, que también entiende el andar es un proceso en el que el cuerpo interviene de manera muy directa, desplazándose y cansándose, percibiendo lo que le rodea. En esta relación, «el lugar es parte de la obra y juega un papel primordial en el proceso. (...) Además, la naturaleza no actúa como un modelo mimético sino como escenario donde se registra el acontecer»⁷².

Puede resultar paradójico que en este cometido de identificar mecanismos de transformación del Territorio, nos estemos refiriendo a acciones que precisamente se caracterizan por su poca repercusión espacial. Pero debemos recordar que la noción de Paisaje, y en consecuencia del Territorio, es una cuestión cultural que relaciona el espacio físico con su percepción mental. Por lo que estas intervenciones, aunque mínimas, representan también mecanismos de transformación fí-

sica y simbólica, que conllevan claves estéticas de gran potencial para construir un paisaje desde nuestra integración en ella.

Constatamos en el *Land art* una sensibilidad que hace de la fragilidad de la naturaleza mecanismo de defensa. Intervenciones que revelan que lo «leve» (incluso el acto de andar), si bien no constituyen una construcción física evidente, implica una transformación del lugar y de sus significados. Pero, al mismo tiempo, desde un arte como discurso creativo libre, constatamos actuaciones de alto riesgo, basadas en una relación, que por contradictoria, no tiene por qué ser descartada. Lo que interesa a este trabajo de investigación son los aspectos operativos, en cuanto que mecanismos espaciales y conceptuales susceptibles de construcción de paisaje, y que además, nos sirven para resituarnos en nuestra realidad transitoria ante la Naturaleza. Estos mecanismos, desde un posicionamiento ecológico ampliado, pueden trascender como una continuidad estética del propio paisaje, lo que nos puede ayudar a construir un mundo donde encontremos el sitio que nos corresponde en él. La utilización adecuada de estos mecanismos artísticos depende en buena parte de nuestra visión estética del paisaje.

⁷⁰ LEENHARDT, J. «Sobre la filosofía del paseo y sensación de paisaje», en AAVV, *Paseantes, viaxeiros y paisaxes*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia y CGAC, 2007, p. 214.

⁷¹ FULTON, H., «Si no se camina no hay obra», *Diálogos Arte naturaleza*, en AAVV, Lanzarote, Ed. F.C. Manrique, 2005, p. 221.

⁷² RAQUEJO, Tonia, *Land art*, Ed. Nerea SA. San Sebastián, 1998, p. 69.

2.3. DESDE UN COMPROMISO SOCIAL. EL ARTE COMO ESTRATEGIA ORIENTADA AL PROCESO

EL ARTE COMO INTERSTICIO SOCIAL

Con la idea de identificar las herramientas operativas orientadas a la construcción del paisaje, nos hemos centrado principalmente en los desarrollados por las primeras vanguardias y en los posteriores paradigmas artísticos que se dan desde la expansión del arte, entre las que destacan principalmente los desarrollados en el *Land art*. Sin embargo, en este nuevo apartado, nuestra intención es captar los mecanismos formales del arte que funcionan como *intersticio social*⁷³, más que como mecanismos de tratamiento espacial. Nos referimos a dispositivos o «tácticas» surgidas desde el ámbito artístico orientadas a *procesos* de cambio y reorientación de las prácticas sociales, y que no solo utilizan el medio público para transmitir las ideas, sino que dan sentido a lo público, lo político y lo social, participando desde una actitud crítica en su replanteamiento y reconstrucción. Unos dispositivos que, al igual que los mecanismos constructivos espaciales, son potencialmente transformadores y por tanto, susceptibles también de ser utilizados en la construcción del paisaje.

Adentrados ya en la postmodernidad, nos encontramos ante un arte activista, que aunque es principalmente un arte de individualidades, se caracteriza sobre todo por ser un arte involucrado en las problemáticas sociales. Este arte activista, se caracteriza por su funcionamiento colaborativo y por sus tácticas de resistencia o «modos de

hacer», tal y como nos lo describe el sociólogo e historiador francés Michel de Certeau (1925-1986). Certeau maneja una concepción del arte como repertorio de unos «modos de hacer» vinculados a la noción de «vida cotidiana», utilizando un tipo de resistencia y enfrentamiento político con «táctica» (concepto clave acuñado por el autor): «se trata de los modos de hacer que como dispositivos de apropiación y tergiversación son inconfundiblemente “artísticos” y que al mismo tiempo han constituido siempre un terreno donde se ejerce un cierto tipo de resistencia y enfrentamiento político», que Certeau califica precisamente de «táctico»⁷⁴.

Este tipo de arte que toma la esfera de las interacciones humanas y su contexto social como horizonte teórico y que enfatiza en la capacidad de resistencia del arte dentro del campo social global, es llamado por el escritor y crítico de arte francés Nicolas Bourriaud (1965) como «arte relacional».

Para Bourriaud la obra de arte representa un *intersticio social*, factor de sociabilidad y fundador de diálogo, porque propicia un espacio de relaciones humanas que sugiere nuevas posibilidades de intercambio, distintas a las hegemónicas en dicho sistema

La escritora y ensayista de arte Lucy Lippard (Nueva York, 1937) con intención de redefinir las funciones del artista y del arte público, señala: «Yo definiría el arte público como cualquier tipo de obra de libre acceso que se preocupa, desafía, implica y tiene en cuenta la opinión del público para quien o con quien ha sido realizada, representando a la comunidad y al medio»⁷⁵. Para Lippard, el nuevo

73 BOURRIAUD, N. En su ensayo *Estética relacional*, utiliza el término *intersticio* como «espacio entre», especificando que se refiere al espacio creado por la obra para proponer, provocar y evidenciar las relaciones humanas. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Op.Cit.

74 CERTEAU, M., escrito. Texto incluido por Jordi Claramonte en «Modos de hacer», *Ibid.*, p.284.

75 LIPPARD, L., «Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar», en el libro *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, *Ibid.*, p.61.

artista no solo es contestatario o crítico; el artista de hoy debe aunar teoría y acción social con la tradición de las bellas artes en un espíritu de multiplicidad e integración y con un trabajo orientado al proceso. El artista busca ser «catalizador» y «sintetizador» en procesos de cambio desde mecanismos formales del arte y, en concreto, los modos en que este llega a su contexto y a su público.

2.3.1.

EL POSTMODERNISMO ACTIVISTA

Para conocer los antecedentes y las motivaciones del activismo postmoderno hemos de retrotraernos en el tiempo para tomar cuenta de las circunstancias históricas que relacionan las actividades artísticas del Dadaísmo o el pensamiento del filósofo Walter Benjamin con los artistas del postmodernismo.

En 1924, el artista constructivista El Lissitzky, en su montaje fotográfico «El constructor», logra la conjunción de dos conceptos artísticos que hasta entonces eran incompatibles: la abstracción constructivista y el montaje dadaísta. El artista ruso da un importante paso en el desarrollo de lo que más tarde se denominará la fotografía artística y la fotografía pública.

Tras la toma del poder de los nazis en Alemania, Walter Benjamin se refugia en Francia y pronuncia en 1934 una conferencia en París que después será publicada como «El autor como productor». El filósofo alemán plantea el debate entre las cuestiones de «tendencia» y «calidad» ante la estetización de la cultura impulsada por las emergentes ideologías totalitarias, fuesen estas el nazismo o el fascismo. Benjamin sostiene que «ante la estetización de la política que obra el fas-

cismo, el comunismo responde con la politización del arte»⁷⁶. Así, «El autor como productor» pretende «ganar a los intelectuales para la causa obrera, haciéndoles tomar conciencia de la identidad que hay en su quehacer espiritual y su condición de productores»⁷⁷.

«El autor como productor», plantea el progreso técnico como la base del progreso político. El filósofo alemán parte de la cuestión de que el carácter de modelo de la producción es capaz de guiar a otros productores hacia la producción y de poner a su disposición un aparato mejorado. Y este apartado es mejor mientras mayor es su capacidad de trasladar consumidores hacia la producción, de convertir a los lectores o espectadores en colaboradores. Walter Benjamin apunta a un nuevo tipo de artista «avanzado», un artista de izquierdas dispuesto a alinearse con el proletariado. Este debate, aunque surge en un momento muy determinado de la historia europea, no deja de tener vigencia a lo largo del siglo XX, por la necesaria actualización y definición del artista y su papel en la sociedad. Benjamin señala como paradigmas de este artista «avanzado» al escritor soviético Sergei Tretiakov, al poeta y dramaturgo Bertolt Brecht, y al artista dadaísta alemán John Heartfield como máximo representante de la técnica del fotomontaje⁷⁸.

76 LÓPEZ, José Alberto, «Relaciones entre arte y política». *Lápiz*, Año XXVII, n° 240/241, p.50.

77 BENJAMIN, W., *El autor como productor*, Taurus Ed., Madrid, 1975.

78 A decir de Benjamín, Heartfield convertía con sus fotomontajes, las portadas de los libros y periódicos en instrumentos políticos, en armas políticas arrojadas que ponen a prueba la capacidad de la incidencia social del arte. (BENJAMIN, W., *El autor como productor*, Op.Cit.). Por otra parte, el fotomontaje nace con voluntad alegórica. En el caso de Heartfield, su fotomontaje tiene escasos vínculos con las ideas convencionales sobre creatividad. Combina fotografía, lenguaje y caricatura tradicional, y sus obras serán calificadas de «furiosos pasquines que inspiran al amigo y hieren al enemigo, y que convierten la risa en un arma devastadora», en una mezcla de caricatura, chiste y broma. (*Historia del arte universal*, en «Arte político, activista y alternativo», Ed. Planeta. Madrid, p.318.)

En 1934 el poeta, novelista y ensayista francés Louis Aragon (1897-1982) califica los fotomontajes de Heartfield de «antiestéticas» o «contraestéticas», próximas a una «belleza revolucionaria». Es precisamente esta contraestética revolucionaria la que inspira a mediados de los ochenta a una generación de artistas activistas norteamericanos como Barbara Kruger, Jenny Holzer, Marta Rosler, Dara Birnbaum o los colectivos Tim Rollins+KOS, Guerrilla Girls, Group Material o Gran Fury, que, apropiándose de la práctica del montaje, la alegoría y lo «constraestético», manifiestan su desprecio por lo espiritual y lo estético.

De esta forma, los artistas activistas norteamericanos recuperan no solo la contraestética revolucionaria del fotomontaje dadaísta de Heartfield; también recuperan el pensamiento de Walter Benjamin, preocupados, por un lado, por el cruce de relaciones que las instituciones establecen entre arte, economía y política; por otro, preocupados por las representaciones 'oficiales' que se proponen de la vida social y la identidad sexual, además de por la deriva de la industria cultural y la concepción del arte como mercado.

En un contexto político de conservadurismo de la era Reagan (1981-1989), los artistas activistas comienzan con prácticas apropiacionistas de los mass-media, manipulando signos para lograr que el espectador pase de ser un consumidor pasivo a ser un activo lector de mensajes. Así, los artistas norteamericanos de los primeros años ochenta ponen el acento creativo en el activismo social, a veces reivindicativo y a veces reflexivo, que manifiestan tanto en la calle como en las galerías y centros culturales⁷⁹. Con objeto de plantar cara a la

conservadora política de la era Reagan, la generación del postmodernismo activista acude a la cultura y a la imaginería populares para enraizar la creación artística y sacar a la luz problemáticas sociales como el SIDA, el consumismo, la integración racial, la igualdad sexual o el feminismo, actuando como artistas y agentes del cambio social.

Esta resistencia activista del arte se ve reflejada en la obra de Barbara Kruger (Newark, New Jersey, 1945), que domina la manera de captar la atención del observador con un mínimo de signos, para posteriormente manipularlos en sentido inverso y añadirles un texto contundente. Para Kruger el poder se impone a través de la imagen. Sostiene que la sociedad está controlada por los códigos dictados por los medios de comunicación, hasta el punto de que las experiencias vividas en ocasiones se reducen a la imitación de aquellos clichés asentados en nuestra memoria.

El género es uno de los principales enfoques de la artista, junto con lo político y lo social. Kruger representa mujeres pasivas, mujeres para ser vistas, ser salvadas, combinando estas imágenes con textos creados a partir de lecturas de Walter Benjamín, Bertold Brecht y del escritor francés Roland Barthes (1915-1980) y destinados a un público masculino, entendido como representante del control y del poder en la cultura occidental, como en *You are not yourself*⁸⁰ —fig. 17—.

nuevo arte político: el postmodernismo activista y el arte feminista», *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, Ed. Del Serbal, Barcelona, 1997, pp.379 y 380.

79 «Las diferentes tendencias de arte social y activista que se produjeron en Nueva York encontraron desde principios de los ochenta una incondicional acogida en el New Museum of Contemporary Art a través de un riguroso programa de exposiciones que mostró el creciente interés por parte del público y de las instituciones de un arte cuyo principal objetivo era sacudir sus conciencias», GUASCH, A. M., «El intento de un

80 *You are not yourself* (1981) es el paradigma de su forma de trabajo; una imagen tomada del cine y fragmentada nos recuerda con un texto radical la falta de unidad de nuestra identidad, nos cuestiona interpelándonos directamente a través del pronombre personal *you*. «Compro luego existo», «no puedes llevarte el dinero a la tumba», «cómo te atreves a no ser yo» son frases de Kruger que impactan directamente, nada sutiles pero tremendamente eficaces.



Fig. 17. *You are not yourself*, Barbara Kruger, 1981.

A diferencia de Kruger, Jenny Holzer (Ohio, EEUU, 1950) es una artista que no utiliza imágenes, sino que se vale solamente del lenguaje para dar a conocer sus mensajes. A mediados de los setenta, Holzer irrumpe en el ambiente neoyorquino, pegando en los muros del Soho y TriBeCa, frases mecanografiadas sin firma para incitar a la reflexión: «ser cauteloso puede causar mucho daño», «el egoísmo es la motivación básica» o «el dinero crea el gusto». Estos papeles mecanografiados fueron sustituidos por adhesivos que pega en camisetas, bocas de riego o cabinas telefónicas para, posteriormente, ser emitidas en cintas luminosas instaladas en vitrinas o estaciones de autobuses (en lugares artísticamente inesperados) que implican a una gran masa de público. Con el paso del tiempo, Holzer va sustituyendo las frases de denuncia tópica por sentencias rotundas, breves y lacónicas pero fáciles de asimilar, extraídas de pensadores como Lenin, Trotsky o Mao, sin renunciar a la tecnología ni a cierto componente de espectáculo, sumándose así a lo «políticamente correcto» y «americano»⁸¹.

81 Aunque Holzer se declara «izquierdosa de clase media», no deja de ser miembro de la

En 1985 el profesor de Arte y Arqueología de la Universidad de Princeton, Hal Foster aborda el tema del arte político y su redefinición respecto a las «prácticas postmodernas críticas o de resistencia». Ante los trabajos de artistas como Barbara Kruger o Jenny Holzer, el autor formula una nueva definición del arte político-activista, que más que presentacional o fetichista se podía considerar transgresora, al adoptar prácticas de resistencia y proceder a la transformación y contestación de los sistemas de producción y circulación de datos. El autor promulga el repensamiento general del arte político-crítico, distinguiendo entre «arte político» y un «arte con política», con posibilidad de incidir de un modo real en la totalidad de lo social y que vendrá a llamarse un «arte postmoderno crítico o de resistencia»⁸²; en definitiva, el posmodernismo activista.

El postmodernismo activista, desde su visión sobre una sociedad controlada por los códigos dictados por los medios de comunicación y conscientes de la importancia de la 'imagen', utiliza como estrategia de comunicación la esfera pública, poniendo en valor lo

clase anglosajona, blanca y protestante dominante en los EEUU que ejerce una cierta conciencia social, crítica en ocasiones, pero en cualquier caso respetuosa con lo establecido. Por ello, los mensajes de Holzer no acaban de desprenderse, a pesar de su crítica, de la confianza del sistema.

82 «Frente a un arte político encerrado en un código retórico que reproduce las representaciones ideológicas dictadas desde el poder, Foster hace hincapié en la necesidad de una práctica que exceda de las pretensiones de beneficio y remodelación del capital, un 'arte con una política', lo que vendrá a llamarse un 'arte postmoderno crítico o de resistencia' que intervenga directamente en el campo de la cultura, la cultura entendida como lugar de conflicto y de contestación desde el que llevar a cabo una investigación crítica de los procesos y aparatos que controlan las representaciones culturales, una práctica transgresora y resistente que busque transformar y contestar a los sistemas dados de control y de la producción simbólica y de circulación de los procesos de significación (...) Prácticas que deben llevar consigo una afectividad material dentro de la totalidad social para que no queden reducidas a meras intervenciones recodificadas dentro del gran espacio ideológico de dominación», FOSTER, H., «Remodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo», en el libro *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Op. Cit., p.14.

público y activando su componente político. Este hecho sustancial, es lo que convierte a las estrategias del movimiento en interesantes, porque independientemente de sus técnicas comunicativas, sus dispositivos artísticos sirven para desarrollar y afianzar la dimensión relacional y política de lo público. En este sentido, cabe señalar las palabras de Rosalind Deutsche, que afirmaba que «el modo en que definimos el espacio público se encuentra íntimamente ligado a nuestras ideas relativas al significado de lo humano, la naturaleza de la sociedad y el tipo de comunidad política que anhelamos»⁸³ es decir, de nuestra idea de paisaje común.

En este ideal se ubican los proyectos de los colectivos como «Group Material» o *Rollins+KOS*, colectivos de artistas activistas que trabajan dentro de su contexto y con su público, que conscientes de los componentes míticos y psicológicos de la ideología y el arte, buscan imágenes que combinen análisis, resistencia y esperanza. Martha Rosler, junto con artistas como Hans Haacke, Krzysztof Wodiczko, David Wojnarowicz, Dara Birnbaum o Adrian Piper representan al modelo de artista que no puede aislarse de la comunidad ni de las condiciones del espacio que habita ni elude las responsabilidades políticas y éticas que implica su posición en este espacio.

Krzysztof Wodiczko (Varsovia, 1943), proyecta imágenes sobre edificios y monumentos que se integran en la forma arquitectónica del edificio o monumento escogido. A través de estas imágenes el artista provoca un diálogo, transformando y manipulando el mensaje original de la arquitectura o monumento, con intención de impactar, denunciar o funcionar como revulsivo en la opinión pública, como en *The Grand Army Plaza Memorial Arch*, Brooklyn, (Nueva York) —fig.18—. Los proyectos de Krzysztof Wodiczko tienen un común

denominador, el entorno político, social y económico donde se desarrollan sus proyectos.



Fig. 18. *The Grand Army Plaza Memorial Arch*, Brooklyn, (Nueva York), 1983.

Otro artista que claramente orienta a la ciudadanía su proyecto artístico es Hans Haacke (Colonia, 1936). Este artista alemán es un francotirador de su realidad socio-política que articula su obra en torno a la crítica social y a la crítica de las condiciones de producción artística. Sus estrategias se distinguen por la investigación minuciosa y las reflexiones estéticas precisas, que cuestionan no solo los constructos económicos, políticos y culturales, sino también la propia fabricación y propagación del arte.

En 1971 Hans Haacke es ya reconocido internacionalmente como precursor de un arte entendido de modo ecológico y como representante de un arte procesual. Debido a ello, y con tan solo 35 años, los responsables del *Solomon R. Guggenheim Museum* deciden dedicarle una exposición. Haacke concibe el proyecto *Shapolsky et al. Societas inmobiliarias de Manhattan, un sistema social de tiempo real, a 1 de*

83 DEUTSCHE, R., «Agrafobia», el libro *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Op.cit. p.289.

mayo de 1971⁸⁴, donde denuncia el sistema de depauperación planificada de barrios urbanos propios de la especulación inmobiliaria.



Fig. 19. Hans Haacke. *Germania*, Bienal de Venecia, 1993.⁸⁵

Desde la obstinación y el realismo, Haacke sigue destapando o des-enmascarando desde la expresión artística las intrusiones de la economía y la política en la cultura para investigar el papel del arte en

84 Shapolsky et al. *Sociedades inmobiliarias de Manhattan, un sistema social de tiempo real, a 1 de mayo de 1971* supuso convertirse en persona «non grata» para el mundo artístico norteamericano durante años. El sistema excomulgó a Haacke por haber sido uno de los primeros en concebir el arte como comunicación. AAVV, *Obra Social. Hans Haacke*, Libro editado con motivo de la exposición sobre Hans Haacke organizada por la Fundació Antoni Tapies de Barcelona, 1995, p.283.

85 En «*Germania*», Haacke destruye el espacio de circulación de los visitantes rompiendo las losas del pavimento de forma que nadie podía acceder al recinto (...) En el ábside se repetía la orgullosa inscripción que identificaba aquel espacio en el exterior como Germania, pero lo que mediaba entre la leyenda y su eco estaba ocupado por un campo de ruinas», *Obra Social. Hans Haacke*. Ibid., p. 285.

la sociedad. *Manet-PROJEKT'74*, *Oelgemaelde 1982* (Documenta de Kassel) o *Germania* —fig. 19— (1993, Pabellón de Alemania en Bienal de Venecia) son proyectos artísticos que lo acreditan.

2.3.2. OTROS ACTIVISMOS

Entre los antecedentes del activismo artístico orientado a *procesos* de cambio y a la reorientación de las prácticas sociales, cobra especial relevancia el Activismo Feministas y los Nuevos Movimientos Sociales. Estos 'activismos', participando desde una actitud crítica, despliegan unos dispositivos estéticos, que al igual que los mecanismos constructivos espaciales, son potencialmente operativos, en cuanto que transformadores de hábitos imperantes, y por tanto, susceptibles también de ser utilizados en la construcción del paisaje.

En esta re-visión de los patrones formales de la cultura, el feminismo y los movimientos sociales no solo proponen modelos, sino que su cuestionamiento y deconstrucción de los patrones imperantes han servido para reorientar las prácticas sociales, participando activamente en procesos de igualdad y justicia social.

ACTIVISMO FEMINISTA. CUESTIONAMIENTO Y DECONSTRUCCIÓN DE LOS PATRONES DEL MUNDO MASCULINO

La aparición del arte feminista coincide con la «crisis de la modernidad» en las artes plásticas y una de sus consecuencias es la apertura a distintas experiencias plásticas como el arte de las minorías o a todo tipo de arte divergente en general. Es en este contexto donde

el pensamiento feminista fructífera, cuestionando y de-construyendo las «certezas reconfortantes» de los patrones del mundo masculino. Al analizar estos modelos, surgidos a principios de los setenta con el movimiento feminista, advertimos dos vertientes. Por un lado, la historiográfica, y, por otro, su expresión artística. Dentro de la historiografía, el feminismo ha analizado la obra de las mujeres artistas y sus condicionantes sociales, la posible existencia de una estética específicamente femenina, así como la imagen de la mujer en el arte⁸⁶.

En lo que a la expresión artística refiere, cabría destacar la labor realizada por la norteamericana Judy Chicago, la alemana Ulrike Rosenbach o por el grupo activista de Nueva York «Guerrilla Girls» por sus claras connotaciones feministas:

86 En. En el análisis de la obra de las mujeres artistas y sus condicionantes sociales, autoras norteamericanas como Ann Sutherland Harris y Linda Nochlin escriben en 1976 la primera «Historia social de la mujer artista», donde ponen la atención en el papel desarrollado por la mujer dentro de las «artes específicamente femeninas» en la Edad Media, Renacimiento y Barroco.

Sobre la posible existencia de una estética específicamente femenina, en un contexto donde el patrón dominante sigue siendo el masculino, el feminismo se sitúa frente a él en una postura de oposición, lo que define y constituye la «contra-estética» de la estética feminista. Esta contra-estética viene a desenmascarar discursos patriarcales y jerárquicos y a deconstruir el sistema cultural masculino imperante. Por otro lado, dentro de esta estética específica, se cree que existen características arquetípicamente femeninas como los colores suaves, las formas redondas o una determinada temática. Pero habría que diferenciar qué es lo «genuino» y qué lo «impuesto». En este sentido, la escritora y profesora Mercedes Valdivieso (1924-1993), a quien se le atribuye la primera novela feminista en 1961, afirma: «El género es un factor decisivo en cómo crean e interpretan las mujeres artistas las imágenes. Esto no se debe, sin embargo, a razones biológicas, sino a que su experiencia del mundo es diferente a la de los artistas masculinos» VALDIVIESO, M., «La influencia del movimiento feminista en el arte». En el libro: *El papel y la función del arte en el siglo XX*, Vol. II, Ed. Coordinada por: Paloma Rodríguez-Escudero, Xabier Sáenz de Gorbea y Ane Olaizola, Universidad el País Vasco, Bilbao, 1994, p.367

Y en cuanto a la imagen de la mujer en el arte, en un estudio crítico de la imagen de la mujer utilizada en el arte, se advierten las representaciones del «eterno femenino» en forma de «María», «Virgen» o «diosa», pero también como «Eva» o «ramera». El enfoque feminista rechaza estas representaciones idealizadas que perpetúan la supremacía del género masculino y del papel femenino dentro de la sociedad, en especial sobre su condicionamiento burgués de esposa y madre.

En sus comienzos, Judy Chicago (Chicago, 1939), en un ambiente donde el mejor cumplido era que su obra pareciera estar hecha por un hombre, ocultaba todo aquello que pudiera identificar su obra como obra de una mujer, hasta que contacta con el movimiento feminista, liberándose del aislamiento y de las trabas que le impiden realizarse como artista. En 1971 crea, junto con la artista Miriam Shapiro, un programa feminista que culmina con el proyecto multimedia *Womenhouse*, considerada como la primera *environment* feminista. El tema de *Womenhouse* es el mundo cotidiano de la mujer, sus sueños y sus pesadillas; en ella, la voz monótona de una mujer relata su vida como una eterna espera de acontecimientos que marcan la vida de una mujer: esperar a ser mujer, esperar la primera cita, esperar al novio, esperar el día de la boda, esperar un hijo...

Otro proyecto de envergadura en el que Judy Chicago rinde homenaje a personajes femeninos de la historia y la mitología es *Dinner Party* (1974-1979), en el que está trabajando durante cinco años con la ayuda de numerosas colaboradoras. *Dinner Party* se compone de tres mesas en forma de triángulo, en el que, haciendo alusión a la «última cena», se encuentran trece cubiertos. Cada uno de ellos lleva un plato, una copa y un paño bordado con el nombre del personaje de una mujer, utilizando conscientemente técnicas vinculadas tradicionalmente al mundo femenino: «Quería intentar realizar una obra de arte que diese una idea del trabajo realizado por mujeres a través de la historia y que a la vez simbolizase la tragedia de la opresión de la mujer»⁸⁷.

La artista alemana, Ulrike Rosenbach (Bad Salzdetfurth, Alemania, 1943), discípula de Beuys, entra en contacto con el movimiento feminista a finales de la década de los sesenta, pero es a partir de 1975 cuando, conscientemente, denomina su obra de *Performance/*

87 VALDIVIESO, M. Ibid. p.372.

Vídeo como «arte feminista». Después de tomar contacto con Judy Chicago y Lucy Lippard, Rosenbach crea en 1976 la «Escuela para el feminismo creativo» en Colonia. Utilizando imágenes de la mitología, denuncia los clichés establecidos por la cultura patriarcal e intenta acercarse a un feminismo matriarcal que incluye los antagonismos fertilidad-muerte, espíritu-naturaleza, femenino-masculino, etc. En *Glauben Sie nicht, dab ich eine Amazona bin*, 1975 (No crean ustedes que soy una amazona), Rosenbach dispara con un arco flechas contra la imagen de una virgen, cambiando el cliché de virgen y el de mujer (ternura, abnegación...) por el de amazona. En la Documenta de de 1987 presenta *O(r)phelia*, sintetizando los nombres de los personajes de Orfeo y Ofelia, interpretándose como una especie de reconciliación entre los dos sexos. Para Ulrike Rosenbach no es lo mismo arte hecho por mujer que «arte feminista», ya que este último implica un compromiso social y una postura crítica ante la situación de la mujer.

Guerrilla Girls (Nueva York, 1984). Surgido en la escena artística neoyorquina e integrado por mujeres grafistas y artistas, reivindican no solo el derecho de expresarse libre de prejuicios sexistas, sino también la igualdad de oportunidades frente a los artistas masculinos. Con gran sentido del humor y sarcasmo, utilizan carteles, vallas publicitarias y la revista *Hot Flashes* para denunciar el sexismo y el racismo que anidaba en la sociedad estadounidense y, en especial, en el mundo del arte.

La Guerrilla Girls, que en sus comparencias públicas aparecen con los rostros cubiertos con máscaras de gorilas, desarrollan también en sus acciones una crítica al estricto activismo feminista al que consideran «aburrido, serio, formal y altamente intelectualizado».⁸⁸

88 GUASCH, A. M., «El intento de un nuevo arte político: el postmodernismo activista y el arte feminista», en *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, Op.Cit., p.379.

En uno de los carteles publicados en 1982 enumeran las «ventajas» de ser una mujer artista:

«Trabajar sin la presión del éxito. No tener que estar en exposiciones junto con hombres. Ver revivir tus ideas en la obra de otros. Tener la posibilidad de escoger entre la profesión y la maternidad. Encontrar tu foto en las revistas de arte vestida con un traje de gorila (...)».

Dentro de la expresión artística podríamos seguir con ejemplos de obra de arte feminista como re-visión del concepto de mujer, del papel que se le ha adjudicado tradicionalmente y de la imagen que se ha creado a consecuencia de ello. Artistas como Mary Kelly (EEUU, 1941) analizan el tema de la maternidad conceptualmente en *Rereading Post-Partum Document* (Generali Foundation, Vienna, 1999). Ana Mendieta (1948-1985) toma su propio cuerpo como base insertándolo en el mundo natural en su serie *Siluetas* (1973-1977): «El apoderamiento del cuerpo propio de la artista para reconectar con manifestaciones primitivas de lo femenino (...) da a la mujer una importancia espiritual que el mundo contemporáneo le ha negado»⁸⁹. La obra de la fotógrafa y directora de cine Cindy Sherman (New Jersey, EEUU, 1954), como una forma ambivalente de los papeles femeninos, o los trabajos de los ya mencionados Barbara Kruger y Jenny Holzer (que aunque en apariencia no están ligados a la temática feminista, claramente se aprecia en su obra la desconfianza del «mensaje recibido» impuesta por la sociedad como el claro deseo de desenmascarar el discurso imperante exponiendo sus «falsas verdades») son ejemplo de lo que significa la expresión del arte feminista como postura crítica y compromiso social.

89 SERRANO de Haro, A., «Arte y Feminismo», en el libro *El papel y la función del arte en el siglo XX*, Op.cit. p.356.

En palabras de la profesora de Arte Contemporáneo en la UNED de Madrid, Amparo Serrano de Haro:

«El arte feminista no es una metodología, ni un estilo determinado, es una posición ideológica y vital que propugna una revisión de conceptos desde una voluntaria «alteridad» que hace saltar por los aires convenciones y jerarquías algunas de las más importantes estéticamente, siendo las nociones de «vanguardia» y de «originalidad» (por lo que considero que un hombre puede hacer también arte feminista)».⁹⁰

El arte feminista incorpora las artes procedentes de las manualidades como la caligrafía, el tejer, el coser... pero las determinadas características formales que definen el arte feminista no definen su estética esencialista o genuina sino que definen lo impuesto y sus experiencias extraídas de ello. Artistas como Judy Chicago o Miriam Shapiro defienden la idea del valor del centro dentro de las obras femeninas. El centro como lugar de donde surge la imagen. Lo que sí tiene el arte femenino como propiamente suyo es una historia y la conciencia de una determinada situación en el mundo, y de la conciencia de esa situación en la historia surgen las obras feministas. Las artistas feministas, más que representar un objeto, representan en sus trabajos un tipo de vivencia con ese objeto al que aluden. Es la diferencia entre ver un objeto y tener una experiencia con él.

El arte feminista propone, desde el Arte, un cambio de paradigma en las relaciones hombre-mujer, incidiendo en la dimensión política del arte, en el potencial de lo estético en el contexto social, en cuanto que activo transformador de hábitos imperantes. Sus relatos artísticos nos sirven para tomar conciencia de los imperativos sociales sexistas, pero también para acelerar un proceso de normalización,

de igualdad entre hombres y mujeres, que, incomprensiblemente, sigue siendo una «revolución» pendiente. Y restablecer la igualdad es una cuestión de primer orden para la construcción de un paisaje justo y sostenible.

NUEVOS MOVIMIENTOS SOCIALES. ARTE PÚBLICO DE NUEVO GÉNERO

Tal y como hemos ido comentando en relación al origen del arte público divergente, cuando las políticas públicas como museos u otros centros institucionales privilegian un arte subversivo fundamentado en la trasgresión permanente, se da la paradoja de la institucionalización de aquello que tiene como sentido fundamental la autonomía y el rechazo institucional. Frente a esta realidad, el mundo del arte y la cultura toman distintas posiciones tácticas en una reanimación y reactualización del papel del arte con la ciudadanía y los movimientos sociales. Estas reactualizaciones del arte las encontramos en los llamados «Nuevos Movimientos Sociales» (NMS) en forma de plataformas cívicas, que utilizan la red para la crítica social.

Adentrados ya en el siglo XXI, y evidenciado el valor político de Internet como medio de comunicación y, por lo tanto, como instrumento de poder, desde la perspectiva del arte, la red se presenta también como una plataforma ideal para ejercer la crítica social y como el mejor escenario posible para la amplificación y difusión de las nuevas técnicas artísticas digitales. Estas prácticas de activismo y arte muchas veces se dan en una misma persona. Son «artistas» que, partiendo de la denuncia cultural, social o política, pretenden restablecer la función social del arte.

Si en 1920 André Breton afirmaba que «Dadá es un estado de ánimo» y en 1970 Nam June Paik puntualizaba que «Fluxus es una for-

⁹⁰ SERRANO de Haro, A. Ibid.p.353.

ma de vida, no un concepto artístico», encontramos que en 1999, el colectivo alemán Chaos Computer Club afirma que «ser hacker no es un asunto técnico. Es un estilo de vida», lo que nos viene a plantear la dificultad de establecer claras delimitaciones entre el ejercicio del arte y el activismo, por un lado, y, por otro, la evidencia de la relación arte-vida que se deduce de sus postulados.

Desde los primeros tiempos del *net.art* encontramos una conexión estrecha entre hackear y la actividad creativa. De esta estrecha conexión surge el «Hacktivism» en una comunión entre el artista que hace visibles las condiciones sociales y el hacker que señala las debilidades del sistema. Al contrario que los hackers, que tienen como propósito irrumpir en páginas web protegidas o acceder a información privada, los artistas hacker pretenden crear con sus acciones una conciencia más abierta cuestionar las rígidas reglas establecidas: «El enfrentamiento con las relaciones de poder de carácter económico y político es un objetivo central del hacktivism»⁹¹.

En el campo del *net.art* encontramos a artistas como Vuck Cosiá, Alexei Shulgin, Olia Lialina, Jodi o Heath Bunting, que adoptando un punto de vista crítico o creativo, tratan de cultivar la reconstrucción del sistema desde la estética digital⁹².

En los últimos años, «Los Nuevos Movimientos Sociales» contra las políticas destructivas y especuladoras tanto en Europa como en EEUU se han multiplicado. En la guerra contra Irak, intelectuales y

artistas se movilaron encabezando y dinamizando las manifestaciones de protesta. En buena parte de estas protestas, los artistas aportan su trabajo como reclamo mediático y simbólico, recuperando de esta forma el sentido de un arte que demasiadas veces queda esterilizado en su cómoda parcela institucional.

Para el activismo, el interés de la acción se encuentra en la forma que aborda la exposición, en la táctica empleada más que en las estéticas exhibidas que tienen así una función instrumental. Instrumentalizar pues, el arte, como herramienta para exponer problemáticas sociales, es la mejor forma de recuperar el sentido del arte activista. El artista, en cuanto que especialista del espacio público y de la comunicación, debe aportar al movimiento social la dinamización de grupos multidisciplinares; trabajar con arquitectos, historiadores, sociólogos... como mejor método de aportación artística para emitir discursos e imágenes desinstitucionalizados que no reniegan de su carácter artístico y aportan contramodelos de sociedad.

Nel.lo Bilar i Herrero nos habla del carácter vinculante de la creatividad en actos comunitarios; «se ha demostrado el carácter vinculante de la creatividad, que incita el deseo de la acción y la dinámica comunitaria, frente al tradicional sistema «puritano-solidario» basado en la represión del deseo y el sacrificio por una causa. Esta creatividad que es patrimonio de todos, que es lúdica y transformadora y que se vive colectivamente en los movimientos sociales (no estamos lejos del ideal de Joseph Beuys según el cual todo el mundo es artista), no necesita de un arte «cautivo», de la misma manera que el trabajo solitario y autónomo del artista no deja de tener sentido sino que urge su práctica»⁹³.

91 LIESER, W., «Hacktivism. Ataque a la cultura de la red», en el libro *Arte Digital*, Ed. Española: Tandem Verlag GMBH. Königswinter (Alemania), 2009, p.197

92 En 1997, Franco y Eva Mattes registran el dominio con un nombre parecido a www.vaticano.org, reproduciendo una web en apariencia exactamente igual a la oficial del Vaticano. Llenaron los contenidos de versiones sutilmente modificados, apoyando entre otras cosas el aborto, el sexo libre o las drogas. Millones de personas visitaron la página que funcionó durante más de un año.

93 NELLO BILAR I HERRERO, «Sobre el arte activista y la relatividad del arte» Fragmento extraído del libro catálogo de la exposición *Del mono azul al cuello blanco: transformación social y práctica artística en la era postindustrial*, comisariada por José Luis Pérez Pont, y editado por la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana, 2003.

2.3.3. PRÁCTICAS ARTÍSTICAS ORIENTADAS A PROCESOS

En nuestro actual contexto de conflicto, encontramos artistas y colectivos, implicados en cuestiones y problemáticas del mundo contemporáneo, que inciden con su obrar (más que con su arte) en la movilización de la ciudadanía, planteando nuevos modelos, nuevas utopías o creando nuevas interpretaciones y, por tanto, entrando desde el arte a formar parte de la sociedad, parte de la vida; demostrando que las prácticas artísticas que fomentan experiencias estéticas posibilitan procesos transformativos que exceden de la mera trasmisión discursiva.

El arte de hoy también continúa proponiendo modelos perceptivos, críticos y participativos en forma de prácticas artísticas de interés colectivo. El creador de proyectos como «IDensitat» y «ID barri» y director del ACVIC, Ramón Parramón está convencido de ello y aborda las estrategias de representación urbana, basadas en posicionamientos y acciones culturales promovidos desde el ámbito del arte y la intervención en el espacio público concretando; «el arte puede ser una actividad vinculada a la comunidad, al contexto específico, y plantea la posibilidad de colaborar en la construcción de una alternativa colectiva que participe activamente en los procesos de transformación social. La práctica artística como práctica transversal»⁹⁴.

En esta relación de público y proceso, la Doctora en Arte Contemporáneo Paloma Blanco hace hincapié en que «lo que nos interesa ahora no es simplemente la composición o identidad del público,

sino hasta qué grado su participación forma e informa la obra de arte (...) cómo funciona como parte integral de la estructura de la obra»⁹⁵.

Entre estas prácticas activistas de construcción de una alternativa colectiva para procesos de transformación social, situamos la plataforma «Salvem el Cabanyal». Esta plataforma, que lleva funcionando desde 1998, cuenta con un colectivo de artistas que, comprometidos e implicados con la lucha social que se desarrolla en este barrio valenciano del Cabanyal, trabaja en proyectos de artes plásticas, música, fotografía, vídeo, *performance*, teatro y danza, con el fin de evitar la destrucción del barrio del Cabanyal en la ciudad de Valencia.

Declarado Bien de Interés Cultural en 1993, el barrio del Cabanyal es un conjunto histórico protegido de la ciudad de Valencia. Desde 1998 el barrio está amenazado por un proyecto municipal que pretende ampliar la avenida que atraviesa su parte central y que supone la destrucción de 1651 viviendas. La plataforma «Salvem el Cabanyal» se crea para oponerse a este plan.

La estrategia artística de esta plataforma consiste en presentar un activismo político alegre y atractivo. Los artistas intervienen en edificios de casas modernistas exponiendo arte contemporáneo, como en el certamen anual *Portes Obertes* o trabajando con camisetas de «Equip Salvem», llevando ya más de 2000 camisetas vendidas con dorsales diferenciados que enfatizan la función de equipo o colectivo. Esta plataforma lleva trabajando más de una década en acciones culturales promovidas desde el ámbito del arte. Estas

94 PARRAMÓN, R., *Arte, participación y espacio público*. Disponible en: <http://www.dosis-las.org/ciudades/voces/participacionyarte.html>

95 BLANCO, P., AAVV, *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Proyecto editorial de Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito, Universidad de Salamanca, 2001, p.36.

acciones han propiciado posicionamientos colectivos como barrio, pero también, desde un discurso relacional, han conseguido mediatizar una problemática urbanística y social de una forma crítica pero a la vez amable y culta, que pone de relieve el potencial vinculante y colaborativo del arte.



Fig. 20. Proyecto *Salvem el Cabanyal*.

2.4. CONSIDERACIONES SOBRE LOS MECANISMOS Y DISPOSITIVOS ARTÍSTICOS EN EL PROYECTO *ITSASOAREKIN*

Si consideramos que la misión del arte como herramienta de construcción del paisaje, reside en mostrar lo invisible del mundo, las características de un determinado lugar, su fuerza espacial, la presencia del horizonte, el sonido del mar, del viento... consideramos que el proyecto *Itsasoarekin* es la consecución de una praxis que, utilizando los mecanismos constructivos del arte, interpreta el paisaje para redescubrir sus posibilidades y su esencia. *Itsasoarekin* pone en práctica un saber del arte específico, como mecanismo constructivo para buscar respuesta a las necesidades de la población, pero también como mecanismo sensible que nos acerca a la Naturaleza, a vivir con la mar, resituándonos en nuestro paisaje contemporáneo.

Itsasoarekin como proyecto de dimensión estética representa un ejercicio de praxis, que atiende al entramado teórico expuesto, planteando presupuestos formales en base a la síntesis de las artes (el arte como factor para la transformación de la sociedad), al tiempo que se mantiene en la reafirmación de la operatividad del arte como mecanismo de transformación del territorio (desde una expansión del arte) y de la idea del arte como estrategia orientada a procesos de cambio (como intersticio social).

Su apartado *Proyecto* viene a ser la prueba fehaciente de que el arte posee una operatividad constructiva, capaz de erigir paisaje, partiendo de sus aspectos intrínsecos, como es su naturaleza ecológica, antrópica y cultural. Y que en colaboración con otras disciplinas, es capaz de solucionar los problemas físicos y simbólicos del territorio desde una perspectiva estética.

Centrándonos en sus tres «constructos» principales que responden a una tipología general de los pueblos costeros, la presencia de la mar, del horizonte, de la orilla y del conjunto general de su frente marino conforman los conceptos y valores referenciales que estructuran espacial y simbólicamente su paisaje. Estos son, a grandes rasgos, algunas de las consideraciones sobre los mecanismos artísticos utilizados en su apartado *Proyecto*, en donde la plasticidad y la funcionalidad forman parte de su esencia; un elemento protector (el muelle), un espacio público de actividades (plaza marina) y una atalaya o punto límite (*Burumendi*).

En el nuevo muelle (*Kardaleko moila*), planteamos el encuentro de dos «opuestos»: el mismo muelle como artificio y el agitado mar Cantábrico como elemento natural. Del sumatorio de estos dos opuestos, de su copertenencia a un mismo proyecto, surge un artefacto como elemento vinculador entre mar y población, donde ningún elemento se impone al otro. En esta nueva idea de muelle, se conjuga lo funcional y lo poético formalizado principalmente en su singular terminación en forma de cuña. Sus medidas y sus características estéticas definen su condición protector y relacional.

En el nuevo espacio (*Bainu Etxea*), se ha querido reinventar un nuevo frente marino como espacio público de doble función, un edificio talaso y una nueva plaza marina. Conjugando formas, texturas, simetrías y el concepto de horizontalidad, en este constructo, destacamos como mecanismo artístico la operación de extracción de un «vacío» existente (la piscina de mareas), generando dos nuevas estructuras constructivas; una como volumen material «extraído» y la otra como volumen «vaciado», obteniendo dos elementos vinculados tanto en esencia como en forma.

Y en el espacio escultórico *Burumendi*, su configuración estética ha estado orientada hacia una mejor percepción sensorial de su «ambiente». La operación artística de *Burumendi* ha consistido en

un levantamiento o resolución de su imagen ambiental, utilizando mecanismos artísticos que activan las características de su morfología y la posterior ejecución artística del vértice del acantilado, a modo de una «celebración» de su borde liminal.

En estos tres constructos, el arte se «disuelve» entre disciplinas diversas y su diseño es una consecuencia funcional y poética, donde el resultado aparece como algo imprevisto que nos da qué pensar.

Pero esta capacidad constructiva del arte también se circunscribe al ámbito social. Ya hemos constatado que, desde los movimientos y plataformas ciudadanas, el arte como intersticio social, puede acelerar y activar procesos de cambio. El interés del proceso activado por *Itsasoarekin* se circunscribe más al cambio propiciado en la concepción del Paisaje que a las imágenes exhibidas. En este proceso, el artista insertado en una dinámica de grupo aporta su «discurso estético» emitiendo propuestas alternativas, aportando un carácter crítico y una nueva intencionalidad política a los conflictos planteados.

Desde esta idea operativa del arte para activar el pensamiento crítico y la opinión ciudadana se entiende el *Proceso*. Pero hay que puntualizar que en el caso de *Itsasoarekin 2002*, el dispositivo artístico desplegado obedece a un contexto concreto; a una localidad costera de 5000 habitantes (Mutriku, Gipuzkoa) inmersa en un conflicto socio-ambiental (redimensionamiento de todo su frente marino). Estas características determinan las estrategias comunicativas a seguir, siendo los planteamientos estéticos del propio proyecto, más que los mecanismos de divulgación (portadas, fascines y trabajo gráfico en general), los que realmente activan un proceso de encauzamiento y convergencia de las visiones críticas existentes.

En este tipo de realidad conflictiva, es donde el artista operador, asumiendo el papel de facilitador social, se integra en la plataforma

ma ciudadana *Hobetu leike*, para trabajar únicamente en interés del colectivo, donde el objetivo de la plataforma no es otro que aportar nuevos criterios para la mejora estructural del proyecto oficial, entendiendo que desde el pluralismo de ideas y valores, y la ampliación de sistemas de participación, se logran las mejoras de interés colectivo. De esta asociación saldrán las posteriores estrategias políticas y comunicativas tanto con la ciudadanía como con las instituciones. Desde este momento, es la asociación la única protagonista política del proceso, convergiendo en un mismo objetivo la iniciativa artística con la de la plataforma.

Por lo tanto, consideramos que el proyecto *Itsasoarekin*, desde sus tres apartados, *Análisis*, *Proyecto* y *Proceso*, ha contribuido a la transmisión y concepción del término «paisaje» como espacio vital y patrimonial, pero también a la concienciación del derecho de ciudadano, a participar de su transformación, entendiendo que la construcción del paisaje es una cuestión que nos atañe a todos; a los técnicos, a las instituciones y a la ciudadanía, y también al Arte, como mecanismo de formalización estética de los planteamientos comunes.

Establecemos, pues, que en nuestra labor conjunta de construir un paisaje estético, el saber del arte posee una capacidad operativa de construcción, pero también de interacción con la sociedad, que favorece la reflexión y la producción colectiva de significados.

Estas consideraciones se podrán comprobar más detalladamente en la segunda parte de esta tesis, su apartado de praxis: *Itsasoarekin 2002. Cartografía de un proyecto estético-político*.

3.

EL ARTISTA COMO TÉCNICO DE OPERACIONES ESTÉTICAS

Ética y estética son uno y lo mismo¹.

INTRODUCCIÓN

Después de adentrarnos en la unidad compleja del paisaje como producto de la interacción naturaleza-humanidad, y concebir el «saber del arte» como un mecanismo constructivo y relacional entre las praxis humanas y su medio, nos toca ahora concretar las especificidades y condicionantes del operador estético que le acreditan como mediador entre territorio y sociedad. Pero en esta composición de lugar, incidimos en la raíz estética que vincula a los tres elementos en cuestión; el paisaje como ámbito de convivencia, el saber del arte como herramienta constructiva y el artista como «operador estético». Una misma raíz estética que vincula el «construir», el «habitar» y «el pensar» (Heidegger), desde una actitud ética, política y ecológica.

En esta labor incesante de construcción y transformación de nuestro paisaje, concebimos la estética como cierta formalización de lo ético (Wittgenstein). Nos referimos a una estética política, abierta a todos los órdenes de la vida, a una filosofía ecológica ampliada o «ecosophía» (Guattari). Por lo tanto, cuando planteamos aplicar el saber del arte a la construcción del paisaje, no nos referimos a una mera traslación de escala (del taller a la ciudad), sino a poner en valor un «pensamiento estético» (Oteiza). Y en esta labor, por su solvencia técnica pero sobre todo por su educación estética adquirida dentro del arte, el «operador estético» recobra una importancia sustancial, mediando en el eterno conflicto entre territorio y sociedad, conci-

¹ WITTGENSTEIN, L., *Tractatus logico-philosophicus*, Ed. Tecnos, Madrid, 2008, p.269.

liando las actividades propias del ser humano y el respeto al medio ambiente

Por lo tanto, este capítulo está encaminado a ampliar y concretar la configuración del «operador estético», también denominado «artista operador» (que opera en el paisaje), recordando que el término originario de «operador estético» es de Carlo Argan; haciendo alusión a artistas, arquitectos, urbanistas, que cuentan con los ciudadanos para la creación de lugares. Pero este capítulo, más allá de la génesis del término «operador estético», pretende aclarar la procedencia de sus dos términos: el «estético» adquirido de la experiencia artística y el de «operador» originario de su condición social, y de esta forma configurar y determinar su especificidad estético-política.

Pero en esta labor constructiva, resulta lógico plantearse si una entidad como la estética adquiere capacidad operativa, por entender que «estética» y «operatividad» son cuestiones paralelas pero que no se cruzan. Este capítulo busca responder a estas cuestiones, a las posibles tensiones entre lo estético y lo funcional, extendiendo la amplitud del valor estético al «construir» y al «habitar», y a perfilar la figura del artista operador, como pionero a nivel ideológico y en el lenguaje formal plástico, que le acredita como especialista en operaciones estéticas.

Defendemos, pues, la idea de construcción estética como forma política de construir, de eficacia real y valor para la vida, capaz de establecer nuevos órdenes entre las praxis humanas y su medio, donde el «operador estético», por su formación estético-política, se resitúa entre la sociedad y el territorio poniendo en valor la «operatividad» de lo estético en el paisaje.

En este sentido, el ideario de Jorge Oteiza nos sirve para comprender la relación entre arte, estética y conducta política. Entendiendo que el sentido del arte no está en el arte sino en su transmisión; un

arte como escuela de tomas de conciencia, un espacio para desarrollar una «sensibilidad estética»; herramienta política para la construcción.

Por lo tanto, desde este ideario estético-político, esta tesis plantea la competencia y solvencia del artista operador en la gestión y construcción estructural del paisaje desde la transdisciplinariedad; es decir, planteando la convergencia del «saber del arte» con los distintos saberes disciplinares, orientados a una lógica específica que posibilite la ordenación y construcción de un paisaje estético.

3.1. SOBRE ÉTICA Y ESTÉTICA, A MODO PRELIMINAR

*Gizonen lana jakintza dugu: ezagutuz aldatzea,
naturarekin bat izan eta harremanentan sartzea.*²

En el primer capítulo, el relativo al Paisaje, ya señalamos que el arte en general y la literatura en particular han contribuido a la percepción y comprensión de esta unidad compleja, como constructo estético. En este deseo de comprenderla y desvelarla, el poeta y cantante vasco Xabier Lete, nos recuerda que «el trabajo humano es conocimiento: conocer y transformar, hermanarse con la naturaleza y llegar a desvelarla». Partícipes de este deseo, entendemos que nos enfrentamos a un cometido ético y estético, donde toda aportación innovadora y creativa debe ser tenida en cuenta.

Como aportación a esta utopía ético-estética, esta tesis plantea la incursión del artista y del Arte en la construcción del paisaje contemporáneo; del artista por su condición estético-política y del Arte por su potencial creativo-constructivo, pero también por su naturaleza educadora. Pero ante este planteamiento, la primera duda que se nos presenta se refiere a la posible relación entre la conducta ética y la estética.

En la filosofía contemporánea encontramos evidentes analogías entre lo moral, lo ético y lo estético, identificados como «entidades» o como «lo trascendental» de la lógica estructura del mundo y el sujeto metafísico. El filósofo Ludwig Wittgenstein (Austria, 1889 – Reino

Unido, 1951) considera que tanto a la «moral» como a la «estética» no se le pueden poner palabras (no es fácil designarlos puesto que todas las palabras con sentido se refieren a las cosas del interior del mundo); sin embargo, Wittgenstein escribe sobre ellas, definiéndolas como «entidades» que existen y se muestran en nuestra vida. Lo mismo ocurre con la ética y la estética, que son una condición, un presupuesto del mundo³. Para el filósofo austro-británico, «ética y estética son lo mismo». Participando de esta idea de Wittgenstein, el Catedrático Urbanista y Arquitecto Daniel Zarza llega a concluir que al no poder ponerle palabras a la ética, esta debe ser representada, dándole forma, por lo que la estética puede considerarse «el lenguaje de la ética»⁴.

Por lo tanto, después de constatada la analogía entre ética y estética, nos queda configurar lo que entendemos por el término «estética», no exenta de interpretaciones muchas veces contradictorias. En esta configuración del término «estética», el filósofo Jaques Rancière (Argel, 1940), señala que la estética no viene dada por una perfección técnica, sino más bien por «la asignación a una cierta forma de apre-

² LETE, X., «El trabajo humano es conocimiento: conocer y transformar, hermanarse con la naturaleza y llegar a desvelarla». Izarren hautsa. 1976.

³ WITTGENSTEIN, L., Para Wittgenstein, aunque el mundo moral y estético no se puede describir con enunciados empíricos, «sin embargo existe dicho mundo y se muestra en nuestra vida. La ética y la estética son también una condición, un presupuesto del mundo y, como la lógica, apuntan a los límites del mundo» (...) «La ética es trascendental (Ética y Estética son lo mismo)», el marco en el que está presente el mundo. Tractatus (6.421) y (5.632), Historia de la Filosofía, Volumen 3, Filosofía Contemporánea, Javier Echegoyen Olleta, Editorial Edinumen. Disponible en: <http://www.e-torredebabel.com/Historia-de-la-filosofia/Filosofiacontemporanea/Wittgenstein/Wittgenstein-LoTrascendental.htm>

⁴ ZARZA, D., cita a Wittgenstein: «llevando aún más lejos la analogía (entre ciudad y lenguaje), proponía una solución más radical: la ética y la estética son una. Las decisiones éticas no se pueden poner en palabras, deben ser representadas, hay que darles forma. La estética es el lenguaje de la ética». Catálogo de la exposición Ciudades sin nombre, Álvarez Reyes, J. A., (Comisario), Comunidad de Madrid, Madrid, 1998, p. 28. Referencia tomada de Wittgenstein, L., Diario filosófico 81914-16), Planeta Agostini, Barcelona, 1986.

hensión sensible».⁵ Pero antes que el filósofo, el escultor Jorge Oteiza designaba la estética como una condición adquirida, concretando que dicha condición obedece a la experiencia artística como espacio experimental formativo, donde se adquiere, se aprehende, una sensibilidad que él denomina, «sensibilidad estética».

El escultor sostiene que el sentido del arte no está en el arte sino en su transmisión, en su capacidad educadora que dota al artista de un pensamiento o «sensibilidad estética» para transformar, cambiar su paisaje. Pero en esta relación entre arte y estética, Oteiza matiza que el arte no es lo importante «el arte no es para siempre, la vida, sí». El arte es un instrumento experimental para el artista. Su función debe limitarse a la formación del «Hombre», el ciudadano en estado puro, que es precisamente el político, subrayando que el mundo no lo cambia el arte sino las personas educadas en el arte. Encontramos, pues, en el arte, un instrumento para la educación, una escuela política de tomas de conciencia que repercute en el desarrollo de una madurez estética en el artista operador.

Constatamos pues, que para Oteiza lo estético es fruto de una formación, corroborando la teoría de que ética y estética vienen a ser lo mismo. La línea de investigación de esta tesis se sustenta en gran medida en estas ideas relativas al concepto de «estética», entendiendo el «saber del arte» como un mecanismo constructivo, pero también entendiendo el Arte como una «escuela» de aprehensión de lo «sensible»; más que una técnica aplicable, un «modo hacer», donde lo sustancial, el objetivo y el resultado debe ser lo «estético».

5 RANCIÉRE, J., Filósofo francés, profesor de política y de estética en la Universidad de París. Sobre políticas estéticas, Op.Cit. p.24.

3.2.

EL ARTE COMO ESCUELA POLÍTICA DE TOMAS DE CONCIENCIA. ACERCAMIENTO AL IDEARIO ESTÉTICO DE OTEIZA

Cuando nos referimos al arte (y al artista), a su capacidad de percepción de lo «sensible» nos referimos a una herramienta inventiva que puede engendrar cualidades sin precedentes, a un dispositivo capaz de revelar aspectos inéditos que nos hacen deducir su idoneidad como mecanismo de construcción del paisaje. Como viene a indicar el escritor Ernesto Sábato: «Las obras abren senderos, iluminan espacios no explorados, sitúan nociones que permeabilizan misterios donde nadie tiene el patrimonio de la verdad. Son trabajos que sirven para mirar el mundo de modo complejo, con sensibilidad y sin complacencia, agudizando la mente y generando reflexión»⁶.

Pero el escultor Jorge Oteiza va más allá del potencial revelador e inventivo de la obra de arte, señalando que toda clase de objetos artísticos tienen un mismo ser estético y existencial. «La obra de arte responde en su verdadero resultado a una voluntad superior del hombre. Es una comunicación superior. Solamente a veces el hombre, encerrado con su vida y su muerte en esta incesante actividad con su mundo, logra expulsar a la realidad exterior unos seres —producto artístico— que sobrenadan en el río de recuerdos y desaparecidos que es la historia y que permanecen, latiendo, resistiendo misteriosamente a la muerte, a la descomposición. Toda esta clase de objetos tiene un mismo ser, el Ser estético»⁷. Estas palabras del

6 SÁBATO, E. Citado por Xabier Sáenz de Gorbea en: «Obras abiertas: Más preguntas que respuestas», Catálogo exposición *Ertibil Bizkaia 2011*, Diputación Foral de Bizkaia, p.7.

7 OTEIZA, J., «Conceptos fundamentales para una interpretación estética», en: *In-*

escultor nos llevan a deducir que la naturaleza del «producto artístico» trasciende más allá de la vida, que es una cuestión existencial, especificando que este «ser» o naturaleza estética del arte tiene un fin vital: formar al Hombre.

Para Oteiza lo verdaderamente importante del arte es su condición educadora. Para el escultor el arte es un camino experimental que el artista debe transitar y culminar, una «escuela» para la formación estética, y por extensión, política, del artista. Entiende que el arte es como una ciencia preparatoria de conducta, una escuela de tomas de conciencia en donde el artista adquiere una formación estética aplicable en todos los órdenes de la vida, como conducta política, «existencial».

En este tránsito, el artista asume una responsabilidad social, al constatar que una vez formado estética y políticamente dentro del arte, tiene que trasladar su formación a la sociedad, y a la ciudad (al paisaje).

«El artista consciente de sus limitaciones entra en responsabilidad social, el arte como ciencia social, ciencia de la conducta, como Escuela Política de tomas de conciencia, herramienta de desalienaciones, para elaboración de una sensibilidad estética de percepción cosmovisiva, de comportamiento humano»⁸.

Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana. Ediciones Cultura Hispánica, Madrid 1952. p. 49. Disponible en: <http://www.museoteiza.org/wp-content/uploads/2010/10/FMJO-Megal%C3%ADtica-y-Carta2.pdf>

8 OTEIZA, J., «La destrucción de los lenguajes en el arte contemporáneo». Publicado en LITERATURA, San Sebastián, noviembre 1988, pp. 12-13.

3.2.1. LA CONDICIÓN EDUCADORA DEL ARTE. SU RAÍZ ESTÉTICA

Para el escultor. «La más notable cualidad que el arte posee es su capacidad de otorgar protección y salvación al hombre, ya que se trata de un proceso que intenta desvelarle su realidad y, de esa manera, defenderlo y resguardarlo»⁹. En esta idea protectora y espiritual constatamos la raíz estética del arte y por consiguiente su naturaleza educadora, lo que nos lleva a comprender el interés de Oteiza por el ámbito del arte como didáctica experimental y educadora; así, la persona educada en este ámbito, no solo adquiere una formación técnica en el lenguaje formal y plástico, sino que adquiere también una conducta política, en forma de «madurez estética».

Desde este fondo estético del arte, por su potencial educador y formativo, el escultor se afana en crear centros educativos, Institutos de Investigaciones Estéticas, Universidades y Escuelas Experimentales de Arte. Ahora la tarea (afirma el escultor) es abrir las nuevas escuelas.

«Los verdaderos creadores han concluido en lo fundamental esta investigación. Ahora la tarea es ordenar, planificar, la transmisión de lo que se ha logrado, transformar la educación y abrir las nuevas escuelas. Y de ir todos a la escuela»¹⁰.

A finales de los años 50, y en una época de dictadura política y «silencio» cultural, en la que no existían centros de educación estética,

9 VADILLO, Miren y MAKAZAGA, Leire, *Proyectos educativos de Jorge Oteiza*. El Instituto de Investigaciones Estéticas, Edita Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2007, p.18.

10 OTEIZA, J., *Ideología y técnica, desde una ley de los cambios para el arte*, s. p.

Jorge Oteiza pretende crear centros educativos de enseñanza abierta y participativa. Con el objetivo de impartir una educación estética de forma interdisciplinar, donde los artistas podrían desarrollar un estudio comparado de todas las disciplinas artísticas, Oteiza intenta fundar un Instituto de Investigaciones Estéticas Comparadas en todos los niveles educativos; desde la Educación Infantil y Bachiller hasta la Universidad. Entre los años 60 y 70, proyectos como La Universidad Infantil Piloto para Elorrio (Bizkaia), la Universidad Vasca de Artistas de Pamplona o la Escuela Experimental de Arte de Deba (Gipuzkoa) son propuestas que nos dan una idea de su voluntad por la puesta en práctica de su ideario estético, y que representan, no solo una apertura a la vanguardia didáctica y experimental, sino también una apuesta política del artista. Aunque hay que señalar que de estos proyectos educativos solo se materializa en la práctica la Escuela Experimental de Arte de Deba¹¹.

Nuestro acercamiento al ideario de Oteiza se circunscribe a este ideal educador del arte, reforzando la idoneidad del artista operador en la construcción del paisaje contemporáneo. La idea de insertar al artista operador en los planteamientos estructurales del paisaje, se sustenta en parte en esta idea del escultor vasco, que orienta el trabajo del artista operador, en cuanto que educado estéticamente, a la ciudad como hecho construido y a la sociedad como fin vital. Pero hemos de matizar que para Oteiza, el artista operador debe cumplir primero su fase experimental dentro del arte, y una vez cumplido su

trabajo interno dentro del taller, del «laboratorio», adquiere la «formación estética» aludida, y que es precisamente lo que le confiere carácter político.

Porque Oteiza entiende la estética como una ciencia bajo la que subsumir todo conocimiento. Una estética como nuevo tipo operativo de sensibilidad que se desarrolla dentro del arte. Y el artista, una vez educado estéticamente, procederá a «desocultar el sentido y la significación de lo que nos rodea, curando nuestras limitaciones y nuestros miedos»¹².

Pero, evidentemente, la sensibilidad política no proviene del arte. Oteiza especifica que ideológicamente, las preguntas fundamentales que se hace el artista las toma en la vida antes de entrar al arte: «En el arte es donde tiene que contestarlas. Y es cuando las ha contestado, que el artista vuelve a la vida, graduado para la vida, con una nueva y entera libertad»¹³. Para Oteiza el arte tiene que interrumpirse, tiene que morir, para que una nueva sensibilidad del hombre para la vida pueda nacer. Y es entonces, cuando el artista está formado, cuando debe trasladar su educación estética a la sociedad en la que vive.

En el ideal estético del escultor, el arte, independientemente de ser una herramienta inventiva y creativa, por su raíz estética puede servirnos como una «escuela política de tomas de conciencia» para la formación del hombre, el ciudadano en estado puro, que es precisamente el político, y promulga la educación estética para luego

11 En 1969, y con el apoyo de la Fundación Cultural Estolaza de Deba, Oteiza consigue poner en marcha la Escuela Experimental de Arte de Deba. En una época de dictadura política, la Escuela contribuye a la regeneración de la cultura vasca con un programa de formación estética vanguardista con talleres de preparación técnica y práctica de la escultura, el grabado y fundición a la cera perdida. Su creación supuso un paso importante para la pedagogía artística en Euskadi; era la primera escuela de arte que introducía la vanguardia en la enseñanza, influenciado por la Escuela de la Bauhaus, basado en el aprendizaje del alumno de forma directa y práctica, promoviendo en este proceso su propia creatividad. (<http://www.euskomedia.org/aunamendi/48400>).

12 OTEIZA, J. «Ideología y técnica para una Ley de los Cambios en el arte», Ponencia para el 13º Congreso Internacional de Crítica de Arte en Italia sobre Ideología y Técnica. Madrid, 1964. *La Ley de los cambios*, Tristan-Deche Arte Contemporáneo, Zarautz, 1990.

13 OTEIZA, J., *Ibid.*

subvertirla, volcarla, materializarla, en sociedad: «*No me interesa el arte, me interesa el hombre educado estéticamente*». Y una vez educado estéticamente, el sujeto tiene que enseñar su «saber» a través de otra clase de lenguajes (no sólo plásticos). Un saber que debe pasar finalmente a la vida. Un obrar del arte para diseñar en urbanismo, en ciudad...

«Al afirmar que abandono la escultura quiero decir que he llegado a la conclusión experimental de que ya no se puede agregar escultura, como expresión, al hombre ni a la ciudad. Quiero decir que me paso a la ciudad resumiendo todo conocimiento estético en urbanismo y diseño espiritual para defenderla de la ocupación tradicional de la expresión»¹⁴.

3.2.2. EL BAGAJE TÉCNICO DEL OPERADOR ESTÉTICO

Partiendo de la idea de que trabajar en el arte, y más concretamente en la disciplina de la escultura, contribuye al conocimiento de la naturaleza objetiva de la materia y el espacio, entendemos que la praxis artística fundamentada en la estructura de la experiencia (X. Laka) especializa al artista en la consistencia y estructura del lenguaje constructivo; y en este «saber hacer» específico, descubre la verdadera problemática espacial: tiempo, materia, forma, espacio... Esta realidad nos lleva a identificar al escultor como especialista en organización y construcción espacial, estando a la altura de ingenieros y arquitectos en cuestiones relativas a la ordenación urbanística o territorial, porque la ciudad y el paisaje como hecho construido, participan de la misma naturaleza espacial que la obra de arte. Por

lo tanto, la formación técnica del operador estético (sin olvidar las especificidades técnicas propias de cada disciplina) en composición, estructuración y construcción es por lo menos pareja a las oficiales de otras disciplinas politécnicas, pero con el añadido de que el artista operador tiene una formación estética fundamentada en la estructura de la experiencia artística. Pero esta reafirmación del artista en solvencia constructiva no pretende comparar y menos suplantar a nadie, sino subrayar el interés de converger distintos conocimientos para desarrollar un procedimiento que nos sirva para la ordenación y construcción de un paisaje más sostenible.

Y en este interés colaborativo, el bagaje técnico que cuenta el operador estético, resulta sumamente interesante como dispositivo de construcción de paisaje. Nos referimos a un bagaje acumulado de los distintos paradigmas artísticos desarrollados en el siglo XX, concernientes al ámbito territorial, a la ciudad, a la naturaleza y a la sociedad. Estos procesos transformadores ya expuestos en el capítulo segundo, «transgreden» sus propias fronteras, mutándose hasta a veces desaparecer como obras de arte; cuestionando y desarrollando conceptos que inciden directamente en la concepción y construcción de lo público, lo político o lo ecológico, siendo reconocidos como mecanismos de transformación territorial, y también, como estrategias artísticas orientadas a procesos de cambio.

Toda esta experiencia acumulada por las distintas tendencias artísticas representa un potencial constructivo de alto valor transformador porque abarca cuestiones culturales, éticas y políticas relativas a la evolución de las praxis humanas en el medio, y que por tanto no pueden ser reducidas al espacio expositivo del mercado cultural, sino que pueden ser aplicadas como «saber constructivo» en el desarrollo estético del paisaje. Pero como ya se ha señalado en el capítulo relativo al «saber del arte», aunque en la revisión que efectuamos sobre nuevos paradigmas del arte se constatan prác-

14 OTEIZA, J., *El arte hoy, la ciudad y el hombre*. Op.cit., p.7.

ticas artísticas que desarrollan nuevas vías estéticas que concilian lo poético con lo funcional, las distintas vanguardias históricas, así como las sucesivas corrientes, no siempre han ido apropiándose de los conceptos ya desarrollados con anterioridad, sino que, demasiadas veces, se han ido solapando e ignorando como conocimientos «indisolubles» entre sí.

En esta configuración del perfil técnico del operador estético, identificamos a este como heredero del bagaje acumulado en los procesos históricos cumplidos en el arte, ya que subsana este error de solapamiento desde una recomposición de las distintas tendencias artísticas. En este sentido, volvemos a retomar el ideario de Oteiza sobre una «Ley rectora de los cambios para el arte».

En 1944, en la *Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la posguerra*, Oteiza ya señalaba que «la estética podría convertirse en un método nuestro e independiente de trabajo»¹⁵. Más adelante, después de concluir experimentalmente en el arte, desarrollar su ideario estético intentando ajustar y comprobar las distintas tendencias artísticas de la historia y las experiencias logradas, conforma una ley rectora de los cambios en la investigación contemporánea:

«Una Ley de los Cambios en la expresión estética abarca toda la investigación interna del nuevo lenguaje en un esquema lógico que permite señalar en su sitio las experiencias logradas y las que faltan. Permite seguir puntualmente un método, un orden en la evolución de las tendencias. Permite que cada tendencia se agote en su momento, ahorrando tiempo al artista investigador dentro

15 OTEIZA, «Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la posguerra» Revista de la Universidad del Cauca, Colombia, 1944. p. 83. Disponible en: <http://www.museooteiza.org/wp-content/uploads/2010/10/FMJO-Megal%C3%ADtica-y-Carta2.pdf> p.273

de cada tendencia y permitiendo fijar el tiempo total y relativo de la permanencia del artista dentro del arte»¹⁶.

Esta forma de entender los distintos procesos constructivos como dispositivos operativos compatibles, donde las tendencias artísticas que suceden a otras se suman y complementan, nos sirve para completar el bagaje técnico del artista operador, aunque no sin antes recordar que esta forma de entender los procesos formativos del artista, divididos en una primera parte como trabajo de taller (en contacto con la materia, donde se desarrolla un proceso experimental sobre la estructura y consistencia interna del lenguaje plástico) y una segunda en el paisaje (como posterior puesta en práctica de este conocimiento en su lógica espacial y estética), el debate histórico sobre posibles incompatibilidades entre lo estético y lo funcional queda superada, ya que la separación se da en el laboratorio, en el taller, donde el arte se desarrolla como una disciplina libre sin supeditación alguna, y es solo cuando concluye experimentalmente cuando se convierte en «pensamiento estético», donde lo estético se vuelve operativo; es político, funcional, revolucionario.

«La belleza es una consecuencia funcional de los demás factores y jamás debe ser anticipada en primer término creador de la ecuación» (...) «el resultado debe aparecer siempre como algo imprevisto y que proporciona a esta operación creadora eficacia rapidísima, solución inmediata y revolucionaria»¹⁷.

16 OTEIZA, J., *Ideología y técnica, desde una ley de los cambios para el arte*. Op.cit. s.p. Como ya hemos comentado, en 1959, Oteiza decide abandonar su actividad escultórica por entender que había alcanzado su fase conclusiva. En los siguientes cinco años de actividad, Oteiza realiza una operación de gran trascendencia al situar su obra en la tradición geométrica europea. Como artista tardo-moderno, recupera la estética del Neoplasticismo y del Constructivismo soviético como tendencia artística y traduce toda su aportación experimental a una «Ideología y técnica desde una Ley de los Cambios para el arte».

17 OTEIZA, J., *El arte hoy, la ciudad y el hombre*. Op.cit. pág.2.

Terminamos este acercamiento al ideario estético de Oteiza recordando que el arte asume una función educadora en tanto que entiende que el mundo no se cambia con el arte, sino con los hombres que el arte ha cambiado¹⁸. Es por ello que resituamos al artista operador como mediador en los estadios conflictivos entre territorio y hombre, porque «vincula el destino de ambos hasta tal punto de no poder llegar a comprometerse de forma unilateral (...) de forma que el hombre tiende a construirse en paisaje, y el paisaje tiende a convertirse en hombre de manera insistente»¹⁹. Y en esta inexorable relación entre Paisaje y Hombre, terminamos de nuevo con una última cita de Oteiza, que nos hace reflexionar sobre la importancia de una cultura del paisaje.

«El paisaje es como un cuerpo múltiple y sensible, cargado de misteriosas energías y que rueda fatalmente sobre nosotros con la clave de nuestro propio destino. A formas distintas de hombre corresponden distintas interpretaciones del paisaje»²⁰.

18 Para el artista y especialista en el estudio de la obra de Oteiza Txomin Badiola, Oteiza, desde sus primeros momentos, había declarado que quería convertirse en el escultor que no era y, consecuentemente, toda su trayectoria no es sino una renuncia a sí mismo y una apelación a quien quiere ser, una puesta en crisis y reconstrucción permanente de la subjetividad propia, basada en la idea de que el objetivo final del arte no es la obra, la pintura o la escultura, sino, más bien, la elaboración del propio artista como una persona educada desde el arte y dispuesta para actuar directamente en la sociedad.»<http://www.museoteiza.org/jorge-oteiza/>

19 LAPAYESE LUQUE, C. y GAZAPO DE AGUILERA, D. *La construcción del paisaje: entre la interioridad y la exterioridad*. Editorial DAPP Publicaciones jurídicas, Navarra 2009, p.166.

20 OTEIZA, J., «Paisaje y hombre», *Interpretación estética de la Estatuaria Megalítica Americana*, Op. Cit. p.25. Disponible en: <http://www.museoteiza.org/wp-content/uploads/2010/10/FMJO-Megal%C3%ADtica-y-Carta2.pdf> p.101

3.3. CONDICIÓN SOCIAL DEL ARTISTA OPERADOR. EL OPERADOR ESTÉTICO EN ESTADIOS DE CONFLICTO

El segundo capítulo de esta tesis nos ha servido para identificar los distintos dispositivos operativos que han surgido de la evolución de las tendencias artísticas, pero también para darnos cuenta de que estas tendencias surgen desde la voluntad de superación de los conflictos políticos, ecológicos o morales que acontecen tanto en Europa como en Norteamérica, desde primeras décadas del siglo XX.

Entendemos que el sentido del arte no está en el arte sino en su transmisión, y que desde el espíritu de apertura que le caracteriza, puede incidir en los aspectos más críticos de la realidad social y ambiental. Y en esta transmisión, el artista desde su responsabilidad y deseo de participar en su realidad socio-ambiental, afronta el conflicto sin rehuirlo, más bien como una oportunidad para encaminar más armónicamente nuestras relaciones sociales y territoriales.

En esta labor de encauzamiento de unas relaciones sostenibles, contamos con experiencias que han desarrollado modelos de participación donde el artista participa dentro de un esquema metodológico; donde la ciudadanía junto con los organismos oficiales y técnicos de diferentes disciplinas (donde se encuentra el artista), abordan el conflicto como algo natural, sin impedir que afloren sus causas y haciendo frente desde soluciones creativas. Estos modelos participativos se caracterizan por su condición receptiva, donde toda aportación innovadora es tenida en cuenta desde una «esperanza activa»²¹, es decir, creando

21 FERNÁNDEZ, J., «La esperanza activa implica no solo esperar y confiar en lo mejor del ser humano, sino crear condiciones para que lo mejor del ser humano pueda actuar en ese conflicto», *Ser humano en los conflictos*, Ed. Alianza, S.A., Madrid, 2006, p.208.

condiciones para que el ciudadano, el técnico y el artista puedan actuar directa y conjuntamente en la resolución de sus conflictos.

Con esta idea participativa y multidisciplinar, nos centramos de nuevo en la figura del «operador estético», pero en esta ocasión subrayando su condición social, en su deseo de «facilitar» y «mediar» como ciudadano político. En este sentido, aunque hemos constatado que el término «operador estético» al que nos referimos se arma en gran medida sobre la base del ideario estético de Oteiza, con objeto de ampliar esta perspectiva nos remitimos al sociólogo Antoni Remesar, que aludiendo a este mismo término cita a G. Carlo Argan (Turín, 1909-Roma, 1992), para determinar el concepto de operador estético. En el pensamiento de Argan, «la planificación del espacio público y, en consecuencia, del arte público, no debe hacerse para los ciudadanos, sino por los ciudadanos, y presupone que «los operadores estéticos (arquitectos, artistas, etc.) tienen como misión la organización de los espacios para permitir a los ciudadanos la creación de lugares».²²

Pero anteriormente, Walter Benjamín en *El autor como productor*, define al artista operador como un nuevo tipo de artista avanzado que le denomina «operante», concretando que «su misión no es dar cuenta sino combatir; no consiste en hacer de espectador sino en intervenir activamente»²³, señalando como paradigmas de artistas «operantes» al artista John Heartfield, al escritor Sergei Tretiakov o al poeta y dramaturgo Bertold Brecht. Aunque años más tarde, dentro del postmodernismo activista, pero con este mismo interés de definir al artista operador, la escritora Lucy Lippard nos señala que el nuevo artista social, sin limitarse solo a lo contestatario o crítico,

debe «aunar teoría y acción social con la tradición de las bellas artes en un espíritu de multidisciplinaridad e integración, y con un trabajo orientado al proceso», incidiendo en su función «catalizadora y sintetizadora en procesos que incluyen mecanismos formales del arte y, en concreto, los modos en que este llega a su contexto y a su público»²⁴.

Constatamos pues, que coincidiendo en distintas épocas, la idea del «operador» parte de un mismo compromiso social del artista, que no es otro que «facilitar» a la sociedad la consecución de iniciativas de interés común, catalizándolos desde el arte de forma estética y «mediando» entre las necesidades de la sociedad y la entropía del medio. Y es dentro de esta idea más compleja de «operador», donde identificamos al «artista facilitador»; trabajando en grupos multidisciplinarios y dentro de metodologías participativas donde el protagonista principal es el ciudadano. Aunque esto implica una resituación del artista y una redefinición de la actividad artística que posibilite el trabajo interdisciplinario.

3.3.1. COMO FACILITADOR

A estos mediadores que dinamizan, ayudan, a que los ciudadanos, de forma metodológica, participen en la construcción del espacio común, y que funcionan como productores de procesos (más interesados en hacer que efectivamente las cosas sucedan que no en

22 ARGAN, C. Citado por Remesar, A., en: *Hacia una teoría del Arte Público*, Edi. Public Art Observatory, Barcelona, 1998, pp.53 y 54.

23 BENJAMIN, W., *El autor como productor*. Op.cit.

24 LIPPARD, L., «Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar», en el libro *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Proyecto editorial de Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramente y Marcelo Expósito, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001, p.61.

crear objetos), Remesar los identifica como «Facilitadores»²⁵, idea que proviene del antiguo concepto de Argan de *Operadores estéticos*: «Un facilitador tendría como misión fundamental el dinamizar procesos sociales, hacerlos emerger y ayudar a su transformación en procesos/objetos/acciones con una fuerte componente estética. Supone, también, desarrollar una gran capacidad de negociación para vehicular/manejar los intereses, motivaciones y deseos de grupos sociales que no son necesariamente homogéneos»²⁶.

Por lo tanto, entendemos que el facilitador social debe dinamizar y liderar estéticamente proyectos que responden a una realidad social heterogénea desde una lógica democrática, independientemente de si son críticos, alternativos o complementarios a los proyectos oficiales. Por esta razón, siempre deben ser entendidos como colaborativos, ya que «forman parte de estructuras sociales»²⁷. Pero para esta convergencia de posiciones se hace necesario que el artista, como facilitador, y la institución, en tanto que integrados en un mismo contexto socio-cultural, se reconozcan mutuamente y definan sus roles de actuación e interacción. De esta forma, el artista es integrado a la estructura institucional, a la vez que la institución se integra en el discurso social, consolidando una nueva cultura de democracia participativa.

En este sentido, coincidimos con Remesar cuando señala que «el artista como facilitador, está llamado a ser un agente muy importante en los procesos emergentes de participación ciudadana en la toma

de decisiones sobre la ciudad “pensada”, sobre la ciudad “real “y sobre la ciudad “vívda”»²⁸.

«La creatividad individual y colectiva es necesaria para enriquecer una ciudad; crear nuevos usos, nuevos puntos de relación, nuevas formas a partir de las necesidades y sensibilidades de los interesados. Y es importante que esté incluida en diferentes niveles de la participación, puesto que enriquece el lenguaje, lo que facilita la comunicación. En concreto, es importante que la creatividad se fomente en las metodologías que se utilizan en los procesos de participación, porque abre la óptica de abordaje de las temáticas y facilita la diversidad de propuestas de los participantes»²⁹.

3.3.2. COMO MEDIADOR

Podríamos definir el papel de mediador como la intervención de una tercera parte imparcial y neutral que no tiene el poder de tomar decisiones en una disputa o negociación. Pero en nuestro caso, al referirnos a un «mediador estético», nos estamos refiriendo a un operador que por su formación «estética» (*«asignación de una cierta forma de aprehensión de lo sensible»*)³⁰ está llamado a posibilitar o plantear resoluciones estéticas desde una ecología ampliada, es de-

25 REMESAR, A., «Arte contra el pueblo: los retos del arte público en el siglo XXI» CER POLIS, Universitat de Barcelona. Disponible en: http://www.academia.edu/457187/Arte_contra_el_pueblo_los_retos_del_arte_publico_en_el_s.XXI

26 REMESAR, A., Ibid.

27 WOLFF, J., «Estructura social y creatividad artística», *La producción social del arte*, Madrid, Ediciones Istmo, S.A., 1997. pp. 23 a 33.

28 REMESAR, A. «Arte contra el pueblo: los retos del arte público en el siglo XXI» Op.cit. p 1.

29 VIDAL, T., REMESAR, A., RICART, N., RABA, A., *Seis aspectos de la participación en procesos de transformación urbana*, Barcelona, 2008. Disponible en: <http://www.eduso.net/res/?b=10&c=91&n=248>

30 RANCIERE, J., *Sobre políticas estéticas*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de publicacions, 2005, p.24.

cir teniendo en cuenta las necesidades naturales de la población y la entropía del medio.

Por lo tanto, como el papel de mediador estético va encaminado a «facilitar» nuevos canales de comunicación entre territorio y sociedad, conviene revisar la diversidad que contempla el concepto «mediar» en sus diversas acepciones.

El Catedrático de Análisis y Resolución de Conflictos de la UPV/EHU Ramón Alzate³¹ cita a Moore (Moore, 1996) para diferenciar distintos tipos de mediación dependiendo de la situación, como son:

- Abridor de canales de comunicación que inicien o faciliten una mejora en la comunicación entre las partes.
- Legitimador que ayuda a que las partes reconozcan el derecho que los otros tienen.
- Facilitador del proceso que proporciona el procedimiento y dirige y facilita el camino.
- Creador de recursos que ayuda dando información técnica.

Atendiendo a estas acepciones, entendemos que aunque mediar significa el reconocimiento de un conflicto, este no necesariamente tiene que ser negativo, porque su reconocimiento, puede conllevar una convergencia de intereses que enriquezcan a las partes. Esto nos lleva a recordar la especificidad del arte, en cuanto que revelador de potencialidades transformadoras, que desde lógicas transversales es capaz de abrir nuevos canales de encuentro, creativos,

innovadores y estéticos. Encontramos pues en el arte un mecanismo de eficacia operativa real para reconfigurar el espacio común, y en el artista una condición social que le acredita como mediador entre territorio y sociedad.

Por lo tanto, desde la lógica conflictiva que representa la reordenación y construcción de un paisaje complejo, el artista, como operador estético, se enfrenta al espacio, al arte y a lo público, revelando las dimensiones simbólicas y políticas del espacio humano. Pero ello le obliga a imbricarse en aspectos, contenidos y realidades que tienen puntos de mira de otras perspectivas disciplinarias, ajenas al discurso artístico (educadores, antropólogos, urbanistas, sociólogos, etc.) para así poder gestionar estéticamente procesos de transformación. Pero también debe aprehender de las transformaciones que se pueden estar operando en el momento en el campo social, cultural o ecológico, captando aquello que ya ha cambiado y aquello que continúa transformándose, a fin de desarrollar instrumentos más eficaces y puntos de vista más ajustados para esta «mediación».

3.3.3. COMO CIUDADANO

Como ya hemos mencionado, Remesar cita a Carlo Argan y su idea de operador estético, haciendo alusión al hecho de que arquitectos, urbanistas, artistas, tienen como misión la organización de espacios para permitir a los ciudadanos la creación de lugares. Por este motivo, para Remesar, «el arte público se constituye así en un proceso político ciudadano de enorme importancia en cuanto es la ciudadanía misma y no los agentes mediadores pertenecientes a las redes culturales que definen los estilos artísticos, la que accede a la definición de los procesos y flujos de estetización del entorno y ejerce,

³¹ ALZATE, R., Análisis y resolución de conflictos. Una perspectiva psicológica, editado por UPV/EHU, Bilbao, 1998, p.206.

a través de una reflexividad compartida, el control sobre su propio destino expresado en la forma de la ciudad»³².

Igualmente, el artista iraní afincado en EE. UU. Siah Armajani (citado en el segundo capítulo, en su punto referido al «proyecto artístico y el ciudadano»), defiende la necesidad del artista de volver a ser ciudadano, desmitificando el arte y la idea del artista «genio». Para Armajani, «la meta básica del arte público es desmitificar el concepto de creatividad. Nuestra intención es la de volver a ser ciudadanos. No estamos interesados en el mito que se ha creado en torno a los artistas y por los artistas. Lo que nos importa es la misión, el programa y la obra misma. Por medio de acciones concretas, en situaciones concretas, el arte público ha adquirido un cierto carácter. Una de las creencias fundamentales que compartimos es que el arte público es no-monumental. Es bajo, común y cercano a las gentes. Es una anomalía en una democracia celebrar con monumentos. Una democracia real no debe procurar “héroes” ya que exige que cada ciudadano participe completamente en la vida cotidiana y que contribuya al bien público»³³. En esta idea del artista ciudadano y de la misión del arte, traemos a colación el concepto que Remesar hace del arte público como: «conjunto de las intervenciones estéticas que interviniendo sobre el territorio, desencadenan mecanismos sociales e individuales de apropiación del espacio que contribuyen a co-producir el sentido del lugar»³⁴.

Estas definiciones de Armajani y Remesar vienen a configurar una nueva idea sobre un «Arte Público», implicando al ciudadano y otor-

gando función social al artista y al arte en «contextos concretos, otorgándole la función social de transmitir y formalizar contenidos sociales, entendida como una producción social y cultural basada en necesidades concretas, y dotándola de un carácter cooperativo»³⁵.

De acuerdo con esta premisa, este proyecto de investigación plantea la operatividad metodológica del arte expandida a todo ejercicio de transformación susceptible de construcción de paisaje, aunque señalando un cambio cualitativo sobre el concepto «obra pública» y sobre la función mediadora del artista-ciudadano. En primer lugar, el concepto «obra pública» experimenta un cambio sustancial en su percepción y significado, al dejar de referirse a un objeto, escultura, o mobiliario urbano tangible y diferenciable, sino que hace mención a un proceso, a la aplicación de un saber específico, a un obrar del arte, cuyas consecuencias pueden percibirse pero no así su presencia como objeto artístico. Por lo tanto, cuando aludimos a «arte» en espacio público, estamos aludiendo a un saber aplicado, a un mecanismo operativo que implica tanto ordenación, transformación como construcción de espacios o constructos constitutivos de paisaje.

En segundo lugar, el artista-ciudadano como sujeto educado estéticamente, no se circunscribe solamente al medio plástico, sino que se abre a otras praxis disciplinares, en las que ingenieros, arquitectos, urbanistas, artistas o paisajistas, en colaboración con antropólogos, historiadores, sociólogos, biólogos y demás especialistas (desde la interdisciplinaridad), convergen hacia unos objetivos comunes. Y es dentro de esta estructura técnica donde el operador deberá gestionar estéticamente todo el proceso participativo.

Tal y como señalábamos en el primer capítulo relativo al Paisaje, construir paisaje no solo es un problema de gusto o de sensibilidad,

32 REMESAR, A. Ibid., p.12.

33 ARMAJANI, S., Citado por Remesar en: «Repensar el paisaje desde el río», *Actas. Arte público. Arte y Naturaleza*. Huesca, 1999, p. 194.

34 REMESAR, A., *Arte contra el pueblo: los retos del arte público en el s.XXI*. Disponible en: http://www.academia.edu/457187/Arte_contra_el_pueblo_los_retos_del_arte_publico_en_el_s.XXI.

35 Ibid.

sino también de conocimiento. Es por ello que debemos especificar que la construcción del paisaje no consiste en repartir parcelas competenciales, ni que los técnicos juzguen actuaciones artísticas, los ciudadanos ejerzan de ingenieros o los artistas decidan soluciones técnicas. En esta construcción, el propósito del artista operador reside en encauzar estéticamente todas las iniciativas, relacionando lo artístico con lo social, orientando su trabajo a formalizar un proyecto común desde una visión estética: analizando el contexto social como sujeto político, proponiendo planteamientos relacionales como mediador estético y activando procesos de cambio como facilitador social. En definitiva, ayudando a definir los procesos y flujos estético-políticos de una comunidad como ciudadano, desmitificando el «Arte» y la idea del artista «genio».

3.3.4. HACIA UNA METODOLOGÍA APLICABLE. EXPERIENCIAS COLABORATIVAS

Podemos afirmar que las personas damos sentido a nuestra vida cotidiana a partir de cómo entendemos y comprendemos el mundo que nos rodea, de cómo actuamos y de la manera de sentirnos parte perteneciente (inclusión, identidad...). Esto quiere decir que la forma en la que se da sentido a la vida cotidiana en la comunidad se articula principalmente a partir de lo que hacemos —acción, interacción con los otros— y de cómo sentimos que formamos parte —inclusión—³⁶.

36 VIDAL T., REMESAR A., RICART N., RABA A., Op.cit. (Pol, 1996, 2002; Vidal, Pol, Guàrdia y Peró, 2004) Revista de educación social res. Disponible en: <http://www.eduso.net/res/?b=10&c=91&n=248>

Después de haber especificado la condición social del operador estético, orientado a la concreción de resultados en forma de conclusiones estéticas, nos centramos a continuación en el potencial del arte para activar procesos que refuerzan sustancialmente las metodologías participativas vinculadas a la comunidad y a los procesos de transformación social. Recordando las palabras de Igor Calzada, la creatividad deriva en «innovación social, factor clave para el desarrollo económico, la cohesión social y la democratización de la cultura»³⁷.

En la idea de acercarnos a un esquema «extrapolable,» aplicable de forma metodológica, encontramos diferentes técnicas participativas para integrar metodologías creativas; a pesar de que en algunas de ellas explícitamente no se reserva un espacio de actuación para el arte, nos sirven como acercamiento a un esquema de re-creación democrática desde la base social. Aunque existen también experiencias en las que el Arte interviene en el espacio público desde un enfoque interdisciplinar incluyendo al ciudadano como parte activa de su configuración. Estas prácticas implican el desarrollo de nuevas metodologías creativas y participativas («re-creación democrática») con el fin de obtener instrumentos sociales innovadores que hagan posible la sostenibilidad de las intervenciones en una comunidad, relacionando lo artístico con lo social y como expresión estetizada de un estado democrático.

En la búsqueda de nuevas metodologías relacionales entre el arte y ciudadanía en el espacio público, tanto en el ámbito estatal como en el internacional empiezan a desarrollarse y coordinarse entre sí observatorios y centros de investigación como el «Centro de Investigación POLIS» de la Universidad de Barcelona, el «Observatorio

37 CALZADA, Igor. Sociólogo y director de proyecto de Investigación MIC, en. «Capitales Creativos» Op.CIT.

Aragonés de Arte en la Esfera Pública», el «Centro de Investigaciones ARTE y ENTORNO» de la Universidad Politécnica de Valencia, el «Observatorio Internacional de Ciudadanía y Medio Ambiente Sostenible» o el proyecto europeo «Public Art Observatory»³⁸.

38 El Centro de Investigación POLIS de la Universidad de Barcelona es un centro interdisciplinar que está compuesto por investigadores de la UB, concretamente de los Departamentos de Escultura, Psicología Social y Dibujo, y por algunos investigadores asociados que participan en diversos proyectos gestionados por el centro. Estos investigadores asociados pertenecen a la Universidad de Zaragoza, Universidad Politécnica de Catalunya, Universidad Complutense de Madrid y Centro Portugués de Design. El ámbito de investigación del CER POLIS es la ciudad, especialmente en los aspectos referidos a la sostenibilidad urbana, el diseño urbano y el arte público. <http://www.ub.edu/escult/html/cast/polis.html>

El Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública es un grupo interdisciplinar de investigadores (arquitectos, artistas, historiadores, historiadores del arte, etc.) que tiene por objetivo estudiar el impacto público de una amplia variedad de manifestaciones artísticas. <http://www.unizar.es/oaap/>

El Centro de Investigaciones ARTE y ENTORNO (CIAE, UPV) tiene como finalidad desarrollar y gestionar, bajo el amparo del marco de la Universidad Politécnica de Valencia, un programa integral de investigación, desarrollo e innovación, referido a la interacción entre las distintas disciplinas artísticas y su relación con el entorno, que fomente la promoción y difusión del conocimiento, sirviendo de respuesta a las demandas de una sociedad en continuo proceso de modernización y que requiere de soluciones en este ámbito. <http://www.upv.es/entidades/CIAE/>

El Centro INDOC, como centro de documentación del CDAN (Centro De Arte y Naturaleza) de Huesca, funciona como lugar de reflexión e investigación sobre el arte, naturaleza y las distintas concepciones que están surgiendo en torno al concepto «paisaje». www.cdan.es/cdan-P6b.asp?IdNodo=1710

El Observatorio Internacional de Ciudadanía y Medio Ambiente Sostenible tiene como objetivo el desarrollo teórico, metodológico y práctico de asuntos relacionados con la profundización de la ciudadanía participativa y la consecución del desarrollo sostenible entendidos en sus sentidos más amplios, desde la idea de la profundización de la ciudadanía, que supone trabajar no solo por el reconocimiento y aplicación de todos los derechos individuales y colectivos, sino también por la implicación de las personas, grupos y organizaciones en la responsabilidad de los asuntos públicos. <http://www.cimas.eurosur.org>

El proyecto europeo «Public Art Observatory» centra su atención en el análisis de la producción artística, el espacio público y los procesos de regeneración urbana en los que el arte, arquitectura y urbanismo se integran como metodología de trabajo en el contexto del artista como «facilitador» y en el contexto de la integración ¿interdisciplinar? del arte, la arquitectura y el diseño urbano en los procesos de desarrollo. <http://www.ub.edu/escult/1.htm>, recopilado en Remesar

El sociólogo Antoni Remesar coordina el proyecto europeo «Public Art Observatory» que centra su atención en el análisis de la producción artística, el espacio público y los procesos de regeneración urbana en el que el arte, arquitectura y urbanismo se integran como metodología de trabajo. Pero el proyecto «Public Art Observatory» actúa también en el ámbito académico, desarrollando procesos de formación con programas de Doctorado interdepartamental, como «Espacio Público y Regeneración Urbana: Arte, Teoría y Conservación del Patrimonio», cuyo objetivo fundamental es la formación avanzada en investigación interdisciplinar en los campos citados. Dentro de estos ámbitos colaborativos, Remesar sostiene que esta integración de disciplinas vislumbra la posibilidad de que el arte posea un papel social en nuestro contexto, en donde el artista funciona como un «facilitador» que dinamiza procesos sociales, activándolos desde componentes estéticos.

En este objetivo de trazar un esquema metodológico que pueda servir de orientación a procesos futuros, Public Art Observatory cuenta con distintas experiencias, como es el proyecto de Sant Adrià de Besos³⁹ «Usos sociales del río Besos». En esta experiencia, el método de aproximación se centra en el desarrollo de una estrategia que facilite la puesta en marcha de un proceso ciudadano en la toma de decisiones tendentes a la sostenibilidad. En Sant Adrià se organizan

39 En el proyecto de Sant Adrià de Besós, «Usos sociales del río Besós», se intenta buscar el papel del río Besós en la definición del modelo de ciudad sostenible que debería ser Sant Adrià. Para ello, la estrategia desarrollada consiste en la puesta en marcha de un proceso ciudadano de toma de decisiones sobre los proyectos a realizar. De aquí surge la singular plaza Pío XII. La Plaza Pío XII, en Sant Adrià de Besós (Barcelona), como experiencia desarrollada desde esta idea participativa. Esta plaza tiene un aire rompedor que ha cambiado la imagen del barrio, pero lo que le hace singular es que han sido los vecinos quienes la han diseñado. Urbanísticamente, está entre un parque y una calle. Arquitectónicamente, no es ni un jardín, ni un arenal, ni una plaza dura, aunque tenga un poco de todo. Y, socialmente, es el resultado de las peticiones de los vecinos, y eso la convierte en un sitio especial. Los arquitectos Eva Prats y Ricardo Flores han diseñado este proyecto y creen en la participación ciudadana, a pesar de que «es como tener un cliente con muchas cabezas».

talleres de participación ciudadana en los que se desarrollan procesos de trabajo llegando a conclusiones, en las que se analizan, estudian y aportan soluciones a uno de los problemas estructurales de la ciudad: el río Besos. Como acercamiento a un modelo, exponemos el proceso y los procedimientos como estrategia de intervención aplicada en Sant Adrià:

Objetivos del taller

- Objetivo de participación
- Objetivo de información
- Objetivo de formación
- Objetivo de extensión a la comunidad

Metodología de trabajo

- Conceptualización o diseño de escenarios
- Acotación del tema a desarrollar
- Los puntos a favor y en contra del tema a desarrollar. Jerarquización/territorialización de las posibles necesidades.
- La forma de las propuestas. Fase proyectual
- La comunicación de la propuesta
- El análisis crítico de la propuesta

Por diversas circunstancias políticas, las conclusiones de este taller no se llevaron a la práctica, pero permitieron consolidar un esquema metodológico que puede servir de orientación a procesos futuros.⁴⁰

Pero en la idea de definir, divulgar y consolidar los procesos de participación, el profesor Antoni Remesar prosigue en su empeño publicando nuevas experiencias de las que podríamos citar: «Me-

40 Proyecto Sant Adrià de Besós, «Usos sociales del río Besós», Objetivos y metodologías aplicadas, disponibles en: http://www.academia.edu/457187/Arte_contra_el_pueblo_los_retos_del_arte_publico_en_el_s.XXI.

todologías creativas para la participación» (2003)⁴¹, donde junto al profesor Tomeu Vidal abordan «el concepto y la necesidad de participación» y definen los «métodos de participación». O «Seis aspectos de la participación en procesos de transformación urbana» (2008)⁴², donde estos mismos profesores, junto con la investigadora Nuria Ricart y el también profesor Adolf Raba, definen las posibles relaciones participativas en las que confluyen espacio público, ciudadanía, creatividad o identidad entre otros. Todo este bagaje teórico, derivado de experiencias reales, conforma un patrón esquemático, que nos puede acercarnos a una metodología para consolidar los procesos de participación.

En un ámbito más consolidado, pero en la misma línea participativa, podríamos citar el método EASW (European Awareness Scenary Workshop) —Talleres Europeos de Concienciación—, método aprobado por la Unión Europea, que permite recoger la riqueza de ideas y propuestas aportadas por los participantes, ordenándolas y priorizándolas en forma de un documento de trabajo. Desde sus inicios en 1995, se han desarrollado talleres y jornadas de acuerdo con este método en numerosas ciudades europeas como Barcelona (barrio periférico de Trinitat Nova) o Bilbao (barrio de Zorrozaurre).

En esta última, en noviembre de 2004 se celebró el taller de debate EASW, cuyo objetivo fue el de ayudar a sintetizar la visión de futuro de las asociaciones de vecinos de Zorrozaurre (Bilbao)⁴³. En el taller

41 <http://www.ub.edu/escult/doctorat/html/lecturas/particip.pdf>

42 Revista de educación social res. Disponible en: <http://www.eduso.net/res/?b=10&c=91&n=248>

43 Zorrozaurre es una península de 57 hectáreas situada en el eje de la ciudad de Bilbao, rodeada de las aguas de la ría y el canal de Deusto, un barrio en estado de degradación, pero cuya comunidad de quinientos vecinos, sin embargo, muestra su deseo de seguir viviendo en él.

de debate «Edificaremos sueños: El futuro de Zorrozaurre» participan profesionales de ámbitos diferentes, entre los que destacan representantes institucionales, técnicos y profesionales agentes económicos, vecinos y vecinas, o asociaciones cívicas.

De este taller se deduce que es posible encontrar un espacio de diálogo donde confluyan líneas en común entre distintos agentes sociales, representantes institucionales, técnicos y ciudadanía, con el objetivo de construir una visión de futuro, un nuevo paisaje para la zona. Pero, nuevamente, los resultados obtenidos en mejoras efectivas del territorio han quedado solo en mero proyecto metodológico de participación, ya que no ha habido compromiso por parte de las instituciones de cumplimiento de las conclusiones obtenidas. Finalmente, el plan de ordenación de Zorrozaurre ha sido elaborado por la arquitecta anglo-iraquí Zaha Hadid.

Dentro del Observatorio Internacional de Ciudadanía y Medio Ambiente Sostenible, el Observatorio CIMAS hace un balance de diferentes técnicas participativas para integrar metodologías creativas. Estos esquemas vienen a apoyar procesos participativos, empleando para ello herramientas mediante las cuales estimular la participación y generar propuestas de los actores interesados desde una perspectiva dialéctica. Y aunque estas no hacen referencia al factor creativo dentro de su metodología, en la idea de confeccionar un patrón esquemático merecen ser considerados métodos y técnicas como: la «Técnica de grupos nominales», «La técnica Delphi», «El Método E.A.S.W.» (European Awareness Sustainability Workshop) o los «Núcleos de Intervención Participativa»⁴⁴.

De la experiencia acumulada en esta última década sobre talleres de participación se deduce que el camino realizado hacia un patrón metodológico está madurado y que es posible encontrar un espacio de diálogo donde confluyan líneas en común entre distintos agentes sociales, empleando herramientas mediante las cuales estimular la participación y generar propuestas desde una perspectiva dialéctica. Aunque entendemos que la asignatura pendiente siguen teniendo las instituciones, que aunque en un principio participan en ellas, posteriormente carecen del compromiso suficiente para su cumplimiento.

Por otro lado, en las conclusiones de estos talleres no apreciamos un componente estético englobador orientado hacia un «paisaje estético», objetivo sustancial del artista operador. En este sentido, el proyecto *Itsasoarekin* busca complementar estos procesos metodológicos, pero en base a una «vía estética» que implica al artista operador en su gestión, que desde un planteamiento paisajístico, en el que aplica mecanismos artísticos, activa un proceso político como expresión (solución) estética ante un conflicto socio-ambiental. Por lo tanto, más que cómo ubicar al artista operador dentro de grupos colaborativos, se trata de cómo converger lo multidisciplinar en transdisciplinar, y en este objetivo es donde el arte recobra de nuevo importancia por su capacidad de síntesis y su sentido de transmisión.

44 Observatorio CIMAS. Sobre técnicas participativas y metodologías creativas. Disponible en: <http://www.cimas.eurosur.org/global/fichas/ficha.php?entidad=Textos&id=49&htmltable=1>

3.4.

¿CÓMO HACER CON EL ARTE?
SOBRE EL SENTIDO TRANSMISOR DEL ARTE

En la idea de actualizar las posiciones y funciones del arte y del artista desde una nueva filosofía conceptual, constatamos nuevas teorías que inciden en la relación entre arte y la sociedad. En este sentido, nos remitimos a la singularidad del arte, tratado por el filósofo francés Jacques Rancière (Argel, 1940), que está ligada con la identificación de las formas autónomas del arte a formas de vida y a posibles políticas. Para este filósofo, el arte surge de la capacidad humana singular para sacar a la luz el sentido de las cosas inútiles, aunque no por ello ineficaces, hurgando en lo inédito para llegar a lo personal de una manera crítica y cuestionadora que cambia la percepción del mundo.

Pero la idea sustancial que nos interesa del filósofo Rancière, es la que determina el arte en función de formas de vida y posibles políticas: «el arte consiste en construir espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio común»⁴⁵. Rancière percibe en este tipo de arte «un cambio del estatuto de espectador por el de actor y una reconfiguración de los lugares»⁴⁶, subrayando que es ahí donde el arte tiene que ver con la política. El teórico y crítico Nicolas Bourriaud (1965), coincidiendo con esta idea, identifica a este tipo de arte como «arte relacional», porque propicia espacios de relaciones humanas que sugieren nuevas posibilidades de intercambio, entendiendo el arte como «intersticio social»⁴⁷.

Lo que nos interesa de esta visión del arte, independientemente de la génesis del concepto, ligado más bien a lo preformativo del arte, y a la estética de unas prácticas artísticas de encuentro, proximidad y resistencia, es su «intencionalidad relacional». Una intencionalidad que se circunscribe a un modo de habitar un mundo a través del arte, convergiendo distintos objetivos, como los plásticos o los técnicos orientados a recuperar y reconstruir lazos sociales. Y es este arte relacional el que nos interesa, entendido como intersticio social, a la vez que mecanismo operativo. Estos giros conceptuales que se dan a partir de los 90, nos sirven para actualizar las posiciones y funciones del arte, del artista y el ciudadano respecto al paisaje y a su configuración y construcción.

Por lo tanto, partimos de esta capacidad relacional del arte para construir espacios y relaciones, para reconfigurar material y simbólicamente el territorio común, entendiendo el arte como un mecanismo más que como objeto. Aunque reconocemos que la belleza de un lugar se puede manifestar a través de ciertas condiciones de una intervención artística, donde la fascinación puede proceder de un objeto escultórico y de todo lo nuevo que aporta este al lugar como identidad y creación de un espacio. Y que el monumento, la escultura, como cosa erigida, tiene la cualidad singular de lo simbólico y, por consiguiente, genera «lugar», entendido este como «efecto de identidad que las cosas erigidas producen en el sujeto»⁴⁸.

Dicho lo cual, e incidiendo en esta paradoja funcional entre representación y construcción, el artista y profesor de BB.AA. de la Uni-

45 RANCIÈRE, J., *Sobre políticas estéticas*, MACBA, Universitat Autònoma de Barcelona, Server de publicacions, 2005, p.17.

46 RANCIÈRE, J., Op.cit., p.17.

47 La «Estética relacional», de Nicolas Bourriaud se refieren sobre la estética de unas prácticas artísticas de resistencia, encuentro y proximidad. Una visión del arte como

modo de habitar un mundo en común. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Op.cit., p.432.

48 ELORRIAGA, J. Y LAKA, X., «Contribuciones de la escultura a la construcción del espacio público. Prácticas artísticas y estrategias de imagen en la ciudad (II)», en el libro *Especificidades y alteraciones en los modos de hacer y pensar lo Escultórico: la enseñanza de la Escultura hoy*, Editor: José Larrabaster, UPV, UDESC, 2007, p.91.

versidad de la UPV-EHU Ángel Bados, nos señala que «el arte no es representación, es símbolo, pero necesita de la representación para ser tomado como símbolo»; ello, sin embargo, no implica que la representación se limite a un objeto escultórico. Esta tesis se sostiene en la idea de que se puede generar «lugar», que se pueden generar espacios identitarios sin la presencia de objeto artístico (escultórico). Se puede erigir algo desde la acción artística como mecanismo, creando un suceso con categoría de símbolo; se puede mostrar algo abstracto (sentimiento o idea) afectando al espacio y a quien lo recibe.

Defendemos la idea de crear, construir, erigir el mismo espacio sin contar con la obra de arte sino con el «obrar del arte», consiguiendo convertir un espacio de «acontecimientos» (P. Virilio); es decir, construyendo paisaje no pensado para espectadores pasivos o para consumo de imágenes, sino basados en la experiencia, fomentando la creación de significados colectivos, identificando las formas autónomas del arte con formas de vida, inventando nuevas realidades entre lo poético y lo político como intersticio social y como espacios relacionales. Se trataría de hacer paisaje desde el arte, en lugar de hacer arte en el paisaje.

En esta idea del arte como mecanismo, recordamos las reflexiones de Jorge Oteiza, que frente a la pregunta de ¿qué hacer con el arte?, propone *¿cómo hacer con el arte?*; entendiéndolo que «cada problema estético planteado necesita ser tratado en su diferencia, sin olvidar los fundamentos de su saber, en una colaboración abierta con otras áreas de conocimiento»⁴⁹.

49 OTEIZA, *¿Cómo hacer con el arte?* El Doctor en BB.AA. Javier Moreno en su tesis doctoral *Jorge Oteiza – Roberto Puig. Monumento a José Batlle y Ordóñez, 1956-1964*, nos señala que a mediados de siglo, una vez concluida la Segunda Guerra, los arquitectos e ingenieros colaboraban en la tarea de construir la imagen de la ciudad que correspondía a su época y tecnología, una ciudad construida física pero también simbólicamente, y

3.4.1. DESDE LA MULTIDISCIPLINARIDAD HACIA LA TRANSDISCIPLINARIDAD

En el capítulo anterior ya hemos comentado, parafraseando a Carlo Argan, que para que el arte no quede estancado en un ‘hacer’ anacrónico, está obligado a transitar hacia una interacción con la sociedad, lo que nos remite a la idea de Oteiza, cuando confirma abandonar la escultura, para pasar a la ciudad todo su conocimiento estético.

Por otro lado, resulta lógico pensar que para la construcción y reconfiguración del territorio se haga necesaria la unión de los distintos saberes que conciernen a tal labor. El paisaje es una compleja realidad que implica necesariamente ser abordado desde la multidisciplinaridad.

La unión del «saber del arte» y las distintas disciplinas politécnicas como la ingeniería o la arquitectura supone un gran potencial para renovar los entornos en sintonía con el medio ambiente. Y en esta convergencia de mecanismos, el servicio del arte se orientaría hacia una estética transdisciplinar, porque en la idea de consolidar y revelar la estructura del paisaje, solo desde la interacción de las distintas disciplinas saldrán las soluciones funcionales y estéticas.

Así, el trabajo del arte, desde la transdisciplinaridad, debe converger hacia una misma idea, como es la reconfiguración del espacio como forma de «ocupar un lugar en el que se redistribuyen las relaciones

aunque valorasen positivamente las plásticas que surgían de las nuevas propuestas, no sabían muy bien cuál era el ámbito y la función del arte y se les planteaba el problema de qué hacer con el arte. «Frente a la pregunta *¿Qué hacer con el arte?*, Oteiza propone *¿Cómo hacer con el arte?* Citado por Moreno Martínez, J. en su tesis doctoral: *Jorge Oteiza – Roberto Puig. Monumento a José Batlle y Ordóñez, 1956-1964*», Departamento de Escultura, Universidad del País Vasco – EHU, 2008, pp.214, 215 y 221.

entre los cuerpos, las imágenes, los espacios y los tiempos»⁵⁰. Para ello es necesaria la «desespecificación» de los instrumentos, materiales o dispositivos propios de las diferentes artes. Entendemos que el saber del arte, es capaz de intervenir la ciudad (el paisaje) con sentido y significación, organizándolo funcionalmente y articulándolo simbólicamente desde una absorción y posterior disolución de las fronteras disciplinares.

La capacidad mutante del arte hace que este surja en distintos estadios y formas; lo reconocemos en formas escultóricas, arquitectónicas o ingenieras, por lo que el arte tiene también un componente cohesionador, funcionando como sintetizador de las diferentes artes plásticas como politécnicas en forma de una estética transdisciplinar integradora.

En esta concesión al trabajo del artista y al servicio del arte, exigimos desde la sensibilidad estética, no solo funcionalidad e innovación, también reflexión y crítica desde nuevas vías colaborativas y transversales, con el objetivo de establecer nuevas relaciones con nuestro territorio, que impliquen necesariamente nuevos órdenes culturales y políticos. Porque desde su capacidad crítica, creativa e interpretativa, artistas, ingenieros, arquitectos, paisajistas, historiadores, sociólogos, antropólogos, biólogos y demás especialistas «poseen una reserva de saber, si se dirige en el sentido adecuado, inagotable, si se sabe interpretar, sumamente creativa»⁵¹.

Pero en este objetivo transdisciplinar, es constatable la dificultad que entraña dicho cometido, ya que no puede entenderse como suma de

aportaciones, sino una convergencia de saberes e intereses hacia un mismo objetivo estético.

Para verificar estas dificultades, enumeramos varias experiencias que nos parecen significativas. Un ejemplo de proyecto multidisciplinar cooperativo, podría ser el proyectado para la capital española en el año 1971. Después de convocar un concurso de ideas para la ordenación urbanística de la plaza de Colón⁵², el ayuntamiento premiaba un proyecto cooperativo en el que participaban grupos de sociólogos, ingenieros, economistas, arquitectos, urbanistas, psiquiatras, críticos de arte, paisajistas y artistas como Picasso, Miró, Oteiza o Calder. Sus objetivos de planteamiento se dirigían a la organización y renovación urbana de la plaza como espacio público e incorporaban el arte en forma de esculturas para «crear un interesante lugar de solaz y reposo».

En este proyecto, el objeto artístico se «incorpora», pero el arte no participa de su organización y estructuración. En cambio, y aunque retrotrayéndonos en el tiempo hasta 1929, encontramos un proyecto de integración de los saberes artísticos en arquitectura, pero con la diferencia que el proyecto no abarca el ámbito paisajístico ni es un proyecto de equipo, sino que más bien obedece al talento una misma persona, de gran solvencia estética.

Mies van der Rohe, en el pabellón que representó a Alemania para la Exposición Internacional celebrada en Barcelona en 1929, plasma todas las ideas del nuevo Movimiento Moderno, «integración de todas las artes en una». En este edificio construido sobre un podium de mármol con dos estanques en uno de cuyos lados se coloca una es-

50 RANCIÈRE, J., Op.cit., p.17.

51 MONTANER, J.M., «Paisajes reciclados. Sistemas morfológicos para la condición post-moderna», en el libro *Paisaje y arte*, Fundación Beulas, CDAN, Abada Editores, S.L., Madrid, 2007, p.219.

52 Plaza de Colón, «Proyecto premiado en el concurso de ideas para la ordenación urbanística de la Plaza de Colón de Madrid», en *Ciudad y Territorio*, julio, nº3, 1972, pp.21-30.

cultura de Georg Kolbe «Der morgen» (La mañana), la escultura es un complemento más de todo el conjunto, pero el saber del arte está aplicado en cada uno de los elementos que componen este conjunto arquitectónico, en la sección en forma de cruz de sus ocho pilares de acero, en sus paredes de mármol, en sus cerramientos acristalados o en todo su (escaso) mobiliario como sillas, alfombra o cortinas.



Fig 21. Mies van der Rohe, *Pabellón Alemán* (Barcelona 1929).

En los años cincuenta del pasado siglo encontramos otro ejemplo significativo de acción unitaria entre arquitectura y el arte, y que abarca el ámbito del paisaje. En el proyecto *Monumento a Batlle y Ordóñez* (Montevideo, Uruguay, 1958-1959), Oteiza traslada las claves de su pensamiento estético al urbanismo y a ciudad. Oteiza sostiene «que la arquitectura y la ciudad participan de la misma naturaleza espacial de la obra de arte. Tienen en común, la ciudad y la obra de arte, el estar íntimamente relacionados con un tipo de necesidades humanas que tratan de resolver»⁵³. En este proyecto, Oteiza, junto al

arquitecto Roberto Puig, unen sus saberes constructivos y estéticos, integrándolos en urbanismo, en paisaje.



Fig 22. Jorge Oteiza-Roberto Puig, *Monumento a José Batlle y Ordóñez* (1958-1959).

El Doctor en BB.AA. Javier Moreno, investigador de la obra y pensamiento del escultor vasco, en su tesis doctoral *Jorge Oteiza - Roberto Puig. Monumento a José Batlle y Ordóñez, 1956-*, señala: «En este concurso Oteiza y Puig no presentaron un mero proyecto arquitectónico-escultórico sino que plantearon todo un ideario estético que trascendía la particularidad del propio proyecto. Los textos de las Memorias de 1^{er} y 2^o grado pretendían dar respuesta a los requerimientos recogidos en la Convocatoria, las Bases y el Programa del Concurso para Monumento a Batlle y Ordóñez, pero se constituían en todo un programa y tratado de acción general que desde el arte en relación con la arquitectura pretendía transformar tanto la ciudad como hecho construido como la comunidad como fin vital, a través de la educación estética como herramienta de preparación política»⁵⁴.

53 LÓPEZ BAHUT, E., en el estudio sobre el «Monumento a Batlle» de Jorge Oteiza y Roberto Puig. Publicado por el Museo Oteiza, 2011.

54 MORENO MARTÍNEZ, J., Tesis doctoral *Jorge Oteiza - Roberto Puig. Monumento a José*



Fig 23. *Azterlan* (2003 – 2006), Proyecto colaborativo entre los artistas Jabier Elorriaga, Xabier Laka (jaYxa) y el arquitecto Jesús Recalde San Martín, perteneciente al estudio ZER Arquitectos – Urbanistas, de Pamplona).

Más recientemente, entre los años 2003 y 2006 se desarrolla en Durango (País Vasco) el proyecto *Azterlan*, como experiencia de colaboración entre ciencia – escultura – arquitectura. Con el fin de comprobar la vigencia y actualidad del saber de la escultura hoy, y en un proyecto transdisciplinar, los artistas Xabier Laka y Jabier Elorriaga, junto con el arquitecto Jesús Recalde San Martín, diseñan un edificio destinado a la investigación metalúrgica. En un proyecto entre lo personal y lo relacional, donde se construye lo exterior, lo interior, pero también una identidad (una imagen de empresa), la aportación de los artistas no está encaminada para «mirar al arte», sino que en su obrar, el arte «resuelve» problemas arquitectónicos estructurales como la sociabilidad del espacio, la comunicación, las relaciones personales o la estética desde un saber de la escultura.

De estas experiencias se constata, más que la dificultad, la complejidad de convergencia e interacción de las distintas disciplinas.

Una dificultad mayor, cuanto más sean los actores participantes y más extensa sea el ámbito de actuación, lo que nos lleva de nuevo a subrayar importancia del saber del arte; principalmente por su capacidad cohesionadora y de síntesis de las distintas disciplinas, así como del liderazgo estético del artista operador, en su labor convergente de los distintos intereses.

En este sentido de identificar al artista operador como un profesional al mismo nivel que el ingeniero o el arquitecto, la tesis doctoral de Blanca Fernandez Quesada, *Nuevos lugares de intención: Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales. Estados Unidos 1965-1995*, nos sirve como estudio de la producción artística en el espacio urbano, recogiendo la idea de que el arte más allá de los circuitos tradicionales, no solo se sitúa en el espacio urbano sino que actúa y se vincula al contexto de la ciudad.

La doctora Fernandez, nos muestra experiencias donde en el contexto urbano, tanto el equipo multidisciplinar así como el artista operador, seleccionan un emplazamiento concreto, que se va a renovar o construir, donde todo parece indicar que por su potencial creativo el resultado debe ser inmejorable. Pero del estudio de estas experiencias concretas dadas en los Estados Unidos entre los años 1965-1995, se desprende, que en gran medida, «el gran desgaste producido por los largos procesos de colaboración (reuniones de comisiones multidisciplinarias, burocratización, constante análisis desde diferentes puntos de vista...)demasiadas veces, impide que este potencial creativo de los equipos se materialice»⁵⁵, siendo los resultados muchas veces mediocres, debido principalmente a no

Batlle y Ordóñez, 1956-1964, Departamento Escultura – Facultad BB.AA. UPV/EHU, 2008, p. 165.

55 FERNANDEZ QUESADA, M.,. *Nuevos lugares de intención: Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales. Estados Unidos 1965-1995*. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de BB.AA., Departamento de Pintura, (2000). p. 210.

estar resuelta el problema de la desconexión entre la comunidad y la obra de arte público. Pero debemos preguntarnos a qué es debido esta desconexión. ¿No será a que el propio artista haya supeditado su proyecto, sin antes dar respuesta a las necesidades reales de la ciudadanía desde un planteamiento estético-político?

3.4.2. HACIA INTERVENCIONES ESTRUCTURALES

Cuando nos referimos a la aplicación del saber del arte para resolver necesidades reales de la ciudadanía desde un planteamiento estético-político, no debemos confundirlo con una «estetización» del entorno, desde planteamientos artísticos basados en una traslación del taller al espacio público; un cambio de escala que afecta al paisaje solo de modo coyuntural. Nos referimos a la utilización del saber del arte junto con otras disciplinas constructivas, para ejecutar un proyecto «estético-político» que dé respuesta a las necesidades reales de la ciudadanía en concordancia a la entropía del lugar y sin renegar de lo simbólico, es decir, añadiendo al proyecto una intencionalidad política que afecta a la estructura del paisaje.

A mediados del siglo pasado, Oteiza ya señalaba que «la belleza no es suficiente justificación para incorporar la obra de arte a la ciudad. La ciudad es espacio y por tanto tiene que ser desocupada formalmente, colaborando en ello el arquitecto y el artista. Mediante esta integración se generan espacios receptivos dentro de la ciudad, al servicio espiritual de la comunidad»⁵⁶. Jorge Oteiza aborda el tema urbano desde la integración del arte, la arquitectura y el urbanismo

para conseguir una ciudad al servicio del Hombre, pero añadiendo; «sin obra de arte».



Fig. 24. Agustín Ibarrola, cubos pintados rompeolas de Llanes (2001/2003).



Fig. 25. Nestor Basterretxea, esculturas presa Arriaran (1996).

Cuando Agustín Ibarrola pinta los cubos del rompeolas de Llanes (Asturias) —fig. 24— es evidente que ejecuta una intervención artística sobre los bloques de hormigón (aunque sea de carácter ornamental); algo parecido ocurre cuando Néstor Basterretxea inserta dos grandes esculturas en la presa de Arriaran —fig. 21— o

⁵⁶ OTEIZA, J., «La ciudad como obra de arte» Recogido por Emma Lopez Bahuten en el libro *Oteiza y la crisis de la modernidad*, Op.Cit. p.422.

Daniel Buren recubre con formica roja el puente de La Salve (Bilbao) —fig. 26—. Pero, ¿cuál es la finalidad de estas intervenciones artísticas? ¿Embellecer, decorar, restablecer el equilibrio perdido...?, ¿incluso a riesgo de desnaturalizar la obra de otro profesional que lleva décadas formando parte del paisaje?

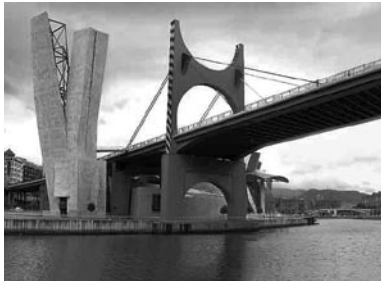


Fig. 26. Daniel Buren, Puente de La Salve (2006).

En 1986, en una intervención anterior al puente de La Salve, Daniel Buren creó *Les Deux Plateaux*⁵⁷ en el gran patio del Palais Royal de París. En esta obra, Daniel Buren aplica, un saber del arte (no necesariamente bello), enfocado desde una estética-política; su intervención consistirá en la repolitización del espacio para recuperar el carácter público de la plaza. Esta sí se puede considerar una estetización política del entorno, porque lo político (raíz política), trata sobre cuestiones y problemáticas de las personas que viven en la polis. En cambio, en el caso del puente de La Salve, el mismo Buren

57 *Les Deux Plateaux*, es una escultura de 3.000 m² en el gran patio del Palais Royal, de París, que provocó un intenso debate sobre la integración de arte contemporáneo y edificios históricos.

no rehúye el hecho decorativo de su acción artística, reconociéndolo al afirmar que: «normalmente lo decorativo se considera algo negativo; yo lo encuentro muy interesante»⁵⁸.



Fig. 27. Jabier Elorriaga, esculturas en el dique de Zumaia (1997/1998).

En el estudio sobre escultura pública en espacios públicos, desarrollado por el investigador y profesor de la UPV/EHU Isusko Vivas bajo el título *Espacios para la escultura y el mobiliario urbano* (2008), el autor cita algunas actuaciones artísticas que se dan en el País Vasco en el último tercio del siglo XX e inicios del XXI. Recuperaremos dos de ellas para diferenciar las intervenciones coyunturales de las estructurales; la escultura de Basterretxea en la presa de Arriarán (1996) y el conjunto escultórico de J. Elorriaga, colocado en el dique de Zumaia (1997/1998) —fig. 27—. Según Vivas, en la intervención de Nestor Basterretxea en la presa de Arriaran, «la dificultad de articular propuestas escultóricas se complica enormemente por la necesidad imperiosa de competir con el entorno. Dicha interacción arquitectura-

58 Entrevista a Daniel Buren. Disponible en: <http://servicios.elcorreo.com/guggenheim/noticias/entrev-buren.html>

escultura y paisaje solo se puede solventar en estas ocasiones con un certero juego de escalas como propone Basterretxea».

En 1996 el Ayuntamiento de Zumaia (Gipuzkoa) convoca un concurso para la instalación de una obra en el recién terminado (y no exento de polémica) nuevo dique de Zumaia. Según Vivas, «para ese difícil lugar se requería una intervención artística que, aparte de suponer un reto técnico importante por la perdurabilidad en el tiempo, en la primera acotación y cartografiado del lugar del trabajo se estimaba la imposibilidad de competir con la grandiosidad de la propia arquitectura»⁵⁹.

Aunque reconocemos que el recorrido escultórico planteado por el artista Jabier Elorriaga dota a dicho escenario de nuevas significaciones poéticas que evocan, que nos llevan, a otras realidades (quizá para evadirnos de una realidad espacial demasiado agresiva), y que las esculturas de Basterretxea están perfectamente integradas en la estructura de hormigón, este proyecto de tesis defiende la idea de que cualquier artificio construido por el hombre no tiene por qué «competir» con el paisaje para hacerse presente (tal y como cita Vivas con las aportaciones escultóricas en la presa de Arriarán y en el dique de Zumaia) sino que tienen que construir paisaje, ser parte de la estructura del paisaje, incluso a riesgo de desaparecer. Es por ello que defendemos que el «saber del arte» tiene ya en su bagaje unos recursos operativos que nos demuestran que el juego de escalas y actuaciones formales y simbólicas pueden estar implícitas en la estructura del mismo artefacto, sin tener que recurrir a la implantación de la escultura, porque, recordando de nuevo a Oteiza, «la arquitectura y la ciudad participan de la misma naturaleza espacial de la obra de arte».

En la reconfiguración del espacio común, en la construcción del paisaje, las intervenciones que se hacen en el espacio público no tienen por qué dañar el entorno necesariamente, para luego, desde la escultura o cualquier otro elemento artístico suavizarlo o reequilibrarlo. Deberíamos abandonar la idea de un arte redentor, porque entendemos que la capacidad transformadora y politizadora del arte va más allá de los reequilibrios coyunturales, y puede propiciar la reconfiguración física y simbólica del espacio común, así como fomentar otras maneras de ser en nuestro paisaje.

Este argumento de tesis de ninguna manera pretende deslegitimar tipo alguno de escultura o intervención artística en el espacio público, ni tampoco cuestionar la calidad estético-política de las ciudades; hay que recordar además que estos autores no han tenido opción de participar en la estructuración integral del espacio intervenido. Al contrario, entendemos que todo tipo de intervención puede ser válida siempre y cuando tenga sentido y significado. Se reconoce que la escultura pública, el mobiliario urbano o las intervenciones decorativas tienen la cualidad de determinar una estética urbana (aunque a nivel de detalle) aportándole valor añadido. Un valor que establece unas señas de identidad al espacio colectivo.

Como ya indicábamos en el primer capítulo dedicado a la unidad compleja del paisaje, las prácticas artísticas de todos los tiempos relacionadas con el paisaje (las pinturas rupestres, las construcciones megalíticas, los jardines del Romanticismo, la tradición de pintura de paisaje, el *Land Art*...) no sólo han reflejado las visiones de cada momento, sino que han contribuido a su construcción. Pero, como también hemos indicado con anterioridad, la construcción simbólica y coyuntural del paisaje apenas influye en la ordenación y construcción física del territorio global. Aunque del mundo del arte se planteen actuaciones simbólicas que reflejan nuevos modelos de intercambio entre humanidad y su medio, capaces de activar procesos de sensibilización, desgraciadamente el medio ambiente, lejos de

59 VIVAS ZIARRUSTA, I., *Espacios para la escultura y el mobiliario urbano*, UPV/EHU, Facultad de BB.AA., Departamento de Escultura, 2008, pp.371, 374.

mejorar, se va deteriorando cada vez más a un ritmo preocupante.

Conocemos autores que, partícipes de esta preocupación, plantean relatos de «paisajes críticos», como es el caso de Ibon Aranberri (Itziar, Gipuzkoa, 1969). Las obras de Aranberri plantean las tensiones existentes entre Naturaleza y Cultura —fig. 28— *Itoitz* (2007) -, presentándonos un relato sobre «el poder», sobre sus redes, caminos y herramientas que «aspiran a controlar tanto la memoria como la naturaleza»⁶⁰.



Fig. 28. Ibon Aranberri, *Itoitz* (2007).

O como Asier Mendizabal, que en su obra pone en perspectiva las complejas articulaciones entre lo estético y lo político⁶¹, examinando la materialidad del signo y su capacidad de ir más allá de determinados significados —fig. 29— *La ruota dentata*, 2001.



Fig. 29. Asier Mendizabal, *La ruota dentata* (2001).

Estas y otras reflexiones críticas sobre el paisaje, lo estético y lo político nos sirven como «observatorios estético-políticos» o como relatos artísticos para la necesaria reflexión, ante la empresa de reordenar y construir un paisaje complejo. Pero también, para estar al corriente de las inquietudes y expresiones que se están dando en el momento en el campo artístico en relación a lo social, cultural o ecológico, a fin de desarrollar esa «sensibilidad estética» que se refería Oteiza, y que nos reafirma como especialistas estéticos, preparados para enfrentarnos al espacio, al arte y a lo público, revelando las dimensiones simbólicas y políticas del espacio humano, el Paisaje.

⁶⁰ Aranberri relata memorias históricas de nuestra realidad reciente utilizando inteligentemente mecanismos artísticos, más que para reivindicar, para reflexionar sobre el lenguaje de la Modernidad y sus utopías fracasadas. El cerramiento de la cueva de Iritegui (Gipuzkoa), *Itoitz* (Navarra), *Lemoniz* (Bizkaia) o las fotografías aéreas de embalses construidos en época de Franco revelan un tratamiento artístico complejo aunque exento de retórica que nos hacen reflexionar sobre el poder, la historia, la cultura o la naturaleza.

⁶¹ La obra de Mendizabal especula sobre los contextos ideológicos y las manifestaciones humanas que los revelan. Investiga sobre el signo o el gesto como formas de visibilización de reivindicaciones sociales e ideológicas, en una compleja relación de lo escultórico y lo conceptual.

3.4.3. OPERACIONES ESTÉTICO-POLÍTICAS EN EL PAISAJE

Las cuestiones desarrolladas hasta este momento han pretendido mostrar el potencial inventivo y de síntesis del arte, así como su componente estético y educador (Oteiza) que trasciende en una «estética del paisaje». La construcción del paisaje no es una cuestión de moda o de supervivencia, sino una cuestión ética, que debe plantearse como una nueva utopía (Atxaga), desde un modelo de planificación cultural (Remesar) que conciba como estrategia una gestión decidida del medio ambiente y la recomposición de las praxis humanas (Guattari). Esta tarea, es, por tanto, una labor estético-política que nos concierne a todos, tanto a las instituciones como a los ciudadanos, así como a los técnicos y operadores estéticos.

Esta tesis defiende que los operadores estéticos, por su formación técnica y «sensible», están capacitados para mediar en los naturales conflictos y tensiones que se dan entre la entropía del medio y las actividades de la sociedad. Pero hay que subrayar que la condición de estos agentes no es exclusiva del ámbito plástico, sino que se da entre los profesionales de distintas disciplinas creativas como consecuencia de una madurez estética y un verdadero compromiso social⁶².

En este apartado vamos a presentar operaciones estéticas en el paisaje efectuadas desde distintos ámbitos como la arquitectura, la

ingeniería o el arte pero que trascienden más allá de sus respectivas disciplinas. Estas operaciones en el paisaje corresponden a seis creadores que, aunque no trabajan desde una perspectiva multidisciplinar, demuestran una sensibilidad social y política fuera de lo común, profesionales de distintas épocas que coinciden en la manera de trabajar, que más allá de espectacularidades, más allá de la mera imagen, buscan dar respuesta a las necesidades reales de la sociedad. Fruto de una madurez estética, los dispositivos constructivos que despliegan estos autores conjugan lo poético y lo político. Arquitectos preocupados por la habitabilidad de sus edificios como Luis Peña Ganchegui (Oñate, 1926 - 2009) o Santiago Cirugeda (Sevilla, 1971), ingenieros conscientes de su vocación social que no pierden la dimensión humana de sus obras, como Evaristo Churruga Brunet (1841-1917) o Javier Manterola (Pamplona, 1936) o artistas que se resisten a la mercantilización como Santiago Sierra (Madrid, 1966) o Lara Almarcegui (Zaragoza, 1972), nos enseñarán que se puede construir, que se puede crear en clave de sostenibilidad, dándole verdadero significado a los conceptos *estético* y *político*.

Otra circunstancia mencionable es que dos de estos autores, el ingeniero Churruga y el arquitecto Peña, son naturales de la villa de Mutriku (Gipuzkoa), lo que añade a sus planteamientos unas constancias vividas y una mirada sensitiva y sensible con su paisaje

ARQUITECTURAS PARA HABITAR, ARQUITECTURAS SOSTENIBLES

El arquitecto británico Norman Foster (Manchester, 1935), artífice entre otros proyectos del nuevo Londres con obras tan significativas como el Puesto del Milenio, se halla inmerso en el mayor proyecto arquitectónico de su carrera. Se trata de la construcción de toda una ciudad sostenible, «Masdar». La ciudad de Masdar, situada en

⁶² OTEIZA, J, En esta sentido, cabe señalar que para Oteiza, «la sensibilidad artística está constituida por una sensibilidad personal y otra de generación. En la sensibilidad personal se heredan los elementos impersonales, lo involuntario histórico, lo étnico y local. La sensibilidad de generación, en cambio, arranca de la política universal de la cultura, y es lo voluntario histórico, lo intelectual y lo buscable, la transformación y los nuevos mitos» *Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la posguerra*, Op.Cit. p.76. Disponible en: <http://www.museoteiza.org/wp-content/uploads/2010/10/FMJOMegal%C3%ADtica-y-Carta2.pdf> p.266

Abu Dhabi, es un conjunto urbano que albergará 50.000 habitantes y sus emisiones de CO₂ y de residuos serán nulas. Para el arquitecto, «Masdar es una iniciativa política, pues los países del Golfo apuestan por este tipo de arquitectura sostenible»⁶³.

Aunque quizá sea demasiado apresurado afirmar que semejante conjunto urbano no generará ningún residuo, estamos convencidos de que dicho proyecto aportará nuevas formas de construir edificios más sostenibles y unas visiones innovadoras de entender el urbanismo.

Pero ante este proyecto nos surge una sospecha, que no es otra que la de dudar sobre la viabilidad de este tipo de propuestas cuando se carece del capital económico con el que sí cuentan los países productores de petróleo. Aunque convencidos de las aportaciones para la construcción sostenible que Norman Foster desarrollará en su «ciudad sostenible», e independientemente al «modelo social» que representa, resulta de pura lógica que a la mayoría de la población de nuestro planeta le resulte imposible lograr este modelo de ciudad, porque sus precariedades proceden precisamente de la carencia de capital económico.

En el año 2002 el premio Pritzker de arquitectura fue concedido al arquitecto australiano Glenn Murcutt. Este autor es uno de los representantes más eminentes del «funcionalismo ecológico»⁶⁴ que él mismo ha contribuido a inventar. Murcutt ha sabido transformar por analogía esta referencia absoluta que es para él la naturaleza en «herramientas de proyecto» y la particular estética de sus casas unifamiliares se explica por la voluntad de «traducción del paisaje» del cual proceden.

63 *El País*, 18 de abril 2009, p. 36.

64 MURCUTT G., en la revista «Arquitectura viva», n°83, abril 2002, p. 73.

En su obra se aprecia la búsqueda de un diálogo inédito entre la escala del paisaje y la intimidad doméstica, a la vez que del recurso de los materiales modestos ennoblecidos por el ingenio de los detalles constructivos; pero, sobre todo, su trabajo cobra especial importancia por la convicción de que el arquitecto y su cliente comparten una responsabilidad fundamental en la modificación del mundo que implica el hecho de construir.

Sin desmerecer la calidad artística de este arquitecto australiano, sin embargo, sí debemos constatar que este modelo de vivienda unifamiliar construido en plena naturaleza no es el modelo de construcción social que urge en nuestra sociedad actual.

Norman Foster y Glenn Murcutt son grandes arquitectos de reconocida fama internacional que desarrollan su obra utilizando términos como «ecológico» o/y «sostenible», pero, ¿son realmente capaces de responder a las necesidades sociales y ecológicas de sostenibilidad?

Desde esta pregunta, presentamos a dos arquitectos que obedecen a una forma peculiar y personal de hacer arquitectura desde parámetros como la vocación ciudadana o la rebeldía, y que, aunque no de tanto prestigio internacional, sí son de reconocida trayectoria como arquitectos que trabajan desde un espíritu social: Luis Peña Ganchequi y Santiago Cirugeda.

LUIS PEÑA GANCHEQUI

Este arquitecto ha trabajado tanto desde la teoría de la docencia (como profesor de arquitectura en la Universidad de Barcelona y en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de San Sebastián) como desde la práctica, desarrollando proyectos colectivos desde la sensibilidad con

el lugar y con lo social, constituyendo con ello la materia prima en la construcción y formalización de la ciudad.

Luis Peña Ganchegui⁶⁵ cuenta con una poderosa y larga obra, así como con el legado teórico más influyente en los profesionales de su oficio. La plaza de la Trinidad y el entorno o anfiteatro del *Peine del Viento* (*Plaza de Tenis* —fig. 30—) que realiza junto con Eduardo Chillida, será probablemente su obra más conocida, pero su legado se expande por numerosos puntos de nuestra geografía, como la Plaza de los Fueros de Vitoria-Gasteiz, la Torre de Vista Alegre en Zarautz (Gipuzkoa), la casa Imanolena en Mutriku (Gipuzkoa) o el Parque de la España Industrial de Barcelona.

Acostumbrados a ver en revistas y medios de comunicación grandes arquitectos internacionales que muestran museos, aeropuertos, palacios de congresos, auditorios, etc.; «edificios símbolo» que representan la imagen de la nueva ciudad contemporánea, sin embargo, apenas aparece el edificio vivienda, la arquitectura residencia, hogar de la mayoría del común de los mortales⁶⁶. En este sentido, el arqui-

tecto Eduardo Mangada resalta la importante labor social de Luis Peña Ganchegui por construir viviendas colectivas o agrupaciones de viviendas, porque «constituye la materia prima en la construcción y formalización de la ciudad»⁶⁷.

Una característica mencionable en los edificios de este arquitecto son sus espacios comunes interiores, donde queda evidenciada su sensibilidad por las vivencias comunitarias. En ellas, en vez del «aprovechamiento» del metro cuadrado, encontramos enormes porches y portales donde son posibles los juegos, las tertulias o la convivencia vecinal en general. En un mundo donde la soledad cada vez se apropia más de la condición humana contemporánea, donde «los nuevos medios de comunicación hacen posible una especie de vínculo con el mundo sin moverse de casa»⁶⁸, resulta gratificante encontrarse con este tipo de modelos de vivienda donde el portal se convierte en espacio vecinal de uso abierto y humano: «El ambiente exterior, la luz, el paisaje y el aire invaden los espacios comunes del porche y portal. Con ello se pretende fomentar un sentido de comunidad entre los ocupantes del conjunto, dotando a éste de un ambiente urbanístico propio»⁶⁹.

Por otra parte, en lo que se refiere al modelo formal exterior, en el edificio de Peña Ganchegui se constata una percepción plástica integral y autónoma que hace que sus construcciones, más que viviendas, sean edificios⁷⁰. Los «volúmenes maclados» característico en sus edificios,

65 Ha recibido premios como el Premio Aizpurua en 1963 o el Premio Munibe, en 1997, pero su mayor reconocimiento llega el año 2004, cuando recibe la medalla de Oro del Consejo Superior de los Arquitectos españoles en reconocimiento a toda su labor y por ser uno de los principales profesionales que introducen la arquitectura contemporánea en España. Para el presidente del Colegio de Arquitectos de Gipuzkoa, Iñigo Lizundia, «Ha sido uno de los máximos referentes de la arquitectura vasca en los últimos sesenta años».

66 En este sentido, para el arquitecto Xabier Unzuurrungaza, de la lectura del conjunto de su obra se desprende «una impresionante y continua aportación cultural al máximo nivel a la construcción de ciudad en sus diferentes contextos o partes y desde la disciplina y el oficio de la proyección arquitectónica siempre sensible al lugar». Unzuurrungaza subraya la importancia del trabajo de Peña porque trata siempre de aportar desde la arquitectura, tanto al paisaje rural o urbano en el que se inserta, continuas mejoras estructurales, espaciales y materiales, en el tejido urbano. Para Unzuurrungaza resulta importantísima la contribución de la obra de Peña en sus diferentes fases al proceso histórico de la construcción de la ciudad en el País Vasco. *Arquitecturas 1958-1994 Arkitekturak*, Donostia, Fundación Kutxa y UPV/EHUko Gipuzkoako Campuseko Errektoreordetza, 1994.

67 MANGADA, E., «Notas sobre la arquitectura residencial de Luis Peña», *Ibid.*, p. 30.

68 WALTER, M., Revista «HIKA», nº 59, julio 1995, «Discutir nuestras ciudades».

69 Sobre viviendas «Aizetzu». Revista *Hogar y Arquitectura*, nº 62, 1966.

70 PÉREZ ARROYO, S. en su libro *Los Años Críticos. 10 Arquitectos Españoles*, escribe: «Es posible que Peña lleve en su interior el escultor que muchos vascos llevan. Todo esto le lleva a convertir sus edificios en estatuas; hitos clavados en las faldas de las colinas en las que se desarrollan tantos de los núcleos de este país, tradicionalmente devorado por una revolución industrial y un crecimiento incontrolados».

junto a la articulación de la planta en torno a un espacio común voluntariamente emblemático y complejo (sala colectiva, porche, portal, etc.), como se puede apreciar en las *Viviendas Aizetzu*, (Mutriku, 1964. Gipuzkoa) —fig. 31—, quedarán como una de las grandes aportaciones de Luis Peña Ganchegui.

Pero con el objetivo de tener una visión global de su obra, resulta absolutamente necesario referirnos a la faceta urbanística de su trayectoria. Como la Plaza de la Trinidad (Donostia, 1961), que más allá de dar calidad urbana al casco viejo de Donostia, desde el punto de vista estético, logra articular sus distintas partes discontinuas, en una sensación de unidad y de vacío central. O el proyecto realizado en colaboración con Eduardo Chillida, el *Peine del Viento* o como el la denominaba *Plaza del Tenis*⁷¹, por ser un lugar que es principio y fin de la ciudad, preámbulo de las esculturas de Chillida, y por funcionar como símbolo de la unión entre ciudad y naturaleza.

A diferencia de muchas intervenciones artísticas que con el paso del tiempo quedan descontextualizadas y pierden su sentido, podemos decir que el Peine del Viento no solo mantiene su vigencia, sino que década tras década se reafirma como ejemplo de intervención artística donde el espacio artístico funciona como cohesionador entre ciudad y naturaleza. *El Peine del Viento* ha «conquistado» un lugar en el límite de la ciudad y la mar, pero no ha sido urbanizado o domesticado por apropiación, sino que es un claro ejemplo de interpretación y actuación artística en la entropía de un entorno natural.

71 Para el arquitecto Miguel Garai, «la plaza representa una clara manifestación de unidad y coherencia intelectual llevada hasta sus últimas consecuencias, reencontrándose forma y materia dando sentido al lugar por su textura, peso y carácter». Oriol Bohigas va más allá y afirma, «La plaza del Tenis, apoyando la bella escenografía del Peine el Viento, es una de las mejores aplicaciones de un tratamiento del paisaje que tiene sus orígenes en sugerencias plásticas casi extra-arquitectónicas que me atrevería a relacionar incluso con algunas líneas del *Land art*». *Arquitecturas 1958-1994 Arkitekturak*, Op.Cit.



Fig. 30. Plaza de Tenis. San Sebastián (1975).



Fig. 31. Viviendas Aizetzu, 1964. Mutriku (Gipuzkoa).

En definitiva, constatamos en la obra del arquitecto Peña Ganchequi una sensibilidad estética y una clara voluntad social; cuando construye edificios en volúmenes maclados que parecen «edificios escultura», cuando articulando sus espacios interiores para las interrelaciones vecinales, estetizándolos por fuera y humanizándolos por dentro para ser habitadas y compartidos. Pero también, cuando interviene urbanísticamente, cuando aplica su saber hacer arquitectónico en proyectos relaciones y sensitivos, interpretando la naturaleza para luego intervenirlos estéticamente.

SANTIAGO CIRUGEDA

Santiago Cirugeda es un arquitecto sevillano titulado en la ESARQ (Universidad Internacional de Catalunya) de Barcelona. Este arquitecto sevillano, más allá de desarrollar proyectos arquitectónicos, divulga y defiende una nueva manera de construir, respondiendo a las necesidades de la ciudadanía. Desde libros, artículos y conferencias, o participando en debates, congresos o bienales, cuestiona el modelo actual de la arquitectura en el ámbito de la realidad urbana. Temas como la arquitectura efímera, el reciclaje, las estrategias de ocupación e intervención urbana, la incorporación de prótesis a edificios construidos o la participación ciudadana en los procesos de toma de decisiones, son asuntos que trata habitualmente en sus proyectos arquitectónicos y urbanísticos.

Se define como «alegal», esto es, intenta aprovechar los vacíos legales para beneficio de la comunidad. En este sentido, Cirugeda no responde a la imagen del arquitecto convencional, porque ha construido muy poco y porque nos anima a movernos por los entresijos que la ley no ha contemplado. Afirma a menudo que es más importante solucionar los problemas de la gente para habitar que el cumplimiento de las estrictas leyes de construcción.

Nuestro interés por este arquitecto, se fundamenta principalmente en el valor patrimonial que otorga a la vivienda y en una forma peculiar y personal de hacer arquitectura desde parámetros como la experimentación, la unión de disciplinas, la colaboración creativa, la rebeldía, la vocación ciudadana y, sobre todo, un deseo de contribuir a la mejora social. Desde este punto de vista, Cirugeda apuesta por el derecho a una vivienda digna, tal y como ocurre en los países del norte de Europa, reivindicando el régimen de alquiler, como fórmula para evitar especulaciones y poner en valor el derecho de los ciudadanos a tener una vivienda.

Por otro lado, resulta sorprendente que un arquitecto muestre esta actitud de reconsiderar las cosas, de encontrar soluciones sencillas pero a la vez rompedoras; la actitud de estudiar los límites de lo legalmente posible y lo técnicamente viable, y convertirlo en realidad, creando verdaderas respuestas a los problemas urbanos y las necesidades sociales⁷². Todas estas soluciones espaciales y jurídicas las podemos encontrar en su libro «Situaciones urbanas», una forma de publicar (ofrecer al público) recetas urbanas de habitabilidad como también una forma de tomar conciencia del compromiso y del papel de la ciudadanía en la ciudad y la búsqueda de soluciones imprevistas⁷³.

En el 2008 recibe en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, el premio Naider a la acción y el compromiso. Entre sus proyectos podemos citar *Viviendas en azoteas* (2007) —fig. 32—, *Mobiliario ilegal* (Sevilla 2007), *Ordenación y ocupación temporal de solares* (Sevilla 2004),

⁷² *Generación 2002. Becas de arte*. Caja Madrid. Obra social. Madrid 2002. En este libro podemos comprobar en su página 29 el estudio jurídico minucioso que hace el arquitecto sobre Conservación Específica y Ocupación Temporal de Solares y las posteriores soluciones que aporta.

⁷³ CIRUGEDA, S., *Situaciones urbanas*, Barcelona, Ed. Tenov, 2007.

Prótesis a un edificio institucional (Castellón 2004–2005) o el proyecto *Basauri+Mátrix* (Basauri, Bizkaia, 2005–2007)⁷⁴.



Fig. 32. *Propiedad horizontal derivada en vertical*, Sevilla (2001).

En marzo del 2009 el arquitecto sevillano da una conferencia en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco, en la que cuenta los entresijos de la iniciativa *Basauri+Mátrix* —fig. 33—. La historia se resume en que en el año 2005, el Ayuntamiento de Basauri contacta con el arquitecto y le propone construir viviendas para

74 En el año 1996 el Ayuntamiento de Basauri (Bizkaia) pretende urbanizar la ladera del Basozelai. Cirugeda da forma a esta iniciativa y presenta sus «casas-cajón» de 42m² más 20m² de terraza para jóvenes menores de 35 años en régimen de alquiler. Cirugeda, que toma ideas urbanísticas desarrolladas en el norte de Europa (principalmente Países Bajos), proyecta instalar 35 bloques prefabricado que cuelgan de una ladera Basozelai de Basauri. Los edificios de madera, con revestimiento aislante y sobre una base de hormigón, se sujetarían a una superficie inclinada que evitarían excavar el terreno. Se trataría de viviendas de carácter sostenible, equipadas con paneles solares, calderas centralizadas y sistema de reciclaje de residuos.

jóvenes en una zona verde en ladera. Cirugeda les propone la idea de los cajones modulares que ya tenía proyectados con anterioridad. Cuando parece que todo está listo para empezar a construir, queda todo anulado por cambio de gobierno municipal.

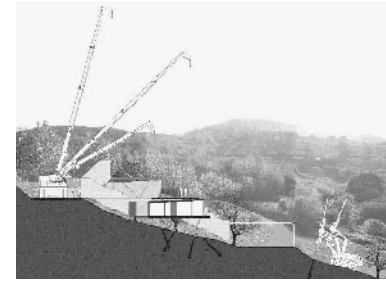


Fig. 33. *Basauri-Matrix*, Basauri, Bizkaia (2005/2007).

El proyecto *Basauri+Mátrix* podría ser, sin duda, uno de los proyectos más interesantes realizados por el arquitecto, porque vendría a demostrar que es posible construir vivienda digna sostenible de bajo coste. Por otro lado, el modelo de arrendamiento conlleva patrimonializar la vivienda, convirtiéndola en un bien social que iría solucionando las necesidades de emancipación de los jóvenes, generación tras generación y, en consecuencia, evitando las especulaciones, sobreurbanizaciones o hipotecas abusivas.

Santiago Cirugeda no es el arquitecto formal que construye viviendas o edificios; el sevillano representa un tipo de arquitectura interesada en buscar soluciones imaginativas y sencillas, en los límites de lo legalmente posible y lo técnicamente viable, porque su principal objetivo no es otro que ofrecer alternativas espaciales para habitar.

Cirugeda es un claro ejemplo de facilitador social; en sus «modos de obrar»⁷⁵ encontramos el reciclaje o la arquitectura efímera como fórmula para lograr viviendas sostenibles factibles; además, presta todo su saber técnico y estratégico al conjunto de la sociedad. Todas sus recetas urbanas son de uso público y «pueden ser utilizadas en todo su desarrollo estratégico y jurídico por los ciudadanos que se animan a hacerlo».

LA POÉTICA DE LOS INGENIEROS. CUANDO SE FUSIONA TÉCNICA Y ARTE

Oteiza ya señalaba que la arquitectura y la ciudad participaban de la misma naturaleza espacial que la obra de arte. A las obras públicas como puentes, puertos o carreteras se les puede realizar un estudio o lectura similar a la que hacemos con un objeto escultórico en lo que a sus aspectos formales se refiere. Entender que un puente puede adquirir el mismo rango simbólico que una escultura pública no debe sorprender a nadie. En este sentido, artistas como Dani Karavan (Tel Aviv, Israel 1930) desarrollan proyectos escultóricos donde colaboran artistas, ingenieros y arquitectos como con la obra «Gran Eje de Cergy-Pontoise» para las proximidades de París (1989).

El proyecto escultórico del artista viene definido por un recorrido lineal que atraviesa todo el territorio desde la urbanización hasta el río Oise. A lo largo del paseo el espectador podrá contemplar todas las formas y elementos que configuran el vocabulario de arquitectos, ingenieros y artistas.

Pero al igual que Dani Karavan, el ya mencionado Siah Armajani se

apoya en una «utilidad estética» en sus diseños ingenieros de puentes u otras estructuras, como en el Puente *Irene Hixon*, de Minneapolis (1988), o *Mesa de picnic para Hesca* (2000). De esta realidad constatamos que también puede existir una poética en obras de ingeniería o arquitectura, buscando en su lenguaje la sensibilidad que lo aproxima al lenguaje del artista.

Dirigiendo la mirada propiamente a la disciplina de la ingeniería, comprobamos que se sitúa en la tradición racionalista, con el predominio del orden para el cálculo matemático. Pero prácticamente en toda obra ingeniera se puede constatar que siempre hay una parte que va más allá del hecho técnico.

El ingeniero Fernández Ordóñez, definiendo las obras de ingeniería, refleja claramente una toma de conciencia de lo que debe ser la actuación en la naturaleza a través de una apropiación poética de la misma. Desde el profundo respeto a la profesión y hacia el medio ambiente, explica el método en el que el hombre toma posesión de la naturaleza transformándola artísticamente por medio de su trabajo. En este enfoque de actuación en el territorio se produce una fusión entre la técnica y el arte. Para Ordóñez, juntos, arte y técnica, «realizan un ensanchamiento de lo funcional llegando hasta lo que da satisfacción a las legítimas necesidades de la humanidad»⁷⁶.

Cuando el ingeniero utiliza términos como *técnica* y *arte* hay que pensar que su labor profesional valora el patrimonio cultural y el paisaje por encima de análisis económicos, aunque existen casos en los que el derecho de autor se antepone a la utilidad pública de la obra, abriéndose una brecha entre artista y sociedad⁷⁷.

75 www.recetasurbanas.net

76 FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ, J.A., *Acerca de los Ingenieros y la Naturaleza*, en I Jornadas Internacionales sobre Paisajismo, Santiago de Compostela, noviembre 1991, pp. 11-21.

77 Recientemente hemos sido testigos de un litigio judicial sobre derechos de autor entre

Para Asunción García, «la escultura pública es un arte para los ciudadanos por su carga estética, cultural y social, mientras que la obra del ingeniero puede convertirse en un arte de los ciudadanos en tanto que está financiado por la sociedad y permite una apreciación sin barreras, invitando a la fruición estética. A partir de la sutil intervención de los ingenieros, cada espectador del paisaje, y cada sociedad, puede abrir una puerta al mundo del arte. Podríamos decir que los puentes memorables son aquellos que comparten una doble función: estética y utilitaria»⁷⁸.

A continuación presentamos a dos ingenieros de larga trayectoria profesional cuyos trabajos son un claro ejemplo de estética y utilidad. Sus puentes y muelles son el resultado de un estudio minucioso del paisaje, donde se huye de la espectacularidad, del excesivo protagonismo, donde nada es gratuito; pero precisamente por ello, logran estructuras funcionales de belleza estética. Nos estamos refiriendo a dos magníficos ingenieros como Javier Manterola y Evaristo Churrua.

JAVIER MANTEROLA

Javier Manterola Armisen nace en Pamplona en junio de 1936. Su familia, que pertenece a la burguesía de la posguerra, le inculcará valores esenciales: «He nacido y he vivido dentro de una familia en la que los valores artísticos han estado presentes no como algo que hay que valorar y conocer. Han estado presentes como algo vivo, importante, realmente importante (...) De siempre, desde que tengo

el Ayuntamiento de Bilbao y el autor del puente *Zubi Zuri*, Santiago Calatrava.

78 GARCÍA, A., «La poética de los ingenieros» en el libro *JAFO. Homenaje a José Antonio Fernández Ordóñez*. Madrid, Ed. Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 2001.

recuerdo de mí, me ha gustado la arquitectura, la he seguido como algo natural en mí»⁷⁹.

Este ingeniero pamplonés hace ya su aportación al arte de construir en su primer puente (puente de Torre Baró, en la autopista a Barcelona, construido en 1968), cuando propone eliminar las ristras transversales entre vigas prefabricadas, hasta entonces obligadas. Desde entonces tiene un gran número de puentes construidos, alrededor de setenta. En ellos nada es gratuito y los esquemas nunca se repiten sino que progresan en una línea de trabajo rigurosa y orientada, pero suficientemente variada como para dibujar correcciones, matices o mejoras.

La constante innovación característica de su trayectoria no está reñida con la sugerencia de los sitios. En general, sus escritos o explicaciones sobre los rasgos más destacados de cada uno de sus puentes no suelen mencionar las condiciones del sitio, o solo lo hacen para justificar el número y dimensiones de los vanos. Y siempre afirma, de acuerdo con Heidegger⁸⁰, que no existe el sitio antes del puente, sino que es el puente quien hace el lugar.

Entre todas sus obras pueden destacarse, por antigüedad y por dificultad (que hacen que el ingeniero les tenga especial cariño), el

79 MANTEROLA, J., *Pensamiento y Obra*. Fundación ESTEYCO. 2004. p. 135.

80 En sus escritos teóricos reconoce esa influencia, pero apuntando siempre a la voluntad del diseñador como único reducto de decisión, sin dejar ningún resquicio al determinismo: «La tecnología depositada en los tipos estructurales ofrece muchas posibilidades de diseño, que vendrán condicionadas por el lugar donde nos instalamos, aunque no de forma estricta sino opcional. El proceso de diseño es, justamente, la aproximación de las ideas proporcionadas por la tecnología al lugar donde debe instalarse el puente». En cualquier caso, la primacía de lo que lleva dentro el diseñador es bien patente: «Lo que a uno se le ocurre en un momento dado y sobre un problema dado, depende de lo que te ha ido pasando a lo largo del tiempo en todos los órdenes de la vida que se te ha dado y te ha gustado darte». Ibid. p. 23, 24.

anteriormente mencionado Torre Baró, por ser el primer puente al que se enfrentó (1968), el puente de Cuatro Caminos (1969) o las Torres Blancas que construyó con el arquitecto Saenz de Oiza. También ha trabajado conjuntamente con arquitectos en la construcción de edificios, como es el caso del citado Oiza en Torres Blancas (Madrid 1964), con A. Lamela en las Torres de Colón (Madrid, 1973) o con su paisano Rafael Moneo en el Kursaal (Donostia, 1999), donde construyó sus escaleras interiores exentas de vigas y pilares. Como muestra de su trabajo refinado son especialmente destacables la *Glorieta de Zizur*, (Pamplona, 2003) —fig. 34— o el *Puente Euskalduna*, (Bilbao, 1996) —fig. 35—.

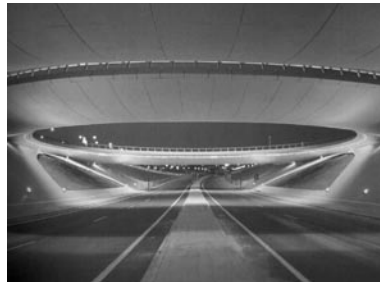


Fig. 34. Glorieta de Zizur, Pamplona (2003).

Pero probablemente el ejemplo más revelador del pensamiento estético del creador navarro se descubre en un proyecto propuesto por la Diputación de Bizkaia, donde el lector sacará sus conclusiones:

«En la Ría de Urdaibai, antes de ser declarada Reserva de la Biosfera, tras visitar la zona y quedar impresionado por la belleza del paisaje, es emplazado por el compañero José Ramón Odriozola, a la sazón Director de Carreteras de la Diputación Foral de Bizkaia, para que

diseñe algo muy light que permita la comunicación directa entre los habitantes de Sukarrieta e Ibarangelu con objeto de evitar un tortuoso recorrido de más de treinta kilómetros a través de Gernika. Javier realiza su trabajo presentando tres alternativas a cual más tenue. Junto con los documentos del estudio se adjunta una carta en la que propone una cuarta solución: olvidarse de los puentes y dejar las cosas como están. Afortunadamente esta es la decisión de la administración, cosa que todos debemos agradecer...»⁸¹.

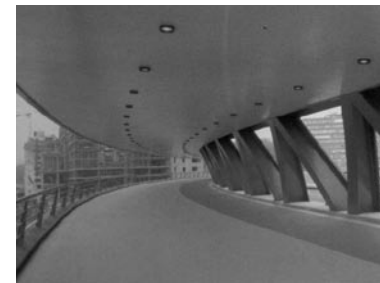


Fig. 35. Puente Euskalduna, Bilbao (1996).

81 ONZAIN, M., «Perfil biográfico. Por sus obras los conoceréis» en el libro *Javier Mantrola Armisen. Pensamiento y obra*, Op.Cit. p. 153.

En un mundo donde la opción de la espectacularidad al parecer es la más utilizada para crear símbolos, nos encontramos con un ingeniero como Manterola, crítico en su oficio⁸², y con una honestidad capaz de reconocer que ciertas partes del territorio resultan ser ya lugares, paisajes de gran identidad donde cualquier tipo de artificio insertado (por muy estético que fuese) funcionaría como añadido artificioso y agresor. Con este tipo de gestos Manterola reconoce, en su oficio como operador, el acto de ejecutar como el de preservar, como constitutivo de «construcción», que aunque de modo intangible, modifican culturalmente el significado del espacio y, en consecuencia, del espacio en sí mismo.

EVARISTO CHURRUCA BRUNET

Evaristo Churruga ha sido uno de los ingenieros que más activamente ha participado en el cambio de paisaje de Bilbao⁸³, una ciudad de-

sarrollada entre finales del siglo XIX y principios del XX. Desde una ingeniería refinada, sus obras han consolidado el perfil marítimo de la ría de Bilbao como la del puerto de Mutriku (Gipuzkoa), aportando soluciones que han supuesto importantísimos proyectos para el posterior desarrollo industrial y pesquero de dichas villas costeras. En este apartado nos vamos a referir al Muelle de Hierro (Portugalete-Bizkaia-) y al puerto marítimo de Mutriku.

El 12 de septiembre de 1887 se inaugura la obra pública más trascendental para la navegación de la Ría de Ibaizabal⁸⁴: El Muelle de Hierro de Portugalete, una obra «anónima» pero trascendente. En su desembocadura, en la margen izquierda, se encuentra el muelle de encauzamiento cuya importancia en la historia de la ría no se reconozca quizá suficientemente, aunque el Ministerio de Cultura

82 El autor afirma que para fijar criterios es fundamental el contra-ejemplo, y del libro *Javier Manterola Armisen. Pensamiento y obra* citamos unos párrafos donde aparece el famoso ingeniero Calatrava como «contra-ejemplo» de su línea de trabajo: «El puente de Santiago Calatrava en Mérida es uno de los ejemplos más conspicuos de esta actitud, al responder a un proyecto presentado a otro concurso donde no resultó ganador, que está en franca contradicción con el cauce del río y con el carácter de los puentes romano y moderno allí construidos». «¿Quiero hacer un arco tumbado? La asimetría tiene un fuerte atractivo y Calatrava la utiliza hasta la saciedad. Y eso está bien una vez, pero no siempre, el tumbado un arco siempre es posible con la tecnología actual (...) cuando se repite una o más veces resulta artificioso». Ibid. pp. 25 y 112 respectivamente.

83 CHURRUCA Y BRUNET.E. 1841-1917. natural de Mutriku (Gipuzkoa). En 1863 acaba en Madrid la carrera de Ingeniería de Caminos, Canales y Puertos. Trabaja en diversas obras en Murcia, Valencia o Gernika. En 1866 es transferido a Puerto Rico, donde será nombrado Inspector General de Obras Públicas, construyendo edificios y canalizando ríos. Regresa a España en 1873 y en 1877 se hace cargo de la construcción del puerto exterior de Bilbao y la canalización del río Nervión. Estas obras finalizan en 1904, convirtiendo al puerto de Bilbao en uno de los mejores y más seguros de España. (Enciclopedia *Auñamendi*, <http://www.euskomedia.org/aunamendi/36306>).

84 Hace ya poco más de 120 años, la buena situación de Bilbao como puerto fluvial interior, con un estuario de catorce kilómetros, se contradecía con su peligrosidad, especialmente debida a la temida «barra de Portugalete», una legendaria y arriesgada barrera transversal de bancos de arena móviles. Ante esta situación, resultaba preciso resolver los gravísimos problemas de naufragios y bloqueo de la ría, cuyo tráfico mayoritario, la exportación del mineral de hierro, constituía un proceso económico fundamental. Para semejante cometido, se nombra Director facultativo de las obras al ya entonces reputado ingeniero mutrikuarra Evaristo Churruga Brunet Izu (Olza), 26-10-1841 - Bilbao, 03-04-1917.

Churruga, como resultado de su experiencia e intuición, y de exhaustivos y rigurosos estudios analizando todas las obras realizadas en la ría desde el siglo XV, concibe una disposición que encauzara, reconduciendo, aprovechando la fuerza natural de la corriente para lograr el autodragado de la barra. Las obras comienzan en abril de 1881 y los trabajos se desarrollan hasta 1887. Al finalizar se consigue un canal constante de ochenta metros de anchura con profundidad mínima de 4,58 metros en bajar, que permite triplicar el tonelaje de los barcos que podían navegar hasta Bilbao.

Es la primera gran obra de ingeniería portuaria que permitiría la navegación en cualquier marea y que transformaría el sinuoso cauce natural de la Ría en un curso más rectificado, curvilíneo y encauzado. Así, destaca el dato de movimiento total de mercancías del puerto, que pasó así de 1.981.000 toneladas en 1878 a 4.625.280 toneladas en 1888. «El Muelle de Hierro de Portugalete», Iñaki Uriarte. Disponible en: <http://www.nabarralde.com/es/egunekoa/728-el-muelle-de-hierro-de-portugalete>

El Muelle de Hierro se sometió en el año 2011 a una profunda remodelación que le devolvió su imagen original, eliminando el hormigón de sus vigas y recuperando su parte baja para el paseo y la pesca.

español ya se dirigió al Gobierno Vasco para recomendar su adecuada catalogación.



Fig 36. Evaristo Churruga, Puente de Hierro (1887)⁸⁵.

En mayo del 2008, en el I Congreso de Ordenación del Territorio, organizado por el Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, el arquitecto Iñaki Uriarte glosa la importancia del muelle de Hierro de Portugalete, para el que solicita la declaración de bien cultural. «El Muelle de Hierro es una construcción interesantísima, avanzada, precisa, perfecta y patrimonialmente un bien cultural». (...) «Por su relación con el urbanismo, la navegabilidad y su proximidad, a 465 metros, es necesario vincularlo con el Puente Transbordador de Bizkaia de 1893, la magnífica gran puerta de hierro de Bilbao a la mar. Si el Puente, que solemniza el paisaje fluvial, representa el dominio

transversal de la Ría, el Muelle de Hierro, la victoria sobre la corriente fluvial, supone el dominio longitudinal. Pocos puertos en el mundo poseen dos estructuras de tanta importancia histórica, trascendencia tecnológica y en la actualidad valor y categoría de bien cultural. El Muelle de Hierro es la expresión estructural sencilla y bella de una sabiduría marítima resuelta con una refinada ingeniería»⁸⁶.

El puerto de Mutriku⁸⁷, (Ingeniería y urbanismo). Menos conocido que el Muelle de Hierro es el puerto marítimo de Mutriku (Gipuzkoa, 1899). Construidos con bloques de piedra caliza y de pizarra, Churruga construye magníficos muelles, que a día de hoy, después de un siglo de construcción, presentan un aspecto formidable. En su pueblo de origen, el ingeniero construyó un puerto refugio en colaboración con el pueblo pesquero; al igual que en el Muelle de Hierro de Bilbao, se aprecia su forma de trabajar precisa y perfecta (su estado de preservación lo demuestra) y su gran sensibilidad urbanística.

Con el Muelle de Hierro de Portugalete quedan evidenciadas las dotes ingenieras de Churruga, pero con los muelles del puerto de Mutriku —fig. 37— se constata otro tipo de sensibilidad. En este puerto Churruga destaca como arquitecto y urbanista, porque consigue con su ajustado diseño que el puerto se integre con el perfil orográfico del pueblo y forme parte esencial de este. Churruga remata armónica y estéticamente la construcción en escalera del pueblo medieval de Mutriku. Los muelles del ingeniero que constituyen el puerto representan el primer escalón de toda la escalera que compone el casco urbano, pero no por ello siendo barrera separadora de la mar, sino como

85 «Sus escasos 800 m. de longitud y su escueto alzado le confieren un plácido anonimato en el trajín del puerto de Bilbao. Sólo la gracil curva formada por su planta anticipa el sentido e importancia de su función como obra de ingeniería civil tan trascendente para Bilbao», Miguel Aguiló Alonso (Madrid, 1945), Doctor Ingeniero Caminos y Economista. <http://www.ciccp.es/ImgWeb/Castilla%20y%20Leon/Ingenier%C3%ADa-Humanismo/Obra%20MiguelAguilo.pdf>

86 URIARTE,I. Artículo «El Muelle de Hierro de Portugalete». *Gara*, 07-05-2008

87 Hoy en día el puerto de Mutriku sólo cuenta con un barco pesquero de bajura, y el espacio portuario está transformándose, convirtiéndose más en lugar de ocio y paseo donde claramente se puede disfrutar de esta zona ya más urbana que pesquera, con su componente marino como valor añadido de este espacio.

«muelles relacionales» entre lo terrestre y lo marino, como artificio protector a la vez que comunicador de la mar y los mutrikuarras⁸⁸.

Este ingeniero del siglo XIX fue capaz de proteger de la fuerza de la mar a la población marinera de Mutriku pero manteniendo una relación armoniosa con el territorio, construyendo a escala humana unos artificios de espíritu urbanista y sensibilidad arquitectónica. Nuevamente, reconocemos en este otro ingeniero su vocación mediadora entre territorio y sociedad, pero destacando por su sabiduría ingeniera. Sabiduría, por saber estudiar y entender la naturaleza misma del territorio (funcionamiento y lógica de cauces de río o rompientes de mar) y por su capacidad de interpretación del territorio. Churruca supo construir paisaje desde el conocimiento técnico y desde su capacidad de interpretar la naturaleza, planteando intervenciones ingenieras tenues y funcionales demostrando una sensibilidad estética exquisita, consecuencia de una madurez ética y profesional.



88 Independientemente de los acertados volúmenes y terminaciones de los muelles donde se aprecia su saber hacer y su oficio de ingeniero (los embates de la mar en todo un siglo apenas han deteriorado los muelles), Churruca destaca como un ingeniero de ajustada visión y sensibilidad estética. En sus muelles, la figura humana es «protegida» de las olas de la mar por medio de un muro, pero cuya altura, a su vez, posibilita la visión de la mar, sin perder el contacto visual con ella. Los remates urbanísticos como escaleras o juntas de bordillos están trabajados al detalle y constituyen espacios agradables donde se puede disfrutar de la relación armoniosa entre forma y materialidad. Los volúmenes de los muelles fueron concebidos para amortiguar la fuerza de la mar, pero también para poder convivir (y hoy en día disfrutar) de todo el entorno marítimo. Espacios vivenciales donde se podría trabajar, arreglar redes, construir nasas... cuando la mar lo permitiese, y espacio de refugio, retrocediendo, cuando la mar se presentaba brava.

Fig. 37. Evaristo Churruca, diseño muelles de entrada al Puerto de Mutriku (1899).

EL PODER CRÍTICO DEL ARTE

Podríamos decir que la «inutilidad de las cosas es revolucionaria por cuanto que pone en crisis, por cuanto que delata el absurdo de lo útil», por lo que «tiene un carácter sentimental, no funcional, que humaniza»⁸⁹. Y si a esta cualidad revolucionaria de «cuestionar», se le une su «capacidad de engendrar cualidades del ser sin precedentes» (Guattari), constatamos en el arte, un poder crítico y reflexivo capaz de activar procesos estéticos de transformación.

En el primer capítulo relativo al paisaje, ya exponíamos que la crisis ecológica que padecemos es solo el fenómeno más visible de una crisis que es mucho más profunda y general que la meramente ecológica. Mientras el modelo capitalista se tambalea, la crisis económica global provoca más precariedad y, en consecuencia, se agudizan los problemas endémicos como el hambre, enfermedades y miserias. Nuestros obstáculos para la erradicación de estas miserias humanas no son ni de producción, ni tecnológicos, ni económicos⁹⁰. Sabemos producir suficientes alimentos y bienes, pero no los reparamos. Y solucionar la insostenibilidad de este modo de vida en el planeta es cuestión de voluntad.

Desde la ética, (recordando que para Wittgensten *ética* y *estética* son lo mismo), podemos establecer criterios más ajustados para posibi-

89 ELORRIAGA J. Y LAKA, X., en «Contribuciones de la escultura a la construcción del espacio público. Prácticas artísticas y estrategias de imagen en la ciudad (II)», en el libro *Especificidades y alteraciones en los modos de hacer y pensar lo Escultórico: la enseñanza de la Escultura hoy*, UPV, UDESC, Editor: José Larrabaster, 2007, p.90.

90 En la cumbre de Johannesburgo (ONU, 2002), se presentó un estudio detallado de las necesidades en tecnología e infraestructura de los países más pobres para que pudiesen erradicar el problema endémico del hambre. Se calculó en 50.000 millones de dólares la cantidad que se debería aportar al año entre todos los países pudientes. La respuesta fue que no había tal capital. Siete meses después, estos países concedieron 200.000 millones para financiar la guerra de Irak.

litar la convivencia de la vida en el planeta, impulsando un modelo de convivencia sostenible (sostenibilidad social) desde el desarrollo racional con el medio (sostenibilidad ecológica). Para ello, hace falta una voluntad inequívoca de cambio en la recomposición de las praxis humanas. Pero este cambio que parece razonable y ético, necesita de «activadores estéticos» que nos «remuevan», que nos despierten de nuestra cómoda amnesia occidental.

Como se ha constatado anteriormente, el mercado del arte, demasiadas veces, ha impulsado un tipo de arte subversivo y trasgresor fundamentado más en la espectacularización y en la polémica que en una voluntad transformadora de la sociedad desde la cultura. Esto cuestiona también la ética, o lo que es lo mismo, la estética del arte», si es que de verdad creemos que la cultura y el arte, más que con criterios mercantiles tienen que ver con la transformación de la sociedad y, en consecuencia, con la construcción de las personas (Oteiza).

Desde la cultura, desde el arte, dejando de lado las demandas de mercado, existen creadores que nos hacen pensar, reflexionar. Artistas que critican el sistema de relaciones económicas y políticas en las que nos hallamos atrapados. Creadores que aunque no despliegan dispositivos constructivos, como artistas cultivan la capacidad de activar el pensamiento del espectador, y por lo tanto establecen una transmisión con la sociedad lo que les convierte también en operadores estéticos, como es el caso del madrileño Santiago Sierra, que desde sus intervenciones capta de manera cruda las enormes desigualdades sociales que se esconden en nuestra sociedad.

En esta misma línea reflexiva, la artista zaragozana Lara Almarcegui, antepone en sus creaciones la habitabilidad y la convivencia a la productividad y a la circulación, teniendo a la ciudad y su periferia como tema central de sus preocupaciones. La caducidad de las obras del ser humano, el espacio público y la propiedad privada son los temas

que despliega en sus dispositivos artísticos, desde una clara sensibilidad por lo social y lo ambiental.

La presentación de estos dos autores, obedece a la creencia de que existe un tipo de arte con poder crítico que funciona desde la transmisión o desde otra clase de disposiciones constructivas, como activador estético para la transformación social. Un tipo de arte que, aunque no esté al margen del mercado, sí desarrolla un discurso independiente e incómodo que evidencia nuestras maneras insostenibles de ser y de vivir en sociedad, y nos ayudan a pensar acerca de las posibilidades éticas y políticas de la *estética*, en el actual estado de quiebra de la sociedad del bienestar.

SANTIAGO SIERRA

Santiago Sierra se inicia a principios de la década de los noventa dentro del campo «escultórico», aunque con el tiempo su expresión se va radicalizando con propuestas que adquieren aspecto de «atentados»⁹¹ contra el espacio expositivo. En sus obras con personas, el ser humano funciona como un elemento escultórico, planteando en ellas la cosificación del cuerpo del trabajador en una crítica penetrante al sistema de relaciones económicas y políticas en la que nos hallamos atrapados, representando la fotografía crítica de nuestra realidad circundante.

A finales de los noventa, Sierra comienza a contratar trabajadores para que realizaran ciertas acciones a la vista del público. Estas ac-

ciones evidencian su contenido político en los títulos de sus obras, que suelen ser descriptivos y resultan de vital importancia a la hora de comprenderlas⁹². Todas se refieren siempre a las preocupaciones del artista acerca de la economía y la política, y las repercusiones sobre la libertad individual. Para el crítico F. Javier San Martín, «en el título y en sus concisos comentarios acerca de las piezas, el artista especifica siempre la cantidad que cobran los trabajadores por realizar su labor, arrojando luz sobre el proceso de venta del cuerpo y del esfuerzo, el mecanismo capitalista del salario, la disponibilidad del obrero para realizar cualquier acción, por absurda o inútil que fuera, además de incomprendible para él mismo, a cambio de una remuneración económica»⁹³.

En todas las acciones donde hay presencia humana (escondida o presente) las acciones no solo se encuentran desprovistas de utilidad práctica como trabajo productivo, sino que muestran de forma cruda la cosificación del cuerpo del trabajador o la alienación de las labores repetitivas o monótonas como la de sostener durante horas una pared desprendida o arrastrar bloques de hormigón por la galería⁹⁴.

92 Por ejemplo «*Línea de 250 cm. tatuada sobre seis personas remuneradas*» (La Habana, diciembre de 1999). Según el autor, las reacciones que provocó serían muy distintas si la hubiera llamado «La línea de la verdad» y no hubiera hecho referencia a cuánto han cobrado o quiénes eran las personas tatuadas; esta pieza habría sido así considerada una obra poética, incluso melancólica. Cuando conviertes en el tema de la obra las circunstancias en las que se ha realizado, estás desenmascarando muchas situaciones de una forma que no gusta» (Entrevista p. 48, Revista Lápiz n° 253, mayo 2009, España)

93 SAN MARTÍN, F. J., *Una estética sostenible*. Op.cit. p.131

94 Se puede decir que en la obra de Sierra, los objetos dejan de tener valor en tanto que objetos de arte, para convertirse en soporte de una *performance* laboral. El escultor utiliza módulos habitados por asalariados (parados, inmigrantes sin documentos, trabajadores precarios, mendigos...) sin que éstos comprendan el porqué de su «trabajo» y sin que el espectador sepa que los módulos geométricos están habitados, como en la acción «8 personas remuneradas para permanecer en el interior de cajas de cartón», Ciudad de Guatemala, agosto de 1999.

91 Inundando recintos con una mezcla de barro y turba, dándoles fuego con gasolina o sobrecargando con 300 toneladas el edificio, poniendo en peligro su estructura y haciendo de estos una efímera escultura monumental. www.santiago-sierra.com

En palabras del propio artista, «creo que somos parte del problema, no de la solución, pero como artista, tienes la capacidad de activar el pensamiento del espectador, por lo que es conveniente que la reflexión vaya por ese camino, por preguntarse, ¿En qué hemos fallado? Y ¿Por qué nos odian?»⁹⁵.

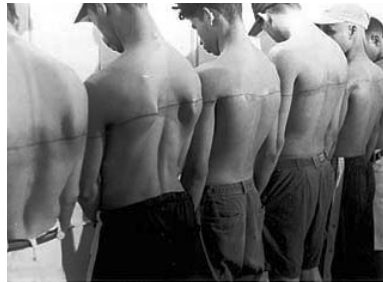


Fig. 38. Santiago Sierra, *Línea de 250 cm. tatuada sobre seis personas remuneradas*. La Habana, diciembre de 1999.

Antoni Tàpies pensaba que era posible que el arte no cambiara el mundo, aunque sí la percepción que tuviéramos de este; en este

El valor del dinero, la moral o el trabajo son cuestiones aludidas por el artista. Sierra entrega puntualmente el salario pactado a personas que se dejan tatuar una línea en la espalda, que se masturban o que asisten a clases sobre la historia de una galería de arte, y, de esta forma, hace patente una evidencia histórica: ningún salario es justo, ningún dinero es limpio, todo él, en conjunto, en tanto que concepto de intercambio desigual, está contaminado por el robo de la plusvalía.

⁹⁵ En noviembre de 2010 el Ministerio de Cultura le otorga el Premio Nacional de Artes Plásticas de España, al que el artista renuncia por considerar que este premio instrumentaliza el prestigio del premiado en beneficio del Estado: «El arte me ha otorgado una libertad a la que no estoy dispuesto a renunciar. Consecuentemente, mi sentido común me obliga a rechazar este premio».

sentido, la obra de Sierra, aunque no despliega dispositivos para la transformación directa del paisaje, refleja una realidad social que nos sirve para percibir y evidenciar la insostenibilidad del actual modelo de vida en el mundo.

LARA ALMARCEGUI

Las intervenciones y dispositivos artísticos de Lara Almarcegui (Zaragoza, 1972) pueden encontrarse en varios países europeos, siendo la ciudad y el territorio el tema central de sus preocupaciones. Las intervenciones de esta autora están concebidas para establecer diálogos entre los distintos aspectos que inciden en el tejido urbano, explorando las relaciones entre los espacios, las arquitecturas y las políticas urbanísticas y sociales de la ciudad. El interés de sus acciones se centra en los dispositivos que despliega para descubrir y exponer nuevas claves en los discursos sobre el concepto de ciudad y sobre la relación ciudadana.

Almarcegui propone una lectura crítica de los modelos de desarrollo urbano y manifiesta su postura opuesta al modelo de vida que antepone la productividad y la circulación a la habitabilidad y la convivencia. En febrero de 2007, en la Sala de exposiciones Espacio 2, CAC de Málaga, Almarcegui expone «Materiales de construcción», donde enseña su obra más representativa, agrupada en los títulos *Autoconstrucción*, *Demoliciones* y *Descampados*.

De su serie de trabajos *Autoconstrucción* recogemos el proyecto «Construyendo mi huerta urbana» (Róterdam, 1999–2002), donde la artista define como huerta urbana un terreno junto a unas vías de tren donde la gente cultiva hortalizas y flores. Durante tres años la autora estuvo trabajando en un lugar específico de Rotterdam a tiempo real, consistente en iniciar un jardín, construir una caseta y

pasar horas trabajando con todas las implicaciones que esta acción pueda tener. En una realidad en la que la vivienda, el espacio de trabajo y del ocio han sido planificados, las huertas urbanas representan una contestación al estado de las cosas, porque son uno de los pocos lugares de la ciudad que no han sido diseñados por urbanistas y arquitectos, sino por usuarios. Con el fin de profundizar en el estudio de las huertas urbanas y tras plantearse su postura como artista, Almarcegui decide convertirse en parte de la comunidad de hortelanos.



Fig. 39. Lara Almarcegui, *Construyendo mi huerta urbana*, Rotterdam (1999-2000).

En el grupo de intervenciones *Demoliciones* la artista dota a ciertas zonas urbanas de contenidos inusuales para redescubrir su utilidad y poner en valor la historia del lugar. Las toneladas de material (de derribo o de construcción) que se exponen transmiten esa preocupación por el entorno que supone una constante en el trabajo de Almarcegui, dejando ver «la caducidad» de las obras del ser humano.

En los trabajos de la artista zaragozana se produce una reivindicación de la memoria y el pasado, de aquello que fue o existió en un determinado momento de la historia y cuyas consecuencias se demuestran

hoy en día. En *Descampados* cuestiona el uso del espacio público y la propiedad privada. Sus operaciones artísticas consistirían en abrir descampados al público, como el caso del descampado de la fábrica Michelin de Trento (Italia), que se abrió al público el sábado 16 y el domingo 17 de diciembre del 2006 para que el público pudiese conocer el terreno antes de que fuese edificado y desapareciese.



Fig. 40. Restaurando el Mercado de Gros de San Sebastián, unos días antes de su demolición, 1995⁹⁶.

Asimismo, los proyectos de descampados del Puerto de Róterdam, Holanda (2003–2018), de Genk, Bélgica (2004–2014), de los mata-

96 Restauración del mercado de Gros (Donostia, 1975): «Me invitaron a participar en una exposición en un mercado que iba a ser demolido. Era un edificio estupendo de los años 30 con esquinas curvas y un alero que sobresalía un metro, pero además todavía funcionaba como mercado. Parecía increíble que toda la vida de barrio que supone un mercado fuera a desaparecer en un mes y que, encima tuviera que aprovecharme de ello haciendo una exposición. Para llamar la atención sobre la calidad del edificio y los problemas en torno a él, decidí restaurarlo. Sabía que no tendría tiempo para hacer una restauración completa, pero estar un mes en el andamio, intentándolo, al menos serviría para mostrar una actitud». ALMARCEGUI, L., *Lara Almarcegui. Materiales de construcción*, Málaga. Libro sobre la exposición celebrada en Espacio 2, CAC Málaga, 2007.

deros de Arganzuela, España (2005-2006), o de la Papelera Peterson Moss, Oslo, Noruega (2006-2007) —fig. 41—, o el de la ribera del Ebro (Expo Zaragoza, 2008), consisten en preservar un descampado por un máximo de tiempo: dejar un terreno sin definir protegiéndolo de cualquier diseño o construcción para que así todo en él ocurra al azar, y no correspondiendo a un plan determinado. Se pretende así que la naturaleza se desarrolle libremente y se interrelacione con el uso espontáneo que se dé al terreno y con otros factores externos como el viento, la lluvia, el sol y la flora.

Para Almarcegui, «los descampados son imprescindibles, porque solo en este tipo de terrenos que los urbanistas han olvidado puede uno sentirse libre. Como no han sido diseñados, en ellos todo es posible. Cuando, dentro de unos años, todos los descampados que los rodean sean edificados, éstos serán los únicos terrenos que queden vacíos».⁹⁷



Fig. 41. Descampado en Moss, Noruega (2006-2007).

Lara Almarcegui representa la operadora que estudia el paisaje urbano para reflexionar sobre las dinámicas actuales de explotación territorial, formulando, desde el arte, otras formas de construcción de ciudad, más humanas, más sensibles, más sostenibles. La artista, desde posturas sutiles y exquisitas como gesto de su inquietud social, expone nuevos discursos, nuevas visiones sobre concepto de ciudad y su relación ciudadana, utilizando el arte como reivindicación de la memoria y el pasado, cuestionando nuestra habitual tendencia a destruir, derribar, tan gratuitamente. Lara Almarcegui, desde su obrar estético, logra cambiar el significado del territorio; así, en vez de ser concebido como materia prima para consumo, se «revelará» como espacio para habitar y convivir. Nuestro interés por Almarcegui se centra precisamente en los dispositivos artísticos que despliega para reflexionar sobre paradigmas dictados por el llamado «progreso». Su trabajo evidencia el pulso entre lo entrópico y la ocupación, presentándonos estados de la materia que reflejan pasado y futuro, aunque también trabaja en lo sensible como gesto alternativo, en la autoconstrucción como nuevo paradigma utópico, cambiando con ello el significado del territorio, y en consecuencia el nuestro como constructores del paisaje.

Finalizamos la presentación de estas operaciones estético-políticas constatando que existe un arte que funciona como un activador que nos hace despertar de nuestra amnesia occidental, un arte capaz de cambiar nuestro concepto de territorio desde intervenciones que, alejándose de la instrumentalización banal de la «imagen», interpretan y construyen paisaje, constatando que existe un «pensamiento estético» que, desde la honestidad, participa en la transformación de la ciudad, el territorio y la sociedad.

⁹⁷ ALMARCEGUI, L., *Lara Almarcegui. Materiales de construcción*, Málaga. Libro sobre la exposición celebrada en Espacio 2, CAC Málaga, 2007.

3.5. CONSIDERACIONES SOBRE EL OPERADOR ESTÉTICO EN EL PROYECTO *ITSASOAREKIN*

Si el primer capítulo de la tesis nos ha servido para captar la complejidad y la naturaleza estética del paisaje, y el segundo para identificar los mecanismos y dispositivos operativos del saber del arte, este tercer y último capítulo de la parte teórica, ha estado orientado a determinar el perfil técnico y estético del artista operador, que desde su saber sobre mecanismos y dispositivos operativos del arte, está en condición de enfrentarse al espacio, a lo público y a lo político. Un artista que, por ser heredero del bagaje acumulado en los procesos históricos cumplidos en el arte, y por su dominio de las cuestiones intrínsecas del lenguaje plástico (la consistencia interna y estructural de la materia, el espacio, el tiempo...), está en disposición de participar en la ordenación y construcción espacial del paisaje como hecho construido.

Pero, sobre todo, este tercer capítulo ha pretendido constatar el perfil estético-político del artista operador. Nuestro acercamiento al ideario estético de Jorge Oteiza, ha estado orientado a entender la formación estética que el artista adquiere en el arte. Entendiendo que el sentido del arte no está en el arte sino en su transmisión. Entendiendo el arte para educar al hombre, al artista que representa al ciudadano político. Y esta formación, a modo de conducta política y madurez estética, es precisamente lo que le acredita como especialista en operaciones estéticas, dispuesto para mediar entre territorio y sociedad, dispuesto para construir un paisaje con una nueva intencionalidad política.

Por lo tanto, desde la solvencia técnica y la educación estética adquirida dentro del arte, que en definitiva son los condicionantes específicos que validan como especialista en estética aplicada, el artista operador está en disposición de mediar en el eterno conflicto entre

el medio y el hombre, aplicando su «saber en arte» para la construcción física y simbólica del paisaje.

El objetivo de este capítulo ha estado encaminado a constatar la idoneidad y solvencia del artista operador, y a la necesidad de integración en grupos multidisciplinares y en estructuras participativas. Pero habría que matizar que en estos esquemas colaborativos el operador estético no solo se circunscribe a labores plásticas, aunque insertado en una plataforma ciudadana, su ideario debe guiar estéticamente el proyecto transformador desde una visión política del paisaje; como un nuevo paradigma ecológico ampliado, como formalización de una conducta ética y política.

En el proyecto *Itsasoarekin*, como ejercicio de praxis de lo expuesto hasta ahora, el trabajo del operador estético se orienta a tres áreas básicas y complementarias: *análisis*, *proyecto* y *proceso*.

Desde su visión crítica (desde la independencia formal e institucional), analiza un proyecto oficial en base a una realidad y un contexto socio-ambiental concreto, apartado *análisis* o diagnóstico previo: Estudio y Análisis del *Plan Especial Puerto de Mutriku* del Departamento de Transportes y Obras Públicas el Gobierno Vasco, Mayo 2001.

Desde su creatividad transversal y estética, aporta nuevas versiones relacionales de construcción de paisaje, apartado *proyecto*: Desarrollo de criterios de trabajo metodológicos, formalizado en un proyecto estético concreto y tangible: el proyecto paisajístico *Itsasoarekin*.

Y desde su compromiso social activa procesos emergentes de cambio, apartado *proceso* o activación para el cambio en estadios de conflicto: consecuencias políticas y sociales derivadas de las aportaciones estéticas del artista dentro de un grupo asociativo (*Hobetu Leike*).

Desde esta praxis, desde esta percepción, defendemos la idea de que el artista operador es una figura sustancial para mediar entre los conflictos territoriales y sociales. Porque, desde su madurez estética, cuenta con un mecanismo operativo estratégico: «el saber del arte». Un mecanismo capaz de sintetizar lo multidisciplinar en transdisciplinar; cruzando los límites del arte, desmaterializándose y reapareciendo en forma de arquitectura, ingeniería, urbanismo... volviéndose político, antropológico, sociológico... estético.

Y para valorar la dimensión que aporta el «operador estético» en el proceso constructivo del paisaje, y con intención de responder a la pregunta ¿cómo hacer con el arte?, presentamos la cartografía de un proyecto paisajístico: el Proyecto *Itsasoarekin 2002*.

SEGUNDA PARTE. PRAXIS

ITSASOAREKIN:
CARTOGRAFÍA DE UN
PROYECTO ESTÉTICO-POLÍTICO.
PELLO ULAZIA, 2002

ESTADIOS DE CONFLICTO: EL ARTISTA COMO SUJETO POLÍTICO Y OPERADOR ESTÉTICO EN LA CONSTRUCCIÓN FÍSICA Y SIMBÓLICA DEL PAISAJE

Desde un enfoque conceptual, podemos reconocer la ciudad como la principal obra de arte moderno¹. Barcelona o Bilbao, por ejemplo, han conseguido una imagen de marca que las distingue. Arquitectos, urbanistas, paisajistas etc., forman grupos multidisciplinares que estudian y reinventan nuevos modelos de ciudad con el objetivo de lograr un entorno más agradable y más sostenible para sus ciudadanos.

Pero la realidad social de un país no solo se centra en sus ciudades, y demasiadas veces comprobamos que esa sensibilidad de ejecución para la «ciudad moderna» poco o nada tiene que ver con la configuración de un modelo actualizado para los espacios urbanos menores. Así, estamos comprobando que estas concentraciones urbanas están siendo víctimas de profundos cambios estructurales derivados del actual panorama socio-económico.

En el pueblo de Mutriku (Gipuzkoa) hemos sido testigos de la práctica desaparición de la pesca de bajura. Un sector primario que daba trabajo e identidad a un pueblo históricamente volcado a la pesca. El Departamento de Transportes y Obras Públicas del Gobierno Vasco presenta en el 2001 un proyecto de un presupuesto inicial de 10.000 millones de pesetas, (60 millones de euros) que contempla la construcción de un gran dique de abrigo, una playa artificial, un puerto deportivo y un nuevo puerto (aunque a priori pesquero, luego de ca-

botaje). Como resultado 329.320 m² de mar serían ocupados con la ejecución del «Plan Especial Puerto de Mutriku».

Habría que destacar, además, los efectos colaterales restantes que traería consigo este plan. Por un lado, en el orden paisajístico, el «amurallamiento» espacial (anulación de su horizonte marino), como consecuencia de la construcción de un dique de 440 m. de largo y 16,5 m. de alto; por otro, en el orden ecológico, graves afecciones de litoral y fondo marino (desaparición de toda la zona costera; playas, formaciones rocosas de flysch, fauna y flora marina etc.). Por último, en el terreno social, la pérdida de un entorno natural y patrimonial de gran arraigo entre su población, como son las playas, la piscina natural, el muelle «Tambor», etc., que serían ocupados por un nuevo puerto con sus servicios de aparcamientos, talleres para barcos y zonas de almacenamiento.

Aunque los responsables administrativos defienden la idea de que este «Plan Especial Puerto de Mutriku» aportará nuevas posibilidades para la activación económica de la zona, lo cierto es que dicho proyecto solo prevé crear siete puestos de trabajo, y carece de la obligada Evaluación de Impacto Ambiental global (EIA). Con todo ello, y considerando que la desaparición de esta parte tan significativa del patrimonio natural de Mutriku supone ambiental y socialmente un perjuicio irreparable, en abril de 2002 presentamos y exponemos al público el proyecto alternativo *Itsasoarekin*.

Itsasoarekin (Mutriku 2001-2002) representa un nuevo modelo estético de construcción de paisaje como contramodelo al proyecto institucional, que desde nuevos criterios paisajísticos viene a responder a las necesidades de su población. Su intención no es otra que aportar distintos parámetros constitutivos de construcción espacial para poder abrir y enriquecer un debate público y participativo en la reinención de la localidad. Este proyecto se define por los siguientes rasgos caracterizadores:

¹ En el capítulo relativo a la unidad y acepciones que integran el paisaje, Maderuelo y Oteiza se refieren a la ciudad como soporte y marco de las manifestaciones culturales, como huella cultural, y por lo tanto expresión de arte. En cuanto obra colectiva y producto artístico, la ciudad adquiere un profundo carácter simbólico y significativo, donde el arte puede articular propósitos urbanos desde una visión estética de la misma.

OBJETIVOS DEL PROYECTO

- Presentar públicamente un proyecto de dimensión paisajística, como tipo de registro estético que sirva para contrastar y reflexionar sobre posibles modos de construir y habitar.
- En un contexto de conflicto, fomentar la opinión pública para el diálogo y la participación en el proceso de reinención de Mutriku.
- Aportar las posibilidades constructivas del arte y el «pensamiento estético» del artista para la gestión y construcción colaborativa del paisaje contemporáneo.



¿EN QUÉ CONSISTE *ITSASOAREKIN*?

- En un análisis de su realidad paisajística.
- En un proyecto de acondicionamiento integral del perímetro marítimo de Mutriku, donde el saber del arte trabaja en su estructura paisajística.
- En un proceso para afrontar el conflicto y crear una opinión pública crítica y activa.

¿QUÉ LO CARACTERIZA?

Como proyecto paisajístico:

Itsasoarekin, que en euskera significa «con la mar», lejos de intentar «combatirla» o «domesticarla», cuenta con la mar en todas sus expresiones como elemento estructural, urbanístico, económico, lúdico y vital.

Concibe la orilla como una unidad paisajística de gran potencial relacional: de intercambio y comunicación.

Entiende el puerto como parte esencial del pueblo y de su estructura paisajística, y lo incluye como núcleo urbano rompiendo la centralidad del pueblo, ampliándolo y creando nuevos itinerarios; creando nuevos espacios de reunión y convivencia; revalorizando lo público como elemento de cohesión social.

Como proyecto metodológico:

En un escenario de conflicto medioambiental y sociopolítico, pone en valor el pensamiento estético desde el «saber del arte», poniendo en práctica conceptos artísticos en urbanidad, ingeniería y arquitectura, para crear constructos artísticos como nuevos puntos de encuentro y espacios relacionales, tanto entre personas como con la naturaleza.

Plantea las posibilidades operativas del arte y la solvencia del artista en la gestión estética del paisaje como aproximación a una metodología extrapolable, donde el artista como «operador estético» asume un papel sustancial en la mediación entre naturaleza y sociedad; analizando la realidad como sujeto político, proyectando como artista operador y activando un proceso de cambio como facilitador social. En este contexto, el trabajo del operador estético se orienta a tres áreas básicas complementarias:

1. ANÁLISIS o diagnóstico previo: Estudio y análisis del «Plan Especial Puerto de Mutriku» del Departamento de Transportes y Obras Públicas el Gobierno Vasco. Mayo 2001.
2. PROYECTO: Desarrollo de criterios de trabajo metodológicos, formalizado en un proyecto estético concreto y tangible; el proyecto paisajístico *Itsasoarekin*.
3. PROCESO o activación de la «opinión pública» para afrontar y gestionar el conflicto: aportaciones estéticas del artista dentro de un grupo asociativo (*Hobetu Leike*) y consecuencias políticas y sociales derivadas.

4.

ANÁLISIS CRÍTICO DEL PROYECTO OFICIAL: EL ARTISTA COMO SUJETO POLÍTICO (2002-2012)

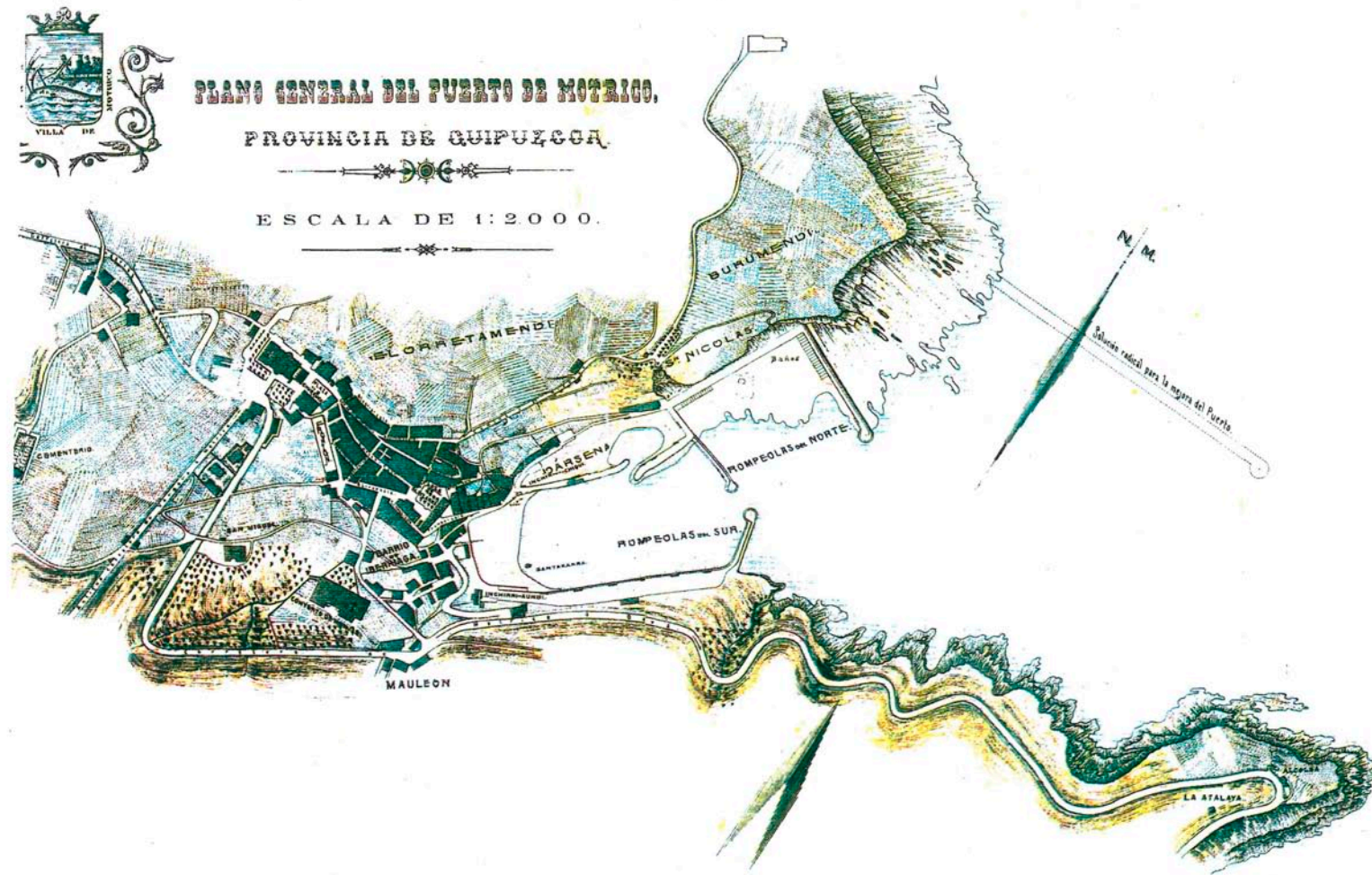
INTRODUCCIÓN

El puerto de Mutriku es uno de los primeros puertos vascos de cuya actividad se tiene conocimiento, remontándose dicha actividad a los inicios del siglo XIII. El puerto, ubicado en una pequeña bahía natural, abrigada de los temporales del Noroeste por el promontorio de Burumendi y limitada al Este por la punta Alkolea, presenta dos importantes problemas: por un lado, la inestabilidad existente en el antepuerto y dársena interior, y, por otro, la dificultad del acceso marítimo debido a la estrechez de la bocana y la agitación exterior.

En el año 1899, el ingeniero de Montes, Canales y Puertos Evaristo Churruca (proyectista de la ingeniosa solución de la barra del puerto e Bilbao y de su “muelle de hierro”, así como del propio puerto de Mutriku) mostraba en unos planos una propuesta (un nuevo muelle exterior de orientación Este) que su autor defendió como “solución radical” a los problemas de embravecimiento de la mar que presentaba la entrada del puerto de Mutriku.

Los *arrantzales* (pescadores) de este pueblo han estado pidiendo insistentemente esta solución, y después de ignorar su petición durante demasiado tiempo, parece que el Gobierno Vasco se presenta con un gran proyecto que supera con creces la petición histórica de los *arrantzales*.

Pero los cien años no han pasado en balde, y hoy es el día en que debemos replantearnos el sentido de este “macroproyecto”, teniendo en cuenta que solo quedan dos barcos pesqueros de cinco tripulantes en el puerto y que la realidad socio-cultural de la localidad ha experimentado un cambio significativo, sobre todo en los últimos veinticinco años.



Plano del ingeniero Evaristo Churruga. Propuesta de un nuevo muelle de orientación Este, como «solución radical» a los problemas de entrada al puerto de Mutriku..

4.1. AÑO 2002, ANÁLISIS DEL PROYECTO EN SU CONTEXTO TEMPORAL

Recordamos que después de que el Departamento de Transportes y Obras Públicas del Gobierno Vasco presentara el «Plan Especial Puerto de Mutriku» (2001), un proyecto controvertido que genera conflicto y un importante desencuentro entre su población por su severa repercusión en el paisaje, en abril del año 2002, se presenta y se defiende ante el público el proyecto *Itsasoarekin*, con la exposición de maquetas, fotografías y el dossier *El puerto de Mutriku. Análisis del proyecto oficial del Gobierno Vasco y propuesta de proyecto alternativo (utilizando el arte como herramienta de trabajo)*. Este apartado reproduce el análisis de dicho dossier, por lo que este se circunscribe a un espacio y a un tiempo concreto; la localidad costera de Mutriku en la primavera de 2002.

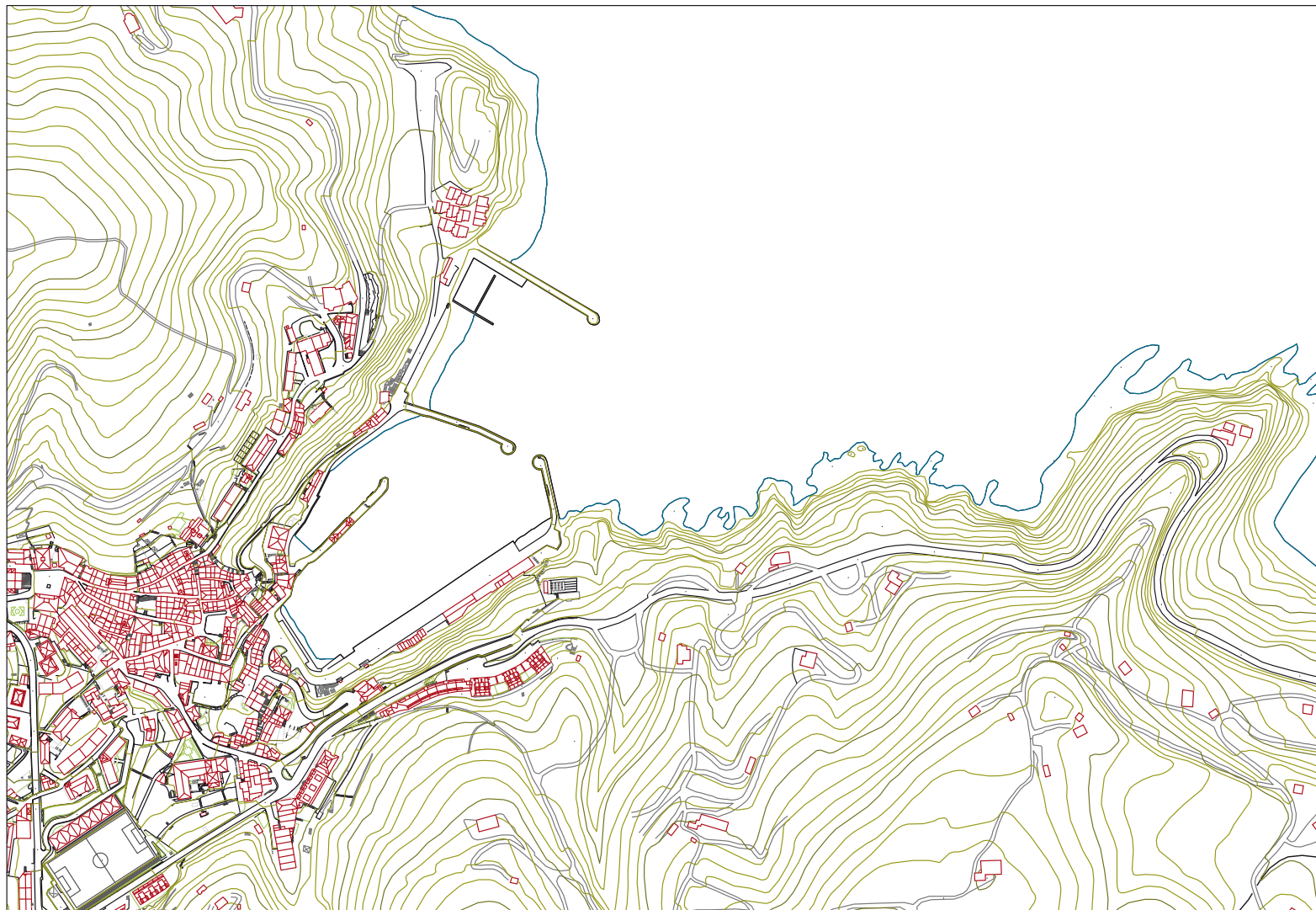
4.1.1. EXPOSICIÓN Y DATOS SOBRE EL PROYECTO

En la Memoria (Documento anexo) del «Proyecto de mejora del acceso marítimo al puerto de Mutriku» del Gobierno Vasco encontramos que los estudios de mejora de acceso se remontan a febrero de 1994, cuando la empresa HIDTMA S.A., y a petición de la Dirección de Puertos y Asuntos Marítimos presenta el «Estudio detallado de alternativas de ordenación del Puerto de Mutriku». Asimismo, en dicha Memoria se cita, textualmente, «la necesidad del dique de abrigo surge como consecuencia de los estudios realizados para mejorar el acceso marítimo al puerto pesquero. Luego surge el aprovechamiento de la zona abrigada por el dique para rentabilizar su inversión y así se determina el desarrollo de dicha zona y de la dársena actual. Este desarrollo afecta a la playa de Mutriku y a la piscina natural situada en el interior del puerto».

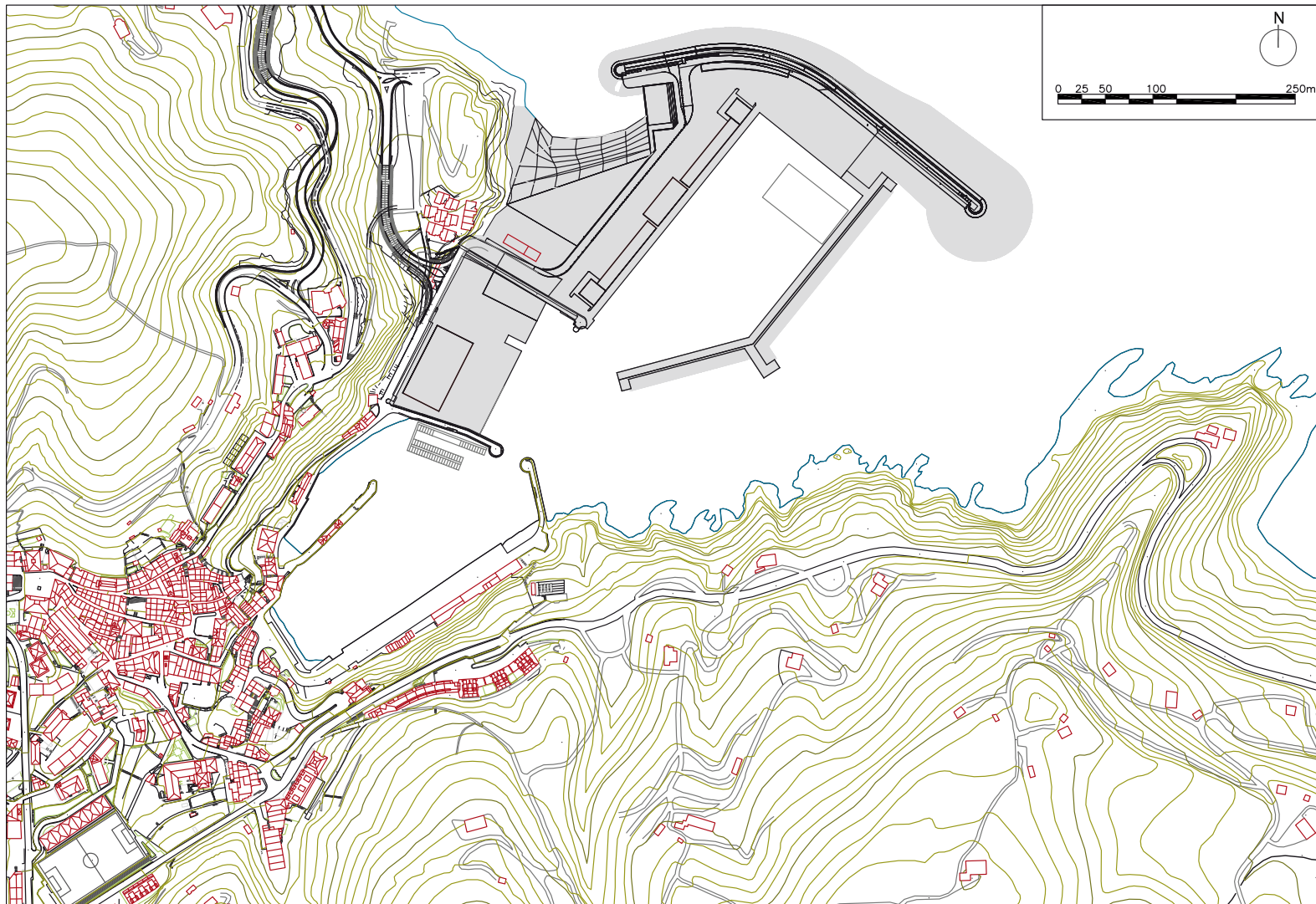
EXPOSICIÓN DEL PROYECTO OFICIAL

El Departamento de Transportes y Obras Públicas del Gobierno Vasco hace público, en 2001, un ambicioso proyecto en el puerto de Mutriku. Con un presupuesto de 10.000 millones de pesetas (sesenta millones de euros) y tres fases de actuación que podrían empezar a ejecutarse a principios del año 2002, la ampliación del puerto de Mutriku, que aúna usos deportivos y pesqueros, suscita, como es habitual en estos casos, opiniones encontradas.

Con la primera fase, cuyo coste asciende a unos 4000 millones de pesetas (veintidós millones de euros), se pretende responder a una antigua reivindicación de los *arrantzales* de la localidad: el levantamiento de un dique de abrigo que pondría punto final a la peligrosidad de la bocana.



Plano del litoral de Mutriku, 2002.



Puerto de Mutriku con proyecto ejecutado. Departamento de Transportes y Obras Públicas del Gobierno Vasco..

Posteriormente, se propone construir un nuevo muelle pesquero, convirtiendo el actual en puerto deportivo, y entre ambos, se proyecta ubicar diversos servicios auxiliares como parkings, talleres de reparación para barcos etc.

Pero como se puede observar, estas tres fases del proyecto superan con creces la petición histórica de un dique de abrigo. La construcción de un nuevo puerto pesquero exterior, la transformación del actual puerto pesquero en puerto deportivo y los nuevos servicios proyectados crearían un consiguiente cambio de fisonomía, del capital patrimonial y de las condiciones de vida.

DATOS DEL «PLAN ESPECIAL PUERTO DE MUTRIKU»¹ DEPARTAMENTO DE TRANSPORTES Y OBRAS PÚBLICAS DEL GOBIERNO VASCO. (MAYO 2001)

Equipo redactor:
Gain S.A. Ingenieros de C.C.P.
Manuel Arruabarrena Flórez, Arquitecto.
Santiago Peñalba Garmendia, Arquitecto.

«A» MEMORIA (p.18.)

Ocupación de la nueva zona portuaria:

Actividad productiva: 114.640 mm².
Actividad náutico-deportiva: 55.399 mm².
Acceso terrestre: 12.974 m².
Acceso marítimo: 141.462 mm².
Litoral: 4.845 mm².
Superficie total de zona portuaria: 329.320 mm².

«C» PLAN DE ETAPAS (pp.2, 3.)

Proceso de ejecución:

Dique de abrigo:
Tiempo de ejecución: dos años.
Concluido para: finales de 2003.
Puerto pesquero y zona de reparaciones:
Tiempo de ejecución: dos años.
Concluido para: finales de 2005.
Puerto deportivo:
Tiempo de ejecución: un año.
Concluido para: finales de 2006.

¹ «Plan Especial Puerto de Mutriku», Gobierno Vasco. La Documentación completa constitutiva del proyecto de alcance normativo se incluyen en el anexo de la tesis.

Previsión de puestos de trabajo:

Puerto pesquero: tres puestos de trabajo.

Un cabo y dos celadores.

Puerto deportivo: cuatro puestos de trabajo.

Un gerente y tres celadores.

OPINIONES DE LA POBLACIÓN SOBRE EL PROYECTO

Ante la propuesta de intervención del Gobierno Vasco, surgen lógicamente reacciones variadas:

- El colectivo de arrantzales valora este proyecto como una solución global a los problemas del puerto; y aunque superan sus peticiones, lo acogen con agrado.
- El Ayuntamiento de la localidad considera que esta inversión es la más trascendental jamás realizada en el pueblo, siendo esta una alternativa absolutamente necesaria para el desarrollo y promoción de Mutriku.
- Otros grupos que han surgido en la localidad, sensibilizados por el impacto que este proyecto implica, abogan por otras soluciones:
- Por un lado, el grupo formado por el colectivo «Santakarra bizirik» (SKB), de carácter ecologista, aboga por la posibilidad de una isla artificial como solución menos transgresora visual y medioambientalmente.
- Por otra parte, el colectivo «Mutrikuren alde» apoya un «muelle» de abrigo, pero no el oficial, y cree que se debe

dejar en suspenso la necesidad de hacer un puerto pesquero mayor, considerando que el tiempo será el que dará las pistas de las necesidades del sector pesquero.

- Grupos ecologistas como *Eguzki* ven este proyecto como otro ataque más contra el medio ambiente y lo califican como «injustificable».
- *Greenpeace* denuncia la «brutal y creciente superurbanización» de las costas y la insostenibilidad de la situación actual del litoral vasco, con proyectos de emisarios submarinos, proyectos de ampliación de puertos de Bilbao y Pasajes, puertos deportivos en Mutriku, Pasajes, Orio y otros proyectos de regeneración de playas.

DATOS SOBRE CAPTURAS Y DESCARGAS DE PESCADO

Un estudio titulado «La pesquería de la anchoa del Cantábrico: evolución y perspectivas», publicado por la revista «Ekonomiaz» que edita el Ejecutivo de Gasteiz, sostiene que, para que exista futuro en la captura de esta especie, se debe limitar el número de licencias de pesca para las embarcaciones del estado francés. Las flotas estatal y vasca han sido protagonistas de un espectacular ajuste, no así la flota francesa, que ha aumentado.

En el actual declive de la flota pesquera del Cantábrico (que ha pasado de capturar 57.000 toneladas de anchoa en 1960 a 8455 toneladas en 1998), hay un factor que puede considerarse clave: frente a una pesca selectiva y de explotación sostenible con artes tradicionales como la utilizada por la flota del Cantábrico, y que aseguraban el futuro del sector, existe una política agresiva de las autoridades

pesqueras francesas, irlandesas e inglesas, que recurren a las artes pelágicas a la pareja, arte de gran poder de pesca por dirigirse a varios recursos como merluza, dorada, lubina o besugo. Y después de acabar con todas estas especies, se dedican de lleno a la anchoa desde 1986. La irrupción de este modelo de extracción amenaza gravemente la sostenibilidad de los recursos.

Es similar la situación de la pesca de bonito. El «efecto» de los barcos volanteros franceses es muy evidente en el resultado de las capturas, que en los últimos años han venido sufriendo una paulatina reducción. Las 14.600 toneladas registradas en 1990 parecen hoy en día una meta inalcanzable.

Pero no solo son los recursos pesqueros los que están en grave riesgo de desaparición. Los armadores de los barcos tienen serios problemas en completar los barcos para salir a faenar, Valores como el sufrimiento, la entrega y dedicación que exige la mar no tienen una contrapartida económica actualizada, lo que conlleva el abandono de la pesca como opción laboral, otra de las causas del declive de nuestra flota.

Por todo esto, hemos sido testigos de la transformación que ha sufrido nuestro puerto en los últimos quince años, que ha pasado de tener doce embarcaciones de bajura y doscientos *arrantzales* a contar solo con tres barcos de menor tamaño y unos veinte *arrantzales*.

En la actualidad, las mayores descargas de pescado se efectúan en el aeropuerto de Vitoria. Grandes cantidades de pescado de todas partes del mundo se transportan por aire y se comercializan a unos precios demasiado competitivos para nuestros *arrantzales*. Esto hace de Foronda el puerto más importante de Euskadi, en cuanto a descarga de pescado se refiere.

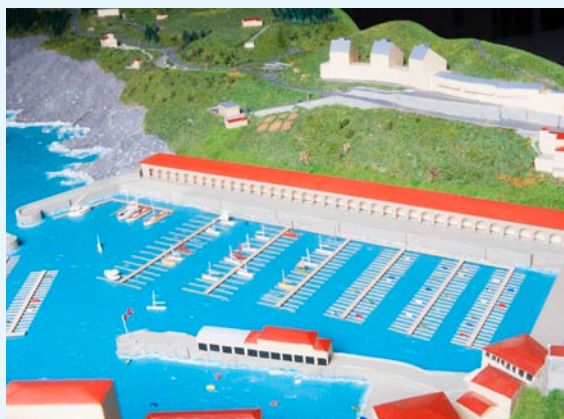
BENEFICIOS Y COSTOS DE LAS INFRAESTRUCTURAS

Hoy en día, parece que la solución a todos los problemas y males que nos acechan está en las infraestructuras cuando la implantación de grandes infraestructuras no repercute en un mayor desarrollo económico ni mucho menos de calidad de vida. Trenes de alta velocidad, autopistas, embalses o superpuertos se nos presentan como algo necesario adquiriendo, siempre, rango de «estratégico». Sin embargo, muchas veces, estas mismas infraestructuras se convierten en el mayor problema actual que tenemos para vivir en armonía con nuestro entorno. Es por esto por lo que deberíamos plantearnos la siguiente pregunta: ¿qué beneficios supone y qué costos implica?

Intentando dar respuesta a esta cuestión, tomaremos como referente el proyecto oficial del Gobierno Vasco para el puerto de Mutriku, desglosando todos los aspectos que este recoge relativos a mejoras económicas, impactos medioambientales, puestos de trabajo, etc...



Zona de servicios.



Puerto deportivo.

Maqueta del proyecto del Gobierno Vasco expuesto al público en Mutriku, 2001.



Dique y puerto exterior.



Playa artificial.

4.1.2.

ANÁLISIS DEL «PLAN ESPECIAL PUERTO DE MUTRIKU» PROYECTO DEL GOBIERNO VASCO

PRIMERA FASE: DIQUE DE ABRIGO

A. Construcción de carretera para acceso a nueva zona portuaria.

Ventajas:

- Mejor salida a la carretera para el transporte pesado, con menos porcentaje de desnivel.
- Mejor conexión para el tráfico rodado de carretera a playa.
- Puede liberar de tráfico el actual tramo que conecta con la playa, peatonalizándolo y mejorándolo ostensiblemente.

Inconvenientes:

- Carretera de gran impacto paisajístico (sobre todo en su comienzo, justo en la zona de baños y de entrada a la playa).
- Su construcción acarrea la pérdida de la zona reservada al público, (zona de la cantina, duchas, casetas, bancos...).
- Construcción de carretera en una zona verde, sobre todo la planicie de Burumendi, que termina en acantilado. Este espacio, que delimita lo urbano con la naturaleza, reúne condiciones de límite o recogimiento que lo hacen especial. Surcado por una carretera para el tráfico de grandes camiones perderá su característica morfológica y su identidad espacial.
- No ha sido sometido a Estudio de Impacto Ambiental.

B. Construcción del dique de abrigo (440m largo, 16.5m alto).

Ventajas:

- Presumiblemente, absorberá todo el oleaje que se genera en esta zona.
- Nuevo paseo de 440 m. de longitud sobre la mar.
- Presumiblemente, será la solución al problema de embravecimiento de la mar, poniendo fin a la inseguridad que ha padecido siempre la bocana del puerto de Mutriku.
- Ha sido sometido a Evaluación de Impacto Ambiental.

Inconvenientes:

- Sorprendente orientación: si bien la primera cuarta parte del dique está orientada en dirección este (perpendicular al oleaje), el dique gira hacia dentro y toma dirección suroeste (paralelo al oleaje), por lo que cabe el riesgo de que, en vez de frenar el oleaje, lo desvíe hacia el rompiente de *Alkolea*, provocando un estrechamiento en la entrada al nuevo puerto, lo que acentuaría el oleaje que se da en la zona.
- Excesiva altura (16,5 m.): Riesgo de convertirse en «dique prisión». Nos aislará de la mar, pasando de ser un pueblo con la mar en frente a perder su presencia, a perder sus ciclos variables.
- Sus desproporcionadas dimensiones pueden convertir la zona en un lugar inhóspito, como ha ocurrido con el dique de Orio.
- Imposibilidad de tomar baños de mar o de sol, convirtiéndose en sitio sin vínculos afectivos con el pueblo.
- Gran impacto paisajístico en la fisonomía morfológica y estética global de la localidad.
- Pérdida del horizonte. Gravísima transgresión a su paisaje, y a su medio ecológico.



Lugares inhóspitos. Dique de Orio. El pequeño punto que se aprecia al fondo es un coche: este nos sirve como referencia para apreciar la exagerada altura de este tipo de «dique prisión». Orio, diciembre 2001.



Dique de Zumaia, de parecida altura al que se construirá en Mutriku.



Incluso en la maqueta del proyecto la orientación del dique resulta dudosa, ya que el dique no se enfrenta al sentido del oleaje.



Rodeada de paredes, esta playa artificial resulta atípica al carecer de horizonte marino. Tampoco parece adecuada su ubicación al lado de la carretera (para carga y descarga) y en una zona de almacenamiento de un producto perecedero como el pescado.

C. Construcción de playa artificial.

Ventajas:

- Nueva playa más grande y con más horas de sol que la actual.
- Nueva piscina de mareas.

Inconvenientes:

- Playa sin mar en horas de marea baja.
- Peligrosidad de baño en playa, por presentar boca estrecha, por la cual puedan formarse peligrosas corrientes.
- «Playa no abierta» al mar. La nueva playa estaría rodeado de paredes menos en una pequeña zona de 40 m. de ancho. Probable estancamiento de aguas en piscina y playa, por su diseño cerrado.
- «Playa artificial» ejecutado en maqueta, pero de dudosa viabilidad por estar enclavado en una zona portuaria y de almacenaje de productos perecederos.
- Su construcción acarrearía la desaparición de la actual playa natural, de su especial arena distintiva y formaciones rocosas de flysch, con la consiguiente pérdida de biodiversidad, valor geológico y patrimonial (aun estando considerado como «Especial Protección Estricta»).
- No ha sido sometido a Estudio de Impacto Ambiental.

SEGUNDA FASE: PUERTO PESQUERO Y SERVICIOS

A. Construcción de zona de servicios y parking.

Ventajas:

- Servicios completos y funcionales atractivos para la entrada de barcos pesqueros al nuevo puerto.
- Parking con capacidad para 500 vehículos que daría respuesta a las necesidades que surgen en épocas estivales.

Inconvenientes:

- Pérdida de espacio natural de esparcimiento como zona de cantinas, el muelle «Tambor» o la piscina de mareas (de gran arraigo entre mutrikuarras y gente foránea).
- Gran impacto ambiental y ecológico, cubriendo la zona intermareal existente entre «Tambor» y «Mollaberri».
- Riesgo de contaminación generada por «servicios» derivados de un espacio comercial
- No ha sido sometido al Estudio de Impacto Ambiental.

B. Construcción de puerto pesquero.

Ventajas:

- Creación de una infraestructura importante para la continuidad del sector pesquero. Amplio puerto pesquero con grandes zonas de descarga, amarre, etc., para el atraque.
- Creación de tres puestos de trabajo.

Inconvenientes:

- Falta de garantías para que los mayoristas se instalen en el puerto de Mutriku, ya que en Ondarroa (puerto ubicado a dos millas) tienen garantizado un mayor volumen de entrada de pescado.



Diciembre 2001. Estado previo al proyecto.



Estado con proyecto ejecutado, con importante lámina eagua ocupada.

- Dudoso futuro del puerto por tener que competir con la Cofradía de Pescadores de Ondarroa, que tampoco le interesa que los barcos descargen su pescado en Mutriku.
- Proyecto basado en previsiones poco probables de construcción de nueva flota pesquera local. Resulta poco verosímil el estudio económico y financiero del nuevo puerto pesquero redactado en el Plan Especial² (basado en la hipótesis establecida en el Plan Director del Puerto de Mutriku), en el cual se prevé crear una nueva flota pesquera local de quince buques de 60 TRB y unas descargas totales de pescado al año de 1.200 toneladas.
- Riesgo de convertirse en infraestructura inútil, un «puerto fantasma».
- No ha sido sometido a Estudio de Impacto Ambiental.

² Plan Especial Puerto de Mutriku. «D» Estudio económico financiero», pp.11 y 12. (Anexo documental).

TERCERA FASE: PUERTO DEPORTIVO

Ventajas:

- 323 plazas de atraque, con eslora media de 6,5 metros.
- Posibilidad de atraer un turismo selectivo.
- Ventajas para los dueños de las embarcaciones en cuanto a seguridad, accesibilidad, etc.
- Creación de cuatro puestos de trabajo en servicios de mantenimiento.
- Ha sido sometido a Estudio de Impacto Ambiental.

Inconvenientes:

- Nuevas cuotas económicas para los dueños de las embarcaciones locales.
- Excesivo espacio otorgado solo a embarcaciones de recreo, en un sitio donde se puede compaginar perfectamente recinto pesquero y deportivo.
- Pérdida paisajística y de identidad pesquera del puerto y por consiguiente de atractivo turístico.
- Privatización de un espacio natural en detrimento de lo público, «recinto exclusivo».
- Banalización del puerto como patrimonio, convertido en parking privado de coches y embarcaciones de recreo. Ocupación de espacio marino (lámina de agua) para el aparcamiento de coches.



Excesivo espacio otorgado a embarcaciones de recreo, en un lugar donde se puede compaginar lo turístico con lo pesquero.



Diciembre 2001. Estado previo proyecto.



Estado con proyecto ejecutado.

DEPARTAMENTO DE MEDIO AMBIENTE.
ADVERTENCIA SOBRE LA AMPLIACIÓN
DEL PUERTO DE MUTRIKU.
(INFORME OFICIAL, JULIO DE 1999)

El Departamento de Medio Ambiente elaboró, en julio de 1999, un informe preliminar³ sobre la ampliación del puerto de Mutriku, que detectaba afecciones diversas tanto al propio puerto como a la playa y los acantilados, advirtiendo sobre la necesidad de acometer una evaluación de impacto ambiental global. En este informe preliminar destaca el Informe de la Demarcación de Costas de Gipuzkoa que hace referencia a la incidencia del proyecto sobre el dominio público marítimo-terrestre, que se expresa en este sentido:

«Las dimensiones del nuevo dique representan una agresión visual y ocupacional muy importante. Se señala que el proyecto en su conjunto afecta considerablemente a la playa de Mutriku, con gran afluencia de público, que quedaría suprimida por la obra terrestre. Se considera también posible una afección negativa a la playa de Burumendi como consecuencia de las corrientes que se crean en la zona» (p.1).

«La propuesta de ordenación del Plan para esta zona es de «Especial Protección Estricta» de los acantilados y las Sieteplayas, y se califica como «Playa urbana» a la playa de Mutriku. Los criterios de ordenación para ambas zonas no serían compatibles con la ampliación del puerto que se proyecta» (p.4).

3 Informe preliminar sobre la Evaluación de Impacto Ambiental del proyecto de ampliación del puerto de Mutriku. Departamento de Ordenación del Territorio, Vivienda y Medio Ambiente. Gobierno Vasco, 28 de julio de 1999. (Anexo documental).

«Por lo que respecta a las afecciones más significativas de la propuesta actual cabría destacar las de carácter paisajístico (referente a la alteración de la fisonomía actual del Puerto de Mutriku y al efecto de cerramiento del horizonte que originarían el nuevo dique y el contradique), así como la desaparición de la playa de Mutriku por la infraestructura terrestre» (p.4).

«El análisis ambiental de esta actuación dentro del procedimiento de Evaluación de Impacto Ambiental únicamente puede abordarse teniendo en cuenta el plan de ampliación en su globalidad» (p.3).

Por otro lado, en la Memoria del Documento nº1 de Mejora del Acceso Marítimo al puerto de Mutriku, emitido por el Gobierno Vasco⁴, se cita que:

«La necesidad del dique de abrigo surge como consecuencia de los estudios realizados para mejorar el acceso marítimo al puerto pesquero. Luego surge el aprovechamiento de la zona abrigada por el dique para rentabilizar su inversión y así se determina el desarrollo de dicha zona y de la dársena actual. Este desarrollo afecta a la playa de Mutriku y a la piscina natural situada en el interior del puerto» (p.4).

CONCLUSIONES

Aun siendo buenas las intenciones de reanimar el sector pesquero e intentar mantener la tradición *arrantzale* de Mutriku, hoy es el día en que las posibilidades de mantener la pesca tradicional son prácticamente nulas. Debido a las políticas que la UE aplica a la pesca tradicional, debido a la escasez de recursos marinos y debido también

4 Ibid, (Anexo documental).

a la falta de gratificaciones (tanto económicas como condiciones de vida) que ofrece la vida *arrantzale*, resulta prácticamente imposible que este sector se recupere, al menos a medio plazo, de su declive. Todos estos puntos revelan la falta de garantías para apostar por una nueva infraestructura para el sector pesquero.

Por todo esto, podemos deducir que el actual declive de la pesca en Mutriku (y otros puertos) no es debido a la falta de infraestructuras, sino a los condicionantes negativos que acabamos de enumerar, y que, en su globalidad, han derivado en el actual estado de casi desaparición de la actividad pesquera.

Por otra parte, habría que tener en cuenta que la construcción del nuevo puerto, tal y como lo advertía el informe preliminar del Departamento de Medio Ambiente (1999) sobre la ampliación del puerto de Mutriku, generaría un gran impacto ambiental, cambiando absolutamente la fisonomía del pueblo, con graves afecciones a su frente marino, como el cerramiento de su horizonte, la desaparición de la playa y de una parte importante de su rasa mareal. Y como estas afecciones no han sido subsanadas en el «Plan Especial Puerto de Mutriku» (Departamento de Transportes y Obras Públicas del Gobierno Vasco. Mayo 2001), queda evidenciado que este proyecto de ampliación de puerto no presenta las suficientes garantías de legalidad ambiental vigente, ni responde a la realidad del sector pesquero ni a las necesidades de la población.

Del estudio de este proyecto de ampliación del Gobierno Vasco se deduce que estamos ante un proyecto monofuncional anacrónico, sin aportación positiva al proyecto global de pueblo. Que dicho proyecto carece de una obligada Evaluación de Impacto Ambiental global⁵ y

5 En el Informe preliminar sobre la Evaluación de Impacto Ambiental del proyecto de ampliación del puerto de Mutriku, el Gobierno Vasco, (28 de julio de 1999), advierte

que además, no parte de un estudio serio de viabilidad de mercado, quedando evidenciado que el puerto no obedece a una necesidad, sino a un deseo de «rentabilidad»⁶. Por lo tanto, este proyecto, que implica el desembolso de una importante partida económica de origen público (10.000 millones de pesetas), no está justificado y supondrá la pérdida de un entorno de gran valor paisajístico, ecológico y social, además de una transgresión del paisaje sin posibilidad de recuperación.

4.1.3.

OTRAS CONSIDERACIONES

LA ALTERNATIVA A LA ISLA ARTIFICIAL

Los integrantes del grupo ecologista local SKB han estado desde un principio abogando por la idea de construir una isla artificial. Esta idea, que en un principio parece, cuanto menos, «exótica», no lo es tanto si analizamos las ventajas que presenta en comparación al dique oficial.

Para empezar, la construcción de estas islas artificiales se suele efectuar por mar, utilizando grandes barcos que con modernas tecnologías construyen lo que sería la periferia de la isla. Este método de construcción excluye la necesidad de acometer nuevos viales para

sobre «la necesidad de acometer una evaluación de impacto ambiental global». (Anexo documental).

6 Un nuevo puerto para rentabilizar el dique exterior. Memoria (Documento nº1) de «Proyecto de mejora del acceso marítimo al puerto de Mutriku, Gobierno Vasco. (Anexo documental).

su construcción, lo que le hace ser extremadamente respetuoso con el litoral. Por otra parte, está demostrado que una isla es mucho más efectiva que un dique para «calmar» las aguas que le rodean. A la vez que ejerce de rompeolas, produce un «efecto bahía», por lo que la entrada marina se estabilizaría mucho.

Sin embargo, entendemos que la frontera que determina si una obra es digna de ser proyectada, estriba en su racionalidad formal y su lógica estética. En el natural ejercicio del hombre de transformar su espacio habitat, se deben evidenciar estos criterios, situándose como elemento estructural del paisaje, pero siempre bajo criterios de sostenibilidad, de forma, que las acometidas realizadas sean parte del paisaje.

Con todo esto se pretende dejar constancia de que un muelle puede resultar perfectamente natural si en su realización se han considerado términos o conceptos sensibles con la naturaleza. En vez de intentar «acallar» las olas se puede «dialogar» con ellas, saber cuándo debemos dar un paso hacia delante para bañarnos en sus aguas y saber cuándo debemos retroceder cuando se presentan bravas. En definitiva, que cada elemento se sitúe en su espacio natural, en equilibrio. Si lo conseguimos, podremos estar orgullosos con lo construido, que por muy artificial que sea, será tan bello como una isla natural.

LAS INTIMIDACIONES

Antes de presentar la propuesta alternativa, es necesario cuestionar algunas afirmaciones que han sido interesadamente utilizadas por representantes institucionales (sobre todo locales) con el único fin de justificar el proyecto oficial:

No es verdad que Mutriku sea un pueblo sin autoestima. A cada sitio que vamos, o cada vez que se nos pregunta, siempre reivindicamos orgullosamente nuestra procedencia. En el trabajo, en los deportes o en los estudios, no es casualidad que seamos denominados como «Mutriku». Existe una identidad inequívoca y el orgullo de ser mutrikuarra.

No es verdad que Mutriku sea un pueblo dormitorio. El traslado de las fábricas a los polígonos industriales no implica ni pobreza ni decadencia. Es un fenómeno común a todos los pueblos, en beneficio tanto para el municipio como para las empresas. Así, tenemos la ventaja de que los polígonos industriales están cerca del pueblo. En un radio de quince kilómetros podemos acceder a los polígonos de Itziar, Mendaro, Elgoibar o Berriatua y precisamente la falta de industria dentro del municipio, determina unas características urbanísticas que propicia una calidad de vida envidiable, que unido a su enclave costero hacen de Mutriku un sitio privilegiado para vivir.

Otro dato que avala la teoría de que Mutriku, más que un pueblo dormitorio es un pueblo dinámico que ofrece calidad de vida, es el que en los últimos años la población de Mutriku está experimentando un aumento constante, cosa que no ocurre, por ejemplo, en Arrasate (uno de los entornos más industrializados y con mayor *renta per capita*), lo que demuestra que la gente prefiere vivir en un entorno agradable, aunque luego tenga que trasladarse a otro punto para trabajar.

No es verdad que si no sale adelante el proyecto oficial «*nos vayamos a morir*». Quizá sería más acertado decir que con el nuevo «dique prisión» todos estaremos un poco más «muertos», habiendo perdido el contacto con la mar, dándole la espalda.

No es verdad que si no aprovechamos esta oportunidad nunca más tendremos ocasión de mejorar nuestro pueblo. Siempre será buen

momento para hacer peticiones racionales, y cuanto más lógicas sean estas, más probabilidades tendremos de conseguirlas. No «todo vale».

Comentarios como «cualquier cosa, pero hay que hacer» son expresiones sin ningún fundamento, que demuestran únicamente falta de sensatez de gente que piensa que el proyecto será la fórmula universal para solucionar todos los males del pueblo.

No es verdad que el nuevo puerto pesquero tenga alternativas inagotables, tantas como nuestra imaginación pueda aportar. Astilleros, mercancía de grandes buques o grandes negocios que crearán innumerables puestos de trabajo⁷, generando ingentes cantidades de dinero, son expectativas creadas y afirmadas con una certeza que nos deja atónitos. Esto es «jauja», o como hemos tenido ocasión de leer, «nos ha tocado la lotería».

No es verdad que el actual proyecto oficial cuente con el respaldo, por sufragio, de la mayoría del pueblo. Recordamos que en las últimas elecciones municipales este proyecto no existía. Si bien todos los partidos políticos abogaban por un dique de abrigo y mejoras en el sector pesquero, el proyecto final del dique estaba por definir y nadie podría imaginar que se trataría de un nuevo puerto exterior de tal calibre. Por lo tanto, el proyecto no está de ningún modo refrendado, lo que hace vergonzoso la consideración de que un referéndum o una consulta popular sobre el tema en cuestión, sea

7 Cuatro años después de este análisis, el interés por ensalzar los beneficios del proyecto oficial seguían suscitando asombro. Aunque los datos del «Plan Especial Puerto de Mutriku» (Gobierno Vasco. Mayo 2001), estimaban que la ejecución del nuevo proyecto generaría siete puestos de trabajo (un cabo y dos celadores en el puerto pesquero, y un gerente y tres celadores en el puerto deportivo), en noviembre de 2006, la izquierda abertzale de Mutriku anunciaba su claro posicionamiento a favor del proyecto remarcando que «se crean 164 puestos de trabajo; impulso al turismo y afecciones ecológicas mínimas». El Diario vasco, 21-11-2006

considerado por el consistorio como una «falta de respeto y una burla» a todos los mutrikuarras.

ECOLOGÍA Y PROGRESO

Los grandes puertos pesqueros o comerciales como los polígonos industriales, no pueden extenderse como manchas de aceite, sin que se tenga en cuenta su ubicación, las conexiones con autopistas, etc. y haciéndose competencia mutua. Éstos deben estar situados estratégicamente para aunar esfuerzos y minorizar gastos a fin de, entre todos, ser más competentes y vivir en un entorno mejor y menos sobreexplotado.

El progreso no cae del cielo en forma de infraestructura. No debemos conformarnos con proyectos que se acerquen a la una baga idea de posibles necesidades, sino que tenemos que exigir «la idea justa». Una idea en que la ecología, las actividades económicas y la calidad de vida vayan de la mano sin que sean incompatibles.

El pensamiento ecológico no pretende atacar la noción de progreso, sino que considera que el ciego desarrollismo basado en el producto interior bruto no es un indicativo de progreso, ni ecológico, ni humano.

Por otra parte, es también evidente que no en todo se progresa para bien. Muchas veces el bienestar de unos se construye sobre la regresión y sufrimiento de otros. El progreso material no corresponde de forma automática a un progreso de vida mejor para todos. De ahí la necesidad de mantenernos siempre con la lucidez necesaria y el sentido crítico.

BIBLIOGRAFÍA Y DATOS

Datos técnicos oficiales:

- «Plan Especial Puerto de Mutriku», Gobierno Vasco, 2001.
Documento «A. Memoria».
- Documento «B. Ordenanzas municipales».
- Documento «C. Plan de etapas».
- Documento «D. Estudio económico financiero».
- Documento «E. Planos».
- Equipo redactor:
GAIN S.A., Ingenieros de C.C.P.
Manuel Arruabarrena Flórez. Arquitecto.
Santiago Peñalba Garmendia. Arquitecto.

Datos de capturas de pesca:

- *El Diario Vasco*, 12 de diciembre 1999, pág. 50.
- *El Diario Vasco*, 9 de septiembre 1999, pág. 34.
- *El Diario Vasco*, 6 de junio, 1999, pág. 2.
- *Gara*, 29 de mayo, 2000, pág. 26.

Datos de la situación pesquera:

- Tesis *Etnografía de los pescadores de Orio*, Iñaki Martín.
- Tesis *Pasaiako arrantzaleen lan eta gizarte harremanei buruzko azterketa antropologikoa*, Pío Pérez.

Otros datos

- *Gara*, 13 de agosto, 2001, pág. 1. Editorial: «Medio ambiente vasco, un debate urgente».
- *Egunkaria*, 16 de abril, 2000, pág. 10: «Superportuaren arriskua».
- EKONOMIAZ, La pesquería de la anchoa en el Cantábrico: evolución y perspectiva. FECHA

Bibliografía

- IBELINGS Hans, *Supermodernismo, arquitectura en la era de la globalización*, Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1998.
- ALBELDA, J. y SABORIT, J., *La construcción de la naturaleza*, Generalitat Valenciana, 1998.
- VIRILIO P. *El ciber mundo. La política de lo peor*, Ed. Cátedra, Madrid 1992.
- FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ, J.A. *Acerca de los Ingenieros y la Naturaleza en «I Jornadas sobre Paisajismo»*, Santiago de Compostela, noviembre 1991.
- ANÁLISIS del «Plan Especial Puerto de Mutriku», (Gobierno Vasco, 2001). Mutriku, abril de 2002.



4.2. AÑO 2012 (DIEZ AÑOS DESPUÉS). REVISIÓN DEL PROYECTO DEL GOBIERNO VASCO

Hace una década cuestionábamos el proyecto oficial del Gobierno Vasco por su impacto paisajístico, por su dudosa funcionalidad y por su falta de análisis de la realidad pesquera. También denunciábamos la falta de un Evaluación de Impacto Ambiental global.

Transcurridos diez años, y analizado su trazado legal, resulta inadmisibile que un proyecto de semejante envergadura se fragmente voluntariamente en pequeños proyectos al objeto de superar el DIA (Declaración de Impacto Ambiental), y sea uno de estos «subproyectos» el que pueda finalizar con éxito todo el exigente procedimiento legal establecido al respecto en materia urbanística y ambiental para, a continuación, aplicar la superación de los trámites al conjunto del «Plan Especial Puerto de Mutriku», el cual, en su conjunto, no ha sido sometido a DIA. Pero en estos diez años, ni siquiera se ha podido acometer la primera fase (el dique de abrigo) de las tres previstas.

Resulta sorprendente el bajo nivel de criterio técnico, económico y de cumplimiento legal que ha demostrado esta obra pública; ni el dique, ni la estación undimotriz (proyecto incorporado en el transcurso de la ejecución del dique), ni los viales de acceso han podido aguantar los primeros años de existencia, teniendo que ser reparados y re proyectados año tras año.

El presupuesto inicial se ha agotado (quedando sin terminar el dique) y las constructoras, instituciones y sus responsables se enfrentan a imputaciones y demandas.



Busto del ingeniero Evaristo Churruga.
Transcurso de las obras del nuevo dique. Mutriku, 2006.



Estado actual del dique (2013). En los cuatro últimos años paralizado, con los materiales arrinconados, quedando a la espera de que ser concluida «cuando el presupuesto lo permita».



En su estado actual, el gran dique no solo está inconcluso, al igual que todo el recinto adyacente esta sin ser rematado urbanísticamente, con unas obras paralizadas, lo que confiere a este espacio un aspecto de abandono. Agosto 2013, márgenes del dique con obras paralizadas desde 2009.

4.2.1. DECLARACIÓN DE IMPACTO AMBIENTAL FAVORABLE PARA EL DIQUE DE ABRIGO. JULIO 2004

Aunque las obras del vial de acceso habían comenzado dos años antes (18/07/2002), el 29 de julio de 2004, el Viceconsejero de Medio Ambiente emite la Declaración de Impacto Ambiental favorable para el Proyecto de Mejora del Acceso Marítimo Al Puerto De Mutriku, en concreto a la dársena exterior, a la ordenación nautico-deportiva de la dársena interior y al muelle de reparaciones.

Pero esta «declaración favorable» parece cuando menos ambigua ya que su resolución admite que «no se han analizado efectos ambientales concretos derivados de acciones detalladas del resto de proyectos implicados»⁸, como la alteración de la playa, la extracción de arena, las instalaciones comerciales, la estación de servicio, la ampliación del dique para albergar una planta de energía eléctrica o el nuevo vial de acceso (que ya había sido ejecutado). Por lo tanto, es importante puntualizar, que la Declaración de Impacto Ambiental favorable para el Proyecto de Mejora del Acceso Marítimo Al Puerto De Mutriku, solo atañe al dique exterior y a la ordenación del puerto interior, el nuevo puerto deportivo.

Recordemos que este mismo Departamento, en su informe oficial de junio de 1999 ya había detectado afecciones diversas tanto al propio puerto como a la playa y los acantilados, advirtiendo sobre la necesidad de acometer una Evaluación de Impacto Ambiental Global. Por lo tanto, resulta cuanto menos sorprendente, que un proyecto de semejante envergadura se fragmente voluntariamente

⁸ Publicado en el Boletín Oficial del País Vasco, BOPV, nº 2004205, martes, 26 de octubre de 2004, pp. 2 y 4 (del documento electrónico PDF oficial y auténtico) (Anexo).



Flysch negro. Mutriku, 2001. La costa occidental de Gipuzkoa, más precisamente en las localidades de Mutriku, Deba y Zumaia, conforman la Ruta del Flysch, donde quedan al descubierto diferentes estratos de la capa terrestre como singular tesoro geológico. Desde el año 2010 esta zona forma parte de la Red Europea de Geoparques.



Dique con estación undimotriz incorporado, construido sobre flysch negro. Mutriku, 2011.

en pequeños proyectos al objeto de superar el DIA, pero incluso resulta sorprendente, que el propio dique de abrigo supere favorablemente los trámites de Declaración de Impacto Ambiental, ya que tal y como admite el Informe Preliminar Sobre Evaluación de Impacto Ambiental del propio Gobierno Vasco; su construcción supone la desaparición de la playa de Mutriku y de su rasa mareal, una zona de «Especial Protección Estricta», sin olvidarnos de su impacto paisajístico debido al «efecto de cerramiento del horizonte».

4.2.2. CENSURA DE GREENPEACE

Las obras de ampliación del puerto de Mutriku fueron censuradas por otros colectivos ecologistas por su elevado impacto ambiental. En concreto, se encuentra en el listado de dieciséis puntos negros del litoral vasco del último informe de Greenpeace. Este grupo considera que, junto al polémico proyecto de ampliación del puerto de Pasaia aún en fase de debate, es la obra portuaria de mayor gravedad en el País Vasco al afectar «a playas y acantilados que gozan de los más elevados niveles de protección ambiental»⁹.

A los daños ecológicos y paisajísticos ocasionados por la construcción del dique hay que añadirle la desaparición de la cala de Burumendi o «Hirugarren plaia», por los cambios de corrientes marinas que ha originado la presencia extraña del nuevo dique¹⁰.

⁹ *El País*, 24 de septiembre de 2006.

¹⁰ En documento remitido por el Ministerio de Medio Ambiente a la Dirección de Puertos del Gobierno Vasco, con fechado el 2 de abril de 2012, y firmado por el director general de Costas, Pablo Saavedra, confirma que la dinámica litoral ha cambiado por efecto y causa de las obras acometidas «porque ahora la ola rebota en la estación undimotriz y golpea contra la costa de forma diferente, de forma ortogonal». Esta circuns-



A este dique le otorgan condición de atalaya porque de él se divisa un extraordinario paisaje, cuando esta característica viene dada por su envergadura desmedida. Una envergadura que perturba, precisamente, ese paisaje que se disfruta desde él, confiriéndole una presencia «déspota» en un entorno natural.

4.2.3. SITUACIÓN ACTUAL DEL SECTOR PESQUERO

Si hace diez años el sector pesquero se encontraba sumergido en una grave crisis, actualmente su situación ha empeorado (en Mutriku ya solo queda un barco de cuatro tripulantes) y no parece haber posibilidades de cambio a corto y medio plazo. Este panorama desalentador es debido principalmente a las restricciones en la gestión de unos recursos cada vez más limitados, por la mínima rentabilidad para los arrantzales por los productos capturados, por el coste de la explotación por la subida del gasoil y, sobre todo, por la importación de grandes cantidades de pescado.

Esta situación ha generado el desánimo, el cansancio y, con ello, el abandono de grandes profesionales que ha tenido el sector. No solo está en peligro la biodiversidad del mar sino también el futuro del sector pesquero y con ello la pérdida de conocimientos y saberes que han ido desarrollándose en siglos, toda una cultura relacionada con la mar y la pesca.

tancia ha sido la causante de la desaparición de la llamada «Hirugarrenplaia» o playa de Burumendi y desmontaría los argumentos esgrimidos por la Dirección de Puertos del Gobierno Vasco que, en un documento registrado el 28 de febrero de 2012 en la Dirección General de Costas, trataba de justificar la pérdida de arena en las playas de Mutriku «como consecuencia de oleajes extraordinarios de los años 2008 y 2009». Noticias de Gipuzkoa, 13 de mayo de 2012

4.2.4. MODIFICACIONES DEL PROYECTO OFICIAL

FÍSICAS

El perfil de la nueva carretera de acceso que se presenta en el proyecto inicial sufre una considerable modificación en su ejecución. Al parecer presenta un excesivo desnivel por lo que debe ser ampliado en longitud incluyéndole un túnel¹¹. Se da la circunstancia de que este vial se construye sin las aceras para peatones previstas en los planos y ha sufrido ya tres hundimientos importantes en el mismo punto.

La Dirección de Puertos redactó en 1997 que la longitud del dique sería de 530 metros. En el «Plan Especial» del 2001 se reduce esta longitud a 440 metros por el incremento de los precios en los cuatro años transcurridos. En julio de 2009, Obras Públicas decide redimensionar el proyecto. La nueva ejecutiva del Gobierno Vasco decide suspender el proyecto de un puerto exterior y reducir el dique a 290 metros de los 440 previstos, presentando un estudio sobre el abrigo del puerto logrado con el dique construido, que concluye «que se ha mejorado significativamente los problemas con el oleaje», uno de los argumentos esgrimidos para la ampliación¹². Dos meses después, en septiembre del mismo año, Obras

¹¹ Aunque en el documento «Proyecto de Construcción del acceso al Puerto desde San Nicolás», (Ayuntamiento de Mutriku, Memoria y Anejos, septiembre de 1999), se contemplaba una carretera de 911 metros de longitud, dos carriles de 3»5 metros cada uno, y aceras de 2 metros a cada lado, lo cierto es que en su ejecución se alarga la carretera, y se le añade un túnel de 200 metros (para bajar el porcentaje de desnivel), y se prescinde de las aceras previstas (con el riesgo que implica para los peatones).

¹² «Obras Públicas decide paralizar la ampliación del puerto de Mutriku», Alberto Uriona, *El País*, 29 de julio de 2009.

Públicas decide seguir con la ampliación del dique, cambiando su intención de rematar el dique en 290 metros y ampliándolo a 434 metros, pero concebido como «dique rebosable»¹³. En marzo de 2013, el nuevo Gobierno, cambia otra vez de decisión y plantea concluir el dique con la largura y la altura planteados en el «Plan Especial» del 2001, es decir, un dique no rebosable de 440 m. de largo y 16,5 m. de alto, pero puntualizando: «cuando el presupuesto lo permita»¹⁴.

Al inicio de las obras del dique, y sin ningún estudio o petición previa, se le incorpora a éste «la primera planta experimental de energía mareomotriz a nivel mundial», con el objetivo de aprovechar el movimiento de las olas y capaz de producir 970 MWh al año, equivalente al consumo de seiscientas personas/año. Pero este proyecto perteneciente al Ente Vasco de la Energía (EVE), de un coste de 6,7 millones de euros, de los cuales el Gobierno Vasco aportó 2,7, carece de Estudio de Impacto Paisajístico (E.I.A.)¹⁵.

Aunque en principio se prevé que estará operativa para mediados de 2009, en el 2010 deberán ser reconstruidas tanto la propia central como el dique, debido a las grietas y desperfectos causados

na, *El País*, 29 de julio de 2009.

¹³ «Obras Públicas se plantea seguir con la ampliación del puerto de Mutriku». Alberto Uriona, *El País*, 23 de septiembre de 2009.

¹⁴ «El Gobierno Vasco concluirá el dique de Mutriku cuando «el presupuesto lo permita», Fernando Segura. *Diario Vasco*, 1 de marzo del 2013.

¹⁵ *Deutsche Welle* es el servicio de radiodifusión internacional de Alemania y ha dedicado un amplio reportaje a la Planta Undomotriz de Mutriku. Su autor Lauren Frayer, relaciona los incentivos al impulso de energías renovables, con la burbuja de la construcción, señalando que «al igual que la burbuja de la construcción del país, España tenía una burbuja de energía renovable que apareció cuando los legisladores españoles recortaron el presupuesto». Disponible en: <http://blog.aboutbc.info/2013/04/03/deutsche-welle-despista-al-mundo-hablando-de-la-planta-undimotriz-de-mutriku/>



Aprovechando la «coyuntura» de la construcción del dique, el EVE incorpora a este una central undimotriz sin el Estudio de Impacto Paisajístico E.I.A.. Esta obra no solo tiene un impacto visual; cuando está activo, genera también un impacto acústico grave, repercutiendo negativamente en el paisaje sensorial y sonoro del entorno.

por el oleaje. Esta reparación cuesta cinco millones de euros (Diario Vasco, 28-03-2011) y finalmente la central es inaugurada el verano de 2011. En su primer año de funcionamiento, la nueva central ha generado solo un tercio de la energía prevista, (equivalente al consumo 200 personas/año).

En verano de 2013 la ampliación del dique y el estado general del nuevo recinto sigue estando «suspendido», presentando un estado de abandono, sin ser rematadas ni siquiera modificaciones físicas del proyecto en cuestión.

ECONÓMICAS

Según el Consejero de Transportes y Obras Públicas (Iñaki Arriola, IX Legislatura), la construcción del dique se calculó en principio en quince millones de euros, y subió posteriormente a veintidós. Pero el coste real ha sido de 32 millones de euros, y la culminación del proyecto dispararía los costes por encima de los cuarenta millones de euros¹⁶. Hay que recordar que estos sobrecostes solo se refieren a una parte de la primera fase del proyecto general. Este mismo consejero asegura «haber heredado una obra paralizada y con un presupuesto agotado»¹⁷.

Después de una década, la reordenación del área portuaria de Mutriku ha consumido de las arcas públicas «44 millones de euros, sin contar la carretera y el túnel». El director de Puertos del Gobierno

¹⁶ «Obras Públicas decide paralizar la ampliación del puerto de Mutriku», Alberto Uriena, *El País*, 29 de julio de 2009.

¹⁷ «La nueva playa de Mutriku se abrirá el día 8», Elene Arrazola, *Noticias de Gipuzkoa*, 30 de junio de 2011.

Vasco Félix Asensio, «admite que la ejecución de los 250 atraques deportivos en ningún momento hubiera justificado la inversión de los 37 millones de euros que costaba el dique en el diseño original»¹⁸.

DE USO

El «Plan Especial Puerto de Mutriku» presenta inicialmente el proyecto como un nuevo «puerto pesquero». Sin embargo, con el transcurrir del tiempo, el proyecto va sufriendo considerables transformaciones en cuanto al concepto se refiere. Así, el Consejero de Transportes y Obras Públicas Álvaro Amann lo denominará «puerto mercantil» (VI y VII Legislaturas, 1999-2006), para más tarde Nuria López de Guereñu (VIII Legislatura, 2006-2009) considerarlo como «puerto de usos varios». Finalmente esta misma Consejería, representada por Iñaki Arriola (IX Legislatura, 2009-2012) desestimarán la construcción del puerto y dará por concluido el Plan Especial para el Puerto de Mutriku sin su objetivo inicial, la construcción de un nuevo puerto exterior.

DE TÉRMINO

Otro cambio significativo es el que alude al término del proyecto, que de llamarse «Plan Especial Puerto de Mutriku» pasa a denominarse «Proyecto de mejora del acceso marítimo al puerto de Mutriku».

¹⁸ «La playa de Mutriku y la nueva piscina de mareas se abrirán este verano», Fernando Segura, *El Diario Vasco* 28 de marzo de 2011.

4.2.5.

ESTADO ACTUAL DEL PROYECTO DE AMPLIACIÓN

Aunque en un principio la concesión de la obra por concurso público se adjudicó a dos empresas que trabajarían conjuntamente, Construcciones Urazca y Construcciones Mariezcurrena, la primera quebró en el transcurso de las obras y la segunda rescindió el contrato renunciando a ejecutar la obra, quedando el proyecto paralizado hasta el día de hoy.

En julio de 2009, el Consejero del Gobierno Vasco, Iñaki Arriola, hizo pública la apuesta de Lakua de no ejecutar las últimas fases del puerto (puerto exterior pesquero y puerto deportivo)¹⁹.

Recordamos que, según el «Plan Especial», las tres fases del proyecto deberían haber estado concluidas para 2006. Al quedar el dique inconcluso, ni siquiera se ha podido completar una parte de la primera fase. En junio de 2011, el Consejero de Transportes y Obras Públicas Iñaki Arriola afirmaba estar deseando «terminar con este culebrón»²⁰.

Pero sorprendentemente, este mismo gobierno, cuando apenas le quedaba un mes para concluir su legislatura (31-10-2012), y aunque tres años atrás había anunciado la no ejecución de las dos últimas fases del «Plan Especial» (julio 2009), licita las obras para acometer el puerto deportivo con un presupuesto de 2,65 millones de euros.

¹⁹ «Obras Públicas decide paralizar la ampliación del puerto de Mutriku», Alberto Uriolena, *El País*, 29 de julio de 2009.

²⁰ «La nueva playa de Mutriku se abrirá el día 8», Elene Arrazola, *Noticias de Gipuzkoa*, 30 de junio de 2011.



Frente costero de Mutriku, con el dique inconcluso de 300 m. de largo, al que se pretende añadir otros 150m. agosto 2013.



Agosto 2013, obras de reconversión de puerto pesquero en puerto deportivo.

Aunque a finales del 2011 se adjudicaran las obras a nuevas empresas para concluir el dique, en febrero de 2013, el actual Gobierno Vasco suspende el proyecto licitado en base al informe elaborado por la Oficina de Control Económico del Gobierno Vasco, que ha podido constatar que «los pliegos que configuraban los términos del contrato y autorizó el Consejo de Gobierno en sesión de 20 de diciembre de 2011 (...) no son los que constituyen el actual régimen del contrato»²¹.

Al cierre de esta tesis, (agosto de 2013) las obras del puerto deportivo van a buen ritmo pero las obras del dique y sus alrededores siguen estando suspendidas, estando prevista su culminación «cuando el presupuesto lo permita».

4.2.6. IMPUTACIONES ADMITIDAS Y DEMANDAS

En diciembre de 2008, la Audiencia Provincial de Gipuzkoa asume el informe de la Fiscalía sobre la posible comisión de un delito contra el medio ambiente, y también por «posible prevaricación medioambiental»²² y extiende las imputaciones, además de a las constructoras, a altos cargos del Gobierno Vasco. Desde el año 2011, la ampliación del puerto de Mutriku es investigada por los tribunales por la falta de una declaración de impacto ambiental global (DIA).

Por otro lado, y debido al retraso en los plazos de ejecución, han surgido otros problemas de legalidad. La Fiscalía Medioambiental

²¹ *Noticias de Gipuzkoa*, 28 de febrero de 2013.

²² *El País*, 6 de julio de 2009.

de Gipuzkoa ha demandado al Ayuntamiento de Mutriku por prorrogar la licencia a la empresa que explota la cantera de Olatz (donde se extrae el material para la construcción del dique), en contra de la Ley de Conservación de Naturaleza del País Vasco que protege esta zona, colindante con un Lugar de Importancia Comunitaria (LIC). Es la primera vez que el Ministerio Público presenta una demanda contencioso-administrativa en el País Vasco contra un acto efectuado por una administración local, algo que también es inusual en el Estado español.

La demanda del Ministerio Público pide al Juzgado de lo Contencioso-Administrativo número 2 de San Sebastián que revoque y declare nulo el decreto por el que el Consistorio de Mutriku aprobó prorrogar hasta 2015 la licencia de explotación de la cantera, una vez concluido el permiso inicial de dos años, concedido el 30 de abril de 2008²³.

4.2.7. CRONOLOGÍA DE UN DESPROPÓSITO

El 18 de julio de 2002, y con la asistencia del Consejero de Transportes y Obras Públicas del Gobierno Vasco el señor Álvaro Amann, se procedía a la colocación de la primera piedra del nuevo puerto y comenzaban las obras del vial de acceso. Transcurridos diez años desde el inicio de las obras (verano 2012), y aunque el «Plan Especial» preveía que para finales de 2006 las tres fases del proyecto estarían concluidas, nada de lo propuesto se ha culminado, y la realidad es que no se ha podido acometer ni siquiera el dique de abrigo, correspondiente a la primera fase.



La ya «desaparecida» playa natural de Mutriku con formaciones rocosas de flich negro. Primera hora del día, agosto 2001.

²³ *El País*, 12 de febrero de 2011.



Antes, diciembre 2001.



Después, verano 2012. Hay que señalar que la no ejecución del nuevo puerto exterior y sus edificios y servicios, previstos en el «Plan Especial», ha supuesto una importante liberación espacial para el recinto playero al abrirse al mar por su parte Este.

En el transcurso de este tiempo, la Audiencia Provincial de Gipuzkoa ha extendido sus imputaciones a las constructoras, a la entonces Consejera de Transportes Nuria López de Guereñu y al ex-viceconsejero de Medio Ambiente Iñaki Ezkurra por posible comisión de delito contra el medio ambiente y por prevaricación medioambiental²⁴. Asimismo, el Ayuntamiento de Mutriku ha sido demandado por la Fiscalía Medioambiental de Gipuzkoa por no aplicar la reforma de Ley de Conservación a Naturaleza del País Vasco en vigor.

Independientemente de la dudosa gestión e inversión de capital público, a las afecciones ecológicas y paisajísticas y a la depuración de responsabilidades por posibles incumplimientos legales, transcurridos más de diez años desde el inicio de las obras, la población aún no sabe en qué va a culminar el proyecto, ni cuando se concluirá. Este despropósito ha provocado un desencuentro notable de la ciudadanía con las instituciones, pero también entre las mismas instituciones que chocan una y otra vez en conflictos derivados por la segmentación de competencias sobre un mismo proyecto paisajístico. Administraciones públicas locales, autonómicas y estatales como Ayuntamiento, Cofadía de Pescadores, Departamentos de Pesca y Puertos, o la Dirección de Costas dependiente del Ministerio de Medio Ambiente, se enzarzan y se desautorizan mutuamente sobre competencias y responsabilidades incumplidas²⁵.

²⁴ *El País*, 6 de julio de 2009.

²⁵ En la primavera del 2011, el Gobierno Vasco paraba las obras de la nueva playa por el conflicto surgido entre Ayuntamiento y Costas (Ministerio Medio Ambiente) por el futuro mantenimiento de la nueva playa y la nueva piscina de mareas (*Hitza-Berria*, 10.03.2011). Un año más tarde, Costas advierte a Puertos (G.V.) del incumplimiento de las «condiciones vinculantes» establecidas en la Declaración de Impacto Ambiental (DIA), que establecía que la nueva playa debía ser rellenada con una clase de arena de entre uno y tres milímetros de grosor (igual que la original), según las «condiciones vinculantes» establecidas en la Declaración de Impacto Ambiental (DIA). Haciendo caso omiso de la advertencia del Departamento de Costas, en primavera de 2012, Puertos rellena la nueva playa por segunda vez con arena de la bocana de Zumaia, una arena de diámetro medio inferior a 0,40 milímetros y de baja calidad por estar mez-

El historial del proyecto de ampliación del puerto de Mutriku representa la cronología de un despropósito. Respecto a la aportación que ha supuesto esta obra civil para la población, recordamos que aunque la construcción del paisaje debe sustentarse en el conocimiento, su percepción siempre será una cuestión cultural.

clado con un porcentaje elevado de sedimentos procedentes de la río Urola, comarca de gran actividad industrial. (*Noticias de Gipuzkoa*, 13.05.12). En la primavera de 2013, el Ayuntamiento, junto con la Cofradía de Pescadores se enfrentaba con Puertos por estimar que las obras del futuro puerto deportivo suponen una apropiación excesiva e indebida del recinto portuario, imposibilitando la entrada de embarcaciones pesqueras. (*El Diario Vasco*, 29.03.13).

5.

PROYECTO ALTERNATIVO COMO CONTRAPROPUESTA ESTÉTICA: EL ARTISTA COMO MEDIADOR ESTÉTICO

EXPOSICIÓN DEL PROYECTO ALTERNATIVO *ITSASOAREKIN* COMO CONTRAPROPUESTA ESTÉTICA

Al afirmar que abandono la escultura quiero decir que he llegado a la conclusión experimental de que ya no se puede agregar escultura, como expresión, al hombre ni a la ciudad. Quiero decir que me paso a la ciudad resumiendo todo conocimiento estético en urbanismo y diseño espiritual para defenderla de la ocupación tradicional de la expresión¹.

La cultura del sentir, del disfrutar de la naturaleza, es una cultura relativamente nueva en nuestra sociedad. Hasta hace poco, en la «honradez del trabajo», no había lugar para el goce. En nuestras pequeñas localidades costeras, donde el medio y el modo de vivir ha perfilado y construido su cultura, su especificidad y su identidad, la mar ha implicado sustento, calamidad, riqueza, riesgo, oportunidad... pero no se ha podido vivir desde un vínculo relacional afectivo.

Herederos de esta percepción, y protagonistas de unas circunstancias socio-económicas complejas, la percepción sensible del arte puede ahora aportar nuevas vías estéticas que nos ayuden a deconstruir nuestra antigua relación (meramente extractiva) con la mar para empezar a entenderla mejor: percibir, interpretar desde una nueva ética ecológica la naturaleza. Advertir nuevas formas de sentir, de habitar el paisaje, identificándonos con lo objetivo y subjetivo del paisaje propio

¹ OTEIZA, J., El arte hoy, la ciudad y el hombre. Op.cit., p.7.

En el proyecto *Itsasoarekin*, la mar es contemplada desde esta condición vital. El proyecto defiende la presencia de una mar viva, con sus flujos naturales, siempre cambiante y siempre presente en la vida de Mutriku, pero siendo también consciente de su condición de territorio, es decir, la mar como recurso de vida, y por lo tanto como parte de nuestro sustento.

5.1.

ITSASOAREKIN: PROYECTO DE ACONDICIONAMIENTO INTEGRAL DEL PERÍMETRO MARÍTIMO. EL SABER DEL ARTE COMO HERRAMIENTA METODOLÓGICA DE TRABAJO

El agotamiento de las formas de vida relacionadas con el del sector primario y el cambio económico y social que esto supone nos obliga a tener que reinventarnos nuestro propio pueblo y a reflexionar sobre nuevas formas de trabajar y convivir con el entorno. Pero este cambio en las formas y relaciones con el medio, más que motivo de pesadumbre, nos debe servir como acicate para concienciarnos de los valores con que contamos y de la oportunidad que se nos presenta para construir un nuevo proyecto de pueblo de mayor calidad de vida, entendiendo el medio natural como hogar familiar².

² Para la autora Cristina Gutierrez-Cortines, el medio, natural y físico, en toda su extensión, adquiere el rango de lo que podríamos llamar un hogar familiar y visual, simbólico sin duda, dotado de una personalidad visual singular e irreplicable. El modelo percibido, es el resultado que va más allá de una imagen que trasciende sus rasgos físicos y se adentra en el terreno más profundo de las relaciones entre el hombre y su propia historia colectiva. La vivienda, el entorno, los sonidos, la luz y los tránsitos habituales son naciones particulares, experiencias vivas que acompañan al individuo en sus emigraciones o traslados. Afirmación que nos lleva a considerar que las localidades, los rincones, las riberas de los ríos y las imágenes compuestas a partir de la arquitectura y los entornos, si son propiedad de sus habitantes habituales, también forman parte del

Respetar y construir el paisaje es una inversión para todos los que vivimos y pretendemos vivir en la villa. Porque el paisaje es nuestro espacio hábitat, un patrimonio que nos corresponde proteger y delegar. En este cometido y desde una nueva ética ecológica, planteamos aplicar el saber del arte, para construir un «paisaje estético» que nos sirva para establecer nuevas formas relacionales de convivencia.

En este sentido, la mar como parte fundamental de nuestro paisaje, lejos de ser un elemento a combatir, debe funcionar como articulador de nuestras necesidades actuales. *Itsasoarekin* significa «con la mar», haciendo alusión a la filosofía en la que se basa este proyecto. Desde la mar y con la mar se configura el planteamiento estético de *Itsasoarekin*.

Pero el medio urbano en interacción con la mar es tan potencialmente interesante como compleja; en este sentido, ninguna disciplina puede abarcarlo en su conjunto ni tampoco ningún colectivo acaparar su protagonismo. De ahí que sea necesario desarrollar visiones amplias que permitan la contextualización de las percepciones, de las actuaciones y de su articulación.

Mutriku necesita de un nuevo modelo de pueblo para una nueva época. Remitiéndonos a la antropóloga Teresa del Valle: «Una ciudad que reflexiona sobre sí misma es una ciudad abierta a las necesidades propias de los tiempos a través de las aportaciones de los distintos estamentos que la configuran: ciudadanía, instituciones,

patrimonio de quienes lo recuerdan en su memoria, lo visitan y arraigan en sus claves de identidad. Son patrias abiertas, mundos que pertenecen un poco al viajero y mucho a sus habitantes, que han de saber renovarse sin romper los lugares de recuerdos. Es el derecho a vivir la belleza de la tierra y las obras de los hombres, pues si el mundo está dividido en infinitas parcelas con dueño, el universo es de los habitantes de hoy y de los que vendrán mañana, sea cual sea su rostro aún desconocido para nosotros. GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C. Conf. Construir sin destruir, Fundación Marcelino Botín, Madrid, 1999.

comercios, empresas, por citar algunos. Edades, clases sociales, estilos de vida, forman parte de la vida de la ciudad. De ahí que su crecimiento, sus avances y retrocesos se produzcan por una dinámica propia así como por el resultado de intervenciones concretas»³.

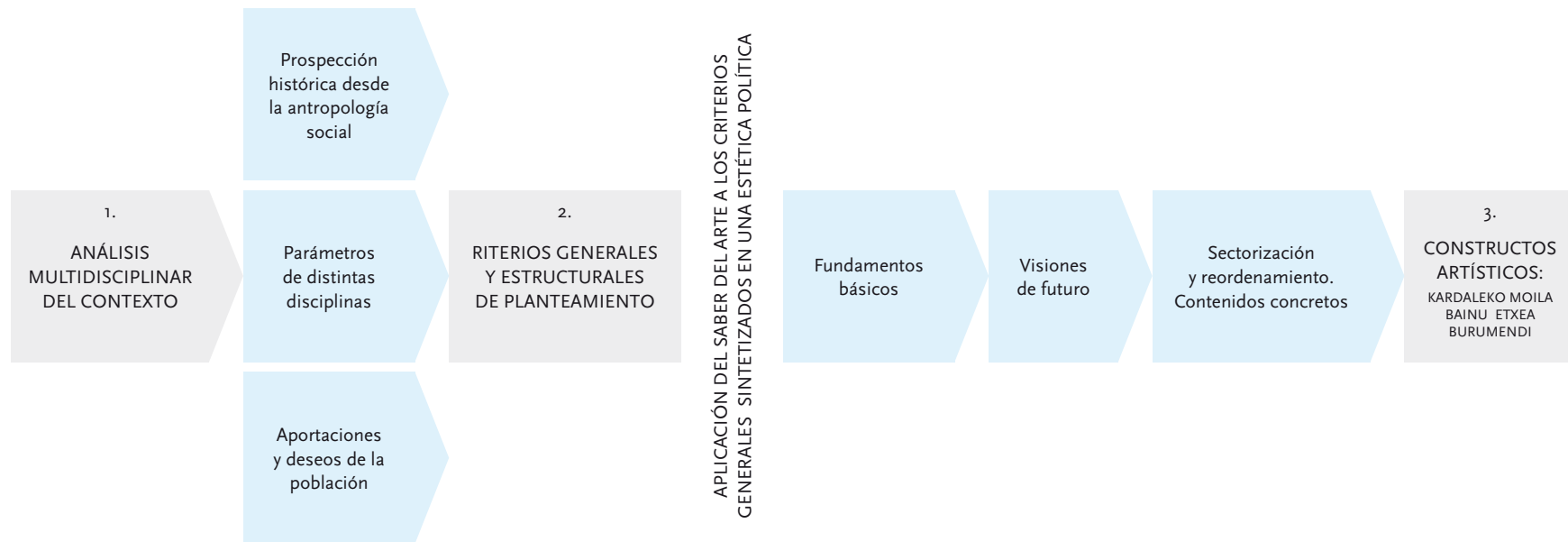
Para redefinir estéticamente (de modo simbólico y funcional) el paisaje en relación a su identidad y memoria, los fundamentos básicos estarían orientados a garantizar la calidad de los espacios con que contamos y a proponer nuevos lugares de encuentro, donde la configuración estética represente lo urbano, lo marino y los antecedentes pesqueros de la villa (que se encuentran en nuestra memoria histórica y que provocan una respuesta emotiva). En definitiva, entendiendo el paisaje de Mutriku como expresión sensible de una forma de ocupar, aprovechar y vivir la Naturaleza.

Como paso previo para estructurar el ordenamiento territorial del frente marino de Mutriku, primeramente se hará una prospección de la realidad de la villa desde distintos parámetros para así, interpretar su pasado, y su presente, para posteriormente, buscar respuestas a los lógicos deseos de progreso de su población, para encaminar su evolución en armonía con la entropía natural de su medio.

Partimos, pues, de un análisis multidisciplinar del contexto (prospección histórica desde la antropología social, distintos parámetros de estudio y otras aportaciones) para concretar finalmente criterios y objetivos generales del planteamiento que converjan en un interés común para así ir estructurando este proyecto de acondicionamiento.

3 DEL VALLE, Teresa, «Identidad y cambio urbano en Tolosa. Una reflexión desde la antropología social». Trabajo realizado por encargo del Ayuntamiento de Tolosa, 2003, p.3.

5.1.1. METODOLOGÍA DE TRABAJO



5.1.2. ANÁLISIS MULTIDISCIPLINAR DEL CONTEXTO

PROSPECCIÓN HISTÓRICA DESDE LA ANTROPOLOGÍA SOCIAL

En toda reinvencción urbana es conveniente hacer primero una prospección histórica de la «ciudad vivida» y también de la «ciudad real» (A. Remesar⁴), porque relacionadas a estas vivencias, surgirá la nueva «ciudad imaginada». Esta interpretación del pasado nos servirá para situarnos en el presente y proyectar el futuro. Partiendo de esta experiencia, y de las formas de percibir el espacio, definiremos las actividades que se llevan a cabo y los significados y emociones que suscitan.

UNA MIRADA AL PASADO (LA CIUDAD VIVIDA)

En la formación de la villa y su definición urbana medieval, la vocación marinera de este espacio es determinante para entender las líneas generales de su configuración urbana. Tal y como describe el historiador Carlos J. Martínez Álava⁵, «el casco histórico de Mutriku está organizado en función de los propios muelles del puerto. Las calles están orientadas hacia él, desembocando en la solana de la

ensenada. Según la configuración primitiva de las parcelas, presidía los muelles, en primer plano de la villa, la iglesia parroquial».

La villa gipuzkoana de Mutriku es una de las más antiguas de la costa vasca. Recibió su fuero de fundación («Carta Puebla») en 1209, y si la carta puebla supone la seguridad jurídica de sus pobladores, la estructura urbana debe conseguir su seguridad física y simbólica.

En un casco viejo colmatado con las reurbanizaciones, acorsetado entre sus murallas, con la segunda mitad del siglo XVIII surgen nuevos retos impulsados por la Ilustración. Las artes y la arquitectura, preocupados por la ciudad y su articulación, aplicarán nuevos diseños favorecedores de las relaciones sociales, que implantarán en las importantes reformas urbanas; será el caso de la demolición de puertas y murallas y la construcción del nuevo Ayuntamiento frente al Palacio de Galdona.

En el año 1790 se derriba la antigua iglesia debido a su estado ruinoso. El sitio donde se debe construir la nueva parroquia suscita disensiones y litigios entre Ayuntamiento y cabildo, que durarán hasta el año 1801. Este episodio urbanístico supone un importante conflicto social al enfrentarse el ámbito político con el religioso. La decisión no resultará fácil, porque, tal y como relata el historiador Martínez Álava, «suponía transformar radicalmente algunas de las inercias más fosilizadas de la vida cotidiana»⁶.

En el solar de la antigua parroquia («Beheko plaza») se conforma una arboleda abierta al público, oxigenándolo y ventilándolo, y dotando a la villa, según Martínez Álava, de un nuevo espacio público de una amplitud desconocida hasta entonces.

4 REMESAR, A. : Arte contra el pueblo: los retos del arte público del siglo XXI, Universitat de Barcelona, 2001, p.4

5 MARTÍNEZ ÁLAVA, C. J., Mutriku. Historia y patrimonio. Eusko Ikaskuntza y Ayuntamiento de Mutriku, Ed. Eusko Ikaskuntza, Donostia, 2009, p.204.

6 MARTÍNEZ ÁLAVA, C.J.,ibid.. , p.254.

La propuesta urbana de emplazamiento de la parroquia junto al Ayuntamiento definirá otra nueva plaza como Plaza Mayor de la villa, concebida como lugar de reunión y centro de vida social de la nueva población en crecimiento.

En cuanto a su modo de vida se refiere, la pesca, junto con la agricultura, aunque en un segundo plano, seguirá siendo el principal sustento y modo de vida. En este sentido, son varias las poblaciones costeras vascas que llevan en su escudo el tema de la pesca de la ballena. Así ocurre también en Mutriku, en cuyo escudo aparece un marinero sobre un esquife arponeando una ballena. De estos escudos se deduce la importancia de la caza de la ballena desde tiempos inmemoriales.

En el «Diccionario histórico» de Gorosabel⁷(1862) encontramos que, a mediados del siglo XIX la ocupación común de los habitantes de esta villa es la agrícola y la pesquera. Las producciones de su suelo eran trigo, maíz, legumbres, hortalizas, manzana, castaña, algo de lino (como prados de ganado vacuno), buena fruta (como limoneros, naranjos y también uva para hacer vino llamado *txakoli*). La pesca ordinaria, sin embargo, consistirá en besugo en invierno, atún en verano y merluza, congrio, anchoa o sardina en las diferentes estaciones del año. En época de invierno se cuenta con siete o diez lanchas y treinta y dos en la de verano, con trescientos cincuenta marineros.

Es en la segunda mitad de este siglo XIX cuando se construye parcialmente la gran reforma portuaria diseñada por Evaristo Churrua. Pero esta reforma quedará inconclusa, ya que la propuesta del inge-



Acuarela de Roberto Landeta, sobre actividad pesquera en puerto de Mutriku.
Aprox. década 70.

7 GOROSABEL, P., Diccionario histórico-geográfico-descriptivo de los pueblos, partidos, alcaldías y uniones de Guipúzcoa con un apéndice de las cartas-puebla y otros documentos importantes, Tolosa, 1862, citado por Carlos Martínez, *Ibid.*, p.258.

niero (construir un muelle exterior de 300 metros de longitud como «solución radical» a los problemas de embravecimiento de la mar que presenta la entrada de Mutriku), no se lleva a cabo. Este muelle de Churruca ha sido precisamente la histórica petición de los *arrantzales* de la localidad.

UNA MIRADA AL PRESENTE (LA CIUDAD REAL)

Aunque desde la misma fundación de la villa su principal recurso económico ha sido la pesca, y aunque sus inercias económicas se han perpetuado hasta la actualidad, lo cierto es que hoy su presencia es meramente testimonial, con solo un barco de cuatro tripulantes.

Hoy en día, como espacio de actividad productiva pesquera, el puerto se encuentra en un estado de inactividad prácticamente total, y la zona está siendo reutilizada como parking y como espacio náutico deportivo. No obstante, el puerto es todavía testimonio de su vigencia simbólica, generadora de identidad.

Los datos emitidos por el EUSTAT en relación al número de unidades de flota y miembros de tripulación son suficientes para hacerse una idea del declive del sector pesquero no solo en Mutriku sino en toda la cornisa cantábrica:

Euskal Herria

AÑO	FLOTA	TRIPULACIÓN
1995	500	5.204
2005	299	2.804
2008	210	1.484

Mutriku

AÑO	FLOTA	TRIPULACIÓN
1970	22	290
1980	15	205
1999	4	45
2011	1	4

La Política Pesquera Común de Europa en su «Libro Verde» contempla para el 2013 una reforma para la explotación de los caladeros en base a una pesca responsable y sostenible, designando «ecosistemas marinos protegidos». Estos ecosistemas están situados dentro de las doce millas de nuestro litoral, donde existen más de cuarenta caladeros, hoy esquilados, y donde especies como merluza, rape o anchoa tienen su hábitat natural. Con esta misma intención, la plataforma *Ondarroa 12 milia* está trabajando en la protección y regeneración de esta parte del litoral biológicamente tan esencial y defendien-

do la explotación pesquera responsable de esta zona solo por los barcos de bajura⁸ (como lo ha sido hasta hace cinco décadas). Pero no solo con esto se podrá conseguir que vuelva la actividad a los puertos, que sea económicamente rentable, sostenible y generadora de puestos de trabajo, porque la realidad es aún más complicada.

Según el sindicato LAB, para frenar este deterioro del sector haría falta un plan de choque que se resumiría en⁹:

- Creación de una mesa sectorial entre Administración, armadores y sindicatos.
- Evitar la deslocalización del sector, exigiendo que con la venta de los barcos, sus licencias de pesca queden en manos de la Administración o Cofradías y exigiendo la devolución de las subvenciones.
- Impulsar la política de I+D y una pesca responsable y sostenible.
- Apoyar la comercialización del producto para que las plusvalías beneficien a los *arrantzales* y armadores.
- Mejorar las condiciones laborales y las ayudas económicas para incentivar el relevo generacional.

Estos datos estadísticos (EUSTAT) y sindicales (LAB) revelan un futuro francamente incierto del sector, aunque del Libro Verde europeo o desde el empeño de plataformas como *Ondarroa 12 milia*

se vislumbran iniciativas que inducen a alguna esperanza en el desarrollo y la comercialización de la pesca de bajura, una pesca selectiva y tradicional que presenta como valor añadido un producto fresco y de calidad, donde lo artesano y sostenible compitiese en calidad a la cantidad de las grandes descargas intercontinentales que se efectúan en el aeropuerto de Foronda.

Otro dato interesante que no deberíamos dejar de lado es el referido a las distintas ocupaciones laborales de los vecinos de la villa. Aunque existan en el municipio varias empresas dedicadas a las conservas de pescado, lo cierto es que más de la mitad de su población activa trabaja en empresas localizadas en los polígonos industriales cercanos. Así, en un radio de veinticinco kilómetros, localizamos polígonos industriales como el de Zumaia, Itziar, Mendaro, Elgoibar, Eibar o Berriatua, entre otros, y entre las distintas ofertas de trabajo en máquina herramienta, mueble, automoción, etc. , se encuentran las ocupaciones laborales de la mayoría de los habitantes de la localidad.

En lo concerniente al turismo, cada año está aumentando la visita de turistas a la villa¹⁰. La mayoría procedentes del estado, con un 44»5%, sobre todo de Cataluña y Madrid, en este orden; seguidamente se encuentran los procedentes de la Comunidad Autónoma Vasca, con un 23%; en relación a estos últimos datos, cabría señalar que en el año 2010 se han batido todos los récords sobre la presencia de turistas en la Comunidad Autónoma Vasca. Pero hay también un turismo «tradicional» de gente de la comarca que lleva años visitando la villa costera, sobre todo en los meses estivales. Gentes de Eibar y alrededores llevan años entre nosotros buscando un entorno tranquilo y con la presencia de la mar. Se da la circunstancia de que gran parte de estos «conocidos» han dejado de venir

8 BELAUSTEGI, L., «Gure arrantzaren etorkizuna», Berria, 26 de febrero de 2011.

9 Arrantza aztergai (2004) y Euskal Herriko Arrantzaren etorkizuna (2008). Informes sobre el sector pesquero del sindicato LAB.

10 Datos ofrecidos por la Oficina de Turismo de Mutriku.



Ondarroa 12 milia.

porque Mutriku ha perdido para ellos el mayor de sus atractivos, el paisaje y la zona de baños con su peculiar playa.

En cuanto a ocio se refiere, encontramos un número importante de embarcaciones de recreo y «chipironeras» en el actual puerto de Mutriku. La gran mayoría de estas embarcaciones son propiedad de mutrikuarras, que en muchos casos han sido o han estado relacionados con el mundo *arrantzale*. Para esta parte de la población la colocación de pantanales en el puerto mejoraría notablemente sus condiciones de atraque y amarre aunque tendrían que pagar una cuota económica a cambio.

Pero si nos centramos en un sector significativo de la población que no tiene una relación de «sustracción» con la mar y considera tanto la mar como toda su zona costera, como el principal espacio de esparcimiento, como un patrimonio a disfrutar todo el año, incluso la mar agitada como espectáculo natural incomparable, encontramos que, para esta parte de la población, la destrucción de toda esta zona significaría una pérdida irreparable difícilmente justificable. Esta parte de la población reivindica su derecho a disfrutar de una «mar viva», de las olas, de una zona natural que por sus peculiaridades (como playa rocosa donde los niños juegan en los charcos entre cangrejos y otras pequeñas especies, su arena que por su granulado grande es muy limpia y es considerada como «mejor playa del mundo», o su piscina de mareas y «Tambor» como espacios singulares y estimados) es patrimonio y parte importante del paisaje-hábitat de Mutriku que nos ofrece unas condiciones de calidad de vida inestimables.



Una de las «siete playas» existentes entre Mutriku y Saturrarán.



Detalle de su peculiar arena, año 2001. Mientras que habitualmente el diámetro medio de la arena de las playas suele oscilar entre 0,40 milímetros, la arena de la playa de Mutriku oscila entre 2 y 5 milímetros de grosor, una arena limpia y suelta donde cada uno de sus granos es diferenciable.

PARÁMETROS DE ESTUDIO

La ordenación y estructuración de todo el perímetro marítimo de Mutriku necesita de una perspectiva solo abarcable desde distintos parámetros de estudio, de disciplinas dispares como las politécnicas, sociales o estéticas. En este sentido, señalmos que las aportaciones de los distintos profesionales han sido efectuados desde diferentes relaciones con el proyecto *Itsasoarekin*: en el caso antropológico desde una relación académica, en el caso económico, urbanístico y pesquero de colaboración, y en el caso paisajístico y de ingeniería han sido recogidos de archivos y publicaciones sobre el tema en cuestión, especificadas todas ellas en las citas a pie de página.

Antropológicos¹¹

- Cuanto más sensible sea una sociedad a las diferencias, más cauces tendrá que dar a las expresiones de los distintos colectivos.
- Ningún colectivo, ni persona ni entidad pública ni privada tiene la prerrogativa absoluta sobre la propiedad real y/o simbólica del desarrollo de las ciudades.
- Es necesario destacar la potencialidad de los espacios singulares como zonas de unión y relación como plazas, parques, playas... o la mar.
- Es básico para la reinención una interpretación del pasa-

11 DEL VALLE, T., Catedrática de Antropología Social de la UPB/EHU. Sugerencias y aportaciones al Proyecto *Itsasoarekin* en el trabajo «Creación de un lugar teniendo en cuenta las posibilidades que ofrecen las redes sociales para articular la ciudad». Programa de Doctorado «La ciudad desde una perspectiva antropológica», Campus de Donostia, 2006.

do, para así encontrar nuevas formas de identificación.

- Hay que tener en cuenta los puntos articuladores e itinerarios, así como los espacios de exclusión, inclusión y de enlace.

Paisajísticos¹²

- El paisaje es el modo de vida de un pueblo y la historia de su territorio. Por ello el paisaje que construimos, lejos de una imagen, es el fruto de una condición cultural.
- El fundamento básico de la naturaleza es su mutabilidad. Otro tanto ocurre con la cultura: «toda comunidad portadora de cultura está abocada a amoldarse a circunstancias cambiantes día a día». Y de esta relación entre medio ambiente y modo de vida surge el paisaje cultural.
- «La sostenibilidad implica que todo lo que un paisaje es capaz de generar debe ser destinado al medio natural y a las poblaciones y culturas locales».
- «Solo el paisaje cultural es sostenible».
- «Somos paisaje, el pueblo no es sino paisaje».
- «Determinados discursos de lectura del paisaje, alejados del principio de servicios del ecosistema y basados en la más miope interpretación de la sostenibilidad, sacralizan paisajes insostenibles».

- «Mantener paisajes culturales tan singulares sin ningún objetivo es un disparate. Por más que no sea su objetivo originario, es preciso buscar alguna razón cultural para que tales paisajes puedan continuar entre nosotros».

Pesqueros¹³

- El actual declive del sector pesquero no es un problema local de Mutriku sino general (constatable en la situación de puertos del entorno como Ondarroa y Lekeitio).
- A medio y largo plazo la perspectiva en la gestión de recursos es de disminución de la flota a límites que pondrían en cuestión esta actividad económica tradicional.
- «El problema de viabilidad y rentabilidad de la pesca no es consecuencia de la falta de infraestructuras sino del modelo de pesca y comercialización». Hace falta un modelo de extracción responsable y sostenible, «un modelo de comercialización de las especies capturadas para que la plusvalía quede en manos del que lo produzca».
- «La pesca necesita de infraestructuras fuera del ámbito del puerto, siendo los muelles solo para descargas, reparaciones o reposiciones».
- Las piscifactorías o jaulas de engorde podrían ser complementos económicos importantes para la viabilidad del sector.

¹² ERREKONDO, J., Ingeniero Técnico Agrónomo y Paisajista y GALDOS A, Paisajista, «El paisaje cultural», Revista ZEHAR, 67, 2010, pp. del 60 al 63

¹³ BELAUSTEGI, L., Arrantzale, miembro de la plataforma Ondarroa 12 milia y representante sindical de LAB, sector pesca, en «Mutrikuko Portua, Informe para la reflexión», febrero 2006, en: «Arrantza defenda dezagun» en la revista local Kalaputxi, nº 72, año 2008, p.16. y en «Gure arrantzaren etorkizuna», Berria, 26/02/2011.

- La actividad pesquera dentro del puerto, con la presencia de carros, redes, cajas y productos perecederos es incompatible si está pegada a un espacio de ocio como es una playa.
- Si se precisa de la construcción de un dique de abrigo, debe hacerse «con una dirección que resguarde y abrigue a toda la bahía, con menos altura y que garantice y no condicione futuras infraestructuras y actividades económicas relacionadas con la pesca». «Preparemos las infraestructuras para la futura actividad, seamos pioneros, pero no hipotequemos la bahía de Mutriku con el diseño actual («Plan Especial») porque cuestionaria mucho esta actividad económica.»
- La pesquería ha sido en el pasado un sector estratégico en el desarrollo económico y cultural de nuestro pueblo y, aunque en el presente no lo sea, probablemente lo sea también en el futuro.

Económicos¹⁴

- Las instituciones deben entender que las infraestructuras no son la solución a todos los problemas y males que nos acechan. Carreteras, trenes de alta velocidad, embalses o superpuertos se presentan como algo absolutamente necesario para mantener nuestro nivel de vida, cuando muchas veces estas mismas infraestructuras se convierten en el mayor problema actual que tenemos para vivir en

armonía con nuestro entorno. Ante cualquier proyecto de transformación de territorio nos tenemos que plantear la siguiente pregunta: ¿Qué beneficios supone y qué costos implica?

- Las actuales infraestructuras proyectadas por el Gobierno Vasco (Variante Sur Ferroviaria —600 millones de euros—, Supersur —1.200 millones de euros—, Circunvalación San Sebastián —300 millones de euros—, Puerto de Pasaia —1.000 millones de euros—, Autovía Eibar-Vitoria —700 millones de euros— o el AVE —6.000 millones de euros—) medioambientalmente son insostenibles, pero, económicamente, y en la actual situación, inviables.
- Plantear para Mutriku un proyecto monofuncional de semejante envergadura como el planteado por el Gobierno Vasco supone una pérdida patrimonial y económica que no está justificada.
- Son más viables, social y económicamente, apuestas como *Itsasoarekin*, porque dan respuesta a diferentes sensibilidades y respetan un patrimonio, que es el de todos, como son sus playas o sus entornos identitarios. Y si a un modelo de proyecto como este se le añaden elementos artísticos, a sus atractivos paisajísticos se le sumará un valor añadido diferenciador.
- Debemos apostar por modelos de rehabilitación a pequeña escala que cuenten con la participación activa de la ciudadanía.

¹⁴ BERMEJO, R., Ingeniero Industrial y Catedrático de Economía de la UPV/EHU. Resumen de los planteamientos expuestos en las conferencias celebradas en la Casa de Cultura Zabiél de Mutriku y en el centro cultural Koldo Mitxelena de Donostia sobre el proyecto del Gobierno Vasco en comparación con el proyecto *Itsasoarekin* en 2004.

Urbanísticos¹⁵

- Los nuevos elementos urbanísticos deben basarse en su realidad heterogénea y en la estratificación histórica, para luego adaptarse a su realidad ambiental y espacial.
- El puerto debe ser una parte más del casco urbano, debe estar integrado en el conjunto urbano.
- La altura de las nuevas construcciones, dique incluido, no debería superar la cota máxima actual del muelle Tambor.
- Una construcción «horizontal» evitaría su impacto paisajístico y facilitaría la mirada perspectiva.
- Se debería acotar la zona peatonal de la vehicular por el poco margen de espacio que presenta el camino marítimo de unión entre playa y puerto.
- Dentro de las actuaciones urbanísticas generales e integradoras la construcción de zonas náutico-deportivas no puede ser «cerrada», ya que se convierten en espacios excluyentes.

Artísticos¹⁶

- Aplicar el «saber del arte» como mecanismo operativo para buscar soluciones que respondan a las necesidades de la población.

- Plantear este «saber» de manera metodológica, en los criterios que estructuran el proyecto articulándose con las demás disciplinas.
- Utilizar parámetros estéticos para lograr una calidad constructiva adecuada a las necesidades de Mutriku, teniendo en cuenta su viabilidad técnica y económica.
- Desde la sensibilidad artística, vertebrar la integración urbanística y los valores medioambientales con objeto de revalorizar lo público y lo patrimonial. En este cometido entender la mar como recurso paisajístico y articulador de las necesidades de la sociedad.
- Construir nuevos espacios cualitativos, físicos y simbólicos, que encierren potencial identitario, creando nuevos puntos de encuentro e itinerarios, conjugando lo poético y lo político.
- Dotar de mayor intensidad estética al frente marino de Mutriku, entendiendo la orilla como espacio de sutura entre lo marino y lo terrestre.
- Aplicar el «saber del arte» en la estructura de su paisaje.

Ingenieros¹⁷

- Una de las propuestas más significativas de este proyecto consiste en la construcción de un nuevo muelle de abri-

¹⁵ FERNÁNDEZ, A., Licenciada en Arquitectura. Como aportación personal al Proyecto Itsasoarekin, desde el saber de la arquitectura.

¹⁶ ULAZIA, P., Como Operador Estético y artífice del Proyecto Itsasoarekin.

¹⁷ CHURRUCA, E., Ingeniero de Caminos, Canales y Puertos. Estudio de muelle de abrigo como «Solución radical para la mejora del puerto» de Mutriku, 1899. Planos cedidos por el Ayuntamiento de Mutriku y utilizados en Proyecto Itsasoarekin.

go. A tal efecto, y para su desarrollo, se han utilizado los planteamientos técnicos del ingeniero Evaristo Churrua (orientación, ubicación y medidas). Este ingeniero de Caminos, Canales y Puertos, y natural de Mutriku, nos dejó en unos planos sus estudios sobre un muelle de abrigo de 300 metros de longitud como la «solución radical» a los problemas de embravecimiento de la mar que presenta la entrada de la localidad. Este planteamiento ingeniero, reclamado durante muchos años por los arrantzales de la localidad, es la base técnica en la que se sustenta el nuevo muelle propuesto en el proyecto *Itsasoarekin*.

OTRAS APORTACIONES: PETICIONES Y DESEOS DE LA POBLACIÓN

- Apoyo al sector pesquero, como apuesta por mantener un modo de vivir relacionado con la mar, una cultura que es propia.
- Adoptar medidas eficaces para mejorar la entrada por mar al puerto.
- Conservar íntegras la playa actual y la piscina de mareas.
- Que se mejore el actual acceso urbano al puerto, tanto por carretera como por otros puntos de enlace.
- Que se enlace casco urbano y puerto mediante ascensores.
- Que se evite construir un dique de dimensiones excesivamente grandes (siguiendo los modelos de los de Orio y Zumaia).

- Que se coloquen pantalanés en el puerto.
- Que el nuevo puerto deportivo no privatice el actual puerto que es de uso público.
- Mantener los espacios naturales para que las generaciones futuras puedan disfrutar de su entorno.
- Que el nuevo puerto tenga en cuenta no solo aspectos mercantiles sino también las necesidades de la población de esparcimiento hacia el puerto.
- Que no sea un modelo monofuncional, que se tenga en cuenta otras posibles funciones y a sectores de la población como jóvenes, niños o gente mayor.
- Que propicie nuevos puestos de trabajo.
- Que se tenga en cuenta a la población de Mutriku en la toma de decisiones y en el diseño del nuevo proyecto.
- Que sea sostenible.

CONSIDERACIONES DE LA PROSPECCIÓN Y DE LOS DISTINTOS PARÁMETROS Y APORTACIONES DE LA POBLACIÓN

No es la primera vez que la población de Mutriku se enfrenta a un importante reto urbanístico. La expansión de la villa con la construcción del nuevo ayuntamiento fuera del recinto amurallado (mediados del siglo XVIII) frente al palacio Galdona y la posterior ubicación de la nueva parroquia supuso la ruptura con el modelo

medieval de pueblo, lo que originó un importante desencuentro entre su población. La nueva plaza del pueblo se convertía así en símbolo de la reforma urbana y la racionalidad. Impulsados por el nuevo espíritu innovador de la Ilustración, el alcalde Cosme Damián Churruca apostaba por los nuevos pensamientos de las artes y la arquitectura, para aplicarlos a la ciudad y su articulación; nuevos diseños para favorecer la expansión, la movilidad o las relaciones sociales (como en el caso de las plazas).

Dos siglos más tarde nos enfrentamos a otro nuevo reto territorial, pero esta vez la transformación, más que urbana, es paisajística; en ella convergen cuestiones medioambientales, culturales y sociales. Busquemos pues entre todos y desde la racionalidad una solución sensible y articuladora de las nuevas necesidades de nuestro pueblo.

Consideraciones sobre un puerto pesquero

Teniendo en cuenta que el problema de la viabilidad y rentabilidad de la pesca más que por la falta de infraestructuras es motivada por el modelo de pesca y de su comercialización, que a corto y medio plazo no se atisva una recuperación de su actividad, aún así, y como esfuerzo por mantener una esperanza en la pesca artesanal, apostamos por ayudar y apoyar este sector, preservando sus valores culturales y estratégicos como sector primario. Es por ello que defendemos la continuidad de esta actividad, reservando y privilegiando un espacio suficiente en el actual puerto, acondicionando a los nuevos tiempos sus actuales recintos y mejorando las condiciones de acceso marítimo con la construcción de un nuevo muelle exterior, concretamente de las medidas, orientación y ubicación planteada por el ingeniero Evaristo Churruca.



Consideraciones sobre el puerto deportivo

Partiendo de que el actual puerto de Mutriku cuenta con espacio suficiente para albergar actividades pesqueras y deportivas, conscientes que el nuevo puerto deportivo no requiere de considerables transformaciones físicas, (por lo que el impacto ambiental se remitiría al paisajístico), planteamos una reordenación general del actual puerto para combinar los usos pesqueros con los náutico-deportivos, pero siempre y cuando el puerto deportivo no sea un recinto cerrado y exclusivo y se mantenga la actual superficie marina («lámina de agua»).

Conclusiones sobre el muelle de abrigo

Reconociendo el derecho legítimo a la presencia de una mar sin barreras, libre y expresándose según su naturaleza, admitiendo que todo elemento nuevo construido, por muy sutil que sea, representa un impacto paisajístico, pero también considerando que un muelle de abrigo mejoraría notablemente el acceso al puerto, y con ello las condiciones de trabajo y de seguridad de los marineros (actuales o de un futuro), abogamos por la construcción de un nuevo muelle de abrigo, justificándolo paisajísticamente como espacio vivencial y diseñándolo desde una sensibilidad estética, es decir, adecuándolo al contexto de nuestro «paisaje cultural».

Consideraciones urbanísticas generales

La reinención de Mutriku debe ser entendida como una oportunidad para su adecuación a los nuevos tiempos y a las necesidades de su población. Mutriku debe ser entendido como un pueblo que no solo mire a la mar sino que viva con la mar (*Itsasoarekin*), destacando sus potencialidades paisajísticas estructurales como son su horizonte o su frente marino. El desarrollo urbano de Mutriku debe tener en cuenta su mejora en los puntos articuladores, uniendo y

complementando la parte alta y media de la villa con la parte baja (casco urbano y puerto), logrando que el puerto sea pueblo y el pueblo, puerto. Mutriku debe mantener sus potencialidades naturales y paisajísticas, porque ello supone calidad de vida, identificación con el espacio-habitat y respeto a las generaciones venideras.

Conocer cómo es el lugar, qué lo caracteriza y qué posibilidades posee deben guiarnos a la hora de reinventar Mutriku. Hay que evitar los modelos temáticos para espectadores, pero también los modelos monofuncionales y excluyentes ya sea a modo de recinto mercantil o de recreo. Hay que construir un paisaje vivencial, de actores, modificándolo y adaptándolo a nuestra evolución tecnológica y cultural y que de respuesta a nuestras necesidades actuales pero sin limitar las futuras. En este sentido, el turismo puede ser un incentivo económico importante, pero siempre y cuando no sobrepase los límites de respeto hacia el paisaje y la cultura local (no todo es consumible). Y en esta cuestión nuestra profesionalidad para ofertar servicios y nuestra conciencia de los valores del paisaje son claves para atraer un turismo de calidad. Porque entendemos que el turismo puede ser un importante factor para prosperar pero desde un equilibrio productivo, sin crear una dependencia que consuma lo patrimonial y lo identitario provocando decadencia paisajística.

Debemos buscar nuevas miradas que activen el potencial del entorno. Debemos entender este cambio como oportunidad, como actividad creativa, de la que tiene que participar la comunidad de la manera más amplia posible en interrelación con los técnicos y artistas. Y en este propósito, el arte posee una capacidad inventiva y creativa, una reserva de «saber» que puede funcionar como articuladora de distintas disciplinas, sintetizándolas en una «estética política».



5.1.3. CRITERIOS Y OBJETIVOS GENERALES Y ESTRUCTURALES DEL PLANTEAMIENTO

Llegados a este punto, y una vez realizadas las consideraciones oportunas, concretamos por un lado, los fundamentos básicos por los que se regirá el nuevo planteamiento y, basándose en ellos, sus visiones de futuro; a partir de aquí, se presenta la concreción de contenidos en relación a la sectorización y reordenación del frente marino.

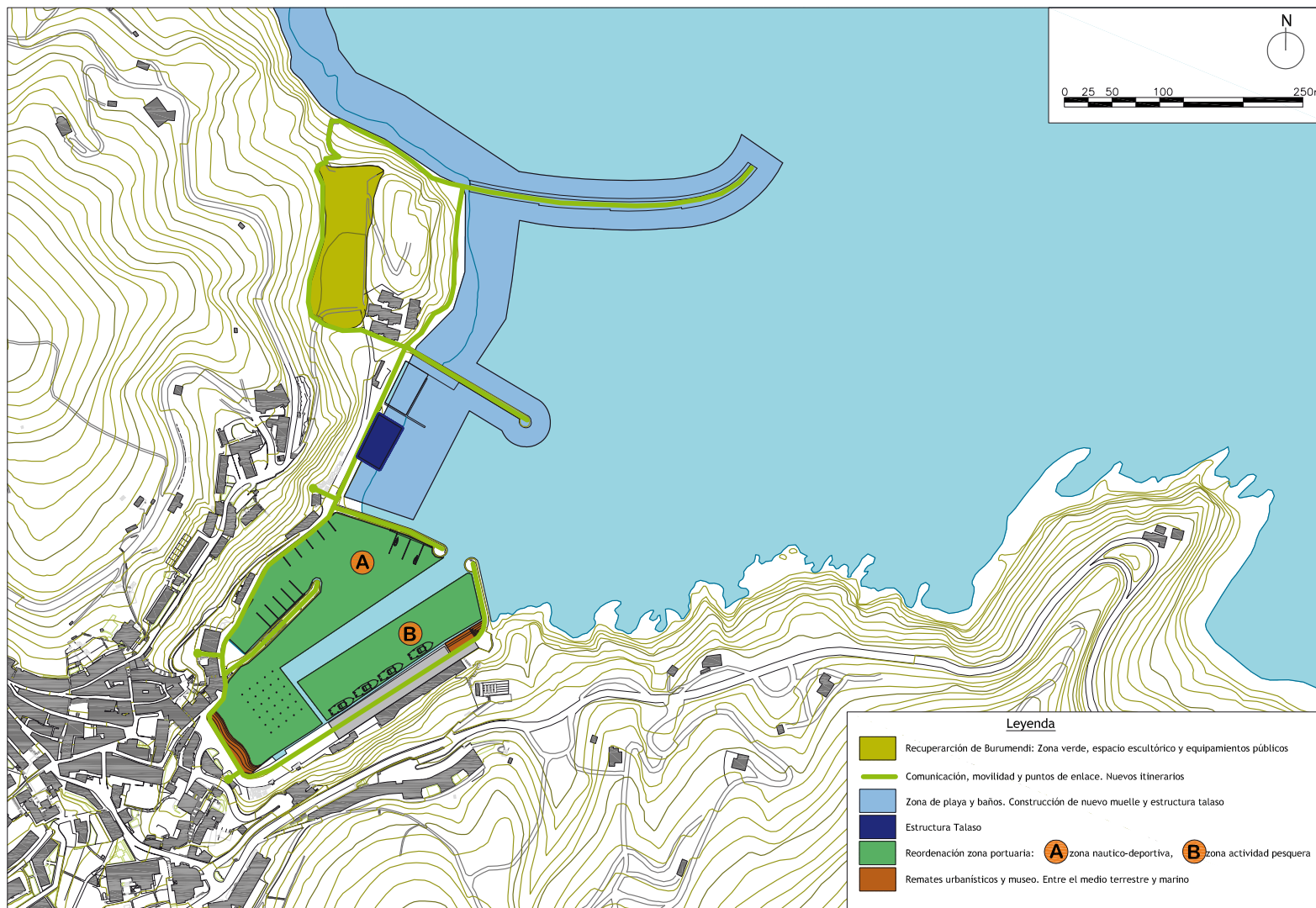
Desde este momento el saber del arte se aplica a cualquier elemento funcional o simbólico susceptible de construcción de paisaje. El arte, desde su capacidad de sintetización, converge las distintas disciplinas hacia elementos y espacios portadores de identidad para estructurar el nuevo frente marino y a su vez, el conjunto del pueblo de Mutriku.

Fundamentos básicos y visiones de futuro

a. Fundamentos básicos

- Interacción entre casco urbano y zona portuaria. Entrelazado del núcleo urbano con la zona portuaria por medio de nuevos accesos o mecanismos como ascensores, escaleras, rampas automáticas... planteando el puerto como parte integral de la villa; ampliando el espacio urbano, creando nuevos itinerarios, expandiéndose el pueblo a la mar.
- Potenciación del desarrollo económico y social. Construcción de nuevas estructuras sostenibles que respondan a las necesidades de la población, rematando estéticamente todo su frente marino y potenciando su morfología paisajística.

- Mejorar la accesibilidad marina.
 - Un nuevo muelle, como elemento de abrigo pero también como elemento relacional entre la mar y las personas.
 - Respetar la estructura paisajística, la memoria de preexistencias y los deseos de la población. Desde propuestas estéticas planteadas por consenso (no impuestas) encaminadas a la sostenibilidad.
- b. Visiones de futuro
- Que mire a la mar. Que cuente con ella para su aprovechamiento como recurso paisajístico, urbanístico, económico y lúdico.
 - Que esté abierto a todos los habitantes de Mutriku.
 - Que cuente con la opinión de todo el colectivo ciudadano, y que no solo se rija por criterios únicamente institucionales.
 - Que no sea un modelo monofuncional insostenible, y que evite la privatización del puerto actual, siendo un proyecto abierto e inclusivo.
 - Que considere el papel estratégico de la localidad como espacio para el ocio de todo el valle del Deba.
 - Que como muelle de abrigo resuelva el problema de acceso al puerto, pero que respete el espacio natural.
 - Que como puerto, se oriente hacia la protección y disponibilidad de los barcos pesqueros con que contamos en la actualidad.
- Que contemple el puerto como parte del núcleo urbano, diseñándolo tanto para funciones marítimas como para esparcimiento de la población urbana.
 - Que mejore la accesibilidad por mar y la movilidad urbana.
 - Que contemple una «mar viva» como recurso potencial.
 - Que contemple la conservación de los elementos relacionados con la mar, así como sus «valores intangibles» (conocimiento de artes de pesca, fabricación de anzuelos...), acogidos en un museo o similar.
 - Que valore los activos ecológicos con que contamos, mejorándolos y protegiéndolos.
 - Que potencie los conocimientos marinos (Escuela de Acuicultura)
 - Que sea un modelo creativo, diverso y sostenible.
 - Que rompa la centralidad del pueblo, ampliándolo y absorbiendo el puerto como parte integral de esta, creando nuevos itinerarios.
 - Que se plantee con equipamientos y construcciones a escala humana, desde la honestidad y austeridad.
 - Que ofrezca alternativas para superar las dificultades orográficas existentes (ascensores, escaleras mecánicas,



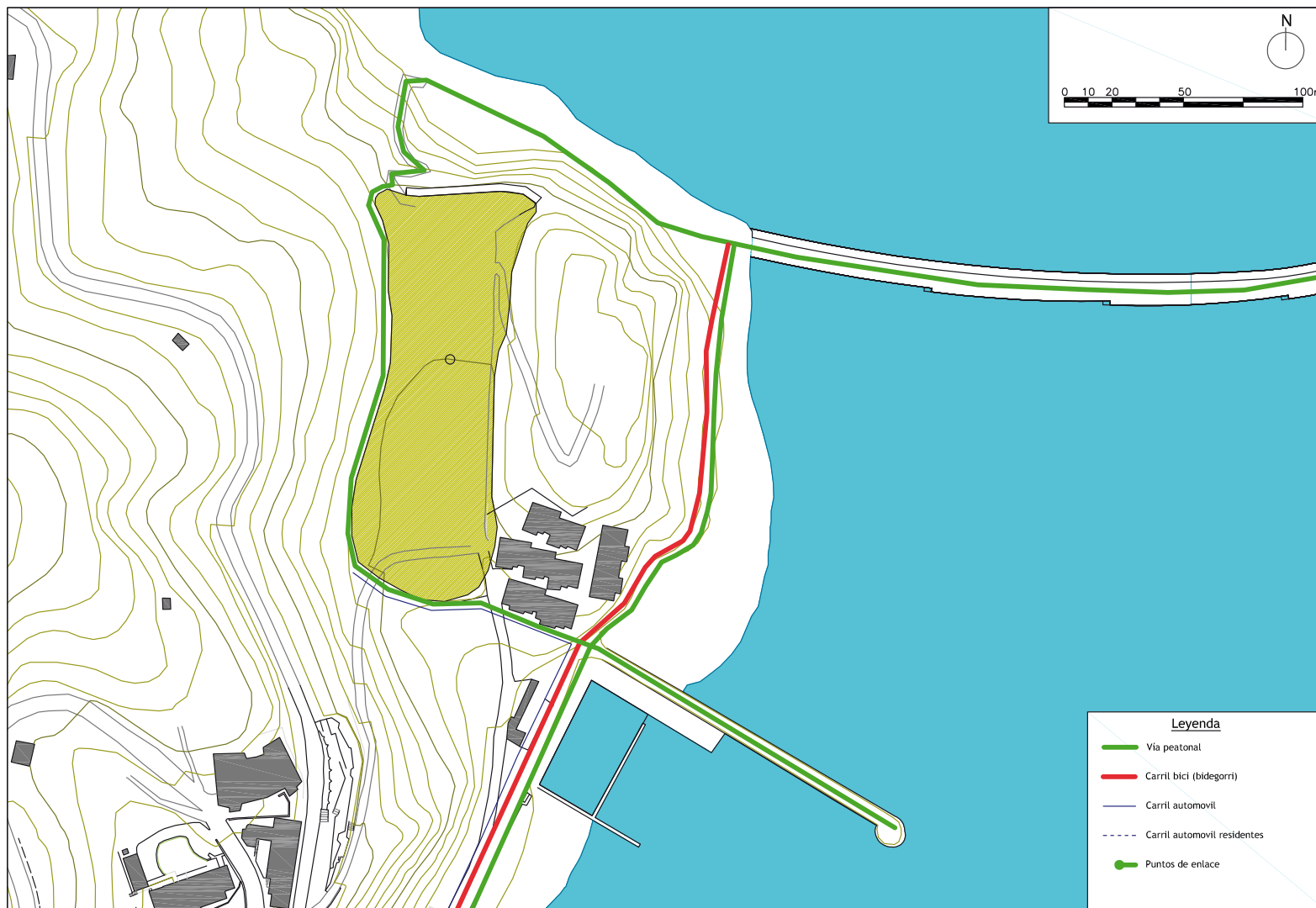
Sectorización y reordenación del frente marino. Contenidos concretos.

Recuperación de Burumendi.

Zona verde, espacio escultórico y equipamientos públicos

Se trataría de recuperar una zona aislada y degradada en la actualidad, como un espacio singular de límite entre lo urbano y lo natural aprovechando su especificidad morfológica, como un «mirador íntimo» para contemplar la mar, el horizonte, el Cantábrico.

Este es un espacio natural privilegiado donde encontramos connotaciones estéticas y sensitivas como límite, encuentro o recogimiento. En este espacio se utilizaría el «saber del arte» para potenciar estas connotaciones, para lograr que este lugar se convierta en «acontecimiento». A tal efecto, se efectuarán dos intervenciones artísticas que se presentarán desarrolladas más adelante (Capítulo 5.2.: Actuaciones estéticas principales).

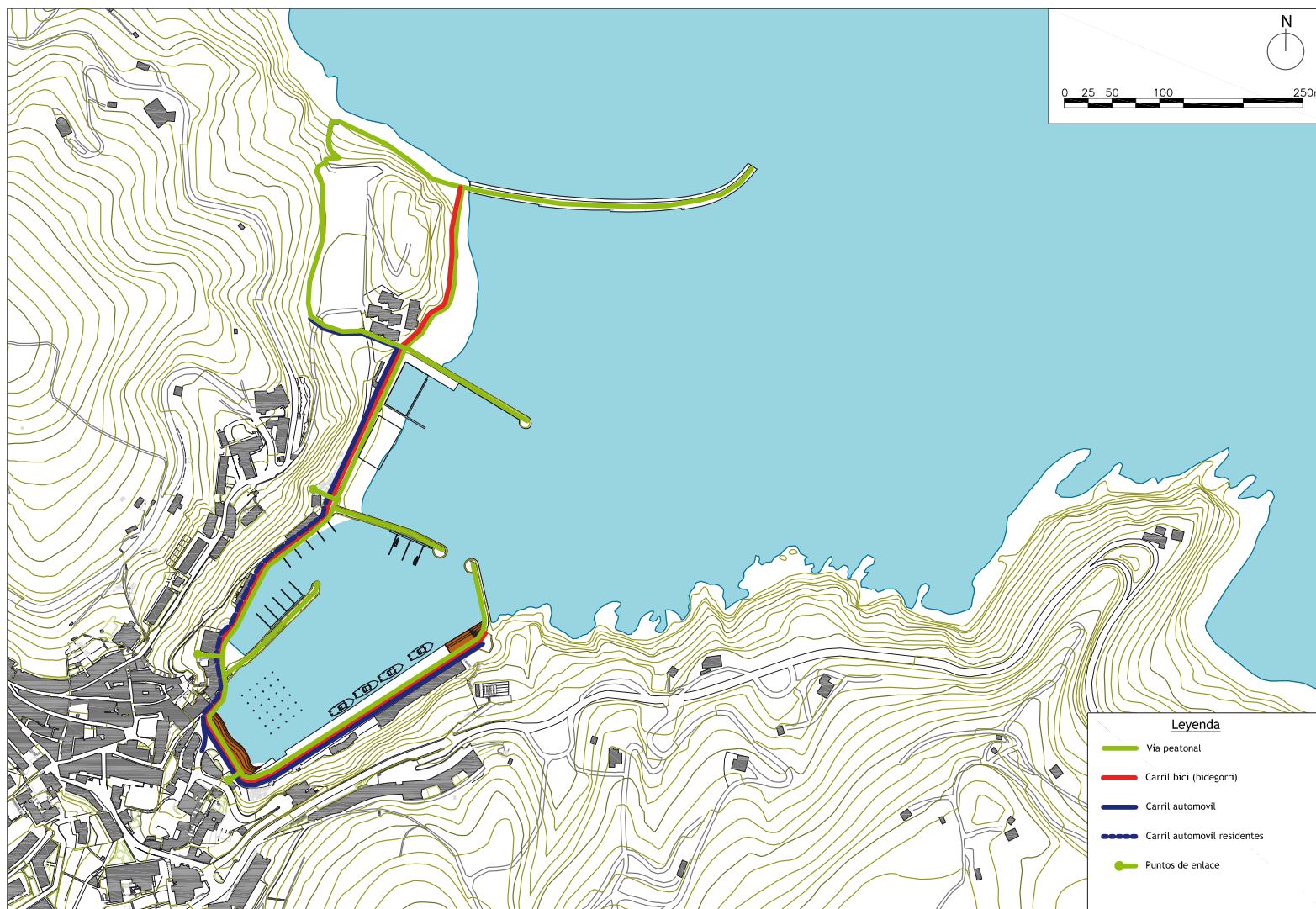


Recuperación de Burumendi. Zona verde, espacio escultórico y equipamientos públicos..

Comunicación, movilidad y puntos de enlace

Teniendo en cuenta la peculiar orografía de Mutriku, y con el fin de enlazar la parte baja (puerto) con el casco urbano, se ubicarían ascensores en tres puntos. Igualmente, se reordenaría el espacio vial, especificando la zona peatonal, el *bidegorri* y los tramos para vehículos. Estas operaciones dotarían de nuevos itinerarios a la localidad, a la vez que conectarían la playa, el puerto y el casco urbano, integrándolo todo en un mismo proyecto espacial de pueblo.

- Via peatonalizada: Tendría un tramo de 2,5 km. que rodearía todo el perímetro marítimo de la villa, incluyendo la zona de *Burumendi* por la parte de la costa. Para ello, se construiría un pequeño paseo de unión entre la «segunda» y la «tercera» playas, logrando también con ello el afianzamiento del acantilado de *Burumendi*.
- *Bidegorri*: Tramo de 1 km. de longitud en el único espacio llano del pueblo, entre comienzo del nuevo muelle y «moila zahar».
- Tramos para vehículos: Teniendo en cuenta que el nuevo vial de acceso supondrá la conexión de la playa y la carretera comarcal, y considerando también la estrechez de la calle «Moila», se restringiría en este tramo el uso del coche (acceso único a residentes).
- Ascensores: El primero (de Oeste a Este) enlazaría este espacio con la zona de «Samikolla», el segundo con «Atxukale» y el tercero con la zona de «San Agustín».

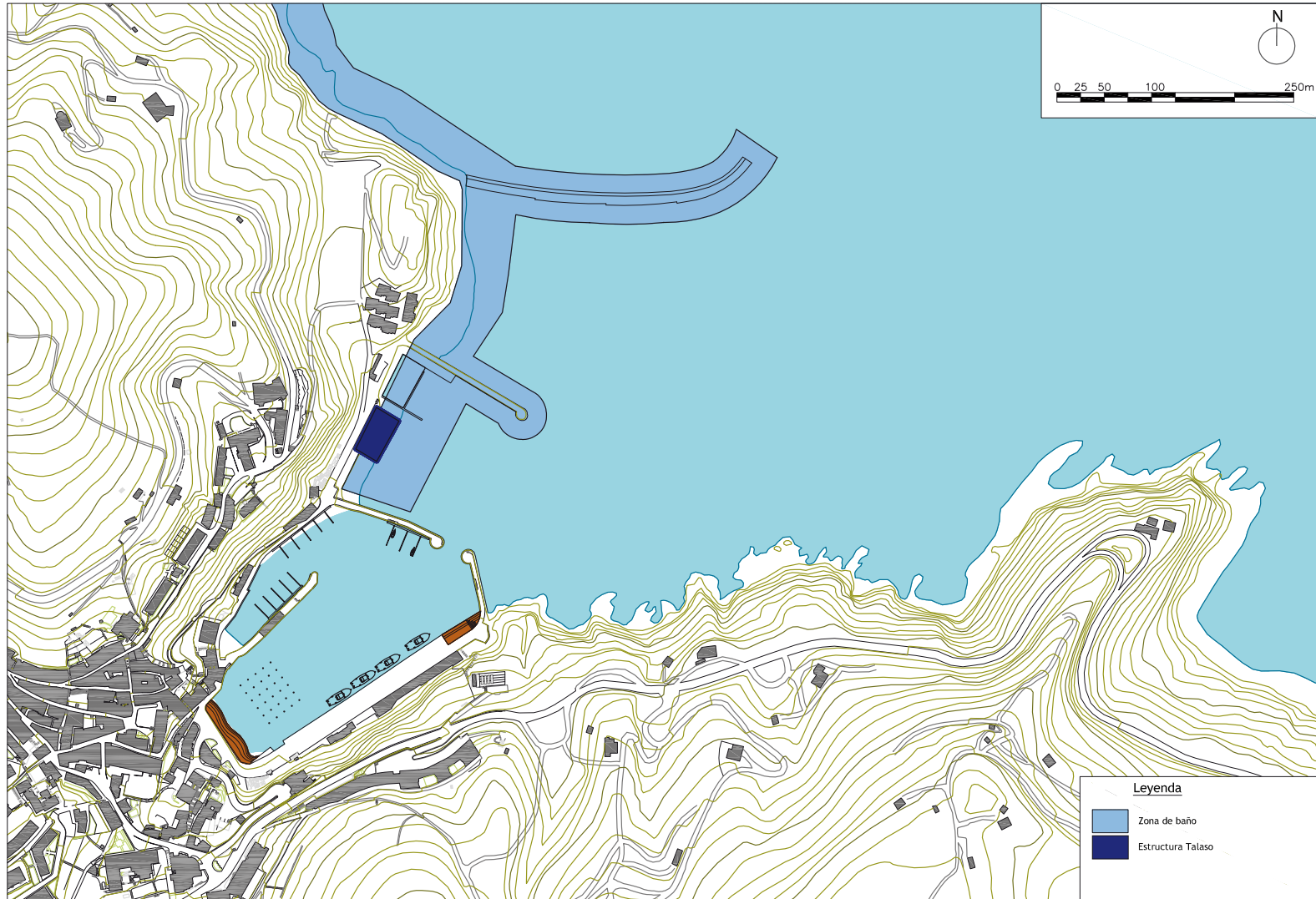


Comunicación, movilidad y puntos de enlace. Nuevos itinerarios. Apertura al público y al tránsito peatonal de todo el espacio (marítimo-terrestre) del frente litoral.

Zona de playa y baños

Con el fin de conseguir que Mutriku mire a la mar, este proyecto apuesta, como su nombre indica (*Itsasoarekin*), por convivir con el elemento marino. Para ello, preservamos su espacio natural y sus singularidades (como sus pequeñas playas de peculiar arena, su piscina de mareas o el muelle «tambor»), añadiéndoles elementos funcionales y estéticos, como activadores de su potencial paisajístico, a fin de acercarnos a «sentir» la mar.

- Nuevo muelle de abrigo: En base a las características técnicas propuestas por el ingeniero E. Churruca, pero con un cambio estético para su contextualización a nuestro tiempo. Sin olvidarnos de su razón de ser (calmar las corrientes marinas para un mejor acceso al puerto), este muelle pretende aportar otras connotaciones relacionales entre el medio (la mar) y las personas, nunca presentes en un dique (Capítulo 5.2.: Actuaciones estéticas principales).
- Construcción de estructura talaso: Ubicado justo al lado de la actual piscina de mareas, esta nueva instalación tendría como cubierta una plataforma rectangular de 1.750 m que funcionaría a modo de una plaza marina. Estéticamente relacionada con la piscina abierta, esta contaría con espacios para la natación y servicios de talasoterapia. Se plantea pensada para el disfrute (local y comarcal) de agua de mar durante todo el año (Capítulo 5.2.: Actuaciones estéticas principales).
- Mejora de los accesos e instalaciones actuales: Actuaciones menores como mejoras en aceras, parkings, instalaciones... de la zona de la playa y alrededores.



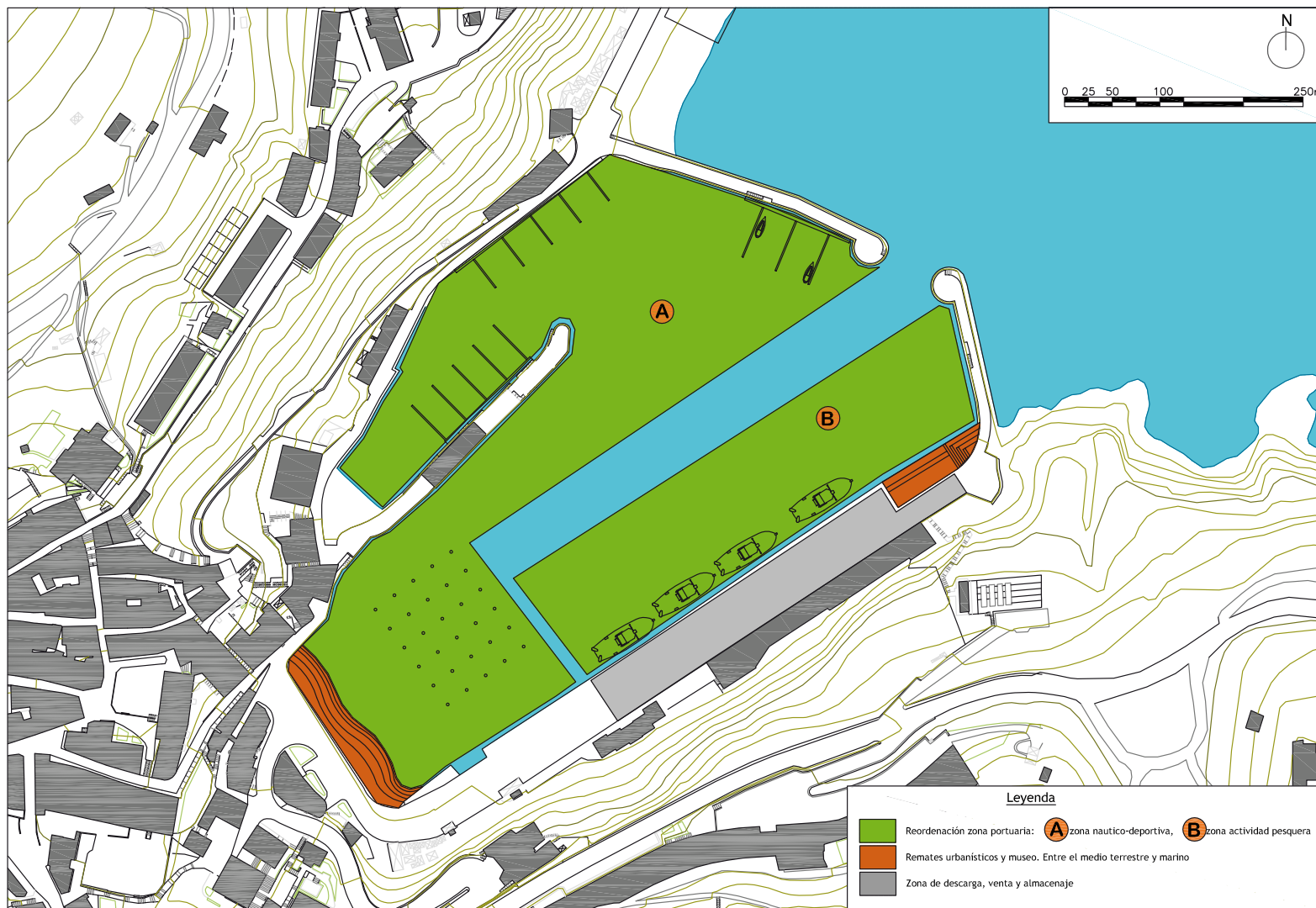
Zona de playa y baños. Construcción de nuevo muelle y de estructura talaso.

Reordenación de zona portuaria

El actual puerto de Mutriku cuenta con el suficiente espacio para albergar la actividad pesquera y la náutico-deportiva. Reordenando dicho espacio y retirando dos rompeolas (que supuestamente no tendrían utilidad) situadas dentro del recinto portuario se obtendría suficiente espacio para ello.

Zona náutico-deportiva: Contaría con una zona opcional libre para embarcaciones de menor calado y «chipironeras», y de pantalanes para el atraque y amarre de embarcaciones de recreo. Se evitaría cualquier vallado, puerta o tipo de barrera que restringiera su acceso, intentando evitar así cualquier tipo de exclusión.

Zona de actividad pesquera: Contaría con espacio suficiente para el atraque y descarga de pescado y con las necesarias instalaciones para su venta, almacenaje de utensilios, artes, etc. Se le concedería especial atención a las necesidades de este sector tan sensible.



Reordenación de zona portuaria. Configuración optimizada puerto actual. A. Zona náutico-deportiva. B. Zona actividad pesquera.

Remates urbanísticos y museo

El recinto portuario contaría con dos nuevos espacios para sentarse, jugar y disfrutar del entorno. Estos espacios para disfrute público, se rematarían urbanísticamente a modo de graderíos-plaza. A estos puntos de encuentro se le sumaría un museo en el mismo recinto portuario, que se ubicaría en la antigua cofradía de pescadores. La idea consiste en acondicionar la «orilla» como espacio intermedio y de intercambio entre lo marino y lo terrestre.

Museo: Situado en la antigua cofradía, cuenta con una de las más antiguas salas de subasta de pescado del Cantábrico, en perfecto estado de conservación. En este mismo edificio se podrían exponer utensilios, pequeñas embarcaciones, artes de pesca... como patrimonio y como memoria, como centro de interpretación de una actividad en serio peligro de desaparición.

Remates urbanísticos: Los espacios correspondientes a los «harribotes» (sur y este), una vez carentes de función, serían transformados en estancias donde se daría protagonismo al concepto de «orilla» como espacio intermedio y la vez comunicador entre lo marino y lo terrestre. Colocando a modo de escaleras (de 0,5 m. de altura) o graderíos, en hileras onduladas y rectas en la en toda su longitud y rematadas en su parte alta de forma plana, se convertirían en pequeñas plazas marinas del puerto.



Remates urbanísticos y museo.

5.1.4.

CONSTRUCTOS ARTÍSTICOS:

KARDALEKO MOILA, BURUMENDI, BAINU ETXEA

Hemos estado insistiendo en que en la reordenación y configuración de todo el perímetro marítimo se ha utilizado el saber del arte de forma metodológica. Pero, evidentemente, la concreción de las especificidades estéticas de todo este espacio perimetral sería tarea excesivamente abultada, por lo que se ha presentado de forma sintetizada como criterios generales y estructurales de planteamiento, para centrarnos en tres «constructos» principales que responden a una tipología general de los pueblos costeros, donde la presencia de la mar, del horizonte, de la orilla... son aspectos referenciales de su estructura espacial y simbólica. Estos constructos están constituidos por; un elemento protector (el nuevo muelle *Kardala*), un espacio público de actividades (la plaza marina *Bainu Etxea*) y una atalaya o espacio límite (*Burumendi*):

En el nuevo muelle (*Kardaleko moila*), planteamos el encuentro de dos «opuestos»: el mismo muelle como artificio y el agitado mar Cantábrico como elemento natural. Del sumatorio de estos dos opuestos, de su copertenencia a un mismo proyecto, surge un artefacto como elemento vinculador entre mar y población, donde ningún elemento se impone al otro. En esta nueva idea de muelle, se conjuga lo funcional y lo poético formalizado principalmente en su singular terminación en forma de cuña. Sus medidas y sus características estéticas definen su condición protectora y relacional.

En el nuevo espacio *Bainu Etxea*, se ha querido reinventar un nuevo frente marino como espacio público de doble función, un edificio talaso y una nueva plaza marina. Conjugando formas, texturas, simetrías y el concepto de horizontalidad, en este constructo, destacamos como mecanismo artístico la operación de extracción de un «vacío» existente (la piscina de mareas), para generar dos nuevas

estructuras constructivas; una como volumen material «extraído» y la otra como volumen «vaciado», obteniendo dos elementos vinculados tanto en esencia como en forma.

Y en el espacio escultórico *Burumendi*, su configuración estética ha estado orientada hacia una mejor percepción sensorial de su «ambiente». La operación artística de *Burumendi* ha consistido en un levantamiento o resolución de su imagen ambiental, utilizando mecanismos artísticos que activan las características de su morfología como «tránsito» y la posterior ejecución artística del vértice del acantilado, a modo de una «celebración» de su borde liminal.

En estos tres constructos, el arte se «disuelve» entre disciplinas diversas y su diseño es una consecuencia funcional y poética, donde el resultado aparece como algo imprevisto, que nos descoloca y nos posiciona.

Estas actuaciones son expuestas por medio de dibujos y maquetas, trabajando a escala reducida pero no por ello expuesto como «borradores» o ideas previas. La presencia, sobre todo, de las maquetas, no solo corresponde a una representación de los constructos para facilitar su análisis e interpretación espacial, también son proyectos estéticos¹⁸ en sí mismos, ya culminados y realizados con categoría poética como técnica, de manera similar en que Oteiza planteaba sus esculturas de laboratorio, o de la misma forma que Malevich consideraba sus «Arqhitectones».

¹⁸ Para la Doctora en BB.AA. Iratxe Nebreda, la maqueta como vehículo expresivo, «ha pasado de ser un recurso para el proyecto, eminentemente arquitectónico o monumental, a convertirse en un elemento recurrente en el terreno del arte debido a su potente capacidad evocadora». Las obras de Charles Simond o Miquel Navarro son ejemplos de ello. Tesis Doctoral: Escultura y arquitectura. Actitudes convergentes desde la 2ª mitad del siglo XX hasta la contemporaneidad. Evolución hacia una especialidad de tipo arquitectónico. Iratxe Nebreda Palencia. Universidad del País Vasco/EHU. Departamento de Escultura, 2012. p.450



Aunque no refleje demasiada actividad pesquera, el puerto de Mutriku sigue manteniendo potencial identitario. Al fondo, el nuevo dique de 300 m. al que se le añadirán otros 150 m. que cerrará definitivamente el horizonte, como autentico «monumento» a la irracionalidad. Verano 2011.

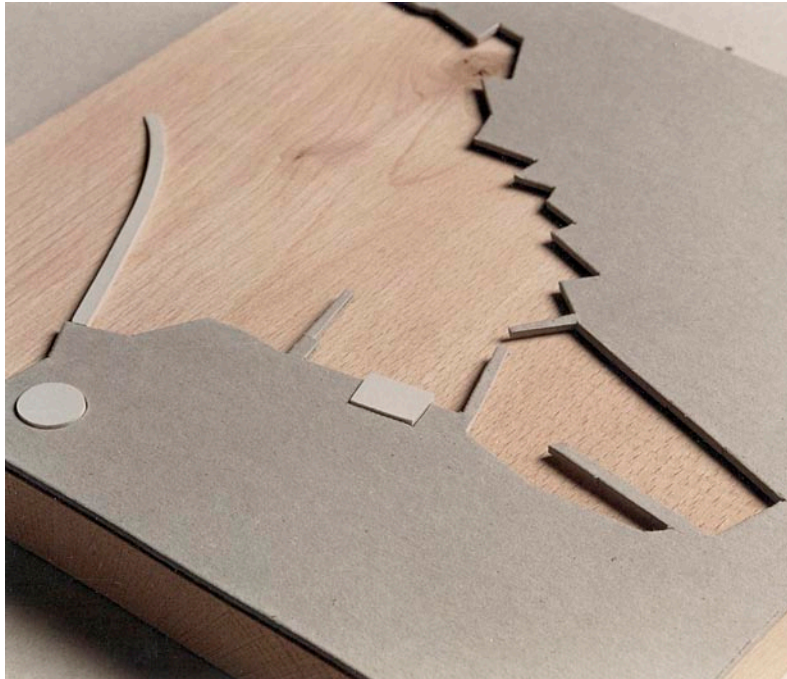
5.2.

ACTUACIONES ESTÉTICAS PRINCIPALES: *KARDALEKO MOILA, BURUMENDI, BAINU ETXEA*

En este primer decenio del siglo hemos sido testigos de un desgaste territorial preocupante, de ritmo frenético. La especulación inmobiliaria y el abuso del suelo y sus recursos han deteriorado nuestro territorio costero y desfigurado su imagen histórica¹⁹. La etiqueta de «sostenible» se convierte demasiadas veces, en la «alfombra salvadora» que esconde la insolente violación que ejercemos a nuestro entorno. Ante esta realidad, y como norma metodológica, deberíamos anteponer lo austero a lo grandioso, lo sencillo a lo espectacular y utilizar la escala humana como medida de las cosas, evitando la banalización del paisaje y utilizando el arte para encontrar respuestas, como mecanismo estetizador que ayude a reconocer los valores de cada enclave y cada lugar.

En este empeño de reinención de Mutriku se ha intentado trabajar desde estos valores, pero manteniendo una visión crítica y creativa. Desde esta idea, cada parte del proyecto ha sido percibido desde la globalidad de pueblo, buscando las claves para una correcta estrategia de regeneración y revitalización que configure y consolide las características del paisaje y las necesidades de la población de Mutriku.

La transformación de Mutriku se ha entendido como premisa del proyecto, pero siempre partiendo de lo existente, para luego construir desde nuevas percepciones culturales, políticas y económicas.



El elemento protector: *Kardaleko Moila*.
La plaza marina: *Bainu Etxea*.
La atalaya: *Burumendi*.

¹⁹ Informe de *Greenpeace* «Destrucción a toda costa», 2009: «La costa vasca sufre un proceso de transformación continuo: la urbanización en el litoral, la construcción de nuevos puertos deportivos y los proyectos de puertos comerciales amenazan las características naturales de la costa».

El hecho diferenciador de este proyecto estriba en que se ha utilizado la práctica (del saber) del arte de modo integral en la transformación de su paisaje y no como aportación puntual o coyuntural. De este modo, el «saber del arte» es aplicado de forma metodológica en todo el proceso estructural de transformación, pero partiendo de consideraciones históricas, como de parámetros dispares como el antropológico, el económico, el paisajístico, el pesquero, el urbanístico o el artístico, y teniendo en cuenta las peticiones y deseos de la población como aportaciones importantes. Un saber del arte que, previo análisis multidisciplinar del contexto, se ha aplicado como prácticas artísticas espaciales en urbanismo, arquitectura y constructos paisajísticos en general.

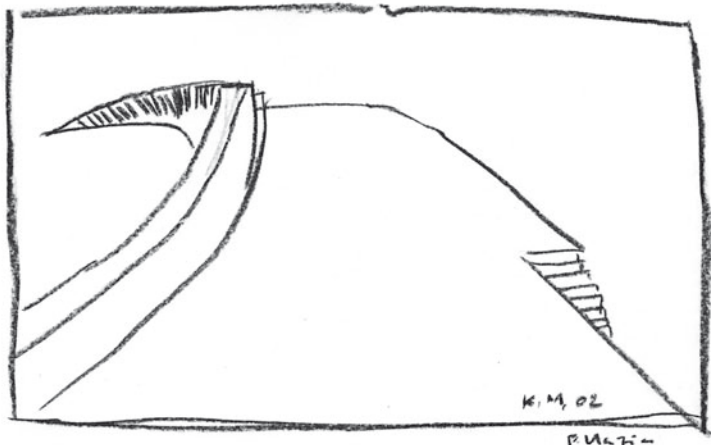
Defendemos la idea de crear y construir paisaje desde un nuevo tipo de ética ecológica formalizada en forma de estética política, con la intencionalidad de lograr espacios de «acontecimientos» (P. Virilio); es decir, construyendo paisajes basados en la experiencia humana, respetando el medio, fomentando la creación de significados colectivos y tratando de hacer paisaje desde el arte, en vez de hacer arte en el paisaje.

Itsasoarekin plantea un nuevo modelo de pueblo (ciudad) que mira a la mar, que vive con la mar. Para ello, se ha activado todo su frente marino con propuestas abiertas (no exclusivas) para dar así respuesta a su realidad heterogénea desde una estética de lo diverso, construyendo un paisaje activo y plural. Pero como ya se ha señalado, la exposición pormenorizada de todo su frente marino es una tarea excesiva, por lo que exponemos primero un planteamiento estructural de sectorización y reordenamiento de su frente marino, para después centrarnos en las actuaciones estéticas principales, que responden a una tipología general de los pueblos que viven frente a la mar:

- Un elemento protector, el muelle (*Kardaleko Moila*).
- Un espacio de actividad, plaza marina (*Bainu Etxea*).
- Una atalaya para mirar a la mar (*Burumendi*).

Estas actuaciones han sido contextualizados a la realidad actual de Mutriku con una doble finalidad, mantener las posibilidades de una futura actividad pesquera y actualizar el paisaje a una nueva relación con la mar, *Itsasoarekin*.

KARDALEKO MOILA
(CONSTRUCTO INGENIERO).
NUEVO MUELLE, RELACIONAL Y DE ABRIGO



Desde el diálogo de dos opuestos (la mar como elemento natural y el muelle como artificio), se configura un constructo ingeniero para servir como muelle de abrigo y a la vez como elemento relacional entre la mar y el ser humano.

Aspectos técnicos:

- Ubicación, orientación y dimensiones en base a los estudios del ingeniero Evaristo Churruca (orientación Este, longitud 300 m., altura 10 m.)
- Hormigón armado pulido con partes de acero inox.
- Ligera curvatura acentuada al final, con tres escaleras de acceso.

Aspectos artísticos:

- Artificio funcional a la vez que poético sin límites determinados.
- Estructura ingeniera desarrollada a partir del sumatorio de dos «opuestos» (la mar como elemento natural y el muelle como artificio).
- Terminación en rampa, la orilla como suturador de mar y tierra.

Recordando el «dique» de abrigo proyectado por el Gobierno Vasco (440 m. de largo, 16,5 m. de alto y 75 m. de ancho en base), y en comparación a sus dimensiones y a su funcionalidad, habría que comenzar mencionando el significativo cambio de concepto que se hace al cambiar el término «dique» por el de «muelle»²⁰. La diferen-

²⁰ El muelle situado más al exterior de Mutriku, llamado «Danborra» o «Tambor», nos sirve como idea de muelle. Sus medidas y proporciones nos sirven para verificar tanto su efectividad como muelle de abrigo como su función relacional. En época estival se vive como espacio de disfrute y esparcimiento (para tomar el sol, los baños, la pesca...) pero cuando la mar se presenta embravecida, rompiendo las olas sobre él, rebasándolo,

cia estriba en que el «dique» sólo funciona como «parapeto de contención» (como ocurre en Orio o Zumaia), con unas dimensiones pensadas para que ni la mayor de las olas se asome a su desmedida altura. En cambio, el «muelle» es un elemento que funciona como medidor entre el entorno marino y el terrestre, es un elemento que no actúa contra la mar sino que se concilia con ella. Contra sus paredes rompe la ola espectacularmente, muriéndose, sin embargo, contra ella, dejando al oleaje que se exprese.

Para demostrar que un muelle o una escollera de baja cota funcionan eficazmente como rompeolas, encontramos en la escollera (no habilitada para uso peatonal) de la playa de la Zurriola²¹ (Donostia, Gipuzkoa) un claro ejemplo de ella. Con una longitud de 350m. de largo y una altura de ocho metros, esta escollera de bajo impacto paisajístico frena los embates marinos del Norte y Noroeste.

Por otro lado, la mar rompiéndose contra la costa es un acontecimiento natural que nunca nos cansamos de contemplar, y aceptarlo como expresión hermosa y como valor plástico es una cuestión cultural. Utilicemos pues estas potencialidades en la construcción del nuevo muelle Kardala, planteando el encuentro de dos «opuestos»: el nuevo muelle como artificio y el agitado mar Cantábrico como elemento natural.

la población, consciente de los condicionantes y tomando distancia de sus dominios lo vive como espectáculo, como un acontecimiento que solo los que residimos frente al mar tenemos el privilegio de disfrutar.

21 Espigón de Zurriola. En días de gran oleaje, la gente se reúne en las terrazas del Kursaal para contemplar y disfrutar del magnífico espectáculo de la mar embravecida rompiéndose contra el espigón. En diciembre de 2004 se publica en prensa un estudio que propone ubicar un puerto deportivo en el Paseo Nuevo de Donostia. (Independientemente de su idoneidad o no) El estudio redactado por la empresa Berenguer defiende la funcionalidad y el bajo impacto visual de la escollera al ser esta de baja cota y rebasable durante los grandes temporales, muy similar a la cercana escollera de la Zurriola pero a diferencia de que esta sería transitable o peatonal cuando el estado de la mar así lo permitiese. (*Diario Vasco*, 31-12-2004).

Del sumatorio de estos dos opuestos, de su co-pertenencia a un mismo proyecto, plantearíamos un artefacto como elemento vinculador entre mar y población, donde ningún elemento se imponga al otro. Estaríamos hablando de un nuevo entorno relacional entre naturaleza y sociedad, donde comprendiéramos nuestra condición de (ser) parte de la naturaleza, retrocediendo cuando la mar reclame su dominio y adentrándonos en ella cuando nos lo permita por medio de un nuevo muelle protector y a la vez vinculante con el medio marino.

Este Kardaleko moila es una invitación a dirigirnos hacia la mar, alejándonos de nuestro espacio cotidiano y ofreciéndonos la apacible soledad de encontrarnos, solos, ante la inmensidad de la mar.

Para esta nueva idea de muelle, donde se conjuga lo funcional y lo poético, sus medidas y sus características estéticas definirán su condición tanto de abrigo (para que «muera» la ola contra ella) como su condición relacional. Para ello es conveniente encontrar ese punto medio entre lo tenue y lo eficaz, donde en la escala humana y en las características de su doble función, encontraremos las claves más importantes para definir su diseño. Desde de la convergencia de estos factores surgirá la armonía estética.

En este sentido, tenemos la suerte de contar con unos estudios técnicos ya realizados por el Ingeniero de Caminos, Canales y Puertos Evaristo Churrua. Este ingeniero de reputado reconocimiento por sus interpretaciones del entorno y sus acertadas aportaciones técnicas²², destaca también por su sensibilidad de escala y de urbanismo. Por estas razones, sus estudios sobre este medio concreto nos sirven como base técnica para el diseño definitivo del nuevo muelle.

22 Ver trayectoria profesional de Evaristo Churrua Cap. 3.

Recordamos que en el año 1899 el ingeniero Churruga, como hijo de la villa y conocedor del entorno, propone un proyecto de muelle de abrigo como «solución radical» a los problemas de acceso marítimo al puerto de Mutriku. Aprovechando los estudios hechos ya por el ingeniero, se propone otro muelle de idéntica orientación y dimensión a la proyectada, pero con transformaciones estéticas obligadas por cambios conceptuales ya mencionados.

A diferencia de los muelles que giran al interior y acaban verticalmente delimitando claramente su final como constructo y como trayecto, la idea consiste en que este muelle exterior, como último muelle gire al exterior abriéndose al horizonte y se «introduzca» suavemente en la mar. La característica estética más significativa reside en su no-terminación, un trayecto sin fin acabado en rampa y abierta a la mar. Fiel a la idea relacional y de ofrecer nuevas sensaciones sensitivas, al acabar en rampa la sensación de límite y de final desaparece, introduciéndose el muelle en la mar en forma de cuña, desapareciendo, e invitándonos a adentrarnos en el horizonte.

Es en el plano inclinado de la rampa donde se aúnan artificio y mar, creando ese espacio suturador que forma la orilla; orilla como entorno de intercambio entre la mar y la población. La rampa nos sugiere seguir paseando por encima del mar; sabemos dónde empezamos pero no dónde termina nuestro camino (en la arquitectura contemporánea encontramos un ejemplo similar en el proyecto de rasca-cielos de Jean Nouvel para el distrito parisino de negocios de La Defense, que con 420 metros de altura tiene una cubierta transparente en virtud de la cual el edificio parece más bien disolverse que terminar)²³.



Muelles de entrada al puerto en forma «cerrada».



Kardaleko moila en forma «abierta».

²³ IBELINGS, H., *Supermodernismo. Arquitectura en la era de la globalización*, Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1998.



Rampa de Intxirri en uso de trabajo.



Rampa de piscina en uso de ocio.

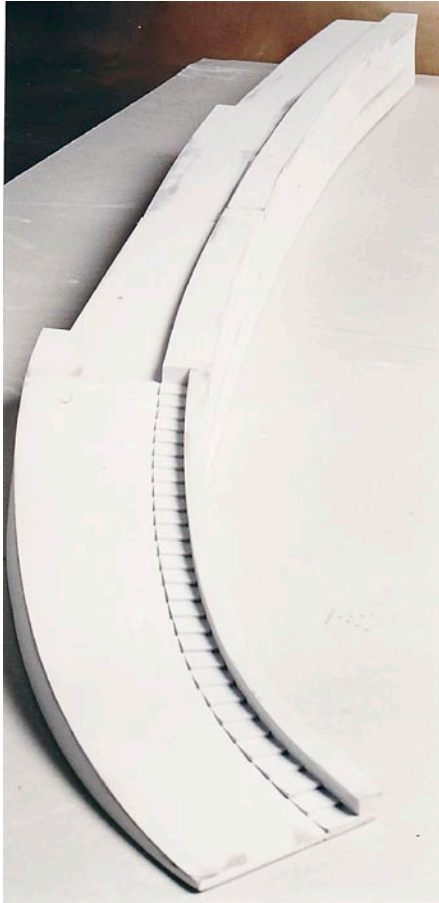
Esta fotografía de la rampa «Intxirri» (Mutriku, años 80) nos ofrece una idea de la importancia que adquirirían estos espacios para el arreglo y levantamiento de embarcaciones a tierra. En estas rampas se entiende bien la propiedad de orilla, como espacio temporal de actividades, cuando la mar se retira momentáneamente y nos cede parte de su territorio²⁴.

Pero la propiedad comunicadora y relacional de estas rampas, independientemente a su interés servicial, está también en su función relacional con el medio marino, como puntos que recobran especial atractivo por su naturaleza intermedia, a veces mar, a veces tierra.

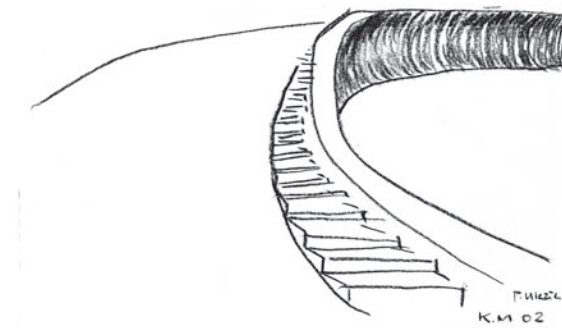
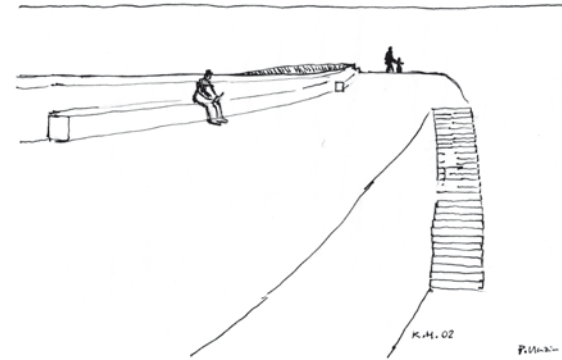
Otra característica física que se le añade al nuevo muelle sería una leve curvatura, prácticamente imperceptible y que se hace más notoria al final del muelle, justo en la rampa. Con este giro mejoramos la «recogida» de la ola, con intención funcional, pero a la vez dirigimos el último trayecto del muelle hacia la mar abierta en un gesto más poético, quedando el muelle orientado totalmente frente al horizonte.

Cuando nos referimos a la aplicación de un «saber» en la estructura estética de una obra pública como un muelle o un puente, nos estamos refiriendo tanto a su estructura física como a su sentido y significado; es decir, a la estructura de su esencia. Y esta estructura estética es la que debe desvelar el «qué es», «para qué sirve» o «por qué debe ser».

24 En las viviendas de los pescadores existía un libro que no podía faltar, la «tabla de mareas», un librito en forma de calendario anual donde se podría consultar el horario de las mareas así como sus alturas.



Maqueta correspondiente a los últimos 175 m. de muelle



Aspectos artísticos

El reto principal de este trabajo ha sido ser lo más respetuoso posible con el ámbito en el que se interviene, planteando un artificio funcional a la vez que lo más tenue posible atendiendo a los flujos naturales de la mar. La especificidad artística de este constructo reside en la colaboración de dos «opuestos» (mar y artificio) consiguiendo de este modo su condición relacional.

Acabado en rampa. La mayoría de los muelles acaban verticalmente, delimitando claramente dónde se acaba el muelle y distanciándonos del elemento no terrestre, la mar. Al acabar en rampa, sin un límite claro, esta sensación desaparece, y nos situamos en un ámbito intermedio. De esta forma, el muelle se introduce en la mar en forma de cuña, a la vez que esta sube por la rampa, sin saber si es la mar la que se traga el muelle o si es el muelle lo que penetra en la mar.

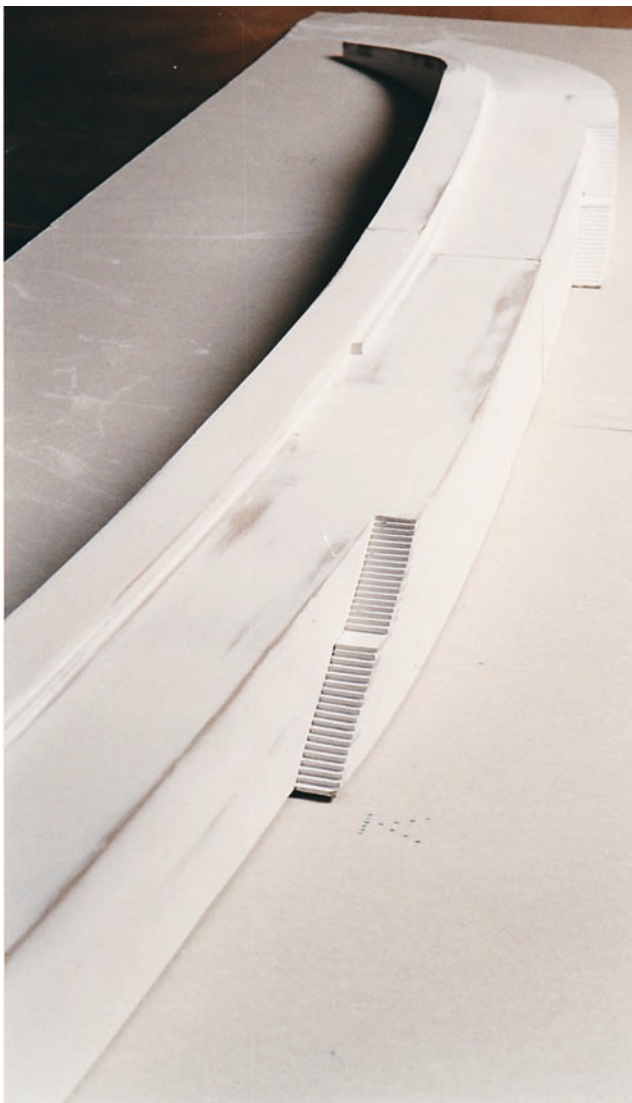
Curvatura abierta. Como último muelle, se plantea un muelle protector pero a la vez abierta al mar, como una «salida» al horizonte. Al caminar sobre ella, y según nos acercamos al término del trayecto, la curvatura se va acentuando, lo que nos irá colocando frente al horizonte, quedándonos al final, ante la apacible soledad que produce encontrarnos solos ante la inmensidad de la mar.

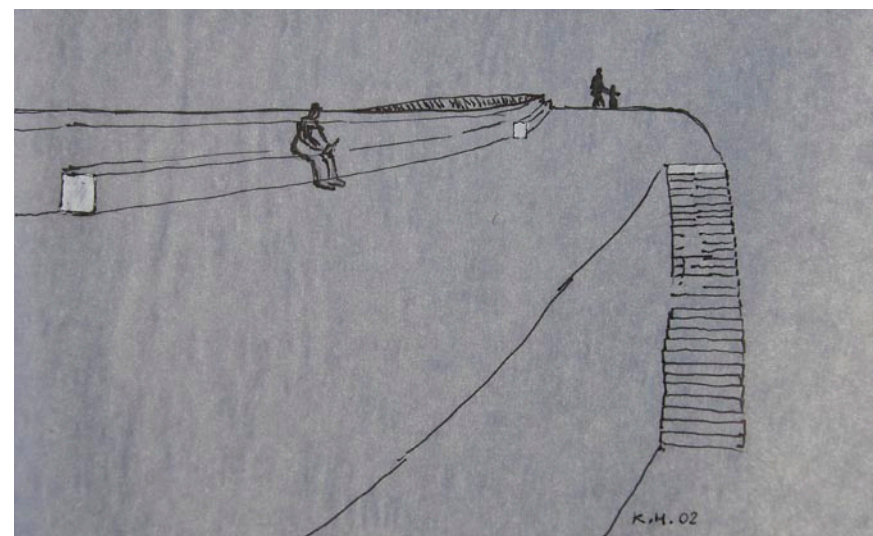
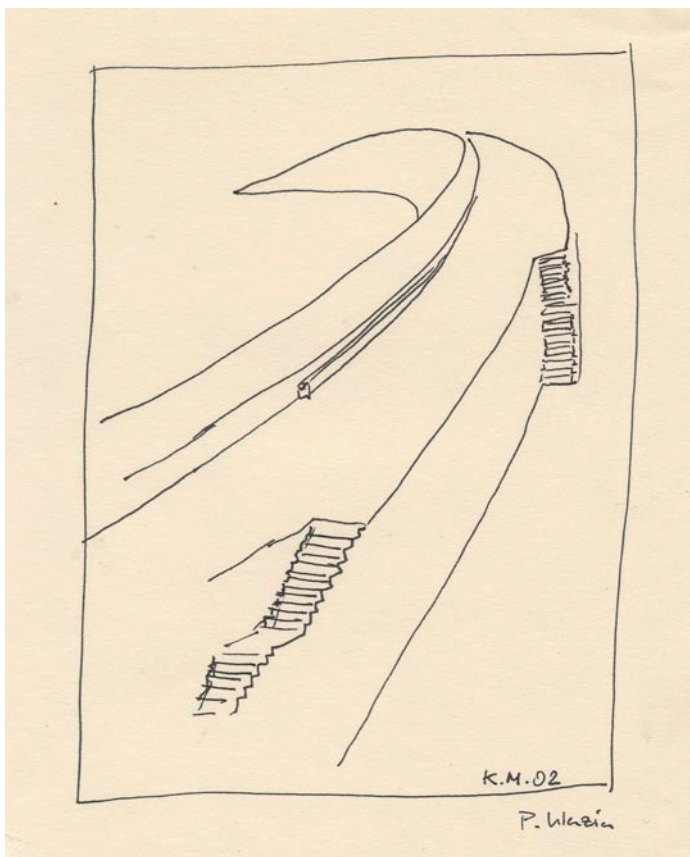
Altura. El nuevo muelle tiene prácticamente la misma altura que el muelle «Tambor» y que todos los muelles actuales del puerto, dejando libre el horizonte y evitando el efecto «cerramiento». Esta altura también posibilita disfrutar del espectáculo de la mar rompiéndose contra el muelle, un acontecimiento natural del que nunca nos cansamos de contemplar como expresión natural, y que nos sirve para concienciarnos de nuestra «medida» ante la naturaleza.

Materiales. Si bien el material utilizado sería hormigón armado, construido con encofrados metálicos para lograr planos lisos, en si-

tios concretos se emplearía el acero inoxidable, para acentuar unos planos que funcionan como terminaciones de trazados curvos, discontinuidades de especial protagonismo en el muelle, costados de asiento, o frentes de escalera.

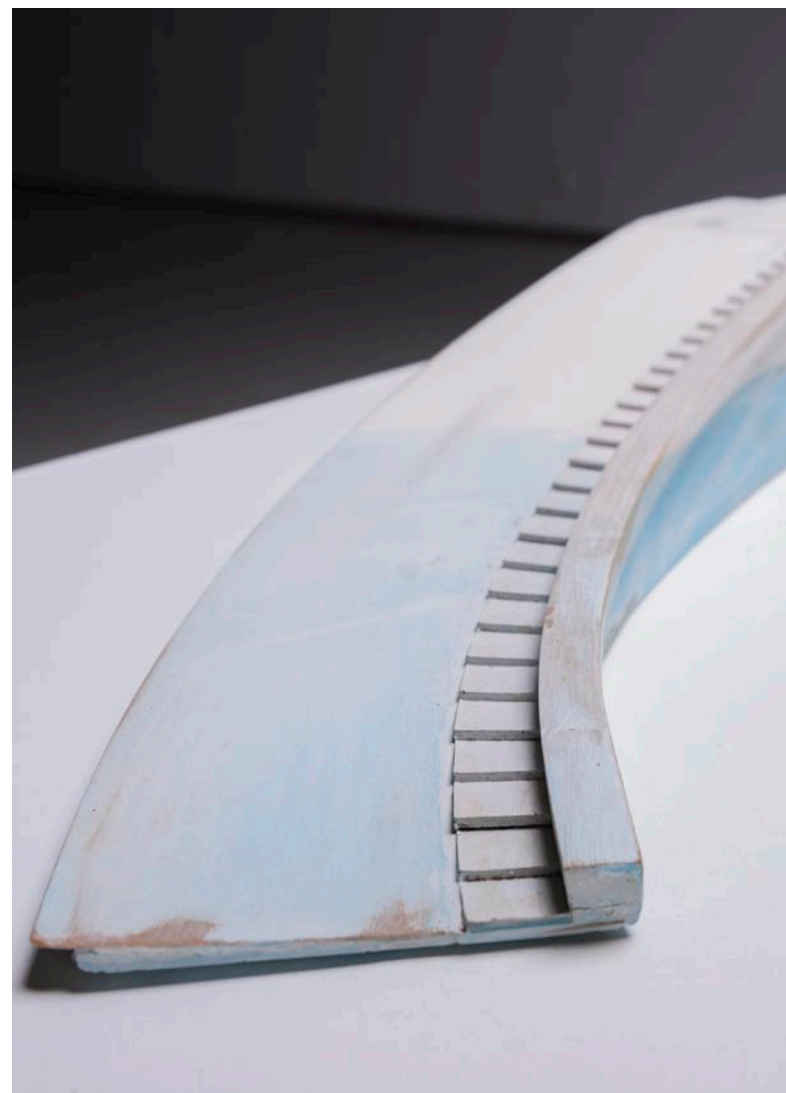
Diseño. Con el diseño de este muelle pretendemos lograr un elemento bello que sirva para relacionarnos con la mar. Un muelle de vivencias que esté preparado para que la gente pueda bañarse, tomar el sol, pasear y disfrutar de la naturaleza... a la vez que aporta al paisaje un elemento poético y funcional. Un muelle que sirva de rompeolas pero que funcione también como orilla, definiendo con su estética su esencia como constructo relacional.

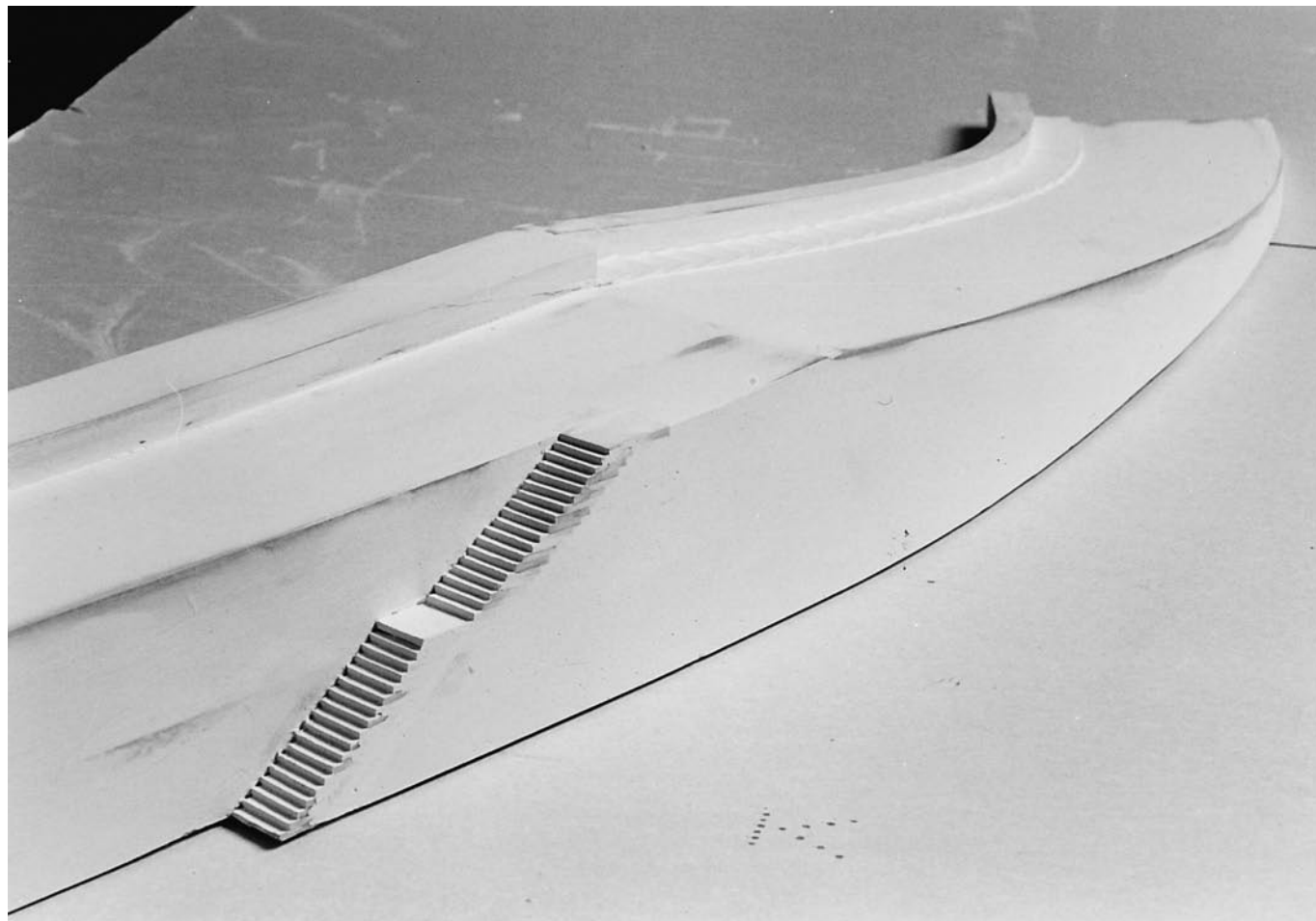






Kardaleko moila no es un dique ni un elemento para combatir la mar; es un artificio relacional que nos ayuda a situarnos y a convivir con nuestra mar. *Kardaleko moila* pretende proteger y suministrar nuevos significados desde una propuesta contenida y serena.





Aspectos técnicos

Orientación ESTE. Con esta orientación prácticamente perpendicular a los embates marinos Norte-Noroeste, la ola rompe contra el muelle ampliando su campo de acción, evitando el estrechamiento de bocana y también el desvío de la ola hacia el rompiente de Alcolea. En una clara apuesta por la propuesta técnica del ingeniero Evaristo Churruca.

Ligera curvatura. El muelle adquiriría esta forma con la intención de recoger toda la ola posible, llevándola hacia la tercera playa (de la misma forma que funciona el muelle «tambor»²⁵) y evitando también que la ola choque contra toda su longitud a la vez, consiguiendo con ello menor intensidad de «fatiga».

Altura de diez metros en marea baja. Altura ligeramente superior a la del «Tambor», suficiente para que la ola muera al chocar contra ésta.

Anchura de doce metros. Supone duplicar el ancho del «Tambor», para que tenga suficiente envergadura para aguantar los embates de la mar (recordemos que la robustez no la da la altura, sino la anchura).

Longitud 300 metros. Nuevamente nos basamos en los estudios de Evaristo Churruca, que proyectaba el muelle con esta longitud. Esta longitud y orientación posibilitan que la nueva bocana creada entre el muelle y la punta de Alcolea sea más amplia, evitando el excesivo estrechamiento y sus consecuentes corrientes y nuevos rompientes de ola.

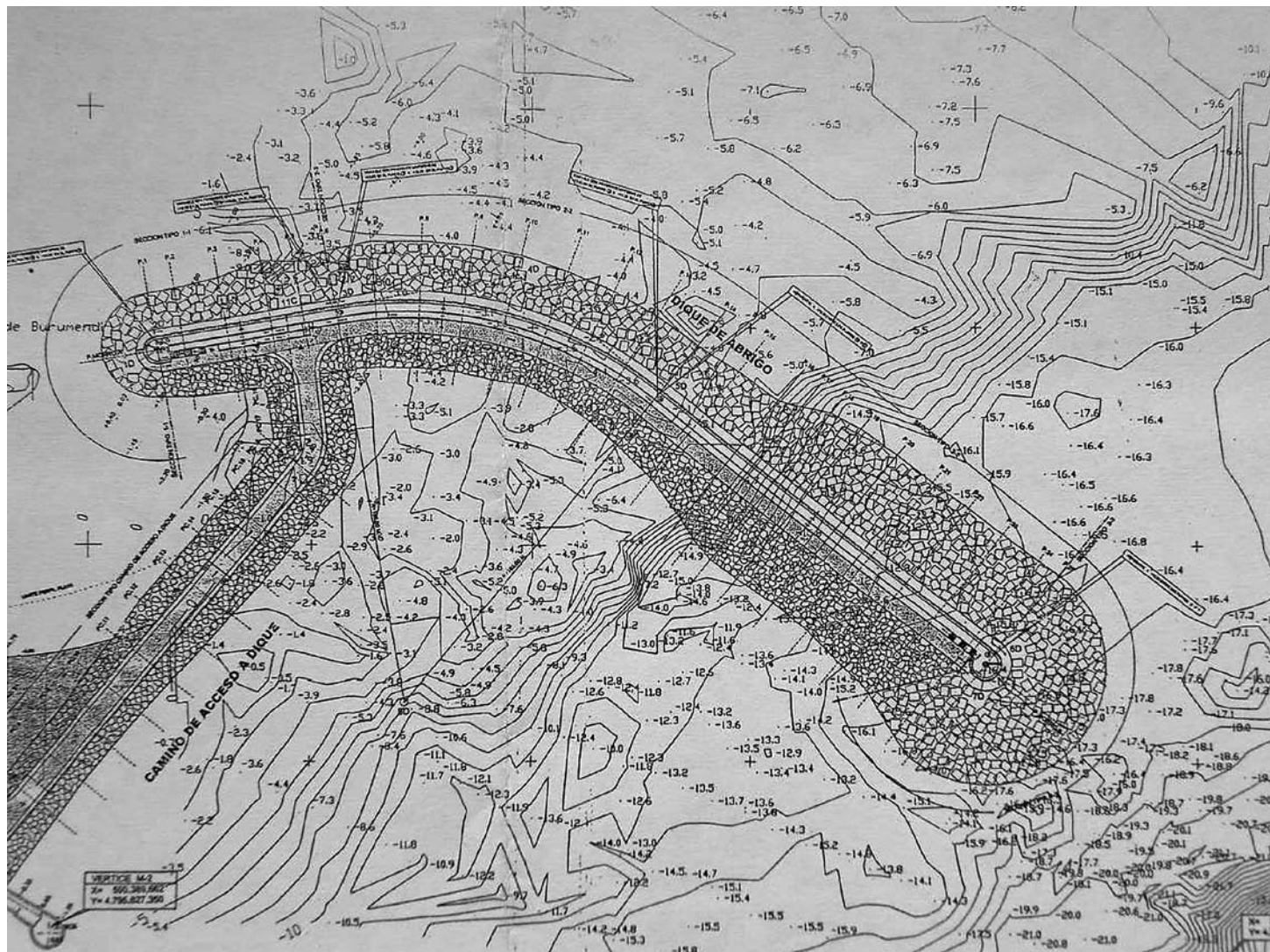
Materiales. Hormigón armado, encofrado de textura lisa, combinado con acero inoxidable.

Otra importante característica de este nuevo muelle radica en su levedad de impacto tanto visual como ecológico, comparándolo con el dique de abrigo proyectado por el Gobierno Vasco.

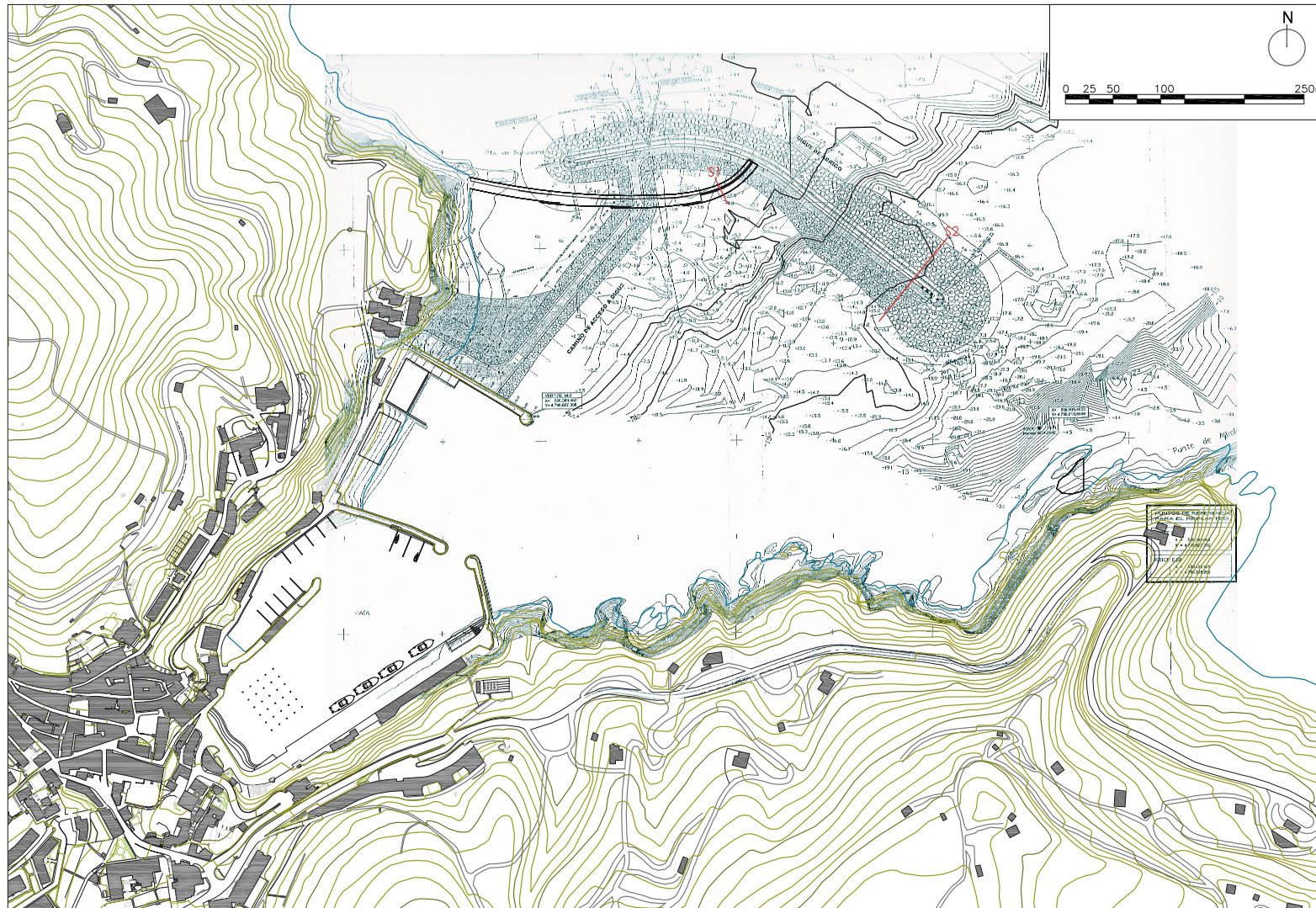
La orientación Este, planteada por el ingeniero Churruca para el muelle de abrigo coincide con un fondo rocoso de menor profundidad, con lo que su construcción sería menos costosa económicamente, más robusta físicamente y más respetuosa con su biodiversidad marina (sedimentos del fondo, vegetación, fauna marina...).

Esta orientación Este coincide también con otros muelles de abrigo ya existentes, como el vecino puerto de Ondarroa, proyectados para proteger de los habituales embates del noroeste del mar Cantábrico. En cambio, en el caso del dique de abrigo oficial, si bien su primera cuarta parte está orientada en dirección este, gira a partir de aquí para tomar dirección suroeste, por lo que muchos arrantzales dudan de que venga a mejorar el acceso marítimo al puerto.

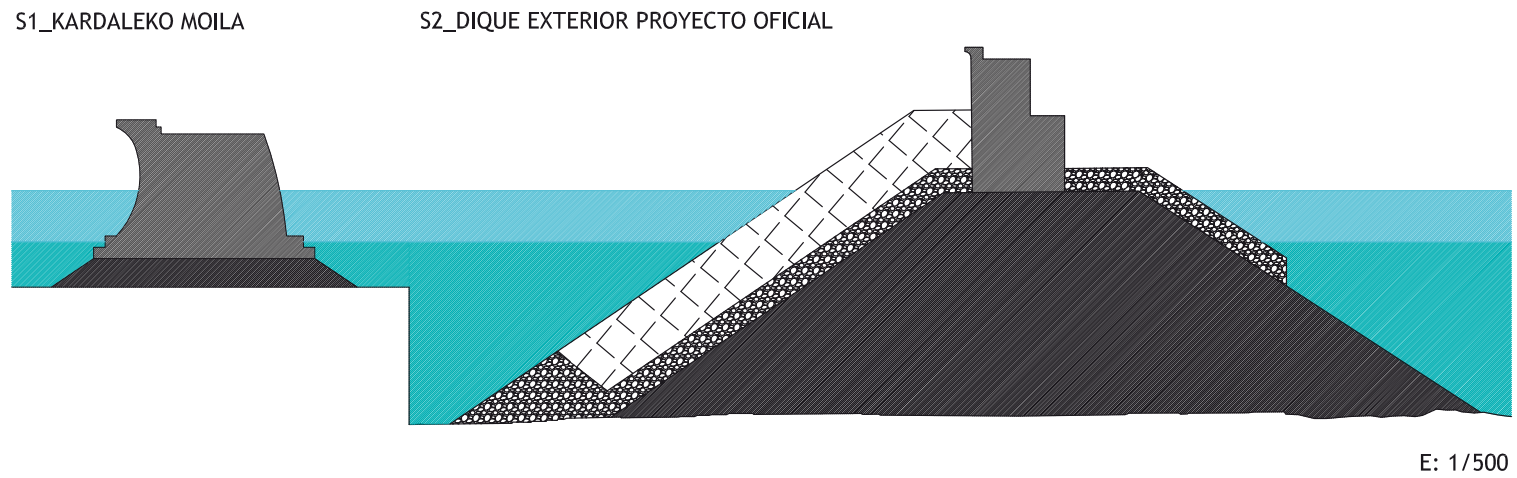
²⁵ «Tambor»: Nombre que se le da al muelle diseñado por el ingeniero Alberto Machimbarrena y que está situado más al exterior.



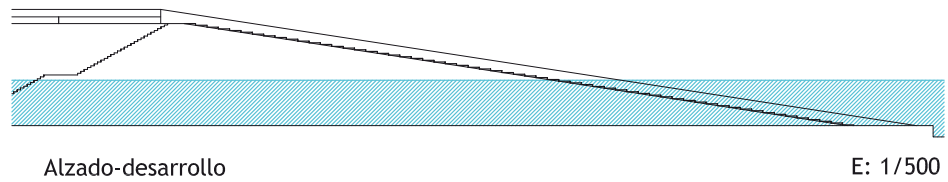
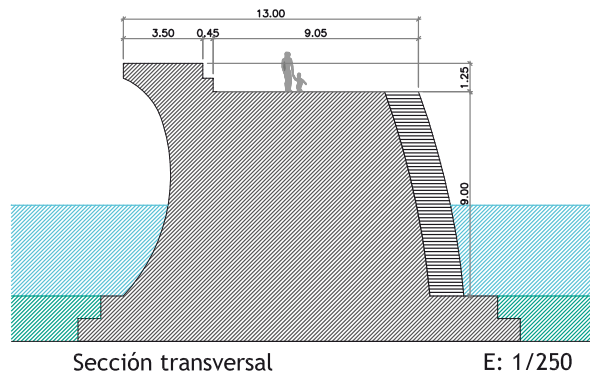
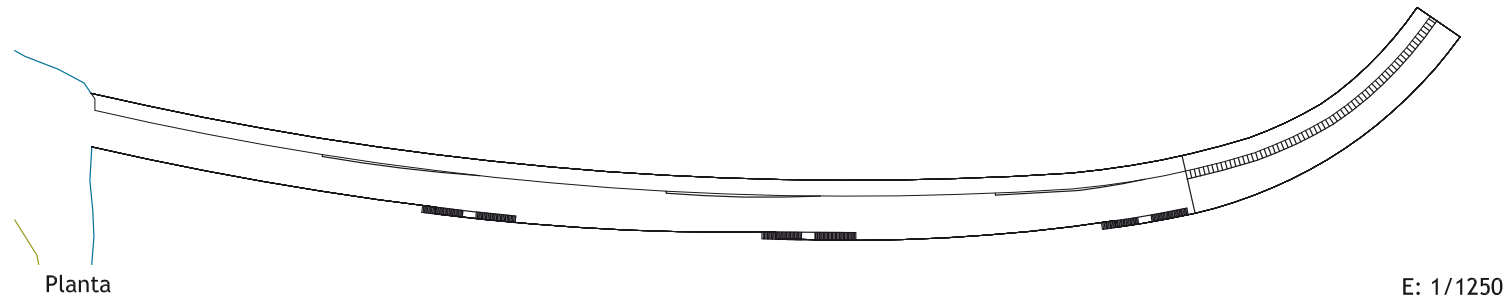
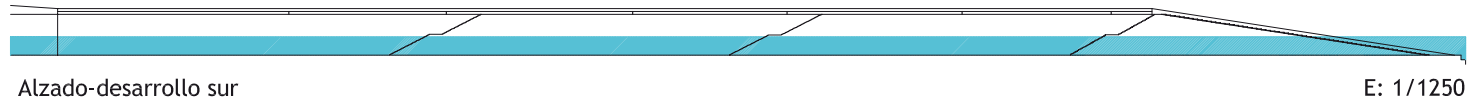
En este plano de obra, se aprecian las cotas de profundidad y la superficie de fondo marino que ocupa el dique oficial proyectado, llegando hasta los cien metros de ancho y los 500 de largo. Este plano aún no incorpora la planta undimotriz, que ensancha notoriamente la anchura del dique.



Secciones comparativas. Dique de abrigo y Kardaleko Moia.



Secciones comparativas. A diferencia con el dique construido por derramamiento de material, sin morfología ni estructura constructiva, el muelle se erige sobre roca.



XXXXXXXXXXXXXXXXXX

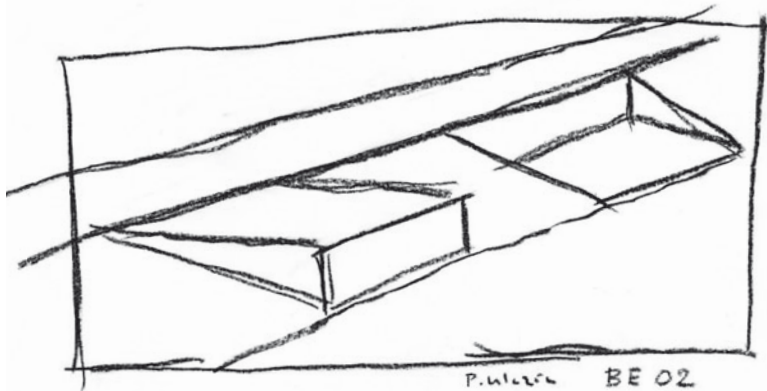
BAINU ETXEA
(CONSTRUCTO ARQUITECTÓNICO).
NUEVA PLAZA MARINA Y ESTRUCTURA TALASO

Aspectos técnicos:

- Estructura de hormigón blanco de 50x35x6m.
- Exterior: Cubierta o tejado como nueva plaza marina.
- Interior: Servicios talaso y piscina de natación

Aspectos artísticos:

- Juego de simetrías espaciales (positivo/negativo) y de líneas y texturas.
- Revalorización de lo público y lo patrimonial desde la fusión de ámbitos dispares como la mar y la arquitectura.
- Remate urbanístico de frente marino en una redefinición paisajística del entorno.



Plaza marina *Bainu Etxea*.

Remate de su frente marino dotándole de una mayor intensidad estética, revalorizando lo público y lo patrimonial. Constructo arquitectónico como plaza marina a la vez que recinto de baños de mar.

Con intención de aprovechar las potencialidades que nos ofrece el frente marino de Mutriku, hemos centrado la atención en el espacio del rompeolas situado entre la piscina de mareas y el «muelle Norte» o «Mollaberri». Al ser este un espacio prácticamente «inaccesible», poco definido y sin aprovechamiento público (solo utilizado por niños como lugar de juegos), reinterpretemos este espacio como lugar de encuentro por su potencial urbanístico y su enclave privilegiado. La intervención de esta zona consiste en la inserción de una estructura geométrica como constructo arquitectónico con doble finalidad; dotar de un nuevo espacio exterior a modo de plaza marina que remate urbanísticamente su frente marino, y a la vez, servir como recinto que albergue una piscina marina cubierta.

En nuestra intención de entablar una mayor relación con la mar, disfrutándola y ofreciéndola a todo el mundo como patrimonio, sería



Mutriku, 1887. Al fondo, a la izquierda, el antiguo *Bainu Etxea* (última casa de tres ventanas en vertical).



Fin del siglo XIX y comienzos del XX. Casa de baños de Saturrarán.

de gran importancia la construcción de una nueva estructura talaso, un nuevo recinto donde «albergar mar», una casa de baños, que nos ofreciera la posibilidad de gozar de la mar durante todos los meses del año.

Este tipo de edificio nos ofrecería no sólo la posibilidad, sino también el compromiso, de ofrecer la mar a todos los pueblos vecinos interiores que carecen de ella, convirtiéndose este recinto en una infraestructura de ámbito comarcal.

Esta nueva construcción constaría de una piscina para adultos, otra para niños y unos servicios de talasoterapia, funcionando con agua de mar, con el añadido de los beneficios para la salud que conlleva.

El objetivo prioritario de esta nueva estructura *Bainu Etxea*, junto con la piscina de mareas con que ya contamos, reside en la posibilidad de «explotar» la mar, como recurso, así como rematar urbanísticamente su frente marino, añadiendo una nueva plaza como punto de encuentro para la población. Así pues, con este nuevo escenario, aportamos otro constructo para que Mutriku siga vinculado a la mar, para que podamos sentirlo más, vivirlo más.

En estas dos fotografías de finales del siglo XIX se aprecia la modesta casa de baños (bainuetxea) con que contaba la villa de Mutriku, y la casa de baños más espléndida que existía en Saturrarán (Mutriku)²⁶

A mediados de la década de los 70, aprovechando unos viejos muros

²⁶ A finales del siglo XIX y comienzos del XX la aristocracia y la burguesía española y europea ponen de moda estos espacios de salud. Según las crónicas, las playas más aristocráticas como la de San Sebastián y Santander se llenan muy pronto de casetas que avanzaban o retrocedían de la primera línea en función de las mareas. El escritor donostiarra Siro Alkain cifra en 242 las casetas de baño existentes en la playa de la Concha a finales del siglo XIX.

levantados antiguamente, se construye cerca de la playa de Mutriku una piscina de mareas. Esta construcción terrestre-marina, ha resultado ser una de las obras civiles más exitosas socialmente e interesantes estéticamente acometidas en la villa. Su frecuente utilización y arraigo entre los vecinos le otorgan categoría de constructo público relacional, similar a la que puede poseer una playa natural. A todo esto se le debe añadir sus interesantísimas formas geométricas que hacen de este conjunto espacial uno de los lugares más singulares y apreciados del pueblo.

A la hora de definir la forma, el volumen y la escala de la nueva estructura (talaso-plaza) planteada en el frente marino del «harribote», lo que más ha influido en su diseño formal ha sido la estética geométrica del espacio de la actual piscina de mareas. Al resultar esta una estética plástica muy «constructiva», intuí que la formalización espacial del nuevo constructo tendría que estar en relación con la estructura existente.

Del hueco físico de la piscina de mareas sacamos su positivo como volumen. Con esta operación de extracción de «de un vacío existente, generamos dos nuevas estructuras artísticas; una como volumen material «extraído» y la otra como volumen «vaciado». Del resultado de esta operación obtenemos dos elementos vinculados tanto en espíritu (sentir mar) como en estética.

También hemos sido sensibles a la estética del «harribote» (rompeolas)²⁷. Una estética singular que muchas veces ha sido me-

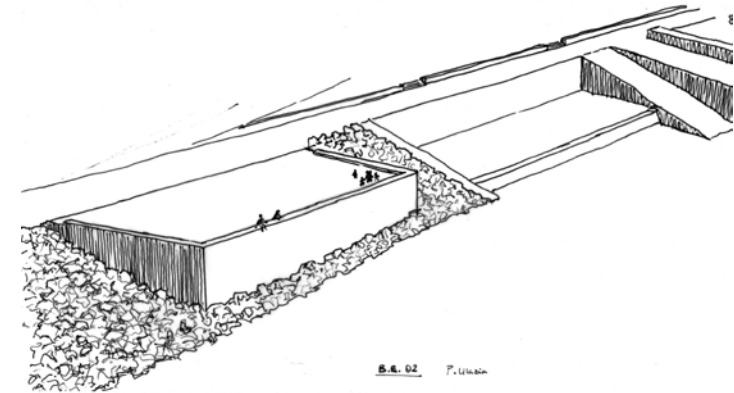


²⁷ «Harribote»: Nombre con que se cita a los rompientes de ola construidos a modo de rampa con grandes piedras amorfas. De interés estético como elemento singular de frente marino y apreciado por niños como lugar de juegos. Estos espacios tienen una identidad propia dependiendo de la forma, el tamaño y el tipo de piedra utilizada en su confección. Si las piedras son cubicas y grandes se convierten en sitios peligrosos e inaccesibles, pero si son amorfas y de menor escala nos puede recordar a un jardín japonés que utiliza la piedra como elemento base, pero en vez de representar una

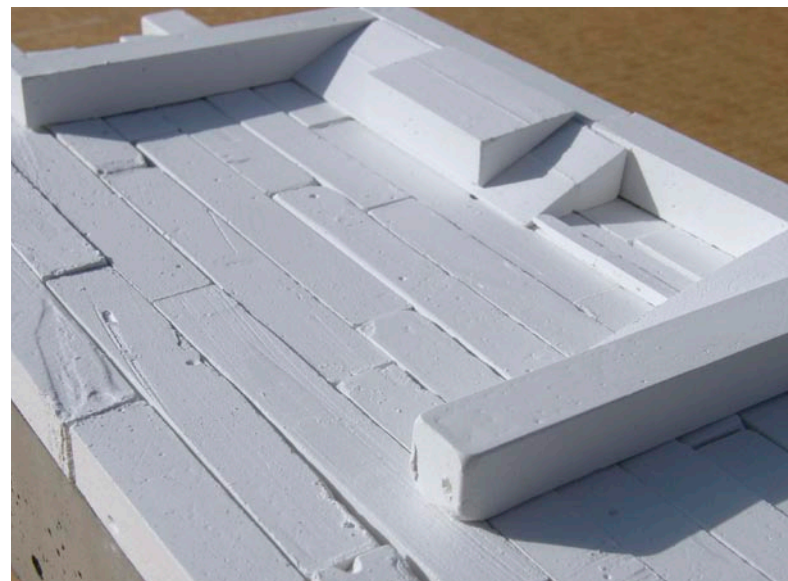
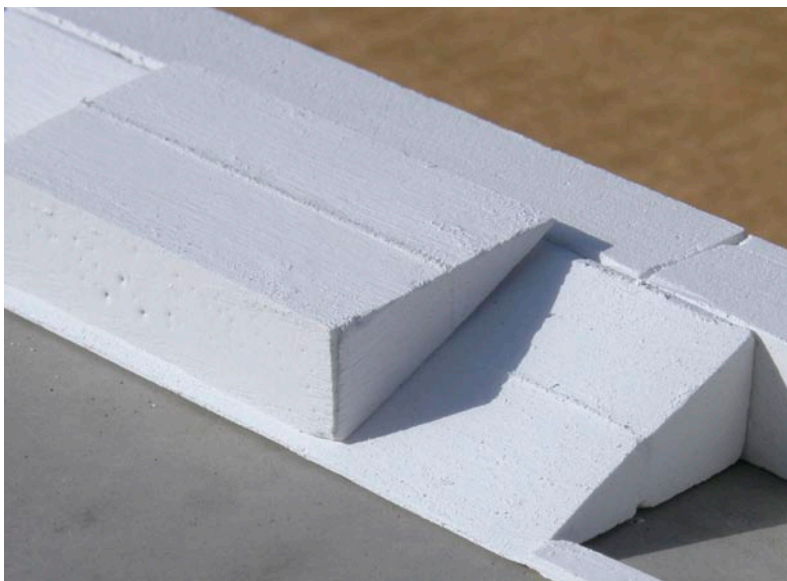
nospreciada; sin embargo, la riqueza de su textura o la «inaccesibilidad» de su superficie abrupta hacen de ésta una presencia muy interesante. Al incluir una estructura geométrica y lisa en este espacio «rugoso», logramos conjugar formas y texturas que consiguen un nuevo espacio estético, reinventándonos un nuevo frente marino como espacio público.

Otro concepto que se ha querido remarcar ha sido el de la horizontalidad. Esta cualidad obligaba a no erigir el edificio hacia arriba, consiguiendo que la cota mayor de altura se situara en diez metros en marea baja. Con esta horizontalidad conseguiríamos fusionar el entramado urbanístico de todo el frente marino de este espacio, sin trabas ni obstáculos que impidieran la visión del horizonte.

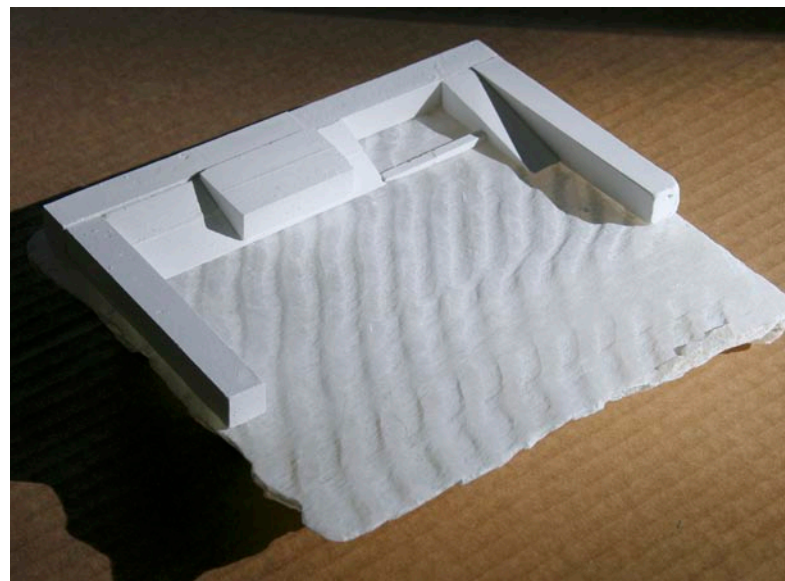
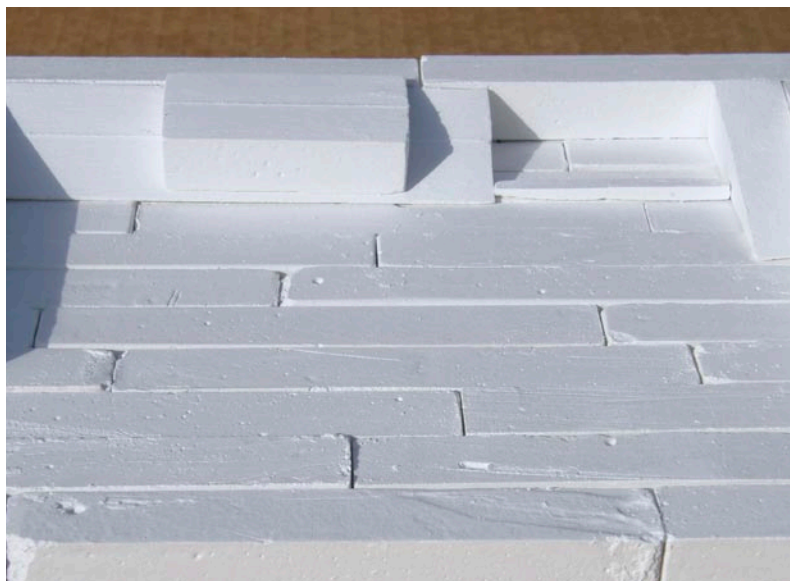
El «tejado» de este recinto, por su accesibilidad, se convierte en espacio público, por lo que estéticamente, más que un recinto supone una plataforma geométrica que funciona como elemento articulador de la renovación de este frente marítimo. Un nuevo y estético espacio público abierto y de fácil acceso que a la vez es talaso.



topografía a escala (cuando está rastrillado y representa la mar), de lectura real; donde uno puede adentrarse entre sus recovecos y piedras, donde los niños encuentran castillos, casetas, barcos... en un «parque natural» donde encuentran una sensación de libertad que otorga un espacio «indómito», inaccesible para los mayores. Pero estos espacios singulares, demasiadas veces son menospreciados y utilizados como vertederos cuando se acomete algún tipo de obra en el puerto, donde se arrojan casquetes de hormigón u otros materiales de desecho. También son utilizados como comederos de gatos, ocasionando suciedad y malos olores.



Los primeros estudios sobre relación forma y espacio se realizan con tizas, y aunque no obedecen a una proporción exacta de su escala, nos sirven para una primera aproximación espacial.

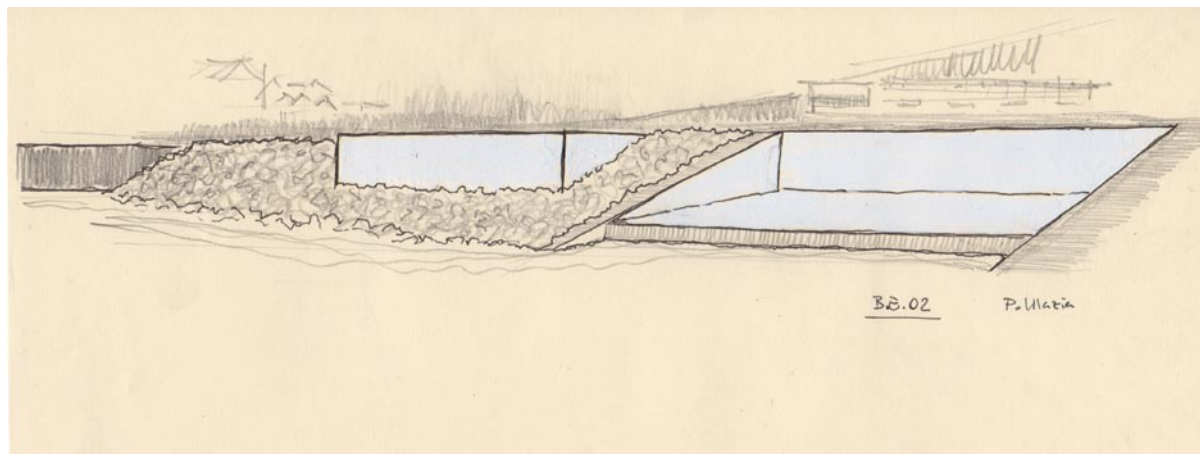
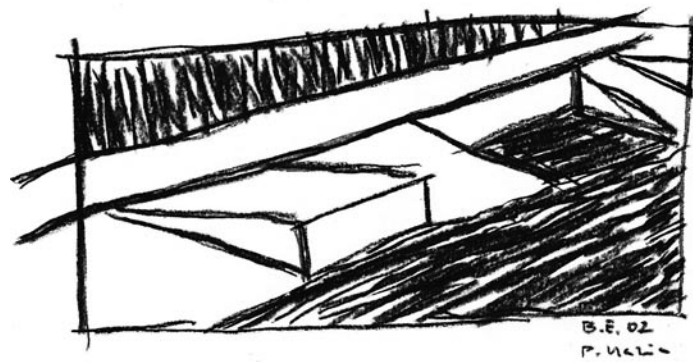


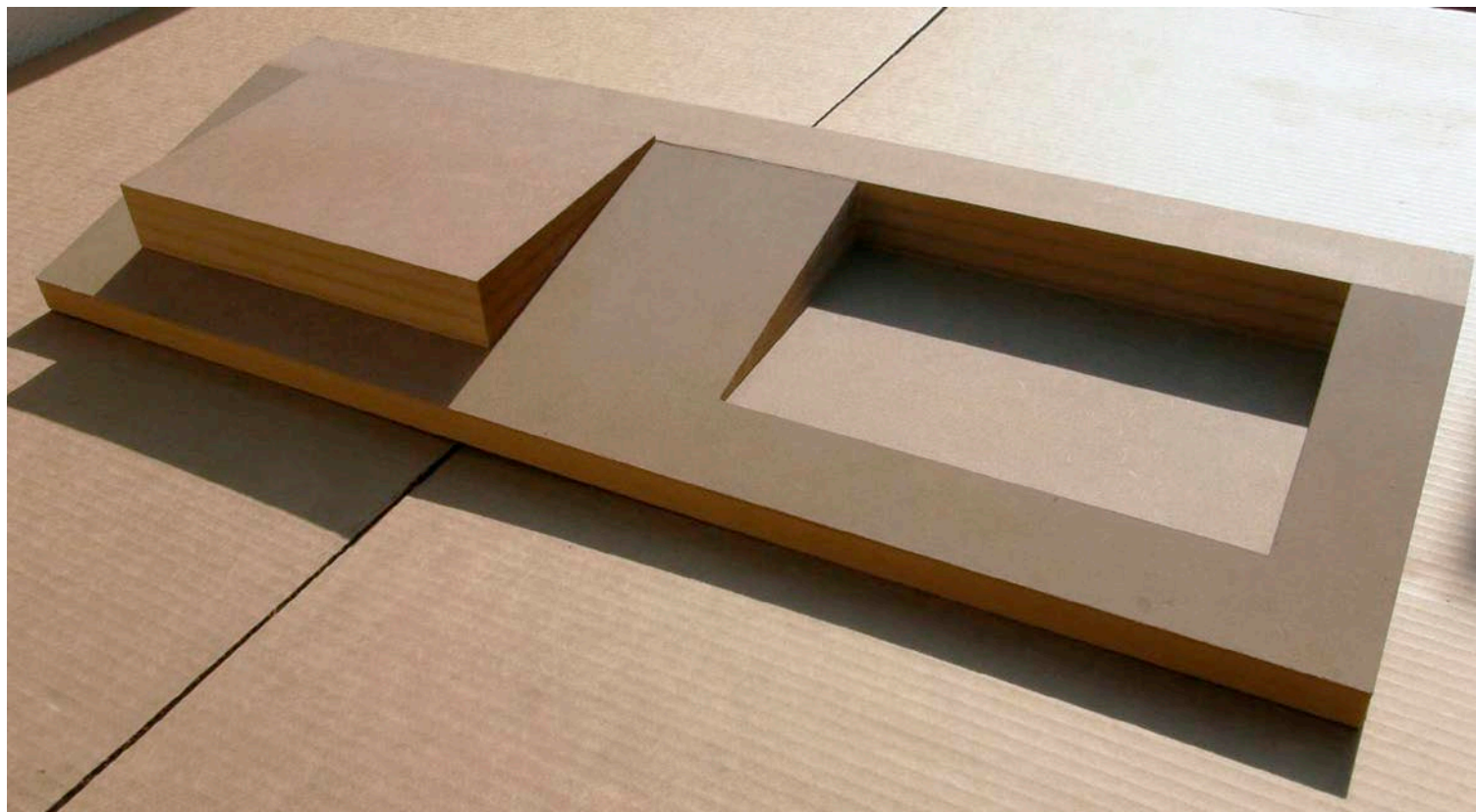












BAINUETXEA

Planta

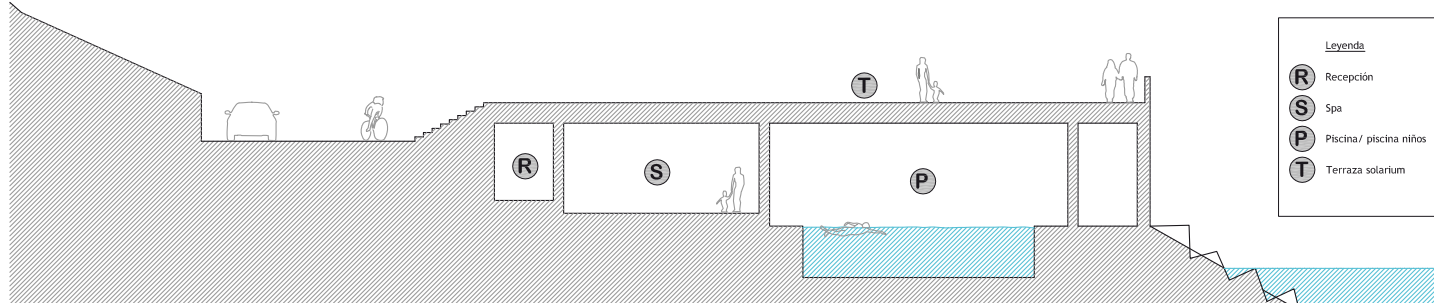


E: 1/2000

Programa

- Recepción
- Vestuarios
- Spa
- Piscina/ piscina niños
- Zona Gym
- Acceso piscina de mar
- Cafetería
- Terraza solarium

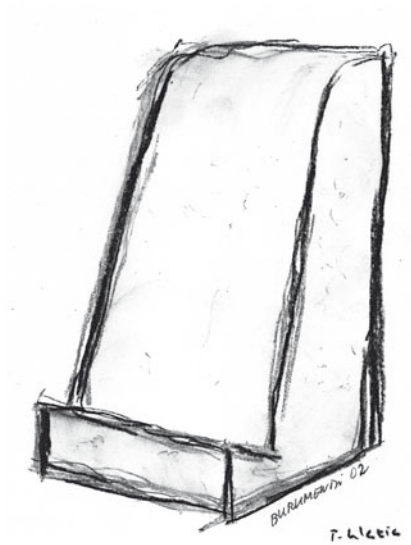
Sección



E: 1/200

Remates urbanísticos y museo.

BURUMENDI
(CONSTRUCTO PAISAJÍSTICO).
RESOLUCIÓN DE ZONA LIMINAL
COMO ESPACIO ESCULTÓRICO



Espacio liminal o atalaya de burumendi. Este constructo paisajístico situado frente a la mar, es tratado como un espacio de tránsito hacia el límite del acantilado, donde el saber del arte es aplicado para «celebrar» el borde límite como «acontecimiento paisajístico».

Aspectos técnicos:

- Tratamiento general de «espacio verde» y recuperación de su morfología natural.
- Círculo de hormigón de 0´5m. x 4m.Ø. como punto central sobre la cual se organizan diferentes simetrías.
- Remate urbanístico de borde de acantilado a modo de cornisa.

Aspectos artísticos:

- Espacio escultórico por vaciamiento. Levantamiento de su imagen ambiental recuperando su condición de «tránsito» y «límite».
- Plataforma circular como discontinuidad morfológica desveladora de su naturaleza espacial.
- Remate del borde liminal a modo de «friso de descanso», otorgándole condición «acontecimiento espacial».

Burumendi es el nombre de un pequeño monte situado en el lado oeste de la localidad frente a la mar, lo que le confiere, como montículo natural, rango de protector de los fuertes embates marinos provenientes tanto del norte como del noroeste.

Entre este montículo y la ladera de Santabata se abre una planicie de una extensión aproximada de 175m. de largo por 70 m. de ancho y a una altura de unos treinta metros sobre el nivel del mar. Esta planicie que va subiendo en una suave cuesta termina radicalmente en un acantilado que da a una pequeña cala de arena, conocida

como Hirugarren plaia. Este espacio liminal que se caracteriza como lugar resguardado (entre dos laderas) y a la vez, como mirador natural del Cantábrico, es conocido con el nombre también de *Burumendi* y es el entorno en el que se aplicaran conocimientos artísticos para acondicionarlo como zona verde y espacio escultórico.

Burumendi es el espacio urbano de Mutriku situado más hacia el oeste, lo que le confiere carácter de extremo, frontera o límite entre ciudad y naturaleza. Esta característica nos aproxima, salvando las distancias, al entorno del Peine del Viento de Chillida y Peña Ganchegui. Pero a diferencia del extremo Oeste donostiarra, *Burumendi*, por su morfología, es un espacio oculto, no abierto, que precisa ir al lugar para ser descubierto, lo que le hace más íntimo, más resguardado.

La idea de intervenir este espacio obedece en principio a la necesidad de regenerar este entorno de gran valor paisajístico, recuperarlo como espacio público y así liberarlo de especulaciones urbanísticas. Pero también se trata de recuperar una zona aislada y degradada extendiendo lo urbano a la Naturaleza, para patrimonializarlo como un espacio verde y como un mirador privilegiado a modo de atalaya para contemplar el horizonte, el Cantábrico.

Este es un espacio liminal, donde confluyen lo urbano y lo natural, donde encontramos connotaciones estéticas y sensitivas como límite, encuentro o recogimiento. En este espacio se utilizaría el saber del arte como operativo potenciador de estas connotaciones para lograr que este lugar se convierta en «acontecimiento».

Pero este entorno guarda también valores geológicos, como lo son sus acantilados en formaciones de Flysch. En la costa occidental de Gipuzkoa, más precisamente en las localidades de Mutriku, Deba y Zumaia, se conforma la Ruta del Flysch, donde quedan al descubier-



Flysch negro costa de Mutriku.



Amonite. Era Secundaria, Nautilus, Mutriku.

to diferentes estratos de la capa terrestre como singular tesoro geológico. Desde el año 2010 esta zona forma parte de la Red Europea de Geoparques²⁸.

En este nombramiento como geoparque también ha tenido especial relevancia la importante colección de fósiles amonites de la era secundaria (era de los dinosaurios), encontrados precisamente en los acantilados de *Burumendi* y que hoy en día se hallan expuestos en el Centro de Interpretación Geológica Nautilus²⁹ de Mutriku.

Otra peculiaridad de esta zona estriba en que una vez al año se convierte en centro de reunión para los mutrikuarras. En vísperas de San Juan nos acercamos a *Burumendi* para celebrar el solsticio de verano³⁰. En su centro, una gran fogata circular arde al anochecer «emburujándonos a todos».

Todos estos datos han sido determinantes en la búsqueda de la solución estética para este espacio, donde la intervención artística proviene de la lectura y del análisis de este espacio, y donde el objetivo debe estar encaminado hacia una mejor percepción y comunicación sensorial de *Burumendi* como «ambiente construido».



Burumendi, San Juan sua (2011).



Pequeñas calas de arena a pie de los Acantilados de Mutriku, denominados como «Siete playas».

28 www.europeangeoparks.org. Creada en el año 2000 con un total de 42 territorios miembros, los Geoparques son territorios que trabajan en conservar y divulgar sus valores como punto de partida para impulsar su desarrollo.

29 www.mutrikukoudala.net/turismoa/museoak/nautilus. El primer estudio sobre la riqueza geológica de los acantilados de Mutriku se remontan a septiembre del 1958, en el que el profesor Joaquín Gómez de Llerena del Grupo de las Ciencias Naturales Aranzadi, publica el estudio *Datos paleontológicos del Flysch litoral de Guipuzcoa: el Vraconiense de Septarias de Motrico*. En esta publicación cita como puntos de hallazgo de fósiles *Mortoniceras* la «playa Cardal», conocida también como «playa de Burumendi». *Mutrikuko flysch beltza. 110 milioi urteko historia*. Nautilus, Mutrikuko Ikasgune Geologikoa, 2012. pp. 32-37. Recordamos que actualmente esta zona forma parte de la Red Europea de Geoparques.

30 «San Juan suaren garra biziberrituta». Revista Kalaputxi, nº 108, julio 2011.

La operación artística de *Burumendi* pretende así un levantamiento de su imagen ambiental, rehabilitando lo existente pero generando desde el arte una activación de las características de su morfología. Este levantamiento ambiental se materializará en un espacio escultórico donde el saber del arte se centrará principalmente en dos actuaciones estratégicas: en primer lugar, se «vaciará» y se re-formará el espacio de *Burumendi* para una mejor resolución paisajística, activando este vaciado mediante la colocación de un «artefacto» receptivo. Y en segundo lugar, procediendo a ejecutar artísticamente el vértice del acantilado, a modo de «celebración» del borde liminal.

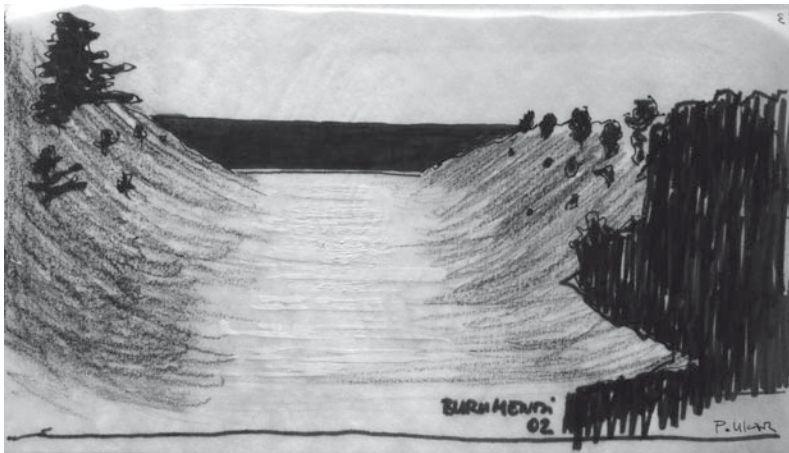
Resolución paisajística

A diferencia del *Peine del Viento* de Chillida (Donostia, 1976), donde las esculturas de acero incrustadas en las rocas tienen una presencia relevante, convirtiéndose en los grandes protagonistas del paisaje, en *Burumendi* se plantea aplicar un mecanismo artístico por el cual el protagonista sea la propia geomorfología del espacio y su paisaje. Para ello, se procederá en principio a definir más claramente las características del territorio, re-formándolo y así consiguiendo una resolución paisajística más nítida de *Burumendi*.

Este espacio cuenta en la actualidad con tres elementos añadidos a su entropía natural, como son el pequeño muro de contención de la ladera Este, el pretil como tope de precipicio y un pequeño vial asfaltado que propicia la llegada en automóvil hasta el acantilado. Eliminando estos tres elementos y suavizando el encuentro entre el plano horizontal del suelo y el plano inclinado de las dos laderas, lograríamos la unión entre los planos sin vértices, unificando laderas y suelo y dejando» libre» el precipicio.



Límite de Burumendi acabado en acantilado, rematado con pretil, 2001.



Dibujo del «vaciado» para resolución paisajística de *Burumendi*.

Con este «limpieza» o «vaciado»³¹ ofreceríamos una visión total del escenario, donde por medio de una continuidad de planos se logra una simetría longitudinal entre las dos laderas, otorgando al entorno cierta «artificiosidad» que acentúa el valor estético de su morfología natural. Trabajamos este espacio de *Burumendi* no como receptáculo, sino como un «lugar» en sí, transformándolo en espacio escultórico, tal y como concibe el escultor Isamo Noguchi el «espacio escultórico»: «Hoy estamos familiarizados con los espacios que contienen escultura pero, aparte de esto, el concepto de espacio escultórico casi no ha cambiado. Los escultores piensan el espacio como un receptáculo para la escultura y, en cualquier caso, esta escultura ya es el trabajo en ella misma»³².

En una extensión similar a un campo de fútbol (aunque más alargado) sutilmente vacío, solo cubierto por un manto de hierba (en este mismo espacio anteriormente se cultivaba trigo); en la medida en que en las dos laderas van acentuando su inclinación, empezaría a aparecer entre la uniforme hierba pequeños arbustos que irían aumentando en número y de volumen. Estos arbustos y árboles serían los originarios de este entorno acantilado, como son el madroño o el laurel Kurpita eta Ereinotza.

En esta primera actuación de resolución paisajística, nuestro cometido ha consistido en re-formar lo existente actuando sin maquillajes «naturalizadores» pero tampoco domesticando o ajardinándolo excesivamente, respetando su perfil morfológico y su carácter no-urbano. Todo este espacio funciona como un «transito» que desemboca

31 Podemos encontrar actuaciones paisajísticas parecidas en los «jardines franceses» del siglo XVIII, en el «jardín japonés» de principio Zen o en las transformaciones paisajísticas del creador israelí Dani Karavan, donde la geometría, la escala o el «vaciado» son estrategias utilizadas para acentuar el valor estético de la «naturaleza».

32 NOGUCHI, citado por A. Remesar en «Hacia una teoría del arte público», Barcelona, 1997, p.32.

en el acantilado. La experiencia estética de *Burumendi* se vehiculará a través de este tránsito por el medio de las dos laderas, y su culminación en la «celebración» del borde-límite. Pero para percibir este espacio escultórico como forma espacial total, necesitábamos un «contra-punto» como mecanismo de activación.

Activación artística

Una vez «vaciado» y «re-formado» el espacio, y conseguida una resolución más nítida de las características estéticas del territorio, debemos activar el espacio por medio de un mecanismo artístico que sea capaz de «encender» este lugar. Un «algo» que provoque un extrañamiento que canalice la percepción y la comunicación sensorial de todo el espacio *Burumendi*. Para ello, se colocará aproximadamente en el centro un artefacto de forma cilíndrica vertical de acero corten de 0,5 metros de alto y cuatro metros de diámetro. Estas medidas han sido estudiadas con intención de que el artefacto no aparezca de forma imponente (como monumento) ni que se perciba como un objeto escultórico (criterios parecidos utilizados en 1962 por Tony Smith en su «Cubo de 182 cm.»). La escala y el tamaño de este artefacto obedecen a no indicar o simbolizar otra cosa distinta de sí mismo. Alejándose de cualquier representación icónica, este cilindro es sencillamente una plataforma que funciona en el contexto espacial de *Burumendi*, como extrañamiento, como una discontinuidad en el entorno en cuanto a forma, en cuanto a materialidad... pero es precisamente esta cualidad la que le confiere capacidad receptiva como cuerpo geométrico aislado, que viene a activar todo su entorno espacial. Este cilindro no es un objeto escultórico, es más bien una base o una peana que aparece sorprendentemente en este entorno. Al ser una forma plana, el artefacto carece de toda connotación fálica, de colonización o penetración. Esta forma minimal no está clavada, no está erguida, más bien reposa. Al igual que ocurre

en el jardín francés, funciona como un punto central sobre la cual se organizan diferentes simetrías, pero también como contrapunto al vacío espacial, como desvelador de su condición.

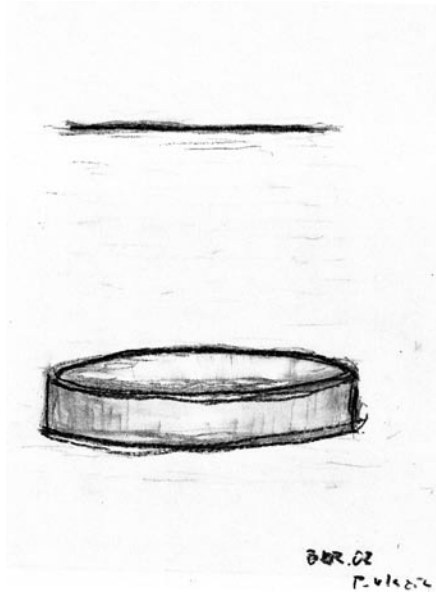
Se ha de recalcar que otro de los argumentos utilizados para la definición de este artefacto es el hecho de que una vez al año, concretamente en la víspera de San Juan, se celebra la llegada del solsticio con una gran fogata. Este no-objeto, esta no-escultura, adquiere entonces una función física, la de servir como base, como realzamiento de la fogata. Esa noche, el cilindro se convertiría en escenario, logrando transformar las laderas en graderíos y consiguiendo una escenografía global de reunión y festejo, en un ambiente mágico alrededor del fuego.

Este artefacto cilíndrico contiene una función estética como activador espacial, pero también una función física (anual), adquiriendo una connotación simbólica y receptiva, lo que en cierta manera se asemeja a la obra de Manzoni «Base del mundo» (1961), donde (aunque la escultura es el mundo) es la propia base lo que conlleva todo el potencial artístico de la obra.

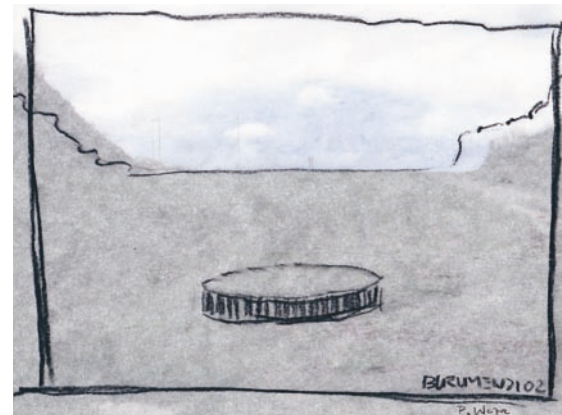
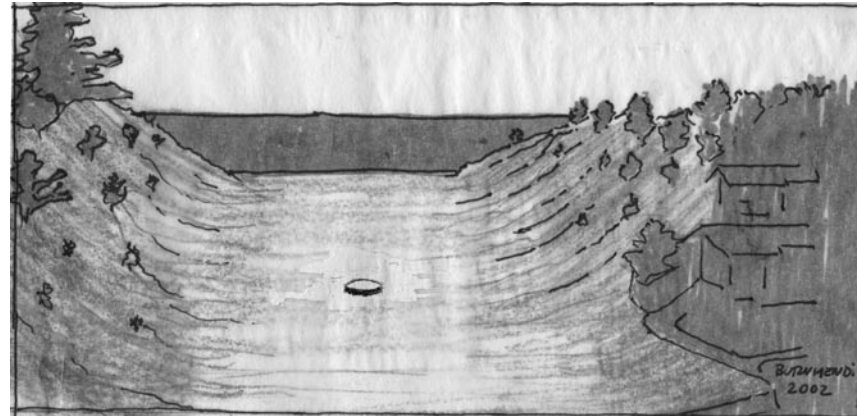
Celebración estética del límite

Los acantilados son espacios que destacan por la fuerza narrativa de una Naturaleza en estado primigenio, por una sensación que parece arrastrar al espectador hacia espacios eternos, donde el potencial del paisaje nos provoca placidez a la vez que nos revela nuestra pequeñez ante la inmensidad que se nos abre.

Elegimos el vértice del acantilado como límite de lo material y lo espacial para intervenirlo artísticamente y dotarle de un significado estético acorde a su potencialidad.



Dibujo de artefacto cilíndrico como discontinuidad del espacio morfológico.
No representa nada más que a sí misma, solo obedece a una magnitud espacial y a su interacción con el espectador.



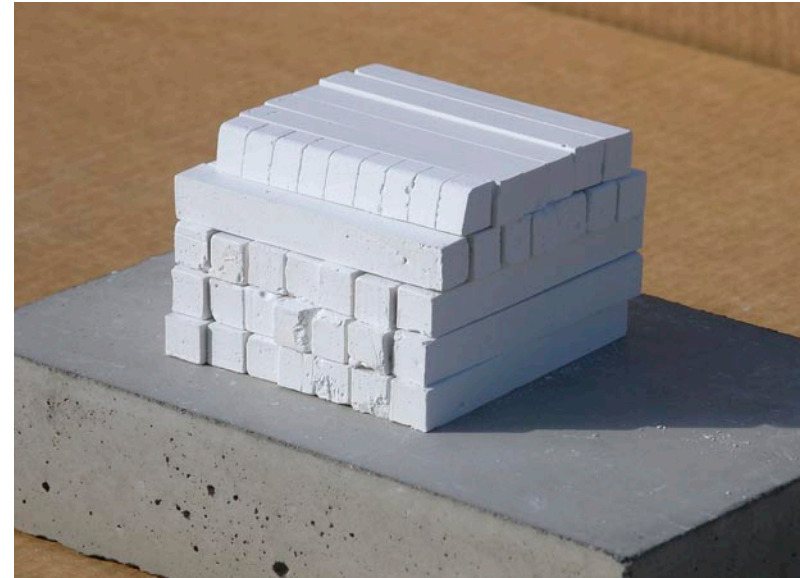
La idea consiste en que mientras vamos caminando sobre el ligero plano inclinado de *Burumendi* (transito), no aparezca ningún elemento o artificio que entorpezca la visión de la línea que determina el final de la llanura y el comienzo del acantilado.

Pero, al llegar al límite, nos encontraremos con el «acontecimiento», una conclusión estética en forma de «cornisa» que delimita pero que también invita a pararnos, a recostarnos sobre un pequeño friso inclinado de piedra. Este remate funciona como reforzamiento de terminación (al igual que en los bordes de los muelles del puerto), y como invitación a sentir este espacio liminal.

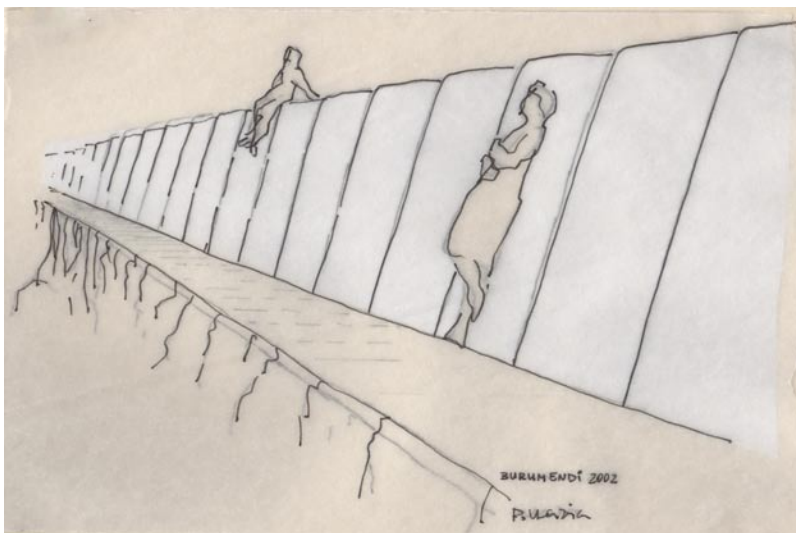
Con la idea de celebrar este límite, rematamos el vértice de un modo radical, sin protección, pero con una «trampa arquitectónica» que a la vez que impide cualquier accidente o caída al precipicio, dota al vértice de una balconada espectacular, como mirador y como espacio íntimo, donde uno puede observar todo, aunque no pueda ser visto por nadie, por el friso o murete inclinado que le protege.

Este borde de tierra estaría rematado con piezas de piedra caliza, del mismo modo que los bordes del muelle. Cada pieza tendría una anchura de un metro por dos de alto. Con ello construiríamos un friso corrido de cincuenta metros de largo, originando un escalón que funcionaría como mirador, paseo y como descanso sobre su pared inclinada.

El concepto de esta terminación consiste en activar este espacio concreto construyéndolo como acontecimiento, como una celebración del límite donde el visitante pueda sentir, captar toda su potencialidad como una vivencia estética particular, propiciando la soledad del individuo, que busca una relación directa y trascendente, solo suya, con la naturaleza.



«La belleza es una consecuencia funcional» (...) «el resultado debe aparecer como algo imprevisto y que proporciona a esta operación creadora eficacia rapidísima, solución inmediata y revolucionaria» (Oteiza)



Al apoyarse sobre el plano inclinado del murete, parte del peso corporal es absorbido por este, proporcionándonos descanso, pero con esta postura posibilitamos, también, sentir la materialidad de la piedra en la mayor superficie corporal posible, como si estuviésemos tumbados verticalmente.

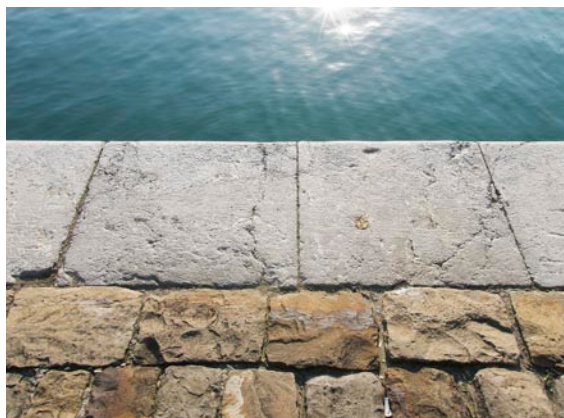
En nuestra cultura occidental, al parecer, nos cuesta soportar los espacios vacíos. Difícilmente encontraremos plazas o parques exentos de objetos, de mobiliario, de fuentes o árboles que «llenen» el espacio. En *Burumendi* hemos construido un vacío para poder sentir el placer de sentirnos solos.

Un vacío como presencia que nos encamina obligatoriamente hacia el acontecimiento, que en *Burumendi* significa llegar al límite; de lo horizontal y lo vertical, de lo material y lo espacial, de lo físico y lo metafísico, donde uno se siente «observador ausente», sin poder ser visto, por el friso o murete inclinado que le protege.

Aunque el punto focal es el cilindro, por el extrañamiento que supone ese discontinuo, el protagonismo artístico de este espacio se centra en la «celebración del límite», del vértice como ángulo que significa el paso de dos a tres dimensiones, donde encontramos un encanto y una expectación por ese acto de transición.

Pero esta «re-forma» del lugar, obedece al deseo de «situar» a la persona en una nueva actitud con su territorio, como parte de su esencia. El planteamiento artístico de vaciamiento culminaría en la celebración de su límite como acantilado, donde es la persona el protagonista principal de su borde liminal. En *Burumendi* la estatua se vuelve invisible y es la persona lo que completa el escenario, haciéndose partícipe del conjunto escultórico.

Todos los operativos artísticos utilizados en *Burumendi* han ido encaminados a un levantamiento de su imagen ambiental, rehabilitando lo existente pero generando desde el arte una activación de las características de su morfología. Este levantamiento ambiental se materializará en un espacio escultórico donde el saber del arte se centra principalmente en dos actuaciones estratégicas: en primer lugar, el «vaciado» del espacio de *Burumendi* para una mejor resolución paisajística y para que todo este espacio funcione como un



De niños, y después de largo tiempo de baños, y enfriados, nos sentábamos en los bordes del muelle, al calor de la piedra calentada al sol, piezas de piedra caliza, semipulidas, como acumuladores de calor y materialidad. Cada uno se sentaba en el suyo. Enseguida me viene el olor del salitre evaporándose rápidamente sobre la piedra caliente.



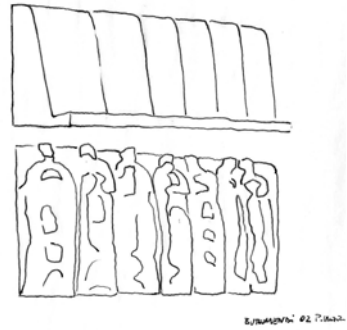
De dimensiones proporcionales al cuerpo humano, cada pieza este pensada para sentir toda la materialidad de la tierra en nuestra espalda, a la vez que nos sitúa frente al espacio absoluto del horizonte.

«tránsito» que desemboque en el acantilado, activando este vaciado mediante la colocación de un «artefacto» receptivo. Y en segundo lugar, procediendo a ejecutar artísticamente el vértice del acantilado, a modo de «celebración» del borde liminal. Y aunque las dos actuaciones artísticas consiguen un conjunto espacial escultórico, este entorno no necesita de objeto escultórico alguno; su geomorfología, su paisaje, tiene suficiente fuerza evocadora, conmovedora. El constructo pretende definir el paisaje, mientras que el paisaje define el constructo.

Recordamos que el desarrollo de estas tres actuaciones que acabamos de presentar, y el conjunto global del frente marino de Mutriku, han partido de consideraciones multidisciplinares (antropológicos, ecológicos, sociológicos...). Y partiendo de estos parámetros, el «saber del arte» ha participado en la búsqueda de soluciones que den respuesta a las necesidades de la sociedad, en forma de constructos ingenieros, arquitectónicos, paisajísticos... El arte ha trabajado en lo físico y lo simbólico, en el espacio público, en la estructura del territorio. Y el artista (como técnico) ha trasladado su «saber sensible» al paisaje como su nuevo ámbito utópico, dando así sentido político a lo estético, y dotando de estética a lo político.

Desde el saber del arte, se ha intervenido con sentido y significado en el paisaje de una localidad costera para organizarlo funcionalmente y articularlo simbólicamente en una disolución de las fronteras disciplinares. Porque la unión del saber del arte y las distintas disciplinas politécnicas como la ingeniería o la arquitectura supone un gran potencial para renovar los entornos en sintonía con el medio ambiente; el saber del arte y sus conclusiones estéticas al servicio de una relación transdisciplinar.

Itsasoarekin viene a dotar al perímetro marítimo de Mutriku de una mayor intensidad estética», redefiniéndolo como espacio vivencial, de «acontecimientos».



En cierto aspecto, esta conjunción de elementos pétreos nos sugiere la estatuaria de Aranzazu (Oteiza), solo que en ésta la estatua desaparece para incorporar a la persona y así completarlo.



Burumendi como transito o camino hacia el «acontecimiento del límite» formalizado a modo de cornisa.

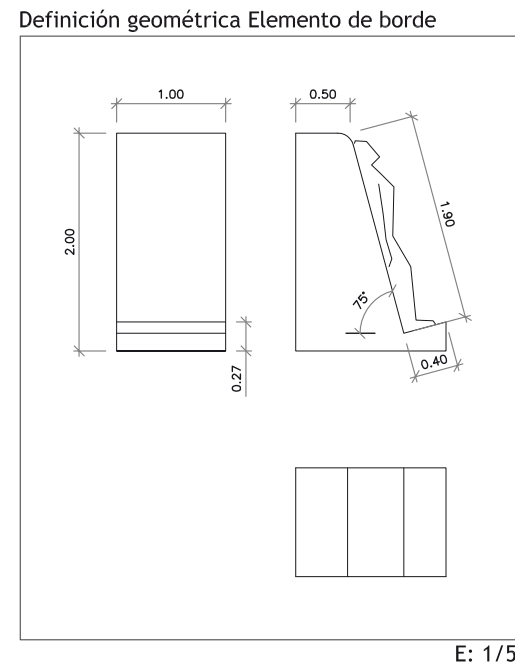
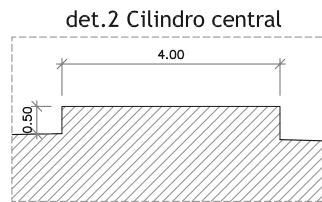
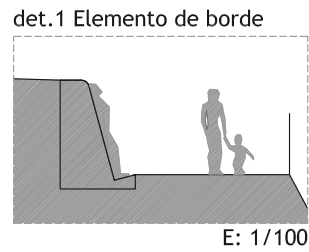
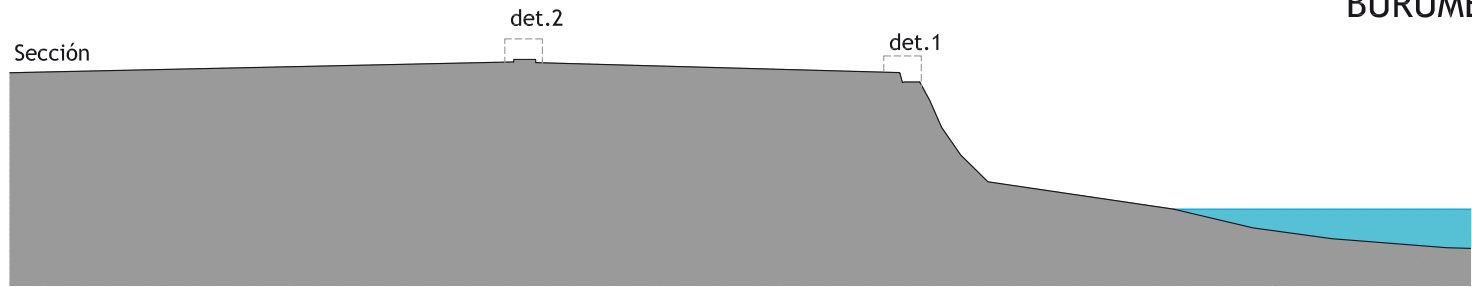








BURUMENDI



6.

EL PROCESO DE PROCURAR QUE LAS COSAS SUCEDAN: EL ARTISTA COMO FACILITADOR SOCIAL

El lenguaje y las ideas del artista deben medirse por los acontecimientos que originan y no por los que traducen¹.

Aunque *Itsasoarekin* ha sido desarrollado en un contexto espacio-temporal concreto (como es el actual territorio costero de Mutriku), este proyecto estético-político, más que la defensa del proyecto en sí mismo, pretende, a partir de una praxis, validar la operatividad de arte en la construcción física y simbólica del paisaje y revelar las posibilidades de una «gestión estética» como metodología extrapolable en contextos de conflicto.

En este cometido, el artista, como sujeto político, analiza y, como mediador estético, proyecta; pero la dimensión estético-política a la que aludimos no se limita a una visión individual de estudio y posterior resolución, sino que se circunscribe a un planteamiento estético en gestión de paisaje como un mecanismo metodológico de participación ciudadana, que incluye la formación previa de una «opinión pública» crítica e innovadora para afrontar los conflictos no solo con naturalidad, sino también como oportunidad para prosperar. *Itsasoarekin* como proyecto estético-político, y con intención de formar una opinión pública, abre un proceso de debate sobre «formas de hacer», que activa un proceso emergente de cambio de opinión. Desde esta idea «operativa» del arte, crítica, constructiva y política, se desarrolla el proyecto *Itsasoarekin*

Pero el carácter activador de este *proceso*, más que por las imágenes exhibidas, se debe principalmente al potencial de lo estético para la transformación social, donde el artista emite desde su »pensa-

¹ OTEIZA, J., «Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo de la posguerra». *Revista de la Universidad del Cauca*, Colombia, 1944. p.83. Disponible en: <http://www.museooteiza.org/wp-content/uploads/2010/10/FMJO-Megal%C3%ADtica-y-Cartaz.pdf> p. 273.

miento estético», discursos alternativos e innovadores. Poniendo en valor la operatividad, el «sentido transmisor del arte», se reconduce un proceso social emergente que cuestiona lo impuesto y reivindica su derecho a ser parte de la solución. El razonamiento estético las distintas visiones críticas ya existentes se convergen creando nuevas sinergias. El disenso emerge y la opinión pública se enriquece provocando el debate sobre el tema y su difusión.

Pero trabajar a esta escala supone necesariamente para el «artista operador» asumir los intereses del paisaje como objetivo central de su gestión estética y converger con los intereses de la ciudadanía haciéndola partícipe política, relegándose a un segundo plano como artista. Así, a través del proyecto estético, el artista se involucra en un proceso político, haciéndose parte de una asociación ciudadana, que en el caso que nos ocupa se denomina *Hobetu Leike*. Desde este momento, es la asociación la única protagonista política del «proceso» participativo de reinención de Mutriku. Y aunque en un principio las instituciones no responden oficialmente a sus planteamientos estéticos, debido a su «dificultad de ejecución legal»², o porque estiman improcedente o inoportuno, sin embargo tiene trascendencia política, social y cultural.

Itsasoarekin ha contribuido a la transmisión y concepción del término «paisaje» como espacio vital y patrimonial propio, pero también a la concienciación del derecho de ciudadano, a participar de su transformación, entendiendo que la construcción del paisaje es una cuestión que nos atañe a todos; a los técnicos, a las instituciones y a la ciudadanía, y también al Arte, como mecanismo de formalización estética de los planteamientos comunes.

2 «Dificultad de ejecución» por sus implicaciones burocráticas, aunque posible de ejecución física.

6.1.

ACTIVACIÓN DEL PROCESO POLÍTICO-ESTÉTICO

Ante el conflicto que supuso la imposición de un proyecto estanco e incuestionable, y con la intención de activar un proceso participativo, mi labor como técnico en operaciones estéticas y «facilitador social» consistió en crear y materializar por medio de dibujos, planos y maquetas, un proyecto alternativo «real», con objeto de que la población visualizase otro tipo de planteamiento constructivo de paisaje. Con ello se pretendía posibilitar la reflexión y un debate más abierto por la aportación de nuevos criterios y conceptos «desinstitucionalizados». De este modo, el colectivo crítico ya existente en el pueblo, contaba con un proyecto estético y tangible como contramodelo, y por tanto, con argumentos potenciales que avalaban estéticamente su razón crítica.

Pero trabajar a esta escala supone necesariamente para el «artista operador», asumir los intereses del paisaje como objetivo central de su gestión estética y converger con los intereses de la ciudadanía haciéndoles partícipes políticos, relegándose a un segundo plano como artista.

Así, el arte, desde su capacidad de síntesis, se convierte en la herramienta que cataliza lo multidisciplinar en transdisciplinar; y el artista en un agente social o facilitador que incorpora la participación ciudadana como método de trabajo para la toma de decisiones sobre la construcción del espacio común. A través del proyecto estético, el artista se involucra en un proceso político.

En este sentido, el profesor Antoni Remesar sostiene: «el artista como facilitador está llamado a ser un agente muy importante en los procesos emergentes de participación ciudadana en la toma de decisiones sobre la ciudad pensada, sobre la ciudad real y sobre la

ciudad vivida»³. Y con esta idea se presenta *Itsasoarekin*, donde el artista participa en la activación de un proceso colaborativo emergente en defensa de su territorio y el medio ambiente, pero sin renegar de que sea construido y transformado. Este proceso emergente se formalizará en la asociación ciudadana *Hobetu Leike*, que en euskera significa «se puede mejorar» haciendo alusión a su anhelo de aportación. *Hobetu Leike*, como plataforma ciudadana, trabajará con el único objetivo de aportar nuevos criterios, entendiendo que desde el pluralismo de ideas y valores, y la ampliación de sistemas de participación se lograrán mejoras de interés colectivo. Porque siempre «se puede mejorar».

6.1.1. ANDADURA. DESDE LA ASOCIACIÓN CIUDADANA *HOBETU LEIKE*

En abril de 2002, y con el aval de los profesores de la EHU/UPV Javier Moreno Martínez y Xabier Elorriaga, es presentado, defendido y expuesto al público el conjunto del proyecto alternativo que posteriormente se denominará *Itsasoarekin*. Fotografías, maquetas, un dossier analítico sobre el proyecto del Gobierno Vasco y los detalles más significativos del proyecto alternativo, que bajo el título «El Puerto de Mutriku. Análisis del proyecto oficial del Gobierno Vasco y propuesta de proyecto alternativo con el arte como herramienta de trabajo», es expuesto durante dos semanas en la Casa de Cultura de la villa.



Exposición del proyecto *Itsasoarekin*. Mutriku, abril 2002.

En abril 2002, en la Casa de Cultura Zabel de Mutriku, es presentado, defendido y expuesto el proyecto *Itsasoarekin*. Maquetas, planos, fotografías y el dossier «El Puerto de Mutriku. Análisis del proyecto oficial del Gobierno Vasco y propuesta de proyecto alternativo con el arte como herramienta de trabajo», completan la exposición.

mutriku 2002
SENTSELTATE
 PLASTIKO ETA
 EKOLOJIKO BA
 TETIK EGINDA
 KO PROIEKTU
 ALTERNATIBA

aurkezpena : zabel, apirillak 12 - 19'30etan
 erakusketa : zabel, apirillak 12tik 21era

3 REMESAR, A., *Arte contra el pueblo: los retos del arte público en el siglo XXI*, CER POLIS, Universitat de Barcelona, 2001, http://www.academia.edu/457187/Arte_contra_el_pueblo_los_retos_del_arte_publico_en_el_s.XXI.

Después de esta presentación, los distintos grupos críticos que surgen como contraposición al proyecto oficial del Gobierno Vasco se agrupan en torno a un proyecto común (*Itsasoarekin*) en forma de plataforma popular, con el nombre ya mencionado de *Hobetu Leike*⁴.

Asesorados por el letrado Xabier Ezeizabarrena, de esta asociación saldrán las posteriores estrategias políticas y comunicativas. Desde este momento, es la asociación la única protagonista política del «proceso» participativo de reinención de Mutriku.

Después de analizar informes preliminares, Boletines y Resoluciones respecto a la legalidad vigente, tanto a nivel local (Casa de Cultura Zabel de Mutriku) como a nivel autonómico (Sala Koldo Mitxelena de Donostia), se organizan debates y presentaciones en torno al tema de ampliación del puerto de Mutriku. En estos debates participan profesionales acreditados en el tema, como profesores de la Universidad del País Vasco, entre los que destacan:

- Xabier Ezeizabarrena, abogado y experto en temas de pesquería.
- Joseba Barandiaran, economista.
- Xabier Elorriaga, profesor del Departamento de Escultura de la UPV.
- Javier Moreno Martínez, profesor del Departamento de Escultura de la UPV.



Entre otras actividades, la asociación difunde entre la población (en formatos DVD, fascines etc.) la necesidad de reflexionar sobre el futuro proyecto desde una realidad más compleja del paisaje. Lo común, entre todos y para todos, denona, denon artean, denontzat.

⁴ El 4 de febrero de 2003, en el Departamento de Justicia, Empleo y Seguridad Social del Gobierno Vasco, se inscribe la constitución de la Asociación denominada «Hobetu Leike» de Mutriku. El colectivo *Santakarra Bizirik* (SKB) que abogaba por una isla artificial como proyecto alternativo, el colectivo *Mutrikuren Alde*, que defendía la construcción de solamente un muelle de abrigo, y el colectivo que defendía la postura de no intervención se unen en la plataforma *Hobetu Leike*, que asume como suyo el proyecto estético *Itsasoarekin*. Hobetu Leike, que en euskara significa «se puede mejorar», hace alusión a su deseo de participar y de aportar desde la ciudadanía nuevos criterios, entendiendo que desde el pluralismo de ideas y valores, y la ampliación de sistemas de participación se lograrán mejoras de interés colectivo.

- Roberto Bermejo, ingeniero industrial y Catedrático de Economía de la UPV.
- Iñaki Antigüedad, doctor en hidrología.

Se establecen contactos y reuniones con todos los partidos políticos con representación parlamentaria, así como con grupos ecologistas como *Eguzki*, *Greenpeace* o *Lur Maitea*. Nos reunimos también tanto con el Ayuntamiento de Mutriku como con los del entorno comarcal (Ondarroa, Deba, Elgoibar...).

Y con intención de trasladar nuestra disconformidad y el disenso⁵ existente en el pueblo de Mutriku ante el proyecto impuesto por el Gobierno Vasco, presentamos y defendemos el proyecto *Itsasoarekin* como ejemplo de otra concepción de paisaje. Para ello se establecen reuniones con todas las instituciones involucradas en el tema y con los siguientes responsables administrativos:

Diputación Foral de Gipuzkoa: (Donostia/San Sebastián)

- Presidenta de las J.J.G.G., Sra. Leire Ereño (2004,2005).
- Diputada de Movilidad y Ordenación Territorial, Sra. Arantxa Tapia (2005).

Gobierno Autónomo Vasco: (Vitoria/Gasteiz)

- Consejero de Transportes y Obras Públicas, Sr. Álvaro Amann (junio 2004).
- Viceconsejero de Medio Ambiente, Sr. Iñaki Ezkurra (mayo, junio, julio 2004).

Gobierno de España: (Madrid)

- Ministra de Medio Ambiente, Sra. Cristina Narbona Ruiz (enero 2005).
- Director General de Costas (Ministerio de Medio Ambiente), Sr. Juan Manuel de la Torre (mayo 2005)
- Subdirector General de Costas (M.M.A.), Sr. Ángel Muñoz (octubre 2005).

Comisión Europea: (Bruselas)

- Secretario General, Sr. Françoise Brunet (octubre 2002).
- Presidente del Partido Verde Europeo, Sra. Mónica Frasson (julio 2010).

Después de cinco años de andadura, este proceso de comunicación, debate y participación es entendido como concluido al formalizarse en la población de Mutriku una nueva plataforma ciudadana como alternativa política de ámbito local que retoma los objetivos de *Hobetu Leike*. Esta plataforma denominada «*bi*» (*berdeak eta independenteak*), después de participar en los comicios municipales de 2007, entra a participar en el gobierno del Ayuntamiento.

El dossier «El Puerto de Mutriku. Análisis del proyecto oficial del Gobierno Vasco y propuesta de proyecto alternativo con el arte como herramienta de trabajo» (posteriormente denominado *Itsasoarekin*), es depositado, entre otras dependencias institucionales, en la Consejería de Transportes y Obras Públicas del Gobierno Vasco, en la Consejería de Medio Ambiente del Gobierno Vasco, en la Diputación Foral de Gipuzkoa y en *Lehendakaritza*.

⁵ Disenso: término que alude a la disconformidad sobre el proyecto oficial que existía en el pueblo y que los representantes políticos se empeñaban en esconder.

6.1.2.

CONSECUENCIAS DEL PROCESO

En el año 2001, y ante la propuesta del Gobierno Vasco de construcción de un nuevo puerto exterior, el discurso oficial del consistorio de la villa no deja ningún margen de duda para su cuestionamiento. El proyecto es la única oportunidad «para sacar a nuestro pueblo de la ciénaga en la que está hundido»⁶, y salvarla de un hundimiento definitivo; quien no estuviera de acuerdo estaba en contra del progreso y de Mutriku.

De este modo, los responsables políticos propician un caldo de cultivo que fomenta un ambiente agresivo y un triste desencuentro entre la población, con un trasfondo infame que tardaremos años en superar.

6 Respuesta de la Alcaldía a la plataforma *Hobetu Leike*: «Este proyecto oficial, pese a quien pese, se hará, porque está impulsado y apoyado mayoritariamente en el municipio y con el respaldo de todos los partidos políticos de Mutriku (...). todo ello y mucho más se necesitará para sacar a este nuestro pueblo de la ciénaga en la que está hundido. Unámonos todos, limemos diferencias y rememos todos en la misma trainera para llevar cuanto antes a buen puerto y librarla de un hundimiento definitivo (...). Son ya unos cuantos los manifiestos que las plataformas contrarias a la construcción del nuevo puerto pesquero de Mutriku han ido repartiendo en el pueblo y prensa, vendiendo con ello solamente humo, y causando desorientación, sobre todo en la gente joven del pueblo y foráneo, con una información sesgada, de medias verdades falseadas y totalmente demagógicas (...). En este sentido, la alternativa de *Hobetu Leike* es pura demagogia, puesto que no quieren que se haga nada en el puerto de Mutriku, y por ello lo único que venden es solamente humo». Mutriku, septiembre de 2002, El Alcalde, J.A.E.F. (Texto extraído del panfleto buzoneado por el Ayuntamiento bajo el título: «Respuesta de la Alcaldía a la plataforma *Hobetu Leike*».

La construcción de un nuevo puerto pesquero, en el fondo, significaba para muchas familias de pescadores aliviar una especie de «mala conciencia» por ser la generación que no quiso o no supo dar continuidad a una forma de vivir de muchos siglos de tradición (aunque no tenga razón de ser, por ser este un fenómeno generalizado en toda la costa vasca y de un trasfondo complejo). Y este probablemente es el motivo por el cual una significativa parte de las familias marineras, en su mayoría jubilados, asumiera este proyecto como algo «trascendental» para sus vidas, considerando enemigo acérrimo a todo aquel que no comulgara con el proyecto oficial. No solo estaba en juego la identidad, también, y aunque inconscientemente, el de la autoestima.

Pero aun así, en un contexto violentado, y con el tema «puerto» convertido en tabú, poco a poco empieza a extenderse el deseo de información y participación sobre todo entre la población más joven. Teniendo en cuenta que las autoridades institucionales negaban incluso la existencia del disenso, la asociación *Hobetu Leike* se planteaba un reto pedagógico ante la ciudadanía: el reconocimiento del conflicto y la consiguiente necesidad de debate y la defensa desde un enfoque estético-político. A través de un ejercicio democrático y desde sistemas más directos como pueden ser consultas populares o referéndums, *Hobetu Leike* defiende la participación ciudadana como método más lógico, directo y justo para la toma de decisiones sobre el futuro de la villa.

SOCIALIZACIÓN DE LA CONTROVERSIA

Con el transcurrir del tiempo, la «idea única» sobre el proyecto oficial se va resquebrajando y empiezan a emerger otros agentes críticos como *Mutriku Natur Taldea* (MNT)⁷, que trabajando en un ámbito más amplio a la problemática del puerto, ejerce una labor dinámica y eficaz en defensa del medio ambiente, o la asamblea de jóvenes *Mutrikuko Gazte Asanblada* (MUGA)⁸, entre cuyas actividades se encuentra la organización de conferencias, encuestas o recogida de firmas a favor de un referéndum.

7 *Mutriku Natur Taldea* (MNT). Grupo ecologista de ámbito local que trabaja en sentido paralelo a otros grupos ecologistas como Eguzki o Lur Maitea. Abarca un ámbito más amplio a la problemática del puerto, como los casos cercanos de Praileaitz (Deba) o «Ondarroa 12 milia».

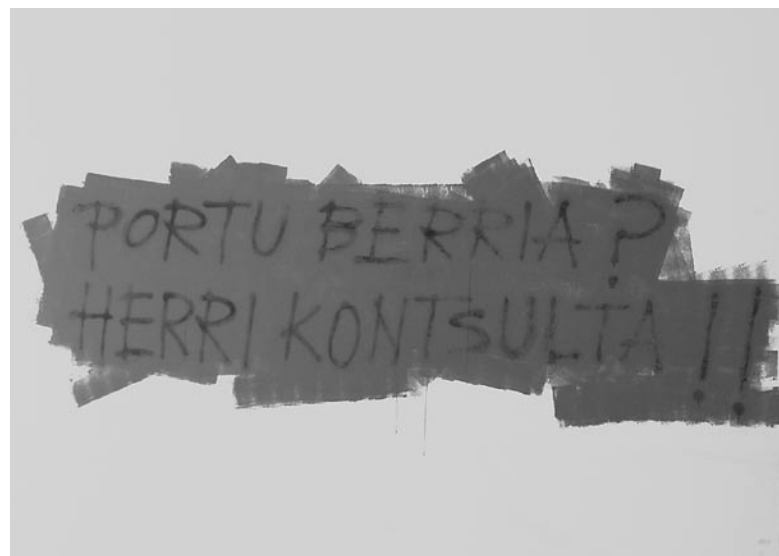
8 *Mutrikuko Gazte Asanblada* (MUGA). Asociación asamblearia de jóvenes de la localidad entre cuyas actuaciones aborda el conflicto del puerto, organizando conferencias, encuestas a la población, salidas organizadas a los lugares afectados por la infraestructura o la recogida de firmas a favor de un referéndum. Números 41 (2005), 46 (2005) y 86 (2009) de la revista local *Kalaputxi*.

Sin embargo, probablemente el punto de inflexión de estas dinámicas lo representa la irrupción de la plataforma política independiente *berdeak eta independenteak (b+i)*⁹, que obtiene en los comicios municipales de 2007 dos concejalías logrando el 20% de los votos emitidos.

Ante esta nueva realidad, la «idea única» sobre la ampliación del puerto se deshace y el discurso oficial sobre el nuevo puerto refleja una nueva heterogeneidad más fiel con la realidad del municipio. En este nuevo escenario, el «proceso» iniciado ya no se concibe como tal, y *Hobetu Leike*, después de cinco años de andadura, deja de tener razón de ser y se disuelve.

El proyecto de ampliación del puerto de Mutriku no solo es una cuestión que afecta al ecosistema y a la fisonomía del paisaje, sino también a la convivencia diaria de sus vecinos, hecho este que provoca una ruptura social, un desencuentro, que transcurridos más de diez años, aunque remitido aún persiste.

Con la socialización de la controversia, el tema «puerto», aunque lentamente, deja de ser tabú (sobre todo entre la población joven), lo que posibilita la apertura de nuevos caminos de encuentro, y un diálogo más sosegado y normalizado sobre el tema. Transcurridos once años, la población de Mutriku, empieza a admitir la irracionalidad de un «desencuentro» que nunca debió darse, por lo menos, entre sus vecinos.



Las pintadas a favor de un referéndum eran «borradas» con urgencia. Curiosamente, en algunas de estas «expresiones públicas», el hecho de intentar ocultarlas favorece su visualidad, recobrando una mayor intensidad. Resultan interesantes las formas plásticas «subversivas» que surgen como consecuencia de ese «borrado» (Pintadas «borradas» en la calle San Agustín, Mutriku, primavera 2003)

⁹ *Berdeak eta independenteak (b+i)*. Plataforma política compuesta en su inicio (2007), por ciudadanos de distintas ideologías unidas por el objetivo común de defensa del medio ambiente y la participación ciudadana, de ámbito local e independiente a cualquier otro partido político.

REDIMENSIONAMIENTO DEL PROYECTO OFICIAL

Aunque conscientes de la repercusión que la crisis económica y todos los problemas técnicos y jurídicos (paralizaciones, quiebra de empresas, imputaciones...) que lleva acumulando la ejecución del «Plan Especial»¹⁰, sin embargo, es de señalar que, por primera vez, en los centros de decisión se toma en consideración el «proceso divergente».

En septiembre de 2009 la Consejería del Gobierno Vasco, intentando llegar a una solución intermedia entre las partes divergentes, decide redimensionar el «Plan Especial Puerto de Mutriku». Este redimensionamiento como consecuencia de un «consenso»,¹¹ evidencia un notable cambio de praxis política, a favor de una convergencia de ideas. *El Proceso* de procurar que las cosas sucedan empieza a dar frutos significativos, destacando el cambio de consideración por parte de las instituciones en lo referente a la preservación del medio ambiente y a los valores del paisaje. Pero igualmente, encontramos en esta redimensión curiosas coincidencias o parecidos con las propuestas presentadas en *Itsasoarekin*. Al parecer, es posible que

el dossier «Puerto de Mutriku. Análisis del proyecto oficial del Gobierno Vasco y propuesta de proyecto alternativo con el arte como herramienta de trabajo» (posteriormente denominado *Itsasoarekin*) depositado en las dependencias institucionales en el año 2002 haya tenido una mayor repercusión de la imaginada. Estas influencias son apreciables en:

Suspensión del nuevo puerto exterior (contradiques, muelles y servicios...)

Se decide dejar sin ejecutar el contradique, los muelles y sus servicios correspondientes; es decir, se decide no construir el nuevo puerto exterior y terminar los últimos 150m. del dique en forma de espigón rebasable. Este redimensionamiento cambia radicalmente los condicionantes del proyecto oficial, ya que la no ejecución de la «infraestructura mercantil»¹² (Parcela P.2, «productivo pesquera») conlleva la preservación de un importante espacio patrimonial y posibilita también una «recomposición» del entorno, anulado como zona productiva y posibilitando el disfrute de las nuevas infraestructuras construidas, como en el caso de la nueva playa que queda liberada del «encajonamiento» al que estaba sentenciado¹³.

10 Recordamos que este proyecto está siendo investigado en los tribunales por la Audiencia Provincial de Gipuzkoa por posible comisión de un delito contra el medio ambiente, además de por posible prevaricación medioambiental (*El País*, 6-07-2009), habiendo sido imputadas, además de las empresas constructoras, a altos cargos del Gobierno Vasco y habiendo sido demandado el Ayuntamiento de Mutriku por la Fiscalía Medioambiental de Gipuzkoa (*El País*, 12-02-2011).

Posiblemente, esta situación habrá influido para que la Consejería de Gobierno Vasco haya puesto fin a este cúmulo de despropósitos y violaciones ambientales, sin olvidar, además, la grave crisis económica en la que estamos inmersos. Sin embargo, lo verdaderamente relevante en esta decisión de redimensionamiento está en que, por primera vez, en los centros de decisión se toma en consideración lo divergente, para llegar a una «decisión lo más consensuada posible» (*El País*, 23-09-2009/ *Noticias de Gipuzkoa*, 3-03-2011).

11 *El País*, 23-09-2009

12 «Plan Especial Puerto de Mutriku». «A» MEMORIA, p.6: «Así, en la nueva dársena pesquera se proyecta una edificación que acoja los usos de Lonja y Cofradía, almacenes de exportadores, fábrica de hielo, dependencias administrativas, capitanía, administración portuaria vasca, etc. y todos aquellos relacionados de una u otra manera con la actividad pesquera y portuaria en general» (...) «También en esta misma dársena y en una localización adyacente al espaldón del dique exterior, se plantea la construcción de pesqueños almacenes, fundamentalmente de armadores, que vengán a sustituir los existentes implantados de forma un tanto descontrolada en algunos puntos del puerto actual» (...) «En la plataforma de reparaciones a flote se ha previsto la disposición de una construcción que acoja precisamente los talleres o astilleros para la reparación de embarcaciones».

13 La no ejecución de las infraestructuras de uso mercantil posibilitan preservar un espacio patrimonial, urbanístico y ambiental de esencial importancia para la localidad, como es su actual plaza marina, zona del Tambor, piscina y su rasa mareal etc.). Pero,

Uso mixto del puerto

La ocupación total del actual puerto como zona exclusiva náutico-deportiva, prevista en el «Plan Especial», a consecuencia de la reordenación, pasa a ser considerado de uso mixto. Eliminando una línea de pantalanes (que es más bien poco), se recuperará una zona del muelle para la actividad pesquera y se habilita el resto del puerto como náutico-deportivo con 301 amarres. Recordamos que el proyecto *Itsasoarekin*, defendía ordenar el puerto para un uso mixto por entender que contaba con suficiente espacio para ello, aunque priorizando la actividad pesquera y rechazando todo cometido excluyente.

Inclusión de plaza marina

Aunque el «Plan Especial» no contemplaba esta posibilidad, se habilita un nuevo espacio abierto sobre el «harribote» o rompeolas situado al lado de la piscina de mareas (en principio de carácter «provisional»). Provisto de unos pocos bancos y una cantina o bar que funciona en época de verano, esta nueva plaza es ubicada casi de forma exacta a la planteada en *Itsasoarekin*. Con el tiempo, y aunque acometido con elementos muy básicos, este lugar se ha convertido en un espacio referencial de actividad social, donde se realizan eventos deportivos y culturales como conciertos o «cines de verano», convirtiéndose en un espacio de encuentro para la población, en una verdadera plaza marina.

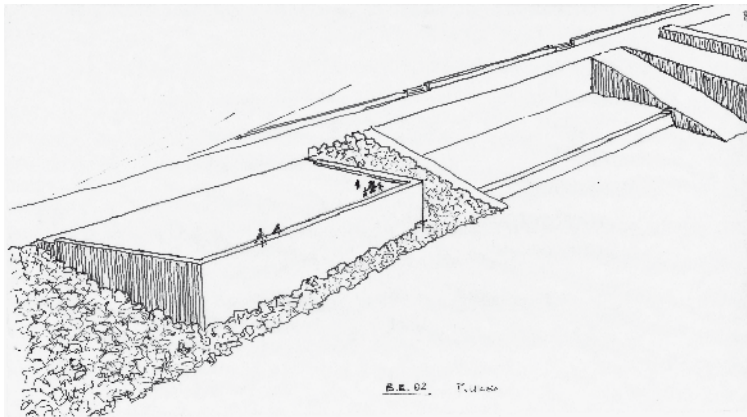


Maqueta oficial, con puerto pesquero reconvertido en exclusivo puerto deportivo.

además, posibilita el disfrute de las nuevas infraestructuras playeras al no derivarse como zona industrial (edificios, lonjas, talleres de reparaciones...) que encajonarían y condicionarían radicalmente este nuevo espacio que puede disfrutarse como entorno y paseo marítimo cuando sea rematado urbanísticamente.



Recordamos que *Itsasoarekin* propone para este mismo lugar una estructura-talaso, cuya cubierta funciona como espacio público o plaza de frente marino de forma y ubicación muy similar.



Estructura talaso (*Itsasoarekin*).

Liberación y estetización de la playa

El enterramiento de una playa, con toda su riqueza biológica y como patrimonio ambiental de «especial protección» es un hecho difícilmente justificable, y menos si se hace sin el obligado Estudio de Impacto Ambiental. De hecho, su pérdida y la transformación brutal que ha originado la presencia transgresora del nuevo dique, ha provocado un disgusto a día de hoy no superado; sin embargo, ello no es óbice para reconocer que la nueva playa construida ha sido ejecutada con un considerable tratamiento estético, no previsto en su diseño original («Plan Especial»).

Así, con unos trazados urbanísticos en forma curva, se suavizan las terminaciones en ángulo previstas en origen, y se logra una estética más tenue y amable, que junto al «hecho clave» de no ejecución de las estructuras de la nueva zona portuaria (situada justo en su lado derecho), liberan a este nuevo espacio playero del encajonamiento físico al que estaba condenado (tal y como se advertía en la parte «Análisis» del proyecto *Itsasoarekin*), logrando con estos cambios un paseo marítimo agradable con vistas hacia el Este, la costa gipuzkoana ¹⁴.

Otra ventaja señalable, que esta vez deriva de la no-conclusión del dique (de los 440 m. previstos, ejecutados 300 m.), se advierte en la presencia de una «mar viva», que en época estival niños y jóvenes la disfrutan como parte de nuestro patrimonio natural. No debemos olvidar que las olas son también naturaleza, y que su presencia prudencial representa un valor añadido de nuestro entorno marino.

¹⁴ A esta nueva playa denominada oficialmente *Ondar Gain*, los mutrikuarras, no carentes de ironía, le llaman *Kontxita*.



Plano original del «Plan Especial» con un trazado rectangular de la playa al lado de los nuevos servicios portuarios, (2001).



Jugando con las olas en la piscina de mareas de Mutriku.
Oscar Collazo (2012).



Trazado de la nueva playa, con su parte Este «liberada», (2011).



Oscar Collazo (2012).

Recordamos que el proyecto *Itsasoarekin*, defiende la construcción de un nuevo muelle exterior «*Kardaleko Molla*», pero con unas dimensiones mucho más reducidas que el actual dique tanto en longitud como en altura, aduciendo su eficacia pero a la vez, reivindicando una mar viva como acontecimiento estético, como patrimonio vital, abogando por preservarlo en su estado más natural posible, sin hacerlo «desaparecer»¹⁵.

15 Si el estudio presentado por el propio Gobierno Vasco reconoce que con el dique construido «se ha mejorado significativamente los problemas con el oleaje», calmado suficientemente las aguas de la dársena (*El país*, 29-07-2009), paisajísticamente sería un crimen prolongarlo en un 50%, porque supondría un encerramiento espacial absurdo e innecesario.

En lo que se refiere a la eficacia de una dique-escollera, la Consejería de Obras Públicas del Gobierno Vasco en 2009, admitía que una escollera de 8 metros de altura (espigón rebasable con menos de la mitad de altura que el dique) garantizaba el «corte» del oleaje, poniendo como ejemplo de funcionalidad el espigón ubicado junto al Kursaal de Donostia (*Noticias de Gipuzkoa*, 22-10-2009). El proyecto *Itsasoarekin* defiende la no necesidad de construir un «dique muralla», poniendo como ejemplo precisamente la misma escollera, el de la playa de Zurriola, situada junto al Kursaal, por su funcionalidad como rompeolas y de bajo impacto visual. Otro cambio de concepción que se acerca de las ideas expuestas en *Itsasoarekin*.

6.2. RECONOCIMIENTO COMO METODOLOGÍA

La irrupción cada vez mayor, de movimientos sociales que plantean estrategias alternativas a los programas políticos-institucionales, está constituyendo una nueva escena en la organización social. Con el objetivo de caminar hacia una sociedad más sostenible, estos colectivos pretenden ampliar los sistemas de participación en las decisiones de interés colectivo, porque entienden que como ciudadanos responsables, están llamados a participar más activamente en las decisiones políticas reales.

Como hemos comentado con anterioridad, este activismo, independientemente de si es alternativa o de colaboración institucional, forma parte de una estructura social¹⁶ y como tal, está afectado por ellas. Esto no quiere decir que para nuestra aportación sea independiente y crítica tengamos que liberarnos de las estructuras institucionales y actuar al margen de ellas. Al contrario, la existencia de estas estructuras e instituciones nos posibilita la actividad, y eso se aplica por igual a actos de colaboración que a actos de disensión.

La presentación de este proyecto, de ninguna manera pretende ser un alegato antiinstitucional, muy al contrario, pretende aportar una experiencia real de aplicación constructiva de un saber específico (el saber del arte) como acercamiento a una nueva metodología de trabajo. Es más bien, una investigación desde el ámbito artístico en un contexto de crisis.

En este sentido, y como referente de reflexión y estudio, cabe señalar los objetivos presentados por el XVI Congreso de Eusko Ikaskuntza

16 WOLFF, J., *La producción social del arte. Estructura social y creatividad artística*, Madrid, 23 Ediciones ISTMO, S.A., 1997.

(Estudios Vascos)¹⁷, que en el año 2005 se desarrolla bajo el lema «Desarrollo Sostenible. IT. El futuro»¹⁸. En ella se definen los objetivos a alcanzar y los tres principales planteamientos estratégicos de Desarrollo Sostenible en el programa del Gobierno Vasco, que resultan ser:

- Reorientación del modelo de crecimiento económico y la redefinición de progreso-desarrollo.
- «Reinvención de la ciudad», donde las fuerzas sociales juegan un papel determinante, contando con la participación ciudadana para la ordenación y planificación de la ciudad.
- Analizar la acción de las administraciones públicas, sugiriendo un programa político general que promueva la participación de los ciudadanos, instituciones y agentes económicos, empresariales, agrarios y sindicales.

Estos congresos evidencian que tanto instituciones como ciudadanía se necesitan mutuamente en este empeño de progreso y desarrollo social e institucional, fomentando más la coparticipación de las partes y las consultas populares¹⁹, para que al final, y desde una participación real, sea la ciudadanía la verdadera protagonista en la

toma de decisiones sobre su futuro. Convencido de ello, el movimiento ciudadano *Hobetu Leike* que ya se había formado dos años antes, desarrolla durante más de cinco años un proceso de puesta en práctica de estos principios, informando, comunicando y negociando con instituciones y agentes sociales, con objeto de aportar su «otro punto de vista» sobre modelos de desarrollo y construcción de paisaje, desde un debate abierto y público.

En el año 2009, en el XVII Congreso de Eusko Ikaskuntza (Estudios Vascos), bajo el lema «Innovación para el progreso social sostenible», el proyecto *Itsasoarekin* es seleccionado y participa en el congreso, en la sección Revalorización de lo Público, como «Propuesta de proyecto de investigación»²⁰. El Comité Científico considera este planteamiento de praxis artística «*muy interesante, ya que presenta un proyecto que a su vez constituye una memoria de actuación mediante el arte en un espacio público de borde o frente de agua, participe de una condición paisajística liminal entre lo urbano y el espacio portuario*».

Después de siete años de su presentación por primera vez en público como proyecto alternativo, *Itsasoarekin* es expuesto en un congreso de consideración científico-cultural para el progreso social sostenible, como «memoria de actuación de revalorización de lo público», como un método (extrapolable) de construcción de paisaje.

¹⁷ *Eusko Ikaskuntza* o Sociedad de Estudios Vascos es una institución científico-cultural creada en 1918 por las Diputaciones Forales de Álava, Gipuzkoa y Navarra con intención de ser un recurso estable y duradero para el desarrollo de la cultura euskaldún.

¹⁸ <http://www.eusko-ikaskuntza.org/es/congresos/ds/>

¹⁹ Los dos grupos políticos que han gobernado en Mutriku (Euskal Herritarrok y PNV) se han negado a celebrar una consulta popular. En diciembre de 2001 la solicitaron oficialmente y por escrito los grupos SKB y *Hobetu Leike*, sin haber recibido respuesta del Ayuntamiento gobernado por Euskal Herritarrok. En diciembre de 2005, y previa presentación de mil firmas, es solicitada por el colectivo asambleario de jóvenes *Mutrikuko Gazte Asanblada* (MUGA) al consistorio gobernado por el PNV, sin recibir tampoco respuesta.

²⁰ Libro Resúmenes, XVII Congreso Eusko Ikaskuntza, (2009) «Innovación para el progreso social sostenible». En «Revalorización de lo público» p.183: *Itsasoarekin*. Proyecto de regeneración integral del perímetro marítimo de Mutriku, Gipuzkoa.

6.3. PRESENTE Y FUTURO DEL PROCESO PAISAJÍSTICO DE MUTRIKU

El 18 de julio de 2002, el Consejero de Transportes y Obras Públicas del Gobierno Vasco colocaba la «primera piedra» del «Plan Especial Puerto de Mutriku», dando así comienzo a un proyecto que debería estar concluido en cuatro años. Después de once años de contratiempos y vicisitudes como paralizaciones, quiebras, imputaciones y un proyecto redimensionado a la mitad, las obras están suspendidas y paralizadas hasta nuevo orden. Transcurrido este tiempo, y aunque nos estemos «acostumbrando» a la decadente imagen de unas obras inconclusas en perpetuidad, el proyecto debería terminarse sin tener que esperar a que futuros presupuestos contemplen una partida para su conclusión. Cabe también mencionar que, aunque el Gobierno Vasco puso fin al proyecto del nuevo puerto exterior para Mutriku en la IX Legislatura (2009-2012), aún no se ha derogado el decreto aprobado en 2006 de ejecución de todas las actuaciones previstas en el «Plan Especial Puerto de Mutriku», por lo que el proyecto en su globalidad está congelado siendo posible su reactivación. De hecho, con esta idea siguen trabajando los mismos actores que lo defendían hace once años.²¹

21 En marzo de 2011 la alcaldesa saliente (PNV) manifestaba reconocer la dificultad de justificar un nuevo puerto pesquero, aunque recalcando que: «No tiramos la toalla. No queremos perder nuestras raíces y estamos trabajando junto a Debegesa (Sociedad para el Desarrollo Económico de la comarca de Debabarrena-Gipuzkoa) en el proyecto *Balea*» (*Diario Vasco*, 28-03-2011).

El actual Ayuntamiento (BILDU) prosigue con Debegesa en el proyecto *Balea*, un proyecto que plantea el objetivo teórico de «desarrollo sostenible del puerto de Mutriku y su entorno, a través de iniciativas que potencien las actividades del citado enclave y que permitan la creación de puestos de trabajo principalmente entre jóvenes y mujeres». Pero tanto Rafa Pérez (representante del grupo ecologista Mutriku Natur Taldea, MNT) como Leo Belaustegi (Delegado Sindical del sector de la pesca del sindicato LAB y miembro de la plataforma *Ondarroa 12 milia*) coinciden en señalar que el declive del sector pesquero es una problemática que hay que abordar conjuntamente, entre todos los puertos pesqueros y no solo desde un propósito coyuntural como el proyecto *Balea*,

Ante esta tesitura, y ante la ya comentada banalización que está sufriendo el espacio marítimo-terrestre de Mutriku²², consideramos preciso un análisis crítico de lo acontecido, del estado actual y de las futuras intervenciones transformadoras de su paisaje.

Después de más de una década de conflictos y despropósitos, es justo exigir que se depuren responsabilidades y exigir que concluya definitivamente la obra. Pero es justo también exigir que se culmine dignamente el proyecto sin más atropellos paisajísticos; rematando urbanísticamente el entorno de la playa y culminando el dique en su actual longitud. Porque como el propio Gobierno Vasco reconoce en su estudio presentado, con su actual longitud el dique «ha mejorado significativamente los problemas con el oleaje»²³, calmando suficientemente las aguas de la dársena, pero, sobre todo, porque su ampliación supondría acentuar el severo «cerramiento paisajístico», y anularía totalmente los flujos naturales de la mar.

ya que el problema de viabilidad y rentabilidad de la pesca no es consecuencia de la falta de infraestructuras sino del modelo de pesca y su comercialización. En opinión de estos representantes, el proyecto *Balea*, en vez de estudiar los posibles recursos a desarrollar para potenciar verdaderamente la pesca artesanal, pretende ajustar las necesidades y potencialidades de nuestro entorno al «Plan Especial Puerto de Mutriku» (Gobierno Vasco, mayo 2001). Según Rafa Pérez, «de nuevo, detrás de lo «sostenible» se esconde el viejo proyecto desarrollista y anacrónico. De nuevo detrás de un proyecto «amable» se esconden los mismos protagonistas y los mismos objetivos», (entrevista personal, marzo 2012).

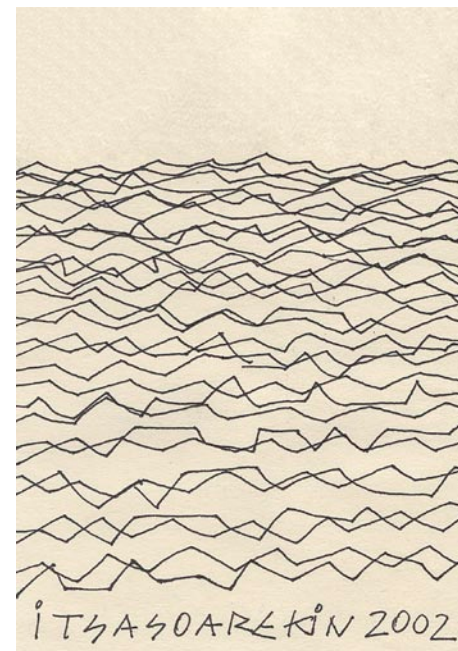
22 En el primer capítulo, el relativo al *Paisaje*, ya se señala la banalización que está sufriendo el espacio marítimo-terrestre de Mutriku, aludiendo a la pérdida de singularidad de su recinto portuario; un espacio público que alberga edificios de notable valor cultural como las antiguas Cofradías de Pescadores, y de espacios naturales de gran valor ambiental como el acantilado de Burumendi, que no están siendo considerados en su condición patrimonial, pública y simbólica. Iniciativas como puertos deportivos, bares y terrazas, deben estar reguladas con mayor rigor para evitar la fagocitación del patrimonio identitario y natural de Mutriku. Punto 1.5. Consideraciones Del Paisaje En El «Caso Mutriku» (cap.1).

23 *El País*, 29 de julio de 2009.

Por otro lado, como ciudadanos que desarrollamos nuestras vidas en este entorno costero, debemos contemplar nuestra actual realidad paisajística desde una visión positiva, reconociendo las nuevas infraestructuras como «nuestras» e intentando disfrutarlas pensando en que los esfuerzos invertidos en la defensa del medio han tenido repercusión²⁴, y han merecido la pena, porque aunque la pérdida paisajística ha sido importante, aún estamos en disposición de disfrutar de un entorno privilegiado.

Pero también debemos señalar que el proceso constructivo de Mutriku no se acaba con la culminación del dique, ni con la derogación del «Plan Especial». El proceso constructivo del paisaje es constante y debe ser crítico, creativo, participativo... adaptándose a los nuevos tiempos, a las nuevas necesidades. Para ello, sin embargo, es preciso incidir en una «cultura del paisaje»; una cultura del paisaje que requiere de una mayor «intensidad estética» en su gestión, lo que conlleva una mayor responsabilidad ambiental por parte de las instituciones (incluyendo la participación ciudadana y de los especialistas en paisaje —«operadores estéticos»—), pero también por parte de la población desde su implicación en una nueva actitud por lo común, lo público y lo patrimonial; nuestro Paisaje.

No olvidemos que el paisaje que dejamos es el retrato de la cultura que lo ha modelado.



«La creatividad es un valor añadido en cualquier conducta humana. Y también en cualquier proceso. Además, es un elemento que suele ser emergente, fruto de un trabajo previo, de una saturación de elementos, la perfecta mezcla de los cuales puede surgir una clave, una respuesta anteriormente velada»²⁵.

24 En estos últimos diez años, se advierte por parte de las instituciones una percepción paisajística más sensible. En el n° 128 de la revista local Kalaputxi (mayo, 2013), el Ayuntamiento mostraba su interés por participar más activamente junto con el Departamento de Puertos en el proceso de organización portuaria. Se aprecia en la alcaldía, un planteamiento paisajístico más acorde a los tiempos, conciliando desde una perspectiva más compleja el recinto portuario con los posibles usos; su perímetro marino con un uso peatonal o el interés por preservar la actividad pesquera, superando viejas concepciones monofuncionales del puerto.

25 Tomeu Vidal, Antoni Remesar, Nuria Ricart, Adolf Raba. «Seis aspectos de la participación en procesos de transformación urbana», 2008. Op.Cit., s.p.

CONCLUSIÓN FINAL

Entendiendo el ámbito de la investigación universitaria como espacio estratégico para el cruce disciplinario Arte-Ciencia-Tecnología y al objeto de participar en una excelencia universitaria próxima a la demanda de la sociedad, el trabajo de investigación de esta tesis inscrito en el Programa de Doctorado: Espacio de Representación y Lugar de La Escultura concluye que precisamente el Arte independientemente como ámbito de expresión, constituye un mecanismo operativo donde pueden confluir y converger distintos conocimientos y valores, constituyéndose por ello en una importante vía para la innovación y la cohesión social. Consideramos, que más que el propio Arte, «el saber del arte», es un dispositivo de gran potencial constructivo por su condición de síntesis y su naturaleza estética, lo que lo acredita como mecanismo operativo para gestionar y articular la compleja unidad que configura nuestro paisaje contemporáneo.

Esta tesis parte de la idea de que para la sostenibilidad del paisaje (entendida desde una «ecología ampliada»), necesariamente se tienen que conjugar conocimientos y valores como la ética, la estética y la política, razón por la cual planteamos la incursión del Arte junto a las demás disciplinas concernientes a su ordenamiento y construcción. Desde esta premisa, planteamos su idoneidad, principalmente por su raíz estética y su naturaleza sintética, cuestiones que le acreditan como mecanismo operativo ético y constructivo. Es por ello, que la idea principal que quiere transmitir esta tesis se fundamenta en la defensa de la «operatividad» del arte para la construcción física y simbólica del paisaje, planteando un nuevo paradigma del arte; su participación metodológica en la gestión estética de la misma.

En esta labor, el artista como técnico de operaciones estéticas asume un posicionamiento sustancial ante el paisaje; mediando entre el territorio y la sociedad y planteando vías relacionales con objeto de establecer nuevos órdenes entre las praxis humanas y su medio. Este artista que opera en el paisaje lo identificamos como «operador estético». Un artista que por su solvencia técnica y su educación es-

tética, participa directamente en la gestión estética del paisaje desde una metodología específica, desplegando todo su conocimiento al paisaje como hecho construido y a la sociedad como fin vital.

Esta tesis, en contraposición a los intereses de dominio de lo territorial y lo político, pretende «revalorizar lo público» y «redemocratizar» las prácticas políticas desde la aportación de distintos saberes y la ampliación de sistemas de participación. Este planteamiento está basado en una traslación de lo artístico a lo social, aplicando metodologías donde el «saber del arte» en colaboración con otras disciplinas, plantea nuevos espacios de diálogo donde confluyan agentes sociales, técnicos e institucionales, con objeto de desarrollar instrumentos innovadores para gestionar y solventar los conflictos entre territorio y sociedad.

En esta tesis hemos constatado que históricamente el Arte, en su deseo de participar en su contexto social, ha participado activamente en la configuración de lo público, lo político y lo estético, dando sentido a sus significados, así como a su desarrollo conceptual. Desde este bagaje acumulado, y como contribución a la calidad del marco vital que representa el paisaje, esta tesis doctoral defiende la operatividad del «saber del arte» y la solvencia del «operador estético» para conjugar lo político, lo poético y lo ecológico, desde el convencimiento de la dimensión ética de la estética del paisaje. Recordando las palabras de Jörg Zimmer: «la estética es más que un complemento compensativo de la visión analítica y de la dominación técnica de la naturaleza. Es su complemento crítico. El libre respeto hacia el mundo puede entrar en la conciencia a través de la contemplación estética del paisaje, para así darnos una medida y unos objetivos razonables para nuestra praxis».

Encontramos pues, que la estética (del paisaje) representa la formalización de una actitud, una nueva praxis de relación y conducta humana hacia la naturaleza que puede llegar a influir decisivamente

en la conciencia moral. En consecuencia, planteamos la ordenación y construcción del paisaje desde la gestión estética de la misma. Entendiendo que el paisaje no solo es el resultado del proceso histórico de la ocupación y utilización humana del territorio, sino que es más bien una noción cultural y relacional que exige una práctica política y una conducta ética. Y en esta labor, el arte y el artista están llamados a participar más activamente. Ordenando el territorio desde una nueva intencionalidad política, organizando sobre una armonía sostenible y estructurándolo desde una actitud ética ante la vida. En definitiva, construyendo un paisaje estético, a partir de la analogía entre dos entidades que se estiman claves; ética y estética (Wittgenstein), donde el «construir» no se puede desligar del «habitar» y del «pensar» (Heidegger).

Esta «vía estética» que plantea la tesis, no está enfocada a restablecer daños causados, sino a establecer nuevos órdenes culturales y relacionales con nuestro medio desde una reflexión crítica sobre las praxis modernas. La actualidad de una estética del paisaje se sustenta en esta visión crítica y constructiva, ya que las herramientas convencionales de planificación y transformación solo dan soluciones a los problemas físicos y funcionales del territorio desde una segmentación competencial que imposibilita su tratamiento unitario. En la planificación y transformación del paisaje deben integrarse aspectos psicológicos y estéticos por su naturaleza relacional, razón por la que planteamos la incursión del arte y del artista en su estructuración; transfiriendo al paisaje una identidad que lo haga más humano, al igual que haciendo del ser humano parte del paisaje.

Y en esta «vía estética», el saber del arte, por su mirada poética, constructiva y educadora se convierte en el mecanismo estratégico para ponerlo en valor. El escritor Bernardo Atxaga señala que a la hora de estructurar el paisaje, de todas las posibles miradas, hay que aplicar la mirada creadora, la inventora, la «otra mirada» que tiene su origen en una ideología poética; «la mirada poética, aquella que

transfigura la realidad al tiempo que se desentiende de lo necesario o de lo útil»¹ y que viene a inventar una nueva utopía que trasciende más allá de una región concreta o de los poderes que lo gobiernan. Y como no podría ser de otra forma, la estructuración del paisaje requiere también de la recomposición de nuestras prácticas sociales e individuales desde una ampliación de lo ecológico. En este sentido, el filósofo Félix Guattari nos da las claves de una nueva filosofía denominada *Ecosofía*; entendida como la articulación ético-política entre los tres registros ecológicos: el del medio ambiente, el de las relaciones sociales y el de la subjetividad humana.

Estos nuevos paradigmas ético-estéticos nos sirven para constatar las posibilidades operativas de las praxis artísticas; reconstruyendo nuevas relaciones humanas, relacionando lo intelectual con el pensar y el actuar, ampliando su actuación a un cambio profundo sobre la visión del mundo. Pero independientemente a la forma de «mirar» y de «actuar», constatamos en el saber del arte un mecanismo constructivo, específico por su operatividad transversal, capaz de sacar a la luz la naturaleza de las cosas, la esencia del paisaje. Un instrumento de eficacia real que más allá del taller (del objeto artístico) puede operar a escala de paisaje, en las partes que lo integran, en la Naturaleza, en el Territorio, en la Ciudad y en la Sociedad, entrelazando y convergiendo sus distintas naturalezas y necesidades a modo de una «estética del paisaje».

El paisaje como ámbito utópico, es un ámbito espacial, político y social de nuevos sistemas de relación tanto entre sus habitantes como con su medio, en donde la estética vendría a ser una formalización de la ética. Nos referimos a una estética política, abierta a todos los órdenes de la vida, a una estética ecológica ampliada como una normativa integral de procesos de planificación tanto te-

rritoriales como sociales. Por lo tanto, cuando planteamos aplicar el saber del arte a la construcción del paisaje, no nos referimos a una mera traslación de escala (del taller a la ciudad), sino a poner en valor un «pensamiento estético» (Oteiza), a modo de un saber pragmático consecuencia de una sensibilidad y una técnica adquirida en el arte. Y es aquí donde encontramos el valor educativo del arte, como una «escuela de tomas de conciencia», como una herramienta para la formación estético-política del artista operador.

Esta tesis defiende que el artista, por su solvencia técnica, su educación estética y como pionero a nivel ideológico, puede y debe participar en la estructuración y construcción del paisaje. Mediando en el eterno conflicto entre territorio y sociedad; analizando su contexto, creando nuevas propuestas relacionales y activando procesos de cambio. Porque desde su visión transversal y su espíritu de apertura puede aportar nuevas vías, incidiendo en los aspectos más críticos de la realidad social, mediando entre las necesidades de la ciudadanía y la entropía del medio, proponiendo nuevos modelos más sostenibles y más estéticos.

Para este artista operador, el valor del paisaje es el objeto central de su gestión estética, un valor que radica en la realidad concreta de sus procesos y estructuras, en su carácter estético y perceptivo. El valor del paisaje es integral, abarca tanto la realidad concreta de su expresión formal como la de las estructuras y procesos físicos, ecológicos y culturales que mantienen su dinámica. Y el artista operador, tiene que asumir los valores esenciales de cada paisaje, e interpretar los significados que subyacen bajo sus aspectos formales. Se trata de que el artista asuma una nueva faceta social que incorpore la gestión y construcción del paisaje como objetivo de su quehacer artístico, entendiendo este trabajo como una labor interdisciplinar y contando con la ciudadanía como base fundamental para su gestión.

1 <http://www.atxaga.org/testuak-textos/otra-mirada>

Planteamos pues su ordenación y construcción como una materia creativa y colaborativa, donde el «operador estético» debe participar a la altura de arquitectos o ingenieros en la construcción física y simbólica del paisaje, participando desde las singularidades de su condición, donde el artista alejado de toda individualidad o «autoría» debe imbricarse en aspectos y conceptos procedimentales enfocados al objetivo común de construir un paisaje más estético. Es por ello que planteamos la participación del artista operador, porque como técnico estético está en disposición de enfrentarse al espacio, al arte y a lo público, revelando las dimensiones simbólicas y políticas del espacio humano, el Paisaje.

Pero para aprehender la base argumental de este proyecto doctoral, el relativo al ideario estético-político aplicable metodológicamente, el nuevo paradigma del arte planteado, consideramos que los conceptos clave en torno a los que gira deben ser subrayados, ya que significan los conceptos que conjugan lo político, lo público y lo estético y que configuran los dispositivos estéticos planteados. Por lo tanto, presentamos un conjunto de conceptos (que podrían ser más, o menos) en un orden no-concreto, mostrados más bien a modo de galaxia; esparcidos pero a la vez interrelacionados, y que en su interacción aleatoria conforman las líneas argumentales de la tesis:

1. Arte: Concebido no como representación, sino como acto de realización en sí mismo. Concebido como una mirada poética e innovadora (como recurso plástico, lingüístico o sonoro), como mecanismo operativo estético orientado a la gestión y construcción del paisaje. Para «construir espacios y relaciones para reconfigurar, material y simbólicamente, el espacio común» (Ranciére, J.). Pero también como ámbito educador para la conducta política, para la formación estética del artista, como escuela de tomas de conciencia (Oteiza).

2. «Saber del arte»: saber acumulado de la praxis artística desarrollado por las distintas tendencias y activismos artísticos, que como dispositivos operativos son aplicables al cambio estructural y estético del paisaje, a su construcción física y simbólica. Pero este «saber» específico no es consecuencia de una teoría, ni el resultado de un experimento, sino que es el resultado de un saber del arte, donde la operación inventiva, lo que «acontece» no se produce por azar sino por el talento acumulado de una experiencia en el arte. (Laka, X.).

3. Arte relacional: Prácticas artísticas abiertas a la esfera de las interacciones humanas y su territorio, vinculando dinámicas sociales y medioambientales que posibiliten nuevas apropiaciones relacionales, y que a la vez, abran nuevos horizontes a las preocupaciones contemporáneas sobre la función social del arte. En un sentido parecido a lo definido por Borriaud: «que toman la esfera de las interacciones humanas y su contexto social como horizonte teórico y que enfatizan en la capacidad de resistencia del arte dentro del campo social global», pero sin ser reducidas al interior de la galería o museo.

4. Estética: Alejado de la idea dada por criterios de perfección técnica e identificado con «la asignación de una cierta forma de aprehensión de lo sensible» (Ranciére, J.). «Sensibilidad estética» como un nuevo tipo operativo de sensibilidad que se adquiere dentro del arte, aplicable en todos los órdenes de la vida, como conducta política, «existencial» (Oteiza, J.). Como cierto lenguaje de la ética, como condición, como presupuesto de mundo, «ética y estética son lo mismo» (Wittgenstein).

5. Construcción estética del paisaje: Estructurar, ordenar y dar forma al paisaje conjugando lo político, lo poético y lo ecológico pero desde una «ecología ampliada», es decir, desde la búsqueda de nuevos paradigmas ético-estéticos que reconstruyan nuevas relaciones humanas, en un cambio en nuestras maneras de ser y vivir en sociedad y con el medio (Guattari).

6. Gestión estética: Gestión y tratamiento crítico, con objeto de establecer nuevos órdenes entre las praxis humanas y su medio desde la dimensión ética de la estética del paisaje.

7. Paisaje: Entendido en su complejidad como producto de la interacción entre territorio y sociedad. Más que una instantánea, un «acontecer», reflejo de la actividad humana en su medio. Materia de nuestro acontecer vital como nuevo paradigma de respeto e integración y por lo tanto concepto cultural y constructo estético que exige una práctica política y una conducta ética.

8. «Paisaje estético»: Planteamiento utópico de un ámbito de convivencia, que desde una visión ética-estética otorga al espacio-hábitat una nueva intencionalidad política de convivencia. Argumento renovado de reclamación de un planteamiento ético de la gestión de los recursos naturales y territoriales y en nuevas prácticas sociales que tiendan a modificar y a reinventar formas de ser de uno mismo en relación con el medio existencial (en el seno de la pareja, en el seno de la familia, en el contexto social, político...).

9. Operador estético: Término originario de Carlo Argan haciendo alusión a artistas, arquitectos, urbanistas, que cuentan con los ciudadanos para la creación de lugares, y utilizado por Antoni Remesar para designar a artistas que, como operadores estéticos y sujetos políticos, funcionan como «facilitadores» para «dinamizar procesos sociales, hacerlos emerger y ayudar a su transformación en procesos/objetos/acciones con un fuerte componente estético». En esta tesis, el «operador estético» es entendido como especialista en gestión estética del paisaje, como pionero a nivel ideológico y de lenguaje formal y plástico, por su formación estético-política adquirida en el arte («sensibilidad estética»), y que desempeña su labor en tres áreas básicas complementarias: en el análisis crítico, proyectando propuestas estéticas y activando procesos de cambio.

10. Sostenible: Entendido en términos de una ecología ampliada en el sentido de lucha contra la injusticia social, la pobreza, la contaminación, el excedente demográfico o el desgaste ambiental, desde nuevos paradigmas ético-estéticos de nuestras maneras de ser y vivir en sociedad. La sostenibilidad implica que todo lo que un paisaje es capaz de generar debe ser destinado al medio natural y a las poblaciones y culturas locales (Errekondo, J. y Galdós, A.).

11. Conflicto: Parte de la vida misma, y que, por lo tanto, hay que afrontar, acoger y elaborar. «La necesitamos para vivir, para convivir mejor, para denunciar injusticias y para hacer progresar el mundo» (Fernández, J).

12. Constructo: (cultural, artístico, estético...) La definición de «constructo» hace alusión a su difícil definición dentro de una teoría científica, aunque el «constructo Paisaje» como entidad, es algo que se sabe que existe; una materia perceptiva, construida desde determinados códigos éticos y estéticos que interactúa entre el mundo material y el mental.

13. Dispositivos constructivos espaciales: Dispositivos desarrollados a través de la colaboración de todas las artes, tanto plásticas como politécnicas, que, sirviéndose de sus medios específicos, determinan una nueva «síntesis» de construcción, pudiendo ser utilizados en la ciudad, en urbanismo, en la producción industrial... como forma, como método.

14. Dispositivos estéticos: Mecanismos estético-políticos desarrollados desde un arte crítico, autorreflexivo y comprometido para transformar y construir lo público, lo político o lo simbólico tanto en el ámbito teórico como en el de la acción, construyendo y dando sentido a sus significados.

15. Espacio público: Entendido, «no como lugar de paso, sino un lugar para congregarse, para crear espacios de discusión, de socialización y de visibilidad» (David Ávalos). Para Rafael Moneo, el «espacio público no es tanto la ocasión de celebrar visualmente la vida en común como la oportunidad de crear una escena que haga posible la reflexión, que permita meditar». Para Rosalin Deursche, «el espacio público (ciudad, edificio, exposición, obra de arte) está en relación íntima a nuestras ideas relativas al significado de lo humano, la naturaleza de la sociedad y el tipo de comunidad política que anhelamos». (Repolitización del espacio público: transformación física y simbólica del espacio, teniendo en cuenta el estatuto del público y la especificidad del lugar).

16. Arte público: Práctica que tiene como finalidad intervenir, incidir o interactuar en el ámbito de lo público, y que puede también contemplar un posicionamiento crítico, una voluntad de interacción en el ámbito social, vinculación con la especificidad del lugar y un compromiso con la realidad que «desencadena mecanismos sociales e individuales de apropiación del espacio que contribuyen a coproducir el sentido del lugar» (Remesar, A.)

17. Arte político: Arte que establece una relación activa con la audiencia. Trasgresor en tanto que persigue la transformación y, a su vez, resistente en tanto que crítico (Foster, H.). Arte político, «por el tipo de tiempo y de espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio» (Rancière, J.).

18. Activismo cultural: «Utilización de medios culturales que traten de promover cambios sociales» (Brian Wallis). Prácticas que se insertan en un discurso social, en el ámbito de lo colectivo, y en las que toman parte tanto el arte como otras disciplinas que produzcan mensajes visuales y formales, más cercanas a la práctica de acción que a la de formalización (Parramón, R.).

19. Obra de arte: Toda obra susceptible de construcción de paisaje (esculturas, puentes, edificios...), como «intersticio social que propicia un espacio de relaciones humanas que sugiere nuevas posibilidades de intercambio distintas a las hegemónicas en dicho sistema» (Borriaud, N.).

20. Obra o artefacto relacional: Estructuras planteadas con finalidad de establecer situaciones y encuentros entre naturaleza y sociedad y, por consiguiente, lugares de encuentro facilitadores de relaciones humanas. (Artefacto: Del latín «Arte factus»: hecho con arte.)

Después de señalar los conceptos clave que configuran los dispositivos estéticos planteados, y que relacionan claramente la evolución de las prácticas artísticas con la concepción y construcción de lo público, lo político y lo estético, constatamos que el Arte, en su acontecer en la vida social, cultural y política, ha desarrollado mecanismos operativos derivados de sus experiencias relacionales con estos ámbitos, que son precisamente de las que se nutre y sirve, determinando con ello la percepción, el pensamiento, la opinión y la cultura política de sus ciudadanos. Como práctica transversal, la práctica artística se convierte en producción de subjetividad y, por extensión, en práctica política, por lo que constituye un dispositivo estético sustancial a la hora de establecer, construir, un nuevo proyecto vital que implique necesariamente nuevos órdenes de coexistencia entre la sociedad y el medio.

En esta constante redefinición, desde la responsabilidad de la cultura, el arte ha hecho suyos nuevos postulados, proponiendo modelos más participativos, experimentales, perceptivos, y desarrollando así un «saber del arte» como un recurso estratégico para la estructura-

ción y construcción estética del paisaje en su complejidad. La evolución de las prácticas artísticas relacionadas con el territorio y la sociedad y en toda la compleja realidad que representa el paisaje, nos define culturalmente y nos revelan que todos somos parte del problema evidenciando que en su transformación estructural se tiene que dar desde la recomposición de las prácticas ecológicas, sociales e individuales. La redefinición del paisaje debe ser, por tanto, tarea de todos, desde lo individual a lo grupal, desde las instituciones hasta los agentes sociales y culturales, y, como no podría ser de otra forma, del arte, por ser un recurso de transformación física y simbólica del espacio común.

Por lo tanto, esta tesis hace defensa del «saber del arte» por su potencial inventivo, por su capacidad sintetizadora de las distintas disciplinas y por su naturaleza educadora, condiciones estético-políticas derivados de sus experiencias relacionales con el territorio y la sociedad que lo acreditan como dispositivo operativo del paisaje.

Concluimos subrayando que el arte hoy continúa proponiendo modelos perceptivos, críticos y participativos con la idea de establecer, construir un nuevo proyecto vital que implique nuevos órdenes culturales, políticos y económicos. Planteamos este «obrar del arte» como una metodología de trabajo, como un modelo de planificación estratégica para la gestión y estructuración del paisaje, aplicando un saber del arte para encontrar respuestas y no como aportación estética puntual. Porque entendemos que el arte no solo posiciona, también soluciona. Ya no se trata tanto de qué hacer con el arte, sino de dar respuesta a la cuestión planteada por Oteiza *¿cómo hacer con el arte?*

Intentando dar respuesta a esta pregunta y como aportación al paradigma planteado por la tesis, el proyecto *itsasoarekin* representa una puesta en valor de las cuestiones planteadas desde la «operatividad» como dispositivo estético del «saber del arte», fundamentada en la

idea filosófica de que ética y estética vienen a ser una misma entidad (Wittgenstein). Desde esta idea sobre arte como herramienta (crítica, creativa y educativa), *Itsasoarekin* busca construir un entorno relacional en armonía con lo existente, convergiendo lo político, lo estético y lo ecológico.

El proyecto *Itsasoarekin* representa la conclusión práctica del marco teórico planteado en la tesis, articulando la idea del paisaje como constructo estético, y difundiendo un nuevo paradigma del arte (su aplicabilidad como método) que nos sirve para activar procesos de cambio, y de esta forma, transformar mentalidades prevalentes en las praxis humana sobre el medio. De esta forma el «operador estético» abarca tres áreas básicas complementarias: *analizando* como sujeto político *projectando* como mediador estético, y activando de un proceso como facilitador social.

La escala en la que se desarrolla *Itsasoarekin* es el paisaje, pero entendiéndolo no solo como escala física, sino también como una escala que abarca lo humano y lo político lo que implica conceptos relacionales entre el medio y el ciudadano. En él, el artista como operador estético, media estéticamente en las relaciones conflictivas, desde una «apropiación poética» de la naturaleza y desde una nueva concepción del paisaje, relacionado con el modelo de preexistencias, la búsqueda de nuevos equilibrios ambientales y la voluntad de recreación de la memoria.

Itsasoarekin (aunque formalmente no se haya llevado a cabo) es una experiencia espacio-temporal real que reivindica la viabilidad y vigencia de la gestión estética que, además de la defensa de un modelo de existencia más sostenible pretende acercarse hacia una metodología de trabajo exportable. Este proyecto entiende la transformación y la reinención de Mutriku como una oportunidad y como una actividad crítica y creativa, que tiene su origen en una ideología poética (Atxaga), y en su reinención, desde la austeridad, se ha creído en el

potencial del arte como herramienta de construcción de un paisaje activo y plural.

Si la herramienta de trabajo ha sido el arte y el destinatario la sociedad, la materia prima de *Itsasoarekin* ha sido el territorio, pero sobre todo la mar, por entenderla como principal elemento estructural de su paisaje. *Itsasoarekin*, que en euskara significa «con la mar», entiende que Mutriku debe volver a mirar a la mar, pero para con-vivir con ella en un deseo de conocer, hermanarse y llegar a desvelarla (X. Lete). Con una mar viva, física y visualmente atractiva, con sus flujos variables, siempre cambiante, que, en vez de ser neutralizada y acotada, debe ser recuperada en su máxima expresión como recurso paisajístico, urbanístico, económico, lúdico, pero, sobre todo, vital, y donde, adquiere especial protagonismo «la orilla», como espacio estratégico, suturador de mar y tierra y como espacio intermedio y relacional entre naturaleza y las personas.

De esta forma, la práctica del «saber del arte» se ha aplicado de forma metodológica en todo el proceso de transformación estructural, previo análisis multidisciplinar del contexto sociopolítico. En esta práctica, el saber del arte se disuelve con otras disciplinas para luego reaparecer en forma de constructos artísticos generadores de espacios identitarios funcionales y simbólicos, otorgando a su perímetro marítimo otra intensidad estética.

En definitiva, *Itsasoarekin* pretende mostrar que, desde «el saber del arte», podemos establecer nuevos vínculos físicos y culturales con nuestro medio desde una ética implícita en la estética del paisaje. Ofreciendo otras vías de transformación más sensitivas y sensibles con el entorno, que lejos de la idea de utilizar el arte como mera imagen, pretende aplicar su «saber constructivo» en beneficio de su población, para reinventar un nuevo acontecer en su realidad como pueblo costero.

Pero como ya hemos señalado, *Itsasoarekin* como praxis, más que la defensa misma de un proyecto espacio-temporal concreto, sobre todo pretende abrir una «vía estética» para una forma de construir ligado al «habitar» y al «pensar» (Heidegger) desde una visión ecológica ampliada (Guattari) y desde la una recuperación del ideario estético de Jorge Oteiza, que nos sirve para comprender la relación entre arte, estética y conducta política. Entendiendo que el sentido del arte no está en el arte sino en su transmisión; un arte como escuela de tomas de conciencia, un espacio para desarrollar una «sensibilidad estética»; herramienta política para la construcción.

Itsasoarekin busca corroborar la aplicabilidad metodológica de un «saber del arte» que tiene como fin revelar la esencia misma del paisaje, sin desvirtuar lo existente para construirlo física y simbólicamente. Entendiendo que el valor de la estética radica en su potencial transformador, que cambia nuestro concepto de paisaje (y, por lo tanto, de nosotros mismos) y que, por ello, es capaz de establecer otras relaciones vitales con nuestro entorno, más sensitivas y sensibles, más sostenibles. Pero también, pretende ser una aproximación a una metodología de trabajo extrapolable para procesos de transformación estructural de paisaje, donde el artista se resitúa para mediar estéticamente en contextos de conflicto, analizando lo «oficial» como sujeto político, proyectando nuevas visiones como operador estético y activando procesos participativos como «facilitador social» (Remesar). Artistas, técnicos y ciudadanía en interacción como norma metodológica para la transformación territorial.

Concluimos subrayando que *Itsasoarekin* no debe entenderse en un término autobiográfico, sino en un término metodológico aplicable en cualquier otro contexto de intervención. *Itsasoarekin* no se debe entender tampoco como mero proyecto ecológico, porque se expande a lo antropológico, a lo social... ni siquiera como un ejercicio artístico, porque obedece a un ideario multidisciplinar.

Itsasoarekin no es un *a priori*, se desarrolla desde un estudio previo del «saber del arte», es un *a posteriori*, donde el estereotipo de arte como representación desaparece, pero el arte se hace presente «sin estar», a modo de símbolo, como constructo ingeniero, paisajístico, arquitectónico; volviéndose político, antropológico, sociológico... Volviéndose *estético*.

«La ciudad como obra de arte es aquella que hace posible la belleza de la vida del hombre, que la vida del hombre sea una obra de arte, de las características que estamos deduciendo de la obra de arte contemporánea: ampliación espiritual del hombre, simplificación y elevación religiosa, silencio espacial o activa soledad, y facilidad material, reducción del tiempo y toma de posesión de su libertad»².

Mutriku, 2013ko abuztua



² OTEIZA, J., «La ciudad como obra de arte» (1958). Reproducido en la tesis de Javier Moreno, Op.cit. p.207.

EPÍLOGO

PROSIGUIENDO CON LA CONSTRUCCIÓN DEL PAISAJE, MUTRIKU 2009

Terminamos esta tesis a modo de epílogo presentando una última actuación artística, que, aunque no obedece a los planteamientos desarrollados en la tesis, es decir, la aplicación del ‘saber del arte’ como recurso operativo para la construcción estructural del paisaje, pretende reflejar la realidad a la que se enfrenta el artista hoy, desde su ‘posición’ en la sociedad: la de concebir el arte también como mecanismo operativo de construcción de escala paisajística y la de reconocer la solvencia del artista como técnico especialista en gestión estética del paisaje

En el anhelo de participar en la construcción de su espacio hábitat, y ante el ‘estado de la cuestión’ del operador estético, (sin posibilidad de ejercer como técnico de operaciones estéticas), siete años más tarde de presentar el proyecto *Itsasoarekin*, me veo en la tesitura de tener que retrotraerme a aspectos procedimentales ‘establecidos’ para el artista, y trabajar con mecanismos poéticos para revelar, y con ello intentar preservar, valores identitarios y patrimoniales del mismo paisaje donde se desarrolló el proyecto *Itsasoarekin* (el pueblo costero de Mutriku –Gipuzkoa-).

INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN DEL EPÍLOGO

Como operador estético, y en ese flujo contradictorio entre las aspiraciones del artista y el principio de realidad, en el año 2009 me encuentro ante la tesitura de volver a reincidir sobre la construcción de nuestro paisaje local, aunque en esta ocasión como «intérprete estético» del paisaje. Se celebra el 800 aniversario de la concesión de título de villa o ‘carta puebla’ a Mutriku, desarrollándose por ello diferentes eventos sobre su pasado, presente y futuro, y provocando

en mí, la necesidad de aportar ese ‘otro punto de vista’, para revisar la historia pasada y presente, también, desde la sensibilidad estética. Por entender que la cultura y en concreto el arte contemporáneo tiene un papel esencial en la interpretación estética, y, por tanto, política, de las formas de construcción y desarrollo de un enclave urbano.

Pero, en esta ocasión, las actuaciones artísticas son de carácter efímero. Ejercicios artísticos para desvelar y reflexionar sobre sus valores estéticos. Visiones conceptuales que, aunque no encaminados para estructurar y construir paisaje, pretenden sin embargo significar connotaciones ante su posible transformación física, revelando valores estéticos relacionados con su origen, su paisaje y su identidad. Si el arte no se concibe para encontrar respuestas (tal y como hemos defendido en la tesis), al menos, puede funcionar para hacernos preguntas.

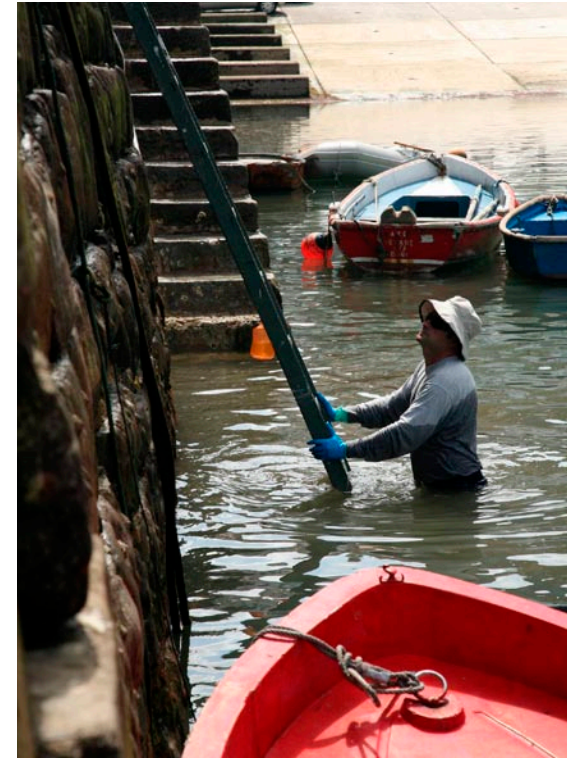
Este epílogo presenta una mirada crítica sobre el paisaje desde unas actuaciones artísticas que aunque mantenga el espíritu político del proyecto *Itsasoarekin*, nada tiene que ver con la operatividad del arte planteada en la tesis. Desde esta contradicción, pero convencido de la importancia de la ‘mirada estética’ en la revisión histórica de cualquier paisaje, presento esta otra praxis para retratar la tesitura en la que se encuentra el operador estético, que aunque pueda expresar su sensibilidad estética, se le niega la posibilidad de aplicar sus conocimientos operativos para la construcción física y simbólica del paisaje.

DE «OPERADOR» A «INTÉRPRETE». UNA MIRADA ESTÉTICA AL ORIGEN, AL PAISAJE Y A LA IDENTIDAD

Independientemente de la importancia de las concesiones políticas y demarcaciones territoriales del pasado, un ‘pueblo’ se construye con las actividades y la cultura de sus pobladores que lentamente van ‘construyendo’ su entorno. Por lo tanto, en su revisión histórica, tan importante como la perspectiva política, resulta la perspectiva paisajística. Desde los mecanismos sensibles del arte, este trabajo, intenta captar los condicionantes estéticos que dieron origen e identidad al actual paisaje de Mutriku.

Los grandes cambios paisajísticos que se han dado en estos últimos años en nuestro contexto territorial (no solo a nivel local) tanto en el ámbito urbano como en el no urbano, demasiadas veces han llevado consigo, la pérdida de valores identitarios y patrimoniales. En el lógico proceso de transformación de territorio no se deben olvidar, sin embargo, su origen, su paisaje y su identidad.

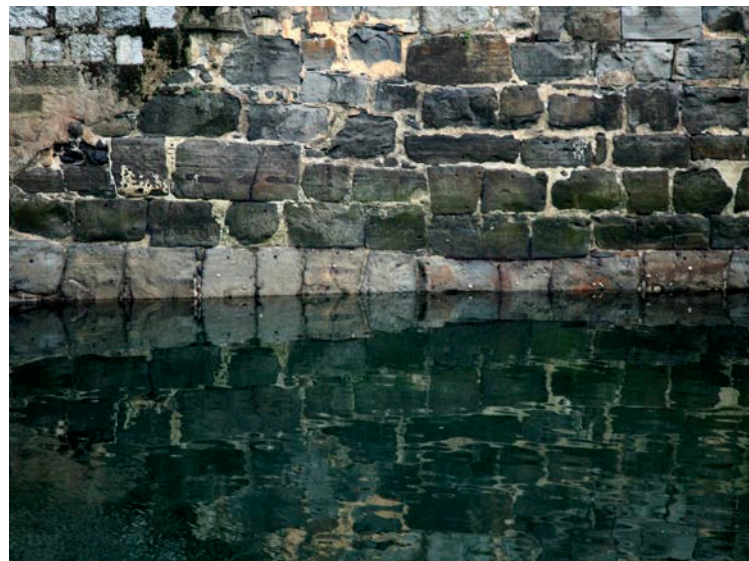
Esta exposición recoge en fotografías las tres intervenciones artísticas que se ejecutaron en Mutriku durante el año 2009. Entre sus objetivos destaca la concienciación de sus valores paisajísticos, y con ello propiciar la necesaria reflexión para abordar adecuadamente la reinención del futuro Mutriku.



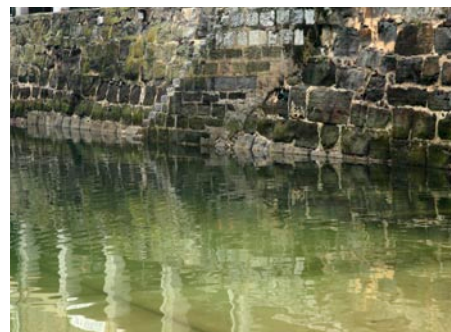
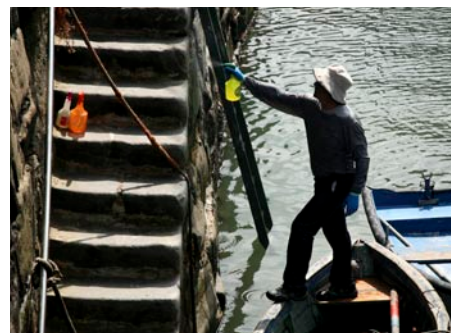
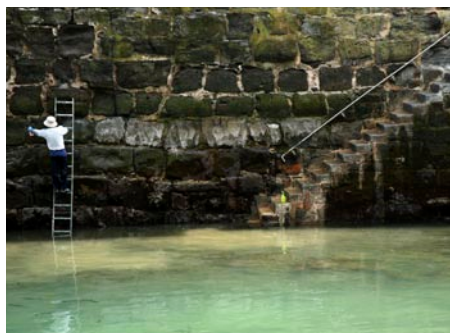
Origen: *Kofraixako moila*

El objetivo de esta intervención artística se ha centrado en la construcción civil (la más antigua existente) producto de una acción colaborativa de interés común, el muelle que resguarda el entrante natural costero y que da origen al puerto. Entendiendo el producto de esta acción colaborativa como el origen de Mutriku, se pretende remarcar la estética constructiva del conjunto pétreo de *Kofraixako moila*, señalando su valor como construcción civil, origen del puerto y, en consecuencia, origen del pueblo costero de Mutriku.

Centrándonos en su estructura pétreo, y aprovechando la bajamar, con la utilización de la lejía, se ha quemado el musgo o verdín de las piedras que configuran una misma hilera. Esta 'limpieza' de unas piedras concretas, viene a forma líneas cromáticas discontinuas entre el verdín, provocando un 'extrañamiento' y nuestra mirada en ellas. Con el «juego» de las mareas, estas líneas inclinadas por el paso del tiempo, aparecen y desaparecen sutilmente en un continuo cambio de escenario, contrastando las onduladas formas de la hilera de piedras con la recta línea de la superficie de la mar.



ΕΠÍΛΟΓΟ



Paisaje: Santabatako hormak

Ante la parcelación y sectorización que está sufriendo el paisaje, y tomando su disgregación territorial en pequeñas parcelas como una de las afecciones de esta problemática, esta intervención busca remarcar la importancia de la mantener una 'unidad paisajística' como valor patrimonial.

En los últimos años estamos siendo testigos de la fragmentación de nuestro paisaje. Esta transformación, originada por un dudoso concepto de privacidad del territorio, lleva a sus 'propietarios' a cerrarlos con vallados cubiertos e infranqueables, originando una pérdida de la continuidad paisajística al quedar estas parcelas 'exentas', tanto física como visualmente. Esto conlleva la pérdida de la 'unidad paisajística' y en consecuencia, de su sentido patrimonial.

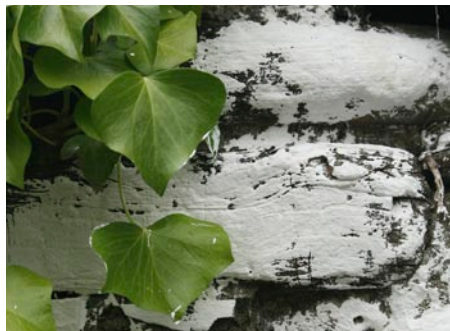
Esta intervención artística se centra en las ruinas de un antiguo convento situado en el límite Oeste del casco urbano. La acción consistirá en limpiar de maleza las antiguas paredes para posteriormente blanquearlas con cal aguada.

La luz de la cal activa estas viejas paredes atribuyendo a estas una presencia escultórica. Con esta reaparición escultórica provocamos una unidad de encuadre, una percepción más paisajística del conjunto espacial.

De la misma forma que los viejos troncos, ya caídos, siguen siendo parte del bosque y son generadoras de vida, estas viejas paredes, aunque vestigios del pasado, son generadoras de la estética del presente, complementando un paisaje histórico.



ΕΠÍΛΟΓΟ



Identidad: Moila zaharra

Esta última intervención pretende resaltar la importancia de preservar los elementos materiales existentes que determinan unos modos y formas de construir, como elementos identitarios de su paisaje que reflejan nuestro vínculo a ella. Elementos y componentes constructivos, que en su formalización y disposición, conservan la estética de un espacio vital como representa el entramado de adoquines, losetas y demás remates pétreos que cuenta el suelo físico de cualquier puerto de localidad costera.

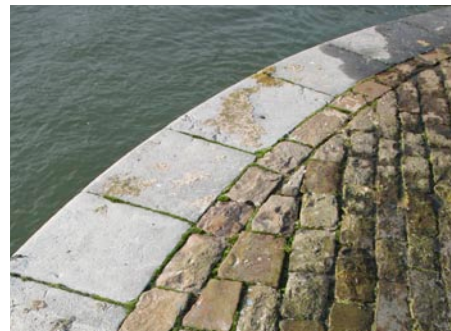
La excesiva domesticación de nuestro entorno acaba igualando y aliando los suelos uniformemente. El asfalto y el hormigón imponen su imagen globalizadora sin reparar en las texturas, formas y colores que corresponden a nuestras actividades recientes reflejadas y 'dispuestas' en el suelo. Porque bajo nuestros pies existen también elementos constructivos de gran valor estético que otorgan identidad al espacio.

Esta acción se centra en los últimos ochenta metros de adoquín que sobreviven en el puerto de Mutriku. Con un mazo y un cincel, se han ido retirando restos de cemento y hormigón que han ido acumulándose sobre ellos.

Con esta última intervención se ha pretendido destacar el carácter 'constructivo' que implica la limpieza y la preservación, así como la importancia de preservar formas y disposiciones, que conforman la estética identitaria de su paisaje.




ΕΠÍΛΟΓΟ



ANEXO DOCUMENTAL

INFORME PRELIMINAR SOBRE LA EVALUACIÓN
DE IMPACTO AMBIENTAL DEL PROYECTO DE
AMPLIACIÓN DEL PUERTO DE MUTRIKU

EUSKO JAURLARITZA  GOBIERNO VASCO 8

LURRALDE ANTOLAMENDU,
ETA INGURUGIRO SAILA
Ingurugue Salburuordetza

DEPARTAMENTO DE ORDENACIÓN
DEL TERRITORIO, VIVIENDA
Y MEDIO AMBIENTE
Viceconsejería de Medio Ambiente

INFORME PRELIMINAR SOBRE LA EVALUACIÓN DE IMPACTO AMBIENTAL DEL PROYECTO DE AMPLIACIÓN DEL PUERTO DE MUTRIKU

En fecha 11 de mayo de 1999, el Departamento de Transportes y Obras Públicas del Gobierno Vasco solicitó en esta Viceconsejería de Medio Ambiente el inicio del trámite de consultas previas para la evaluación de impacto ambiental del proyecto de un nuevo dique de abrigo en el puerto de Mutriku, de acuerdo con lo establecido en la Ley 3/1998, de 27 de febrero, General de Protección del Medio Ambiente del Gobierno Vasco y el Reglamento para la ejecución del R.D.L. 1302/86, de 28 de junio, de Evaluación de Impacto Ambiental.

Dicha solicitud se acompañó de la preceptiva Memoria Resumen del Proyecto Básico.

El presente informe contiene los resultados de las consultas realizadas, así como los aspectos más significativos que esta Viceconsejería de Medio Ambiente considera deben tenerse en cuenta para la evaluación de impacto ambiental del proyecto de ampliación del puerto de Mutriku.


I. CONSULTAS REALIZADAS

Esta Dirección de Recursos Ambientales realizó consultas con los organismos siguientes:

- Demarcación de Costas en el País Vasco del Ministerio de Medio Ambiente
- Dirección General de Montes y Conservación de la Naturaleza de la Diputación Foral de Gipuzkoa.
- Colegio Oficial de Biólogos de Euskadi.
- Subdirección de Salud Pública, Dirección Territorial de Gipuzkoa.
- Departamento de Agricultura y Pesca del Gobierno Vasco.
- Dirección de Patrimonio Cultural del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco.
- Dirección de Cultura de la Diputación Foral de Gipuzkoa.
- Dirección de Medio Ambiente de la Diputación Foral de Gipuzkoa.
- Ayuntamiento de Mutriku
- Sociedad de Ciencias Aranzadi.
- Cofradía de pescadores de Mutriku
- AZTI-SIO

Finalizado el plazo reglamentario se han recibido las respuestas de la Cofradía de pescadores de Mutriku, de la Dirección de Patrimonio Cultural del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, de la Demarcación de Costas en el País Vasco del Ministerio de Medio Ambiente y de la Dirección Territorial en Gipuzkoa del Departamento de Sanidad. En caso de recibirse alguna información posterior, ésta se remitirá al titular del proyecto para su consideración en la elaboración del estudio.

Donostia - San Sebastián, 1 - Tel. 945 01 98 07 - Fax 945 01 98 08 - 01010 Viciole-Gastin 1

EUSKO JAURLARITZA  GOBIERNO VASCO 8

Entré los informes recibidos, merecen especial mención los emitidos por la Demarcación de Costas de Gipuzkoa y la Subdirección General de Sanidad en Gipuzkoa del Gobierno Vasco, copias de los cuales se adjuntan al presente informe.

El informe de la Demarcación de Costas de Gipuzkoa hace referencia a la incidencia del proyecto sobre el dominio público marítimo-terrestre. Se expresa en este sentido considerando que las dimensiones del nuevo dique representan una agresión visual y ocupacional muy importante. Se señala, asimismo, que el proyecto en su conjunto afecta considerablemente a la playa de Mutriku, con gran afluencia de público, que quedaría suprimida por la obra terrestre. Se considera también posible una afección negativa a la playa de Burumendi como consecuencia de las corrientes que se crean en la zona.


El informe de la Dirección Territorial de Sanidad en Gipuzkoa se expresa considerando que el impacto de la fase de explotación, en concreto sobre la playa de Burumendi, resulta crítico, atendiendo a los impactos permanentes o de larga duración derivados de la ocupación de la playa, reducción en las tasas de renovación de agua de la dársena, presencia de embarcaciones y aumento de la contaminación de origen físico-químico e incluso, microbiológico. Por lo tanto, concluye el informe que el proyecto abre serias dudas sobre la persistencia de la playa como lugar de valor paisajístico, y de esparcimiento y, por lo tanto, deberían tenerse en cuenta otras alternativas diferentes a la planteada.

A tenor de que los aspectos señalados en ambos informes son de gran relevancia en el procedimiento de Evaluación de Impacto Ambiental de este proyecto, y habida cuenta que la Memoria Resumen hace referencia a otras actuaciones además de las obras del nuevo dique, el día 22 de julio de 1999, se convocó una reunión a la que asistieron representantes de la Subdirección de Sanidad en Gipuzkoa, Dirección de Puertos y Dirección de Recursos Ambientales del Gobierno Vasco y de la Demarcación de Costas en Gipuzkoa.

Las principales conclusiones que pueden extraerse de aquella reunión son las siguientes:

a) La Dirección de Puertos del Gobierno Vasco, que promueve el Plan Director del Puerto de Mutriku, ha iniciado el trámite de consultas previas inicialmente para el proyecto de construcción del dique de abrigo del Puerto de Mutriku, en base a las diferentes partidas presupuestarias con las que se pretende ejecutar este Plan. Las ulteriores acciones previstas al amparo de dicho dique (ampliación del puerto de Mutriku y dársena deportiva) tienen como objetivo aprovechar la fuerte inversión que supone su construcción para relanzar la actividad pesquera y deportiva en dicho enclave. Las actuaciones contempladas en el Plan Director serían las siguientes:

- Nuevo dique de 500 m de longitud
- Contradique y acceso correspondiente.
- Dársena náutico-deportiva con 420 atraques.
- Nuevo dique-dársena pesquera de 430 m de muelle y 28.000 m² de superficie
- Nueva lonja pesquera de 1.500 m² de superficie.
- Nuevos almacenes para Armadores y Exportadores de 3.000 m².

EUSKO JAURLARITZA  GOBIERNO VASCO (B)

- Aparcamiento con capacidad para 400 vehículos ligeros y 16 vehículos pesados.
- Piscina natural de agua de mar de 5.000 m²
- Nuevo acceso por carretera.

b) Se puso de manifiesto que el análisis ambiental de esta actuación dentro del procedimiento de Evaluación de Impacto Ambiental únicamente puede abordarse teniendo en cuenta el plan de ampliación en su globalidad. Las distintas actuaciones comprendidas en el Plan Director deberían analizarse con un grado de concreción adecuado al procedimiento en curso.

c) Asimismo, los asistentes expresaron que dicho plan, por su envergadura, implica importantes afecciones al litoral de Mutriku, además de claras implicaciones de carácter socioeconómico e infraestructural; haciéndose necesario un nuevo análisis de las alternativas técnicamente viables.


II. CONSIDERACIONES EN RELACIÓN A LA EVALUACIÓN DE IMPACTO AMBIENTAL DEL PROYECTO DE AMPLIACIÓN DEL PUERTO DE MUTRIKU

Partiendo de lo expuesto hasta el momento y una vez analizada la documentación referente al Plan Director a la que se ha tenido acceso, así como la información existente en esta Viceconsejería de Medio Ambiente, destacan algunos aspectos cuyo desarrollo y consideración resulta fundamental para una correcta evaluación del proyecto:

Por lo que respecta a la descripción del proyecto y sus acciones, la información aportada para el trámite de consultas previas resulta parcial y no abarca la totalidad de las acciones vinculadas a la ampliación. Como consecuencia, el análisis preliminar por parte de los organismos consultados resulta, asimismo, parcial al no haber contado con información referente al proyecto global (si exceptuamos a la Demarcación de Costas en Gipuzkoa que para la emisión de su informe solicitó información complementaria al promotor del proyecto).

Por lo que respecta al ámbito que resultaría afectado por el Plan Director, una vez consultados los planes y estudios que figuran en esta Viceconsejería de Medio Ambiente, se ha podido extraer la siguiente información:

- a) "Los acantilados entre Mutriku-Saturrarán", se encuentran recogidos en el Catálogo de Enclaves y Espacios de Interés Naturalístico de la C.A.P.V., del año 1994. Asimismo, se han recogido con la misma denominación en el "Anexo 3. Listado abierto de áreas de Interés Naturalístico" de las Directrices de Ordenación del Territorio del País Vasco.
- b) Si nos remitimos a los contenidos del Avance del Plan Territorial Sectorial del Litoral de este Departamento de Ordenación del Territorio, Vivienda y Medio Ambiente, encontramos la siguiente información:
 - El puerto de Mutriku (siglo XIII) está incluido en el Inventario de los Recursos Turísticos del País Vasco, del Departamento de Comercio y Turismo, dentro del Grupo Paisajístico.

EUSKO JAURLARITZA  GOBIERNO VASCO (B)

- En el diagnóstico del litoral de Mutriku, el Plan destaca las playas del puerto y Sietepayas y el valor de las formaciones de acantilados al este y al oeste del puerto.
- La zona comprendida entre el espigón exterior actual y las Sietepayas hasta Saturrarán, así como los acantilados orientales se han diagnosticado en el Plan como de "muy alto valor para la conservación" y las zonas colindantes como de "alto valor".
- La propuesta de ordenación del Plan para esta zona es de "Especial Protección Estricta" de los acantilados y las Sietepayas; y califica como "Playa Urbana" a la playa de Mutriku. Los criterios de ordenación para ambas zonas no serían compatibles con la ampliación del puerto que se proyecta. En la propuesta de ordenación del medio marino la zona intermareal de los acantilados de Mutriku se calificará como "Zonas de uso público, extensivo" y "Zonas de pesca y recolección" (zona submareal) quedando excluidos de estas zonas los puertos y dársenas deportivas.

Por lo que respecta a las afecciones más significativas de la propuesta actual cabría destacar las de carácter paisajístico (referente a la alteración de la fisonomía actual del Puerto de Mutriku y al efecto de cerramiento del horizonte que originarían el nuevo dique y el contradique), así como la desaparición de la playa de Mutriku por la infraestructura terrestre, la posible afección a la playa de Burumendi (La Primera) y a los acantilados a ambos lados de la bocana por los caminos de acceso y el contradique.

En referencia al interés naturalístico de las playas cabe mencionar que, en comparación con otras zonas del litoral cantábrico, es un recurso escaso en la costa de esta Comunidad Autónoma. Este hecho ha motivado el interés de las diferentes administraciones implicadas por desarrollar planes de regeneración y creación de playas en nuestro litoral.


Desde el punto de vista paisajístico, el valor ambiental de una playa es elevado. Lo mismo cabe decir de su valor económico al constituir un recurso turístico de primer orden. Las playas presentan, asimismo, un alto valor como elemento de defensa del territorio al constituir un buen mecanismo de disipación de la energía del oleaje. Constituyen, en definitiva, la mejor garantía del territorio que se desarrolla tras de ellas y, por lo tanto, un elemento esencial en la ordenación del mismo.

III: JUSTIFICACIÓN DE LA ACTUACIÓN PROPUESTA

Atendiendo a la importante incidencia que el Plan representa sobre los recursos ambientales, de ocupación y transformación del dominio público marítimo-terrestre, así como sobre el uso y disfrute de dicho dominio, se considera imprescindible poder contar con una justificación del mismo basada en un análisis del papel que representa dicha actuación en el marco global de la ordenación de las infraestructuras pesqueras y náutico-deportivas en el litoral de la C.A.P.V.

En este contexto, resultan relevantes las siguientes cuestiones:

- a) El primer referente es el Acuerdo suscrito el 11 de junio de 1996 entre los Departamentos de Transportes y Obras Públicas y de Ordenación del

EUSKO JAURLARITZA  GOBIERNO VASCO

8

Territorio, Vivienda y Medio Ambiente relativo a una planificación de puertos compatible con la conservación del medio litoral de la C.A.P.V.

b) La planificación de las infraestructuras portuarias que se impulsa desde el citado Acuerdo tiene su marco idóneo en las Directrices de Ordenación del Territorio que se aprueban definitivamente el 31 de enero de 1997. En este documento se recogen las directrices para desarrollar los puertos de Bilbao y Pasaja, una Plan Territorial Sectorial de Puertos de Deportivos e Instalaciones Náutico-Recreativas y una serie de Planes Directores para el resto de los puertos.

Para el caso que nos ocupa, es interesante traer a colación la estrecha interrelación entre los puntos 8.3.3 y 8.3.4 del apartado 8 del capítulo 13 "Directrices Particulares. Puertos", en referencia a la compatibilización del aprovechamiento de los puertos tradicionales, para uso deportivo y la construcción de nuevos puertos, especialmente a la hora de contabilizar amarres que puedan dar satisfacción a la demanda en este campo.

Por otra parte, en el punto 8.3.2 del citado apartado, se prioriza el uso pesquero de los puertos de Bermeo, Ondarroa, Getaria y Hondarribia.


Teniendo en cuenta la idiosincrasia actual del puerto de Mutriku, que radica en una definición paisajística muy concreta, el Plan Director objeto de este informe supone una transformación tal que se asemeja más a actuaciones de nueva implantación en la costa, similares a las distintas alternativas que se han venido planteando en Donostia, por ejemplo.

c) En este sentido deberían aportarse argumentos adicionales a los arriba expuestos con objeto de justificar el papel que representa la actuación propuesta en el marco de la política y planes de relanzamiento del sector pesquero en esta Comunidad Autónoma. Así, por ejemplo, sería interesante conocer las expectativas de relanzamiento de dicho sector en Mutriku a través de la ampliación que se proyecta, aportando datos actuales y esperados de la flota pesquera afectada, considerando, asimismo, la influencia del cercano puerto de Ondarroa. Asimismo, se hace necesario aportar una descripción y valoración de los efectos inducidos esperados sobre otros aspectos territoriales, fundamentalmente en lo referente a las infraestructuras terrestres para apoyar la actividad comercial que pudiera generarse.

IV. ANÁLISIS DE ALTERNATIVAS PARA EL PLAN DIRECTOR DE MUTRIKU

Una vez cumplimentado el apartado anterior, previamente al desarrollo de un proyecto de construcción que pudiera ser objeto de una Declaración de Impacto Ambiental, es necesario un análisis profundo de las diferentes alternativas de mejora del acceso marítimo al puerto de Mutriku. Estas alternativas se plantearán con el objetivo de compatibilizar esta mejora con el mantenimiento de los recursos y valores naturalísticos de esta franja del litoral. Para cubrir este objetivo el instrumento pertinente es un Estudio Preliminar de Impacto Ambiental.

En esta comparación de alternativas pudiera ser interesante, asimismo, estudiar medidas correctoras tendentes a mantener las playas, incluyéndose la regeneración de las mismas, siempre y cuando las infraestructuras necesarias

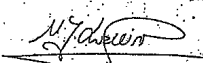
EUSKO JAURLARITZA  GOBIERNO VASCO

8

para ello no supongan mayores impactos ambientales que los que se pretenden corregir.

En Vitoria-Gasteiz, a 28 de julio de 1999

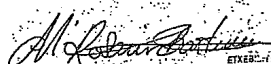
POR LOS SERVICIOS TÉCNICOS:



FDO.: M^o JOSÉ LODEIRO RICO


DEPARTAMENTO DE ORDENACION DEL TERRITORIO, VIVIENDA Y MEDIO AMBIENTE
Dirección de Recursos Ambientales

LA JEFE DEL SERVICIO DE ORDENACION DEL TERRITORIO, VIVIENDA Y MEDIO AMBIENTE
ANÁLISIS DEL MEDIO AMBIENTE



FDO.: ROSARIO BARTUREN BARROS

VºBº DEL DIRECTOR DE RECURSOS AMBIENTALES



FDO.: ANTON ARAMBURUR ALBIZURI

DEPARTAMENTO DE ORDENACION DEL TERRITORIO, VIVIENDA Y MEDIO AMBIENTE
Dirección de Recursos Ambientales

6

PLAN ESPECIAL PUERTO DE MUTRIKU

MEMORIA
ORDENANZAS REGULADORAS
PLAN DE ETAPAS
ESTUDIO ECONÓMICO-FINANCIERO
PLANOS

P.E. PUERTO Mutriku
Mayo 2.003

**PLAN ESPECIAL
PUERTO DE MUTRIKU**

Documento "A. MEMORIA"
Documento "B. ORDENANZAS REGULADORAS"
Documento "C. PLAN DE ETAPAS"
Documento "D. ESTUDIO ECONÓMICO-FINANCIERO"
Documento "E. PLANOS"

Mayo 2.001

REDACTORES
Gain.S.A.Ingenieros de C.C.P.
Manu Arruabarrena Florez.Arqto.
Santiago Peñalba Garmendia.Arqto

EUSKO JAURLARITZA



GOBIERNO VASCO

P.E. PUERTO Mutriku
Mayo 2.003

EQUIPO REDACTOR:

Gain S.A. Ingenieros de C.C.P.
Manuel Arruabarrena Florez. Arquitecto.
Santiago Peñalba Garmendia. Arquitecto.

REDACTORES
Gain.S.A.Ingenieros de C.C.P.
Manu Arruabarrena Florez.Arqto.
Santiago Peñalba Garmendia.Arqto

EUSKO JAURLARITZA



GOBIERNO VASCO

Documento "A. MEMORIA"

**ÍNDICE:** Pág.:

1. INTRODUCCIÓN	2
1.1 Objeto y antecedentes del "proyecto"	2
1.2 Marco legislativo vigente.....	2
2. ANÁLISIS URBANÍSTICO DEL ÁREA	2
2.1 Descripción del territorio.Edificación e infraestructuras existentes	2
2.2 Características geotécnicas del Área	3
2.3 Condiciones de la propiedad del suelo.....	3
2.4 Patrimonio urbanístico o naturalístico de interés cultural existente.....	4
3. DETERMINACIONES DE LAS NORMAS SUBSIDIARIAS PARA EL ÁREA	4
4. JUSTIFICACIÓN DE LA CONVENIENCIA Y OPORTUNIDAD DE LA PROPUESTA	5
5. DESCRIPCIÓN DE LA ORDENACIÓN PROPUESTA	5
5.1 Descripción general de la ordenación	5
5.2 El programa de usos portuarios.....	7
5.3 La red viaria	10
5.4 Urbanización e infraestructuras de servicios urbanos	10
5.4.1 Acondicionamiento del terreno, obras de fábrica y urbanización superficial	10
5.4.2 Red de distribución de agua, riego e hidrantes contra incendios	11
5.4.3 Red de saneamiento.Depuración de aguas residuales	11
5.4.4 Drenaje	11
5.4.5 Red de energía eléctrica.....	12
5.4.6 Red de alumbrado público	12
5.4.7 Red de telecomunicaciones	12
6. GESTIÓN Y EJECUCIÓN DEL PLAN ESPECIAL	13
6.1 Condiciones generales de gestión y ejecución	13
6.2 Ejecución de la urbanización.....	13
6.3 Ejercicio de la facultad de edificar	13
ANEXO I. SÍNTESIS DE LA MEMORIA Y CUADROS DE CARACTERÍSTICAS DE LA ORDENACIÓN	15
Síntesis de la Memoria.....	17
Cuadro de Características generales	18
Cuadro de Zonificación Global – Ámbitos Funcionales delimitados en el Puerto	18
Cuadro de Calificación Pormenorizada.....	19
Cuadro de Aprovechamientos y Ocupación asignados a las parcelas edificables	20
ANEXO II JUSTIFICACIÓN DEL CUMPLIMIENTO DE LA NORMATIVA VIGENTE PARA LA PROMOCIÓN DE LA ACCESIBILIDAD (Ley del Parlamento Vasco 20/1.997, de 4 de Diciembre, para la promoción de la Accesibilidad, y Decreto del Gobierno Vasco 68/2.000, de 11 de Abril de Normas Técnicas sobre condiciones de accesibilidad de los entornos urbanos, espacios públicos, edificaciones y sistemas de información y comunicación).....	21



1. INTRODUCCIÓN**1.1. OBJETO Y ANTECEDENTES DEL PROYECTO**

El objeto del presente Plan Especial es la ordenación pormenorizada del Área "Puerto de Mutriku", de acuerdo con lo establecido por las vigentes Normas Subsidiarias de Planeamiento de dicho municipio.

Su redacción responde al encargo realizado al equipo que suscribe por la Dirección de Puertos y Asuntos Marítimos del Departamento de Transportes y Obras Públicas del Gobierno Vasco bajo cuyo seguimiento y dirección técnica se ha realizado. En dicho proceso se han considerado las distintas soluciones técnicas planteadas para la formalización del dique exterior, se ha valorado la configuración de las dársenas, se ha hecho un seguimiento e informe del planeamiento general municipal tramitado paralelamente y se han aportado diversas soluciones de planeamiento de desarrollo, manteniéndose un contacto constante con la dirección del trabajo.

Como resultado de todo ello, en diciembre último se presentó formalmente un primer documento para comentarios¹ de los que resulta el presente proyecto.

1.2. MARCO LEGISLATIVO VIGENTE

El presente Plan Especial se formula en el marco legislativo urbanístico vigente, constituido por, entre otras, las siguientes disposiciones legales:

- "Ley estatal del Suelo" de 13 de abril de 1.998
- Artículos de la "Ley del Suelo" de 1.992 no derogados por la citada "Ley de 1.998".
- Ley de la Comunidad Autónoma del País Vasco de participación de la comunidad en las plusvalías generadas por la acción urbanística, de 25 de abril de 1.997 y Modificación de 20 de abril de 1.998.
- Ley de la Comunidad Autónoma del País Vasco 17/1.994, de 30 de junio, de medidas urgentes en materia de vivienda y de tramitación de los instrumentos de planeamiento y gestión urbanística.
- "Ley del suelo de 1.976" y Reglamentos formulados en su desarrollo, en todos aquellos aspectos que no contradigan lo establecido en las disposiciones anteriores.
- Ley de Puertos.

Tal y como se ha señalado con anterioridad, se redacta asimismo a partir de las determinaciones de las Normas Subsidiarias municipales vigentes.

2. ANÁLISIS URBANÍSTICO DEL ÁREA**2.1. DESCRIPCIÓN DEL TERRITORIO. EDIFICACIÓN E INFRAESTRUCTURAS EXISTENTES**

El Área objeto del presente proyecto se corresponde con el ámbito delimitado para el puerto por las Normas Subsidiarias, constituyendo la zona portuaria del municipio de Mutriku, con inclusión del nuevo espacio marítimo-terrestre necesario para llevar a cabo la ampliación proyectada para sus instalaciones.

¹ Escrito de 14 de febrero, Notas de 16 de marzo y Notas de 21 de mayo.

REDACTORES

Gain,S.A.Ingenieros de C.C.P.
Manu Arruabarrena Florez.Arqto.
Santiago Peñalba Garmendia.Arqto

EUSKO JAURLARITZA



GOBIERNO VASCO

Está limitado al Norte y al Este por el mar abierto, y al Sur y Oeste por el casco urbano, en una línea que viene a coincidir sensiblemente con la del deslinde del dominio marítimo-terrestre.

De forma irregular, presenta una longitud máxima de 950 m. en dirección suroeste-nordeste, y una anchura media de 300 m., alcanzando una superficie de 329.320 m².

Los accesos al ámbito se producen actualmente desde el casco urbano, con un vial principal que, arrancando desde la carretera general desemboca al Sur del área; el resto, como Portu Kalea, BideBeri o el que desciende hasta el grupo de viviendas Burumendi, son itinerarios peatonales o de tráfico rodado restringido.

En cualquier caso, todos ellos disponen de características geométricas complejas, que aconsejan la construcción de un elemento viario adecuado a los usos portuarios, máxime teniendo en cuenta la ampliación proyectada de los mismos.

Las preexistencias de edificación se concretan en un edificio situado sobre el muelle central - antigua Lonja - y otro grupo de edificios pegados a la ladera en el muelle Sur, así como una serie de pequeños almacenes concentrados en dos grupos en el extremo Sur y en el centro del límite Oeste del área.

Todos ellos contienen usos relacionados con la actividad portuaria, si bien el situado en el muelle central está destinado en parte a usos de hostelería.

Las infraestructuras existentes en el Área se limitan a las relacionadas con el puerto actual, con la excepción de la instalación de un aliviadero de tormentas, correspondiente al saneamiento general de Mutriku y que se sitúa enterrado bajo la plataforma viaria correspondiente a la zona Sur del puerto.

Tanto la topografía como las preexistencias urbanizadas del área se reflejan en los planos de información del presente documento.

2.2. CARACTERÍSTICAS GEOTÉCNICAS DEL ÁREA

El accidente natural que supone el puerto de Mutriku tiene como origen la erosión marina que ha supuesto la discontinuidad entre la construcción litológica del Keuper con respecto a los materiales más consistentes del flysch Albiense-Cenomaniense.

El flanco Norte de la cadena montaños costera entre Deba y Ondarroa pertenece a este flysch que se presenta como una alternancia de cuarzo-areniscas y argilitas limosas.

En la zona de Mutriku, existe una lámina diapírica del Keuper, que arrancando desde la zona del Puerto se extiende, aproximadamente, siguiendo el trazado de la carretera hasta Saturrarán. El Keuper, aquí, está formado por arcillas abigarradas y yesos, acompañado ocasionalmente por masas de ofitas.

2.3. CONDICIONES DE LA PROPIEDAD DEL SUELO

Los terrenos incluidos en el ámbito, constituyen bienes de dominio público marítimo-terrestre adscritos a la Comunidad Autónoma del país Vasco para el ejercicio de sus competencias de cara a la construcción, utilización y gestión de nuevos puertos y vías de transporte de titularidad de la propia Comunidad Autónoma.

REDACTORES

Gain,S.A.Ingenieros de C.C.P.
Manu Arruabarrena Florez.Arqto.
Santiago Peñalba Garmendia.Arqto

EUSKO JAURLARITZA



GOBIERNO VASCO

P.E. PUERTO "A" MEMORIA -4-
Mutriku Mayo 2.003

Los citados terrenos adscritos conservan la calificación jurídica de bien de dominio público marítimo terrestre, de conformidad con el artículo 49 de la Ley de Costas.

Si de la delimitación del ámbito se deriva la incorporación de terrenos de algún propietario diferente al citado organismo, se formulará el oportuno expediente de expropiación, o acuerdo sustitutorio, para la obtención de la completa titularidad de los terrenos incluidos en el ámbito.

2.4. PATRIMONIO URBANÍSTICO O NATURALÍSTICO DE INTERÉS CULTURAL EXISTENTE

Mediante resolución de 11 de Septiembre de 1997 del Viceconsejero de Cultura, Juventud y Deportes, han sido declaradas Zonas de Presunción Arqueológica el "Puerto de Mutriku" y "Lonja Zaharra", cuya ubicación y delimitación queda señalada en el gráfico adjunto.

En las citadas Zonas resulta de aplicación el artículo 49 de la Ley de Patrimonio Cultural Vasco 7/1990, desarrollado en el Decreto 234/1996 de 8 de Octubre, por el que se establece el régimen para la determinación de las Zonas de Presunción Arqueológica.

Por otra parte, y en lo que se refiere al Patrimonio Edificado de Interés Cultural existente, se consolida en sus actuales condiciones el edificio de la Cofradía de Pescadores, significándose que todas las intervenciones constructivas de mejora o consolidación que se produzcan en el mismo, se limitarán a las intervenciones de restauración científica y restauración conservadora, en el términos previstos en el Anexo I del Decreto 317/2002.

Se aplicarán idénticos criterios de conservación para la grúa del puerto y las casetas-oto existentes en el ámbito de intervención.

3. DETERMINACIONES DE LAS NORMAS SUBSIDIARIAS PARA EL ÁREA

El planeamiento general de aplicación en Mutriku se corresponde con el documento de Normas Subsidiarias aprobado por el Consejo de Diputados de la Diputación Foral de Gipuzkoa con fecha 18 de Noviembre de 1.997 y con la Modificación de las mismas recientemente aprobada definitivamente por el mismo Consejo de Diputados en relación la ampliación del Puerto y los sectores SR1-Burumendi y SR2-San Nikolas.

Dichas Normas constan de diversos documentos que definen en su conjunto el planeamiento general de aplicación y en particular aquél que corresponde considerar en el marco del presente proyecto. En este sentido, los criterios y objetivos de intervención que el citado expediente propone para el desarrollo del área han sido tenidos en cuenta en el presente Plan Especial.

Por lo que se refiere a las determinaciones específicas básicas de aplicación en el área, se recoge a continuación el contenido íntegro de la Ficha Urbanística del Puerto vigente.

FICHA URBANÍSTICA DEL PUERTO


a) Superficie de la zona portuaria: 329.320 m²

b) Planeamiento de desarrollo: Plan Especial de la Zona Portuaria.

c) Parámetros de ordenación:

- Aprovechamiento urbanístico total: 30.000 m²(t)
(incluyendo los ya existentes)

REDACTORES
Gain.S.A.Ingenieros de C.C.P.
Manu Arnuabarrena Florez.Argto.
Santiago Peñalba Garmendia.Argto

EUSKO JAURLARITZA  GOBIERNO VASCO

P.E. PUERTO "A" MEMORIA -5-
Mutriku Mayo 2.003

- Ocupación en planta: 12.000 m²
(incluyendo la ocupación existente)
- Altura máxima: 10 metros.
- Número máximo de plantas: 3 (incluida la planta baja).

d) Condiciones de aprovechamiento: a definir por el Plan Especial.

El Plan Especial definirá las condiciones de Superficie mínima de parcela, frente mínimo, alineaciones y retranqueos.

El Plan Especial definirá el tráfico rodado en el ámbito portuario, así como las zonas de aparcamiento de vehículos y su régimen de uso.

e) Usos permitidos:

- Residencia: Viviendas de guardas y celadores (vinculado al uso portuario), así como usos residenciales preexistentes.
- Industrial: Actividades directamente vinculadas al desarrollo y mantenimiento del uso portuario.
- Terciarias: Dependientes y/o complementarias de la actividad portuaria. (Hostelería, hospedería, etc.)
- Garaje-Aparcamiento: Vinculado al desarrollo de la actividad portuaria. Se desarrollará en situación de: subterráneo (no computa superficie edificada), superficie (adscrita al Sistema General Portuario) y en edificio (computa superficie edificable).
- Equipamiento: En general, y en particular el Deportivo y Benéfico Asistencial, siempre que esté relacionado con las actividades portuarias.

f) Usos prohibidos:

Todos los demás.

g) Condiciones particulares:


El Plan Especial de la Zona Portuaria no podrá alterar los límites del ámbito de la Zona Portuaria definido en los planos de Modificación de las NN.SS. de Mutriku con el Suelo Urbano.

Con todo ello, queda suficientemente precisado el contexto urbanístico de referencia. El cumplimiento de las referidas determinaciones se justifica en el epígrafe 5 de esta Memoria con ocasión de la descripción de la ordenación y de las soluciones propuestas, así como en los cuadros que se acompañan.

4. JUSTIFICACIÓN DE LA CONVENIENCIA Y OPORTUNIDAD DE LA PROPUESTA

La conveniencia y oportunidad de la formulación del presente Plan Especial referido al Puerto de Mutriku se justifica en los propios criterios y objetivos de ordenación de las Normas Subsidiarias vigentes en el municipio, a los que nos hemos referido con anterioridad, y cuyo objetivo no es otro que preparar el marco jurídico-urbanístico para posibilitar la ampliación del Puerto de Mutriku sobre la base de las previsiones contenidas en el Plan Director formulado por la Dirección de Puertos y Asuntos Marítimos del Departamento de Transportes y Obras Públicas del Gobierno Vasco.

REDACTORES
Gain.S.A.Ingenieros de C.C.P.
Manu Arnuabarrena Florez.Argto.
Santiago Peñalba Garmendia.Argto

EUSKO JAURLARITZA  GOBIERNO VASCO

5. DESCRIPCIÓN DE LA ORDENACIÓN PROPUESTA**5.1. DESCRIPCIÓN GENERAL DE LA ORDENACIÓN**

El Plan Especial cumplimenta íntegramente las determinaciones, criterios y objetivos de las Normas Subsidiarias vigentes como se comprueba de la descripción que del mismo se realiza a continuación. Se recogen así las condiciones básicas de acceso al Área y los usos y aprovechamientos establecidos.

La ordenación del Área viene determinada en gran medida por el diseño de las nuevas instalaciones portuarias que ha sido definido por la Dirección de Puertos y Asuntos Marítimos del Departamento de Transportes y Obras Públicas del Gobierno Vasco, y cuya definición geométrica se recoge estrictamente en el presente Proyecto. Asimismo, y aunque se encuentra fuera de los límites del ámbito de intervención del Plan Especial, se ha recogido también a nivel gráfico y desde un punto de vista informativo u orientativo, la nueva playa que, según los estudios realizados por la misma Dirección de Puertos, es posible configurar como consecuencia de la disposición del nuevo dique y las plataformas portuarias proyectadas.

Con estas premisas, la ordenación consiste básicamente en destinar a puerto deportivo la actual dársena pesquera, que se traslada a la nueva obtenida como consecuencia de la construcción del nuevo dique y sus complementos, manteniendo el carácter y usos del área de refugio existente.

Entre el viejo puerto y la nueva dársena se sitúa la plataforma de reparaciones a flote, en una localización que, a la vez que separa y ordena los dos núcleos de atraque, resulta adecuada para dar servicio a las diferentes modalidades náuticas integradas. En el subsuelo de ésta se autoriza la ejecución de un aparcamiento al servicio del puerto.

La organización del puerto podría describirse así esquemáticamente como dos núcleos de atraque diferenciados, -el viejo puerto y la nueva dársena -, unidos entre sí por un elemento de servicio común, -la plataforma de reparaciones a flote -.

En cada uno de estos tres elementos descritos se ha previsto la disposición de edificaciones que den respuesta a las necesidades planteadas por los usos a los que se destinan.

Así, en la nueva dársena pesquera se proyecta una edificación que acoga los usos de Lonja y Cofradía, almacenes de exportadores, fábrica de hielo, dependencias administrativas, capitánía, administración portuaria vasca, etc., y todos aquellos relacionados de una u otra manera con la actividad pesquera y portuaria en general.

También en esta misma dársena y en una localización adyacente al espaldón del dique exterior, se plantea la construcción de pequeños almacenes, fundamentalmente de armadores, que vengán a sustituir los existentes implantados de forma un tanto descontrolada en algunos puntos del puerto actual.

En la plataforma de reparaciones a flote se ha previsto la disposición de una construcción que acoga precisamente los talleres o astilleros para la reparación de embarcaciones.

Por lo que se refiere al puerto actual, se plantea en el mismo la consolidación del edificio de la antigua Cofradía existente sobre el muelle central para su destino a los usos que actualmente contiene.

Igualmente se propone mantener la edificación existente en el muelle Sur, posibilitando su ampliación longitudinal hasta lograr un frente en todo el muelle, adosando a la actual alineación una nueva crujía constituida en planta baja por un porche de uso público; se puede lograr así la

REDACTORES

Gain,S.A.Ingenieros de C.C.P.
Manu Arruabarrena Florez Arqto.
Santiago Peñalba Garmendia Arqto

EUSKO JAURLARITZA



GOBIERNO VASCO

formalización de un zócalo unitario para la ladera posterior con unas condiciones de aprovechamiento y forma de la edificación adecuadas para los usos terciarios a los que se propone destinar.

Todas las edificaciones previstas se mantienen en los parámetros de altura y perfil de edificación establecidos por el planeamiento general, no superando en ningún caso los 10 metros de altura ni las tres plantas sobre rasante.

Por otro lado, el nuevo programa portuario precisa de un complemento importante para los accesos existentes, lo que ya se contempla en las Normas Subsidiarias vigentes que prevén la ejecución de un nuevo vial a construir por San Nikolas y Burumendi. Así, fuera del Área de intervención del Plan Especial, el presente Proyecto reproduce el nuevo acceso previsto en el planeamiento general.

Por otro lado, el documento introduce algunas medidas tendentes a mejorar los accesos rodados y el aparcamiento en el Área, a la vez que plantea la definición de itinerarios peatonales específicos y áreas estanciales.

Con la ordenación de los aparcamientos junto al actual acceso al puerto - 46 plazas - y al fondo del muelle deportivo - 25 plazas - se logra también separar en alguna medida el tráfico rodado del peatonal, con independencia del tratamiento unitario que pudiera darse a la pavimentación de la zona, excepción hecha de la zona estancial proyectada a la orilla del muelle Oeste de la dársena deportiva, que resulta perfectamente segregada del tráfico rodado.

El nuevo vial de acceso, que desemboca a la altura de la actual piscina de marea, se conecta con el puerto existente a través de un vial segregado con acera que bordea la plataforma de reparaciones, y en el que se disponen adicionalmente 57 plazas de aparcamiento, independientemente de las plazas de garaje que pueden resultar en subsuelo bajo dicha plataforma. El mismo vial se prolonga hasta la nueva dársena pesquera en la que además de resolverse la movilidad rodada se disponen plazas de aparcamiento tanto para camiones como para turismos. Hasta su entrada a la dársena pesquera el vial dispone de acera en sus dos márgenes con 21 plazas de aparcamiento en una de ellas. La otra acera se prolonga bordeando la playa y formando un paseo marítimo que desemboca en una zona estancial complementaria de la nueva piscina de marea proyectada al abrigo del dique exterior.

Fuera del Área de intervención, y como ya ha sido señalado, se grafía a modo orientativo la conformación de la nueva playa incluida su plataforma posterior para ubicación de los servicios complementarios, así como el paseo de conexión con la playa de Burumendi, y la integración en la ordenación de algunos itinerarios peatonales nuevos o existentes.

La ordenación descrita se implanta en una tercera parte aproximadamente sobre muelles existentes, debiendo construirse el resto sobre el fondo marino.

Finalmente, se prevén para el sector las infraestructuras de servicios necesarias para su correcto funcionamiento, entre las que se incluyen las de saneamiento y drenaje y abastecimiento de agua, electricidad y red de telecomunicaciones, que se describen más pormenorizadamente en el punto 5.5 de la presente Memoria. Especial mención merece al respecto la Estación Depuradora que está siendo proyectada, y para la que se ha reservado una parcela específica en el extremo Este del muelle deportivo, con unas condiciones de edificación integradoras en relación al resto del conjunto edificado previsto en la zona.

REDACTORES

Gain,S.A.Ingenieros de C.C.P.
Manu Arruabarrena Florez Arqto.
Santiago Peñalba Garmendia Arqto

EUSKO JAURLARITZA



GOBIERNO VASCO

5.2. EL PROGRAMA DE USOS PORTUARIOS

El presente Plan Especial, de acuerdo con cuanto precede, ordena el sistema general portuario delimitado globalmente por las Normas Subsidiarias distinguiendo en una primera instancia cinco tipologías de subzonas globales en el ámbito portuario general, en las que se encuadran los ámbitos que se delimitan en el plano II.2 de la propuesta:

- Zona Portuaria T2 – "Actividad Productiva"
- Zona Portuaria T2 – "Actividad Náutico Deportiva"
- Zona Portuaria T2 – "Acceso Terrestre"
- Zona Portuaria T2 – "Acceso Marítimo"
- Zona Portuaria T2 – "Litoral"

Tras esta primera subdivisión del sistema general portuario en ámbitos funcionales que matizan la zonificación global de referencia, el Plan Especial contiene la zonificación o calificación pormenorizada del conjunto del ámbito de intervención.

Así con el rango propio del planeamiento de desarrollo se distinguen las siguientes tipologías de zonas pormenorizadas en las que se encuadran los ámbitos y parcelas que se representan en el plano II.3 de la propuesta:

- Zona Productiva P
 - Zona P1 – Productiva de Servicios
 - Zona P2 – Productiva Pesquera
 - Zona P3 – Productiva Portuaria
- Zona Productiva – Lámina de agua
 - Zona PL1 – Productiva de Servicios
 - Zona PL2 – Productiva Portuaria y Pesquera
- Zona Náutico-Deportiva ND
 - Zona ND1
 - Zona ND2
- Zona Náutico-Deportiva – Lámina de agua
 - Zona ND L1 – Refugio
 - Zona ND L2 – Pantalanes
- Zona Residencial R4
- Zona Acceso Marítimo – Lámina de agua AM
- Vialidad Rodada VR (Se distinguen dos zonas: VR1y VR2)
- Vialidad peatonal con acceso restringido de vehículos VTR1
- Vialidad peatonal VP (Se distinguen tres zonas: VP1, VP2 y VP3)
- Infraestructura urbana IU1

REDACTORES

Gain,S.A.Ingenieros de C.C.P.
Manu Arnuabarrena Florez,Argito,
Santiago Peñaalba Garmendia,Argito

EUSKO JAURLARITZA



GOBIERNO VASCO

- Infraestructura energética IE1 (Se configura como zonificación superpuesta)
- Infraestructura portuaria (Diques) IP (Se distinguen cuatro zonas: IP1, IP2, IP3 e IP4)
- Espacios libres de protección ELP (Se distinguen seis zonas: ELP1 a 6)
- Espacios libres de ocio ELO1

Con estas tipologías de calificación pormenorizada se proyectan las parcelas edificables destinadas a acoger edificios y usos relacionados con la actividad portuaria, delimitándose cuatro en la zona náutico deportiva (parcelas ND1, ND2, IU1 y R4) y tres más en la zona productiva (parcelas P1, P2 y P3), mientras que las zonas destinadas a viales de comunicación y espacios libres carecen en principio de edificación. Asimismo se distinguen las láminas de agua en relación con el ámbito funcional en el que se localizan y se regulan las condiciones de implantación de la infraestructura energética.

Así, en la zona náutico deportiva, en el muelle deportivo, se ordena una parcela destinada a contener usos portuarios y terciarios complementarios a la actividad portuaria -comerciales, hostelería, hostelería, etc. y auxiliares de éstos-, para la que se establece un aprovechamiento de 5.340 m²(t) (parcela ND2).

En esta misma zona, se ordena la parcela que se corresponde con el edificio existente en el muelle central - antigua Lonja -, edificio que se consolida en sus actuales condiciones de forma y superficie edificada, y que se califica para usos terciarios en general. La superficie de techo estimada de éste es de 750 m²(t) (parcela ND1).

De forma singular, al este de la primera parcela descrita, en continuidad con aquella, se califica de forma singular una parcela específica para acoger la edificación necesaria para la nueva E.D.A.R. prevista, con una superficie edificable de 1.500 m²(t) (parcela IU1).

Finalmente, en la misma zona náutico-deportiva se ha considerado también a efectos de la zonificación pormenorizada, la parte de la casa Itxas-Etxea que está incluida en el ámbito, consolidando el aprovechamiento existente que se evalúa en 178 m²(t), así como el porche sito en su planta baja (parcela R4).

Por otra parte, en la zona productiva se localiza por un lado la parcela correspondiente a la plataforma de reparaciones -zona de reparación y talleres-, destinada precisamente a la ubicación de talleres o astilleros de reparación de embarcaciones con un aprovechamiento de 2.800 m²(t) (parcela P1).

En esta misma zona productiva se ordena la parcela productiva pesquera (parcela P2) destinada a alojar los edificios en los que se ubicarían los almacenes y la lonja pesquera así como todos sus servicios complementarios. Dicha parcela, en la que se posibilita la construcción de dos edificaciones independientes (P2A y P2B, esta última adyacente al espaldón del dique exterior), vendría a absorber un total de 8.455 m²(t).

En el extremo suroeste de esta parcela se proyecta la parcela productiva portuaria (parcela P3) destinada a alojar los edificios en los que se ubicarían tanto usos portuarios como la capitanía y la Administración Portuaria Vasca. Dicha parcela, en la que se posibilita la construcción de dos edificaciones independientes (P3A y P3B), contaría con un aprovechamiento de 6.125 m²(t) para el conjunto de ambas edificaciones.

REDACTORES

Gain,S.A.Ingenieros de C.C.P.
Manu Arnuabarrena Florez,Argito,
Santiago Peñaalba Garmendia,Argito

EUSKO JAURLARITZA



GOBIERNO VASCO

Complementariamente de estas parcelas edificables se ordenan las zonas destinadas de forma más singularizada a vialidad, otras infraestructuras y espacios libres, además de las láminas de agua. Entre éstas, con la particularidad de proyectarse como una zona superpuesta, se incluye la zona destinada a infraestructura energética, ámbito que debe superponerse por su funcionalidad a las zonas pormenorizadas de infraestructuras portuarias correspondientes a los diques y, fundamentalmente, a las láminas de agua. Si bien el proyecto define una localización superpuesta concreta para esta infraestructura posibilita análogamente la opción de su relocalización en las zonas pormenorizadas destinadas en general a infraestructuras portuarias (diques) y en las láminas de agua productiva y de acceso marítimo.

Se mantiene en general la unitariedad de la plataforma portuaria existente, si bien ésta se ordena en el muelle Sur con la disposición, en el fondo este, de una hilera de aparcamiento en batería -25 plazas -, separando lo que podríamos denominar el paseo de borde, exclusivamente peatonal, con un itinerario en coexistencia que bordea la edificación, y que finaliza con un ensanchamiento que permite los giros de vehículos.

Las plataformas de la nueva dársena de la zona productiva se proyectan con un nivel unitario de pavimentación, en el que resultarán plazas para el aparcamiento de camiones y turismos, y se segrega un paseo peatonal que, bordeando la nueva playa, da acceso a la nueva piscina de marea y a los espacios estanciales complementarios que allí se proyectan.

Puede ser destacada como un elemento singular del funcionamiento interno del Área, la pasarela proyectada para la conexión rodada y peatonal del "martillo" exento que se proyecta para la conformación de la nueva dársena pesquera, con la finalidad de dar servicio a las embarcaciones atracadas junto al mismo.

5.3. LA RED VIARIA

Como ya ha sido señalado, el presente Proyecto, a la vez que se representa gráficamente el nuevo acceso viario al puerto previsto en el planeamiento general, diseña el viario de servicio de la ampliación portuaria e introduce al mismo tiempo algunas medidas tendentes a mejorar la movilidad rodada y el aparcamiento en la parte existente del Área, a la vez que plantea la definición de itinerarios peatonales específicos y espacios libres.

Para el tratamiento en superficie y dada la particularidad del ámbito, la red viaria propuesta se constituye en general por plataformas de suelo en las que se distribuyen tanto itinerarios rodados y peatonales en régimen de coexistencia como algunos tramos de vial segregado.

En la zona oeste se ordena la superficie en la que desemboca el actual acceso al puerto disponiendo un aparcamiento arbolado en batería para 46 plazas y una zona estancial al borde del agua.

Sólo se ha previsto configurar un viario convencional, con segregación de calzada y acera, en el tramo más cercano a la desembocadura en el Área del nuevo vial de acceso al puerto, proyectado a través de los ámbitos de San Nikolas y Burumendi.

El tramo que conecta el antiguo puerto con la nueva dársena bordea el espacio destinado a la plataforma de reparaciones a flote y dispone de un total de 78 plazas de aparcamiento, 57 de las cuales se localizan frente al edificio de talleres proyectado, y las 21 restantes frente a la nueva playa.

El trazado en planta del viario descrito no presenta mayores dificultades habiéndose previsto curvas circulares de radio superior a los 20 metros y pendientes reducidas.

REDACTORES

Gain,S.A.Ingenieros de C.C.P.
Manu Arruabarrena Florez Arqto.
Santiago Peñalba Garmendia Arqto

EUSKO JAURLARITZA



GOBIERNO VASCO

5.4. URBANIZACIÓN E INFRAESTRUCTURAS DE SERVICIOS URBANOS.

De conformidad con las determinaciones del artº 53 del Reglamento de Planeamiento de la Ley del Suelo se determinan en el presente epígrafe los esquemas de los trazados de las redes y galerías de todos los servicios previstos.

5.4.1. Acondicionamiento del terreno, obras de fábrica y urbanización superficial

El nuevo puerto, se desarrolla a partir de la construcción de un dique de abrigo, que se separa de la bocana actual del puerto una distancia de 500 metros. La alineación del dique, es por el Oeste, en prolongación del arrecife de Burumendi, del que se separa unos 50 metros, integrando el espacio necesario para la formación de la playa y de la piscina de mareas que allí se prevén. Hacia el Este, el dique se dispone con otra alineación recta de orientación aproximada Oeste-Este que se une con una curva circular de radio 200. La longitud total del dique, entre centros de morros, es de 430 metros. Al abrigo del dique se construye el puerto pesquero y la zona de reparaciones. No son precisos dragados importantes, al estar, la mayor parte de la dársena y el canal de entrada, con batimetría por debajo de la cota -5. Los muelles y las plataformas del puerto, se sitúan a la cota +6 y superiores. Teniendo en cuenta, que éstos, se construyen sobre lo que es hoy, fondo marino, se precisan volúmenes importantes de relleno, que se han estimado en 340.000 metros cúbicos.

Los muros del muelle y el espigón que cierra la dársena, son verticales, con talud de escollera hacia el exterior en el caso del espigón. Se prevén de hormigón in situ, o con bloques prefabricados de hormigón y revestidos con mampostería careada.

En el puerto deportivo, sólo se prevén obras de acondicionamiento en dos zonas. La primera, en el nuevo muelle de fondo de dársena, al sustituir el talud en escollera y rectificar el situado frente a Itxas Etxea, para liberar el porche del tráfico rodado. La segunda, en el extremo Norte del muelle actual, completándolo hasta el arranque del espigón de la bocana.

Respecto a la pavimentación, se prevé su construcción con firme rígido, pavimento de hormigón, como viene siendo habitual en los nuevos desarrollos portuarios. Únicamente se emplearían firmes flexibles con pavimento asfáltico en el vial general de acceso entre la miniglorieta de entrada al puerto pesquero y el arranque del muelle principal del puerto deportivo.

5.4.2. Red de distribución de agua, riego e hidrantes contra incendios

El suministro al nuevo puerto pesquero y a la zona de reparaciones, se prevé mediante una nueva conducción desde la red existente en la calle San Nikolas. Con tubería de fundición de diámetro 150 mm. se extendería por el borde de la zona de reparaciones, por el vial principal del puerto pesquero y por los muelles de avituallamiento.

El suministro al puerto deportivo, se realizaría desde la red actual existente en el muelle, mejorando la conexión con la red municipal y duplicándola en la zona del muelle para facilitar la conectividad con la edificación prevista.

5.4.3. Red de saneamiento, Depuración de aguas residuales

Se prevé la construcción de un nuevo colector, con origen en los almacenes situados junto al dique de abrigo y que terminará vertiendo al colector, de diámetro 500 mm., existente junto a Itxas Etxea. La longitud del nuevo tramo, 850 metros, y la disposición, prácticamente horizontal, de las plataformas y viales del puerto, obligan a prever bombeos intermedios de las aguas residuales.

REDACTORES

Gain,S.A.Ingenieros de C.C.P.
Manu Arruabarrena Florez Arqto.
Santiago Peñalba Garmendia Arqto

EUSKO JAURLARITZA



GOBIERNO VASCO

La Estación Depuradora de Aguas Residuales de Mutriku, actualmente en fase de proyecto, se emplaza, en el extremo del muelle del puerto actual, integrándola en uno de los edificios que se prevén en este Plan.

5.4.4. Drenaje

El drenaje de las plataformas portuarias, se realiza directamente a las dársenas, mediante la adecuada pendiente de aquellas.

La escorrentía en los viales y zonas de aparcamientos, se recoge mediante sumideros y redes de colectores. En el puerto pesquero y zona de reparaciones, en los que la circulación y maniobras de vehículos pesados será muy elevada, se protegen los vertidos de los colectores a las dársenas, mediante la incorporación de separadores de hidrocarburos.

5.4.5. Red de energía eléctrica

El abastecimiento al puerto se realizará mediante dos acometidas de Media Tensión. Desde el tendido aéreo que suministra al Centro de Transformación de Burumendi existente se ejecutará una línea aérea hasta la zona del puerto, donde se soterrará. Desde la línea subterránea que alimenta al Centro de Transformación Kaikale, se ejecutará mediante canalización subterránea la segunda acometida. Estas dos acometidas abastecerán a los dos Centros de Transformación previstos, Centros que asimismo se enlazarán mediante canalización subterránea de media tensión.

El hecho de prever dos acometidas y el enlazar los dos Centros se ha previsto con el fin de garantizar el suministro en caso de avería en algún punto de la red.

Desde los dos Centros de Transformación previstos se distribuirá mediante canalización subterránea en baja tensión a todos los puntos de consumo del puerto.

Las canalizaciones subterráneas se realizarán mediante tuberías de polietileno diámetro 160 de doble pared interior lisa y exterior corrugada. Las arquetas serán las normalizadas por la compañía suministradora.

5.4.6. Red de alumbrado público

Se prevé la instalación de tres cuadros de maniobra desde los que se abastecerá de energía eléctrica a la totalidad de puntos de luz previstos en el puerto. Estos cuadros dispondrán de reductor de flujo.

Se instalarán tres tipos de puntos de luz:

- 1.- Puntos de luz "de carretera" mediante columnas de 110-12 mm. de longitud con lámparas de 150 y 250 w.
- 2.- Puntos de luz "de zonas peatonales" mediante columnas de 4 m. de longitud con lámparas de 150 w.
- 3.- Puntos de luz "de grandes superficies" mediante torres de gran longitud con proyectores para lámparas de hasta 1000 w.

Todas las lámparas serán de vapor de sodio de alta presión.

REDACTORES

Gain.S.A.Ingenieros de C.C.P.
Manu Arnuabarrena Florez.Argto.
Santiago Peñaalba Garmendia.Argto

EUSKO JAURLARITZA



GOBIERNO VASCO

La distribución de energía eléctrica a los puntos de luz se realizará mediante canalización subterránea con tuberías de polietileno diámetro 90 de doble pared lisa interior y corrugada exterior. A lo largo de la canalización se tenderá una línea de tierra conectada a unas picas de toma de tierra en todas las arquetas previstas, situándose éstas en los finales de línea, en los cruces de viales, y cada 100 m. como mínimo.

5.4.7. Red de telecomunicaciones

La acometida de telefonía se realizará mediante canalización subterránea desde la existente en las proximidades de Itxas-Etxea.

Desde la acometida se distribuirá mediante canalización subterránea a la totalidad de los puntos de consumo.

Las canalizaciones subterráneas se realizarán mediante tuberías de polietileno diámetro 125 de doble pared lisa interior y corrugada exterior. Las cámaras y arquetas serán las normalizadas por la compañía suministradora.

6. GESTIÓN Y EJECUCIÓN DEL PLAN ESPECIAL

6.1. CONDICIONES GENERALES DE GESTIÓN Y EJECUCIÓN

El Plan Especial ordena un ámbito de titularidad pública, cuyo desarrollo será gestionado por el Departamento de Transportes y Obras Públicas del Gobierno Vasco a través de su Dirección de Puertos y Asuntos Marítimos

6.2. EJECUCIÓN DE LA URBANIZACIÓN

El ámbito delimitado como "Puerto de Mutriku" deberá ser objeto de diversos proyectos de obras y de urbanización.

En el Plan de Etapas del presente Plan Especial se han considerado las tres actuaciones siguientes:

- Dique de abrigo. Se cuenta con un proyecto básico, contrastado y modificado a resultados de estudios posteriores mediante un modelo físico.
- Nuevo Puerto Pesquero.
- Puerto Deportivo.

Se debe prever, al menos, un proyecto para cada una de dichas actuaciones independientes, además de los correspondientes proyectos específicos de edificación.

6.3. EJERCICIO DE LA FACULTAD DE EDIFICAR

La ejecución de la edificación en el ámbito se ajustará a los condicionantes de carácter general establecidos en la vigente legislación urbanística y en el presente Plan Especial.

Se proyecta la ejecución de las construcciones ordenadas en una sola etapa, de acuerdo con las determinaciones contenidas en el documento correspondiente al Plan de Etapas del presente proyecto.

REDACTORES

Gain.S.A.Ingenieros de C.C.P.
Manu Arnuabarrena Florez.Argto.
Santiago Peñaalba Garmendia.Argto

EUSKO JAURLARITZA



GOBIERNO VASCO

En cualquier caso, podrán redactarse Estudios de Detalle con el objeto de precisar o reajustar las determinaciones del presente Proyecto en cuestiones cuyo alcance sea objeto de dicho tipo de documento. En particular, dado que el aprovechamiento asignado explícitamente a las parcelas edificables es inferior al máximo autorizado por las Normas Subsidiarias, este Plan Especial autoriza la asignación del aprovechamiento de 4.852 m²(t) que no se preasigna a ninguna parcela, a aquella o aquellas de las delimitadas en que resultara preciso siempre que no se sobrepase en el conjunto de este tipo de actuaciones la cuantía precitada. Ello se realizaría previa la tramitación del correspondiente Estudio de Detalle de acuerdo con las determinaciones del presente Plan Especial.

La elaboración de los proyectos de edificación necesarios y la concesión de las preceptivas licencias municipales de obra correspondientes se realizará de acuerdo con las determinaciones que al respecto se definen en las Ordenanzas Reguladoras del presente proyecto.

Donostia-San Sebastián, Mayo de 2.003

RAUL GARCÍA MASSÉ-GAIN S.A.

MANU ARRUABARRENA

SANTIAGO PEÑALBA

REDACTORES
Gain.S.A.Ingenieros de C.C.P.
Manu Arruabarrena Florez Arqto.
Santiago Peñalba Garmendia Arqto

EUSKO JAURLARITZA



GOBIERNO VASCO

Anexo "I"
SINTESIS DE LA MEMORIA Y
CUADROS DE CARACTERÍSTICAS DE LA ORDENACIÓN

REDACTORES
Gain.S.A.Ingenieros de C.C.P.
Manu Arruabarrena Florez Arqto.
Santiago Peñalba Garmendia Arqto

EUSKO JAURLARITZA



GOBIERNO VASCO

ÍNDICE:

Pág.:

1. Síntesis de la memoria.....	17
2. Cuadro de Características generales.....	18
3. Cuadro de Zonificación Global – Ámbitos Funcionales delimitados en el Puerto.....	18
4. Cuadro de Calificación Pormenorizada.....	19
4. Cuadro de Aprovechamientos y Ocupación asignados a las parcelas edificables.....	20

REDACTORES

Gain.S.A.Ingenieros de C.C.P.
Manu Arnuabarrena Florez,Arqto.
Santiago Peñalba Garmendia,Arqto

EUSKO JAURLARITZA



GOBIERNO VASCO

1. SINTESIS DE LA MEMORIA.**1.1.- Objeto del proyecto**

El presente Plan Especial desarrolla las determinaciones de las Normas Subsidiarias de Planeamiento vigentes en Mutriku.

1.2.- Estado actual

El territorio objeto del Plan corresponde a la actual zona portuaria del Municipio complementada con la superficie de mar necesaria para llevar a cabo la ampliación de la infraestructura portuaria, de acuerdo con los estudios realizados por la Dirección de Puertos y Asuntos Marítimos del Departamento de Transportes y Obras Públicas del Gobierno Vasco.

Las preexistencias más destacables son el edificio de la antigua lonja, situado en el muelle central, y un grupo de edificios de servicios portuarios localizados en el muelle Sur al pie de la ladera que limita el puerto por esta orientación.

1.3.- Síntesis descriptiva de la ordenación propuesta

El Proyecto tiene como objetivo la ordenación integral del ámbito del Puerto de Mutriku, integrando la infraestructura existente con la nueva ampliación resultante de los estudios realizados por la Dirección de Puertos y Asuntos Marítimos del Departamento de Transportes y Obras Públicas del Gobierno Vasco.

El proyecto distingue en una primera instancia cinco tipos de subzonas globales o ámbitos funcionales dentro del Sistema General portuario: la zona náutico deportiva, la zona productiva, el acceso terrestre, el acceso marítimo y la zona litoral.

A partir de esta primera definición el Plan Especial concreta la zonificación pormenorizada del área de intervención distinguiendo las parcelas, edificables o no, en función de su uso y destino. Asimismo, el proyecto concreta las condiciones de edificación de las parcelas resultantes y la definición geométrica de la ordenación, asignando a las parcelas edificables su correspondiente aprovechamiento sin perjuicio de establecer complementariamente una reserva de aprovechamiento que el Plan prevé si bien no localiza directamente, regulando las condiciones de su eventual concreción en el tiempo en atención a las necesidades del propio puerto Así, en la zona portuaria destinada a la actividad productiva se ordena un aprovechamiento de 17.380 m²(t), mientras que la zona portuaria destinada a la actividad náutico-deportiva acoge un total de 7.768 m²(t), resultando un aprovechamiento de reserva susceptible de asignar a ambas zonas de 4.852 m²(t).

La red viaria se apoya tanto en el acceso existente como en el nuevo previsto en el planeamiento general y diseña el viario de servicio de la ampliación portuaria introduciendo al mismo tiempo algunas medidas tendentes a mejorar los accesos rodados y el aparcamiento en la parte existente del Área, a la vez que plantea la definición de itinerarios peatonales específicos y áreas estanciales.

Todo ello se describe pormenorizadamente en los planos de proyecto y se regula en las normas de aplicación redactadas, acotándose en el tiempo de cara a su ejecución, y evaluándose económicamente.

REDACTORES

Gain.S.A.Ingenieros de C.C.P.
Manu Arnuabarrena Florez,Arqto.
Santiago Peñalba Garmendia,Arqto

EUSKO JAURLARITZA



GOBIERNO VASCO

2. CARACTERÍSTICAS GENERALES

	PROPUESTA	NN.SS
SUPERFICIE DEL ÁREA "PUERTO"	329.320 m²	329.320 m²
ZONIFICACIÓN GLOBAL DEL ÁREA "PUERTO"		
S.G. ZP (Zona Portuaria)	329.320 m ²	329.320 m ²
Ámbitos funcionales delimitados:		
- Actividad productiva:	114.640 m ²	-
- Actividad náutico-deportiva:	55.399 m ²	-
- Acceso terrestre:	12.974 m ²	-
- Acceso marítimo:	141.462 m ²	-
- Litoral:	4.845 m ²	-
APROVECHAMIENTO ORDENADO		
Total Área Puerto	30.000 m²(t)	30.000 m²(t)
Ocupación en planta	11.954 m²	12.000 m²
LOCALIZACIÓN DEL APROVECHAMIENTO		
Zonas "Productivas":		
- Aprovechamiento:	17.380 m ² (t)	-
Zonas "Náutico-Deportivas":		
- Aprovechamiento:	6.090 m ² (t)	-
Zonas de "Infraestructuras":		
- Aprovechamiento:	1.500 m ² (t)	-
Zonas "Residenciales":		
- Aprovechamiento:	178 m ² (t)	-
Aprovechamiento autorizado sin localización predefinida	4.852 m ² (t)	-
Total (Aprovechamiento):	30.000 m²(t)	30.000 m²(t)

3. ZONIFICACIÓN GLOBAL – ÁMBITOS FUNCIONALES DELIMITADOS EN EL PUERTO

ÁMBITOS	SUPERFICIE (m ²)	% ÁREA (%)
ZONA PORTUARIA T2 – ACTIVIDAD PRODUCTIVA	114.640	34,81
ZONA PORTUARIA T2 – ACTIVIDAD NAUTICO-DEPORTIVA	55.399	16,82
ZONA PORTUARIA T2 – ACCESO TERRESTRE	12.974	3,94
ZONA PORTUARIA T2 – ACCESO MARITIMO	141.462	42,96
ZONA PORTUARIA T2 – LITORAL	4.845	1,47
TOTAL ÁREA. "PUERTO"	329.320	100,00

REDACTORES
Gain.S.A.Ingenieros de C.C.P.
Manu Arruabarrena Florez Arqto.
Santiago Peñalba Garmendia Arqto



4. CALIFICACIÓN PORMENORIZADA

ZONAS DE USO PORMENORIZADO	SUPERFICIE (m ²)	% ÁREA (%)
R.4 PARCELAS DE USO RESIDENCIAL (Vivienda Colectiva)		
R.4.1 – Parcela existente consolidada	89	
TOTAL R.4 PARCELAS DE USO RESIDENCIAL	89	0,03
P. PARCELAS PRODUCTIVAS		
P.1 – Productivo servicios	15.395	
P.2 – Productivo pesquera	18.116	
P.3 – Productivo portuaria	8.244	
PL.1 – Lámina de agua	9.077	
PL.2 – Lámina de agua	37.696	
TOTAL P. PARCELAS PRODUCTIVAS	88.528	26,88
ND. PARCELAS NAUTICO-DEPORTIVAS		
ND.1	394	
ND.2	8.377	
NDL.1 – Lámina de agua refugio	8.693	
NDL.2 – Lámina de agua pantalanés	31.782	
TOTAL ND. PARCELAS NAUTICO-DEPORTIVAS	49.246	14,95
V. VIALIDAD		
VR. – Vialidad Rodada	9.960	
VTR. – Vialidad peatonal con acceso restringido de vehículos	2.063	
VP. – Vialidad peatonal	4.574	
TOTAL V. VIALIDAD	16.597	5,04
EL. ESPACIOS LIBRES		
ELP.1	1.704	
ELP.2	261	
ELP.3	4.756	
ELP.4	1.336	
ELP.5	172	
ELP.6	46	
ELP.7	419	
ELO.1	1.586	
Total EL. ESPACIOS LIBRES	10.280	3,12
I. INFRAESTRUCTURAS²		
IU. 1 – Infraestructura urbana	683	
IP. 1 – Infraestructura productiva (diques)	829	
IP. 2 – Infraestructura productiva (diques)	457	
IP. 3 – Infraestructura productiva (diques)	390	
IP. 4 – Infraestructura productiva (diques)	25.722	
TOTAL I. INFRAESTRUCTURAS	28.081	8,53
AM. ACCESO MARITIMO	136.445	
TOTAL AM. ACCESO MARITIMO	136.445	41,43
TOTAL ÁREA. "PUERTO"	329.320	100,00

² La zona IE.1 Infraestructura Energética, que cuenta con 2.233 m², no se incluye en el presente cuadro por superponerse con otras zonas correspondientes a la zonificación pormenorizada.

REDACTORES
Gain.S.A.Ingenieros de C.C.P.
Manu Arruabarrena Florez Arqto.
Santiago Peñalba Garmendia Arqto



5. APROVECHAMIENTOS Y OCUPACIÓN ASIGNADOS A LAS PARCELAS EDIFICABLES³

PARCELA	SUPERFICIE m ² (p)	OCUPACIÓN m ²	APROVECHAMIENTOS				
			Residenc.	Product.	Nautico/ Deportivo	Infraestr.	Total
			Sup. techo m ² (t)	Sup. techo m ² (t)	Sup. techo m ² (t)	Sup. techo m ² (t)	Sup. techo m ² (t)
R.4.1 (Consol.)	89	89	178 (consol.)	-----	-----	-----	178 (consol.)
P.1	15.395	1.400	-----	2.800	-----	-----	2.800
P.2	18.116	4.270	-----	8.455	-----	-----	8.455
P2A		2.050		5.125			
P2B		2.220		3.330			
P.3	8.244	2.450	-----	6.125	-----	-----	6.125
P3A		400		1.000			
P3B		2.050		5.125			
ND.1	394	392	-----	-----	750 (consol.)	-----	750 (consol.)
ND.2	8.377	2.670	-----	-----	5.340	-----	5.340
IU.1	683	683	-----	-----	-----	1.500	1.500
TOTAL	51.198	11.954	178	17.380	6.090	1.500	25.148

Donostia-San Sebastián, Mayo de 2.003

RAUL GARCÍA MASSÉ-GAIN S.A.

MANU ARRUBARRENA

SANTIAGO PEÑALBA

³ Complementariamente el Plan autoriza un aprovechamiento adicional de 4.852 m²(t) que no se precisa a ninguna de las parcelas edificables y que podrá desarrollarse en cualquiera de ellas en función de las necesidades que se planteen en el tiempo de acuerdo con las condiciones de edificación del presente Plan Especial.

REDACTORES

Gain.S.A.Ingenieros de C.C.P.
Manu Arruabarrena Florez.Argto.
Santiago Peñalba Garmendia.Argto

EUSKO JAURLARITZA



GOBIERNO VASCO

Anexo "II"
JUSTIFICACIÓN DEL CUMPLIMIENTO DE LA NORMATIVA
VIGENTE PARA LA PROMOCIÓN DE LA ACCESIBILIDAD
Ley del Parlamento Vasco 20/1.997, de 4 de Diciembre, para la promoción de
la Accesibilidad, y Decreto del Gobierno Vasco 68/2.000, de 11 de Abril de
Normas Técnicas sobre condiciones de accesibilidad de los entornos
urbanos, espacios públicos, edificaciones y sistemas de información y
comunicación)

REDACTORES

Gain.S.A.Ingenieros de C.C.P.
Manu Arruabarrena Florez.Argto.
Santiago Peñalba Garmendia.Argto

EUSKO JAURLARITZA



GOBIERNO VASCO

1. OBJETO

El presente anexo tiene por objeto dar cumplimiento a lo preceptuado en el artículo 17.2 de la Ley 20/1.997, de 4 de diciembre, para la promoción de la accesibilidad, describiendo, de manera clara y pormenorizada, las medidas adoptadas al respecto.

Éstas se adecúan en todos sus extremos a lo establecido en el Decreto del Gobierno Vasco 88/2.000, de 11 de Abril de Normas Técnicas sobre condiciones de accesibilidad de los entornos urbanos, espacios públicos, edificaciones y sistemas de información y comunicación, formulado en desarrollo de la citada Ley.

El alcance de esta justificación comprende únicamente los aspectos de diseño general propios del nivel de planeamiento pormenorizado que corresponden a este documento, debiendo cumplimentarse las especificaciones correspondientes al diseño constructivo en el proyecto de urbanización que se deberá formular en desarrollo de sus determinaciones.

2. JUSTIFICACION DEL CUMPLIMIENTO POR ELEMENTOS DE URBANIZACIÓN**2.1. DISEÑO Y TRAZADO DE VIAS**

Dadas las características absolutamente llanas de la topografía del ámbito, los viales proyectados en el Area presentan en sus itinerarios una pendiente media máxima no superior al 2%, lo que viene a suponer índices muy inferiores a los establecidos como máximo por la citada normativa.

2.2. ACERAS E ITINERARIOS PEATONALES

Las aceras, situadas a ambos lados de las calzadas, y los itinerarios de coexistencia, mantienen sus mismos desniveles, siendo por tanto inferiores, al igual que aquellas, a la pendiente límite - 6%- fijada por la referida normativa

Todas ellas disponen de anchuras libres iguales o superiores a 2,00 metros, libres de obstáculos, sin que se produzcan en ningún caso alturas libres de paso inferiores a los 2,20 metros.

2.3. APARCAMIENTOS

Como resultado de la proporción exigida por la normativa, al menos seis de las plazas de aparcamiento previstas deberán reservarse para vehículos que transporten a personas de movilidad reducida, reuniendo las condiciones establecidas para las mismas.

Donostia-San Sebastián, Mayo de 2.003

RAUL GARCÍA MASSÉ-GAIN S.A.

MANU ARRUBARRENA

SANTIAGO PEÑALBA

REDACTORES

Gain,S.A.Ingenieros de C.C.P.
Manu Arruabarrena Florez.Arqto.
Santiago Peñalba Garmendia.Arqto

EUSKO JAURLARITZA



GOBIERNO VASCO


Documento "B. ORDENANZAS REGULADORAS"**REDACTORES**


Gain,S.A.Ingenieros de C.C.P.
Manu Arruabarrena Florez.Arqto.
Santiago Peñalba Garmendia.Arqto

EUSKO JAURLARITZA



GOBIERNO VASCO

P. E. PUERTO Mutriku	"B" ORDENANZAS REGULADORAS Mayo 2.003	-1-
<hr/>		
ÍNDICE GENERAL:		<u>Pág.:</u>
TÍTULO PRELIMINAR DISPOSICIONES DE CARÁCTER GENERAL REFERENTES A LA APLICACIÓN DEL PLAN ESPECIAL		5
TÍTULO PRIMERO RÉGIMEN URBANÍSTICO GENERAL APLICABLE EN EL ÁREA "Puerto"		6
CAPÍTULO 1.1. RÉGIMEN DE CALIFICACIÓN GLOBAL APLICABLE EN EL ÁREA		6
CAPÍTULO 1.2. RÉGIMEN DE CALIFICACIÓN PORMENORIZADA APLICABLE EN EL ÁREA		6
CAPÍTULO 1.3. RÉGIMEN JURÍDICO PARA EL DESARROLLO Y EJECUCIÓN DEL PLAN ESPECIAL.....		8
TÍTULO SEGUNDO ORDENANZAS GENERALES DE EDIFICACIÓN Y USO APLICABLES EN EL ÁREA "Puerto"		10
CAPÍTULO 2.1 ORDENANZAS GENERALES APLICABLES A LAS PARCELAS EDIFICABLES (Parcelas P - Productivas y Parcelas ND – Nautico- Deportivas, Parcelas R - Residenciales y Parcelas IU e IE – Infraestructuras).....		10
CAPÍTULO 2.2. ORDENANZAS GENERALES APLICABLES A LAS PARCELAS NO EDIFICABLES (Parcelas PL – Lámina de agua, Parcelas ND – Lámina de agua, Parcelas AM – Acceso marítimo, Parcelas V – Vialidad, Parcelas IP – Infraestructura Portuaria y Parcelas EL – Espacios Libres).....		12
CAPÍTULO 2.3. CONDICIONES MÍNIMAS DE CALIDAD CONSTRUCTIVA Y NIVEL DE SERVICIO DE LA URBANIZACIÓN		14
TÍTULO TERCERO ORDENANZAS PARTICULARES DE EDIFICACIÓN Y USO APLICABLES A LAS PARCELAS EDIFICABLES EN EL ÁREA		15
<hr/>		
REDACTORES Gain.S.A.Ingenieros de C.C.P. Manu Arnuabarrena Florez,Arqto. Santiago Peñaiba Garmendia,Arqto	EUSKO JAURLARITZA  GOBIERNO VASCO	

P. E. PUERTO Mutriku	"B" ORDENANZAS REGULADORAS Mayo 2.003	-2-
<hr/>		
INDICE:		<u>Pág.:</u>
TÍTULO PRELIMINAR DISPOSICIONES DE CARACTER GENERAL REFERENTES A LA APLICACION DEL PLAN ESPECIAL		5
<u>Artículo 0.1.</u> Ambito de intervención		5
<u>Artículo 0.2.</u> Entrada en vigor y condiciones de vigencia		5
<u>Artículo 0.3.</u> Marco normativo del proyecto		5
<u>Artículo 0.4.</u> Documentos constitutivos del proyecto y alcance normativo de los mismos		5
TÍTULO PRIMERO REGIMEN URBANISTICO GENERAL APLICABLE EN EL ÁREA "Puerto"		6
CAPITULO 1.1. REGIMEN DE CALIFICACION GLOBAL APLICABLE EN EL ÁREA		6
<u>Artículo 1.1.1.</u> Formulación del régimen de calificación global en el Área		6
CAPITULO 1.2. REGIMEN DE CALIFICACION PORMENORIZADA APLICABLE EN EL ÁREA.....		6
<u>Artículo 1.2.1.</u> Formulación del régimen de calificación pormenorizada del Área		6
CAPITULO 1.3. REGIMEN JURIDICO PARA EL DESARROLLO Y EJECUCION DEL PLAN ESPECIAL		8
<u>Artículo 1.3.1.</u> Régimen general		8
<u>Artículo 1.3.2.</u> Determinación del régimen de ejecución		9
<u>Artículo 1.3.3.</u> Edificios, instalaciones y usos fuera de ordenación		9
<u>Artículo 1.3.4.</u> Régimen para la formulación de los proyectos de obra necesarios para la materialización de las obras de construcción del puerto y la urbanización correspondiente		9
<u>Artículo 1.3.5.</u> Condiciones de financiación de las cargas de urbanización		9
<u>Artículo 1.3.6.</u> Condiciones de parcelación		9
<u>Artículo 1.3.7.</u> Ejercicio de la facultad de edificar		9
<u>Artículo 1.3.8.</u> Condiciones para la concesión de licencias de primera utilización.....		10
<hr/>		
REDACTORES Gain.S.A.Ingenieros de C.C.P. Manu Arnuabarrena Florez,Arqto. Santiago Peñaiba Garmendia,Arqto	EUSKO JAURLARITZA  GOBIERNO VASCO	

INDICE (Cont.): **Pág.:**

TÍTULO SEGUNDO
ORDENANZAS GENERALES DE EDIFICACIÓN Y USO APLICABLES EN EL
ÁREA "Puerto"10

CAPÍTULO 2.1 ORDENANZAS GENERALES APLICABLES A LAS PARCELAS
EDIFICABLES (Parcelas P – Productivas, Parcelas ND –
Nautico-Deportivas, Parcelas R - Residenciales y Parcelas IU e
IE – Infraestructuras).....10

- Artículo 2.1.1. Formulación del régimen de edificación y uso aplicable a las parcelas edificables10
- Artículo 2.1.2. Alineaciones11
- Artículo 2.1.3. Perfil y altura de los edificios11
- Artículo 2.1.4. Vuelos y marquesinas11
- Artículo 2.1.5. Condiciones higiénico-sanitarias y de seguridad11
- Artículo 2.1.6. Condiciones de calidad constructiva y tratamiento estético12
- Artículo 2.1.7. Condiciones de uso de los espacios bajo rasante12

CAPÍTULO 2.2. ORDENANZAS GENERALES APLICABLES A LAS PARCELAS
NO EDIFICABLES (Parcelas PL – Lámina de agua, Parcelas
NDL – Lámina de agua, Parcelas AM – Acceso marítimo,
Parcelas V – Vialidad, Parcelas IP – Infraestructura Portuaria y
Parcelas EL – Espacios Libres).12

- Artículo 2.2.1. Formulación del régimen de edificación y uso aplicable en las parcelas PL – Lámina de agua, NDL – Lámina de agua y AM – Acceso marítimo12
- Artículo 2.2.2. Formulación del régimen de edificación y uso aplicable en las parcelas V – Vialidad.13
- Artículo 2.2.3. Formulación del régimen de edificación y uso aplicable en las parcelas IP – Infraestructura Portuaria.13
- Artículo 2.2.4. Formulación del régimen de edificación y uso aplicable en las parcelas EL de Espacios Libres.13

CAPÍTULO 2.3. CONDICIONES MÍNIMAS DE CALIDAD CONSTRUCTIVA Y
NIVEL DE SERVICIO DE LA URBANIZACIÓN14

- Artículo 2.3.1. Supresión de barreras urbanísticas.....14
- Artículo 2.3.2. Características generales de las redes de servicios y del tratamiento superficial.14
- Artículo 2.3.3. Características de la red de saneamiento.14
- Artículo 2.3.4. Características de la red de abastecimiento de agua.14
- Artículo 2.3.5. Características de la red de energía eléctrica y alumbrado público.14
- Artículo 2.3.6. Pavimentación y afirmado de viales, aceras y espacios peatonales.15

REDACTORES
Gain.S.A.Ingenieros de C.C.P.
Manu Arruabarrena Florez Arqto.
Santiago Peñalba Garmendia Arqto



INDICE (Cont.): **Pág.:**

TÍTULO TERCERO
ORDENANZAS PARTICULARES DE EDIFICACIÓN Y USO APLICABLES A
LAS PARCELAS EDIFICABLES EN EL ÁREA 15

- * Parcela P.116
- * Parcela P.218
- * Parcela P.320
- * Parcela ND.122
- * Parcela ND.224
- * Parcela IU.126

REDACTORES
Gain.S.A.Ingenieros de C.C.P.
Manu Arruabarrena Florez Arqto.
Santiago Peñalba Garmendia Arqto



TITULO PRELIMINAR
DISPOSICIONES DE CARACTER GENERAL REFERENTES A LA APLICACION DEL PLAN ESPECIAL**Artículo 0.1. Ambito de intervención**

1. El ámbito de intervención del presente Proyecto es el Área Urbanística "Puerto", definida en las Normas Subsidiarias de Planeamiento Municipal de Mutriku vigentes.

Artículo 0.2. Entrada en vigor y condiciones de vigencia

1. El presente Plan Especial entrará en vigor una vez aprobado definitivamente y cumplimentados los requisitos de publicación establecidos en la legislación vigente, y, mantendrá su vigencia en tanto no sea derogado.
2. La nulidad, anulación o modificación de una o varias de las determinaciones del Proyecto no afectará a la validez de las restantes, salvo en el supuesto de que alguna de ellas resulte inaplicable por circunstancias de interrelación o dependencia de aquéllas.

Artículo 0.3. Marco normativo del proyecto

1. El régimen jurídico-urbanístico general definido en las mencionadas Normas Subsidiarias y, de forma específica, en la Ficha Urbanística de las mismas correspondiente al ámbito de intervención "Puerto"- constituye el marco normativo del presente proyecto.

Artículo 0.4. Documentos constitutivos del proyecto y alcance normativo de los mismos**1. Documentos constitutivos del Plan Especial**

El presente proyecto está constituido por los siguientes documentos:

- * DOCUMENTO "A". MEMORIA
- * DOCUMENTO "B". ORDENANZAS REGULADORAS
- * DOCUMENTO "C". PLAN DE ETAPAS
- * DOCUMENTO "D". ESTUDIO ECONOMICO-FINANCIERO
- * DOCUMENTO "E". PLANOS

2. Carácter normativo de los documentos

Si bien el contenido normativo del proyecto queda definido por el conjunto de los documentos señalados en el epígrafe 1 del presente artículo, son los documentos "B. Ordenanzas Reguladoras", "C. Plan de Etapas" y los planos expresamente definidos como tales del apartado "E.II. Planos de Ordenación" del documento "E. Planos" los que poseen, específicamente, ese carácter normativo y de regulación de la intervención urbanística, y, por tanto, ésta se deberá ajustar obligatoriamente a sus determinaciones.

REDACTORES

Gain.S.A.Ingenieros de C.C.P.
Manu Arruabarrena Florez.Arqto.
Santiago Peñalba Garmendia.Arqto

EUSKO JAURLARITZA



GOBIERNO VASCO

El resto de los documentos poseen un carácter fundamentalmente indicativo, referencial o justificativo, por lo que, en caso de contradicción en su contenido con los citados anteriormente, serán aquellos los que prevalezcan.

3. Discordancias entre documentos

Si se advirtiese discordancia respecto a una determinación urbanística concreta entre planos de carácter normativo realizados a diferentes escalas, prevalecerá lo establecido en los planos redactados a una escala más amplia, salvo que la discrepancia responda a un error material manifiesto en el contenido de estos últimos.

TITULO PRIMERO**REGIMEN URBANISTICO GENERAL APLICABLE EN EL ÁREA "Puerto"****CAPITULO 1.1. REGIMEN DE CALIFICACION GLOBAL APLICABLE EN EL ÁREA****Artículo 1.1.1. Formulación del régimen de "calificación global" del Área "Puerto".**

1. El Área "Puerto" queda sometida al régimen de calificación global establecido en las Normas Subsidiarias de Planeamiento Municipal vigentes en el municipio de Mutriku que califican la totalidad del ámbito de referencia como Zona Portuaria T2.
2. El presente proyecto distingue en dicha zona global genérica las cinco tipologías de zonas o ámbitos funcionales siguientes cuya concreción se representa en el plano "II.2. Zonificación global - Ámbitos funcionales":
 - Zona Portuaria T2 – "Actividad Productiva"
 - Zona Portuaria T2 – "Actividad Náutico Deportiva"
 - Zona Portuaria T2 – "Acceso Terrestre"
 - Zona Portuaria T2 – "Acceso Marítimo"
 - Zona Portuaria T2 – "Litoral"

CAPITULO 1.2. REGIMEN DE CALIFICACION PORMENORIZADA APLICABLE EN EL ÁREA**Artículo 1.2.1. Formulación del régimen de "calificación pormenorizada" del Área "Puerto".**

1. El Área "Puerto" queda sometida al régimen de calificación pormenorizada resultante de las determinaciones de zonificación establecidas en el presente proyecto, grafiadas concretamente en el plano "II.3. Calificación Pormenorizada" del mismo, de acuerdo con los tipos de zonas de uso pormenorizado y la definición de parcelas que a continuación se relacionan:
 - **Zona Productiva P**
 - Zona P1 – Productiva de Servicios
 - Zona P2 – Productiva Pesquera
 - Zona P3 – Productiva Portuaria

REDACTORES

Gain.S.A.Ingenieros de C.C.P.
Manu Arruabarrena Florez.Arqto.
Santiago Peñalba Garmendia.Arqto

EUSKO JAURLARITZA



GOBIERNO VASCO

Zonas en las que se autorizan la edificación y los usos vinculados a los usos portuarios y a aquellos vinculados con los mismos de acuerdo con la legislación sectorial aplicable, incluyéndose los usos terciarios.

Como usos característicos o propiciados de estas zonas productivas se enuncian el armamento y reparación de buques, el almacenamiento industrial y de suministros y los usos pesqueros y portuarios en general.

Como usos admisibles se enuncia expresamente el uso de aparcamiento tanto en superficie como en subsuelo, así como los usos terciarios auxiliares de aquellos.

- Zona Productiva – Lámina de agua
 - Zona PL1 – Productiva de Servicios
 - Zona PL2 – Productiva Portuaria y Pesquera

Zonas en las que se autorizan la circulación y estancia de embarcaciones de acuerdo con la legislación sectorial y la normativa aplicables en la materia.

- Zona Náutico-Deportiva ND
 - Zona ND1
 - Zona ND2

Zonas en las que se autorizan predominantemente la edificación y los usos terciarios: comerciales, hosteleros, recreativos, turísticos, asimilados y auxiliares de éstos, así como la edificación y los usos vinculados a los usos portuarios.

Como usos admisibles se enuncia expresamente el uso de aparcamiento en superficie y los de equipamiento comunitario.

- Zona Nautico-Deportiva – Lámina de agua
 - Zona ND L1 – Refugio
 - Zona ND L2 – Pantalanes

Zonas en las que se autorizan la circulación y estancia de embarcaciones de acuerdo con la legislación sectorial y la normativa aplicables en la materia.

- Zona Residencial R4

Zona en la que se autoriza puntualmente la edificación y el uso residencial en atención a la preexistencia física de acuerdo con la normativa municipal de aplicación, consolidándose la edificación existente.

- Zona Acceso Marítimo – Lámina de agua AM

Zona en la que se autoriza la circulación de embarcaciones de acuerdo con la legislación sectorial y la normativa aplicables en la materia.

- Zonas de Vialidad V

- Vialidad Rodada VR (Se distinguen dos parcelas: VR1 y VR2)
- Vialidad peatonal con acceso restringido de vehículos VTR1
- Vialidad peatonal VP (Se distinguen tres parcelas: VP1, VP2 y VP3)

REDACTORES

Gain,S.A.Ingenieros de C.C.P.
Manu Arruabarrena Florez Arqto.
Santiago Peñalba Garmendia Arqto

EUSKO JAURLARITZA



GOBIERNO VASCO

Zonas en las que se autorizan la circulación y aparcamiento de vehículos así como el tránsito peatonal de forma libre y segregada (VR), con limitaciones para el tráfico de vehículos (VTR) o limitada al uso peatonal (VP).

- Infraestructura urbana IU1

Zonas en las que la edificación está regulada genéricamente por las condiciones generales que en cada caso defina la legislación sectorial aplicable.

Como usos característicos o propiciados de estas zonas se encuentran los centros de las redes de servicios.

- Infraestructura energética IE (Se considera como una zonificación superpuesta)

Zona, superpuesta a aquellas zonas en las que se autoriza específicamente por el presente Plan Especial, en la que la edificación está regulada genéricamente por las condiciones generales que defina la legislación y la normativa sectorial aplicable en la materia, con el fin de obtener energía a partir de origen marino.

- Infraestructura portuaria (Diques) IP (Se distinguen varias parcelas: IP1, IP2, IP3 e IP4)

Zonas en las que la edificación está regulada genéricamente por las condiciones generales que resultan de la aplicación de la legislación de puertos.

- Espacios libres de protección ELP (Se distinguen seis zonas)

Zonas ajardinadas o pavimentadas en las que se excluye en principio la edificación cuyos usos característicos son el de espacios libres y la circulación peatonal.

- Espacios libres de ocio ELO

Zona mayoritariamente pavimentada en la que se excluye en principio la edificación y cuyos usos característicos son el de espacios libres, la estancia y la circulación peatonal.

2. El régimen de uso y edificación correspondiente a las citadas zonas de uso pormenorizado es el establecido en el presente Plan Especial.

CAPITULO 1.3 REGIMEN JURIDICO PARA EL DESARROLLO Y EJECUCION DEL PLAN ESPECIAL

Artículo 1.3.1. Régimen general

El régimen jurídico para el desarrollo y la ejecución del presente Plan Especial se ajustará a las siguientes determinaciones:

- Régimen establecido en las vigentes Normas Subsidiarias -tanto, con carácter general, como, de forma específica, en la Ficha Urbanística correspondiente al Área "Puerto".
- Determinaciones de régimen jurídico establecidas en su propio contenido.

REDACTORES

Gain,S.A.Ingenieros de C.C.P.
Manu Arruabarrena Florez Arqto.
Santiago Peñalba Garmendia Arqto

EUSKO JAURLARITZA



GOBIERNO VASCO

Artículo 1.3.2. Determinación del régimen de ejecución

La totalidad del Área constituye un ámbito de titularidad pública, cuyo desarrollo será gestionado por el Departamento de Transportes y Obras Públicas del Gobierno Vasco a través de su Dirección de Puertos y Asuntos Marítimos.

En el caso de que el ámbito de actuación incluya algún terreno de titularidad distinta a la señalada, se obtendrá a través del correspondiente expediente de expropiación.

Artículo 1.3.3. Edificios, instalaciones y usos fuera de ordenación

Se declaran fuera de ordenación los edificios, instalaciones y usos existentes que no se adecuan al régimen de uso y edificación establecido en el presente proyecto.

Artículo 1.3.4. Régimen para la formulación de los proyectos de obra necesarios para la materialización de las obras de construcción del puerto y la urbanización correspondiente

Las obras de urbanización previstas en el ámbito de intervención del Plan Especial serán objeto de los proyectos necesarios para la construcción de la ampliación del puerto y su urbanización.

Artículo 1.3.5. Condiciones de financiación de las cargas de urbanización.

A los efectos de la financiación de las cargas de urbanización se estará a lo establecido en el documento "D. Estudio Económico Financiero" del presente proyecto.

Artículo 1.3.6. Condiciones de parcelación.

Sin perjuicio de lo establecido en el artículo siguiente en cuanto a la elaboración de proyectos de edificación, las parcelas edificables calificadas podrán subdividirse.

Artículo 1.3.7. Ejercicio de la facultad de edificar.

1. Con carácter general, la ejecución de los edificios previstos en el ámbito estará condicionada a la cumplimentación de los requisitos establecidos tanto en la vigente legislación urbanística como en el presente Plan Especial.
2. En particular la edificación en cada parcela se ajustará a las condiciones de aprovechamiento establecidas para cada una de ellas en el presente Plan Especial.

No obstante, de acuerdo con las determinaciones de este Plan se ordena un aprovechamiento de reserva de 4.852 m²(t) que no se preasigna a parcela alguna y que de resultar preciso podrá incorporarse a las parcelas edificables delimitadas en las que resulte oportuno tramitando para ello los correspondientes Estudios de Detalle.

3. La elaboración de los proyectos de edificación de las parcelas edificables y la concesión de las preceptivas licencias municipales se ajustará a los siguientes criterios:

REDACTORES

Gain.S.A.Ingenieros de C.C.P.
Manu Arnuabarrena Florez.Arqto.
Santiago Peñalba Garmendia.Arqto

EUSKO JAURLARITZA



GOBIERNO VASCO

a/ Formulación de proyectos básicos:

Cada una de las parcelas identificadas como "Productivas" delimitadas por el presente Proyecto podrá ser objeto de varios proyectos básicos de edificación.

La parcela "ND.1" delimitada podrá asimismo ser objeto de diversos proyectos básicos que se redacten para las diferentes unidades de edificación en las que se subdivida la parcela a los efectos de su ejecución.

b/ Concesión de licencias de edificación:

Las edificaciones para las que haya sido formulado un proyecto básico unitario serán objeto de una licencia de edificación.

c/ Formulación de los proyectos de ejecución:

Cada una de las edificaciones cuya ejecución haya sido objeto de una licencia de edificación diferenciada deberá ser objeto de un proyecto de ejecución.

4. La ejecución de las edificaciones en el ámbito se ajustará a los plazos establecidos en el "Documento C. Plan de Etapas" del presente proyecto.

Artículo 1.3.8. Condiciones para la concesión de licencias de primera utilización.

La concesión de licencias de primera utilización de los edificios previstos en el Área, estará condicionada a la ejecución previa de las obras de urbanización que se establecen en el "Documento C. Plan de Etapas" del presente proyecto.

TITULO SEGUNDO**ORDENANZAS GENERALES DE EDIFICACION Y USO APLICABLE EN EL ÁREA "Puerto".****CAPITULO 2.1. ORDENANZAS GENERALES APLICABLES A LAS PARCELAS EDIFICABLES (Parcelas P – Productivas, Parcelas ND – Náutico-Deportivas, Parcelas R - Residenciales y Parcelas IU e IE – Infraestructuras)****Artículo 2.1.1. Formulación del régimen de edificación y uso aplicable en las parcelas edificables****1. Régimen general:**

Las construcciones que se desarrollen en las parcelas edificables se ajustarán, en cuanto al régimen de edificación y uso aplicable, a las determinaciones siguientes:

- * Condiciones generales que particularizan dicho régimen para el Área, contenidas en el presente Plan Especial.

REDACTORES

Gain.S.A.Ingenieros de C.C.P.
Manu Arnuabarrena Florez.Arqto.
Santiago Peñalba Garmendia.Arqto

EUSKO JAURLARITZA



GOBIERNO VASCO

2. Condiciones particulares aplicables a las parcelas del ámbito "Puerto"

El presente Plan Especial, en las "Ordenanzas Particulares" correspondientes, prevé para cada parcela una asignación de aprovechamiento y determinadas regulaciones de la forma de las construcciones.

El ajuste entre la forma de las construcciones y el aprovechamiento asignado, se resolverá a través de la solución de alineaciones -ocupación de alineaciones máximas-, y forma volumétrica adoptada.

Artículo 2.1.2. Alineaciones

- Las alineaciones de edificación se ajustarán a lo establecido en cada caso en la Ordenanza Particular correspondiente. Se definen dos tipos diferentes de alineaciones:
 - * Alineaciones obligatorias
 - * Alineaciones máximas
- En las alineaciones obligatorias, la fachada de la edificación deberá disponerse obligatoriamente sobre ellas.
- En las alineaciones máximas la fachada de la edificación podrá retirarse de ellas hacia el interior de la parcela.

Artículo 2.1.3. Perfil y altura de los edificios

1. En cada parcela serán de aplicación las condiciones definidas en la Ordenanza Particular correspondiente. Entre éstas últimas se incluye el nivel de referencia, a partir del cual se medirá la altura de edificación aplicable en cada caso.
2. La altura máxima establecida podrá ser superada únicamente por elementos necesarios para el funcionamiento de las instalaciones portuarias en el caso de las Parcelas P y de elementos para las instalaciones en las Parcelas ND e IU.
3. También se aplicarán las condiciones definidas en la Ordenanza Particular correspondiente para el perfil de edificación, que responde a la expresión - I/I - y en la que el primer número romano establece las plantas sobre rasante y el segundo las plantas bajo rasante.

Artículo 2.1.4. Condiciones higiénico-sanitarias y de seguridad

Todas las edificaciones que se desarrollen en las parcelas productivas y náutico-deportivas definidas por el presente Plan Especial deberán estar dotadas de los elementos, servicios y condiciones higiénico-sanitarias y de seguridad establecidas por la legislación vigente al respecto en el momento de su construcción.

El presente Plan Especial prevé la posibilidad de disponer en los perímetros de las zonas P e IU un cierre continuo que permita el control de su accesibilidad.

REDACTORES

Gain.S.A.Ingenieros de C.C.P.
Manu Arruabarrena Florez Arqto.
Santiago Peñalba Garmendia Arqto

EUSKO JAURLARITZA



GOBIERNO VASCO

Artículo 2.1.5. Condiciones de calidad constructiva y tratamiento estético

1. Todas las edificaciones que se desarrollen en las parcelas objeto del presente capítulo definidas por el presente Plan Especial se deberán ajustar a lo establecido al respecto por las Ordenanzas de Edificación y a la Normativa de construcción y calidad de la edificación vigentes en el momento de su ejecución.
2. Las edificaciones se ejecutarán con materiales homologados y de la calidad necesaria para el cumplimiento óptimo de su finalidad, debiendo presentar unas adecuadas condiciones de acabado en todos sus elementos tanto al exterior como al interior.

Artículo 2.1.6. Condiciones de uso de los espacios bajo rasante

Los espacios bajo rasante de las parcelas edificables se destinarán exclusivamente a garaje o a usos auxiliares de los principales.

CAPITULO 2.2. ORDENANZAS GENERALES APLICABLES A LAS PARCELAS NO EDIFICABLES

(Parcelas PL – Lámina de agua, Parcelas NDL – Lámina de agua, Parcelas AM – Acceso marítimo, Parcelas V – Vialidad, Parcelas IP – Infraestructura Portuaria y Parcelas EL – Espacios Libres).

Artículo 2.2.1. Formulación del régimen de edificación y uso aplicable en las parcelas PL – Lámina de agua, NDL – Lámina de agua y AM – Acceso marítimo.**1. Régimen general.**

Los usos característicos de dichas zonas son los de circulación y estacionamiento de embarcaciones.

Se excluye en principio en dichas zonas la edificación, admitiéndose sin embargo aquellos elementos auxiliares autorizados por la legislación sectorial correspondiente -diques y otros-, así como las infraestructuras energéticas, éstas tan sólo en la zona AM, con el objeto de poder acoger instalaciones para la investigación sobre generación de energía en los diques (actividades I+D).

Se distinguen en función de su uso y localización en zonas PL, NDL y AM, singularizándose en cada caso las parcelas oportunas.

2. Condiciones particulares aplicables a las parcelas PL, NDL y AM.

Estas vendrán dadas por la legislación sectorial y por la normativa portuaria de aplicación.

REDACTORES

Gain.S.A.Ingenieros de C.C.P.
Manu Arruabarrena Florez Arqto.
Santiago Peñalba Garmendia Arqto

EUSKO JAURLARITZA



GOBIERNO VASCO

Artículo 2.2.2. Formulación del régimen de edificación y uso aplicable en las parcelas V – Vialidad.1. **Régimen general:**

Los usos característicos de dichas zonas son respectivamente los de circulación rodada y peatonal.

Se excluye en principio en dichas zonas la edificación, admitiéndose sin embargo aquellos elementos auxiliares autorizados por la legislación sectorial correspondiente, así como centros de infraestructuras de servicios, básculas de pesaje, y similares.

Se distinguen por un lado las zonas VR con destino peatonal y rodado con distinción de acera y calzada, situadas en las zonas correspondientes a Accesos Terrestres.

Se distinguen por otro lado las zonas VTR asimismo con destino peatonal y rodado, en este caso en régimen de coexistencia, situadas en las zonas náutico-deportivas.

Por otra parte, se distinguen las zonas VP, correspondientes a itinerarios peatonales, situadas tanto en las zonas correspondientes a Accesos Terrestres como en las zonas náutico-deportivas y litoral.

Con carácter general se autoriza el uso de aparcamiento en superficie en las zonas VR y en las zonas VTR.

Artículo 2.2.3. Formulación del régimen de edificación y uso aplicable en las parcelas IP – Infraestructura Portuaria.1. **Régimen general:**

Los usos característicos de dichas zonas son respectivamente los correspondientes a los diques.

Se excluye en principio en dichas zonas la edificación, admitiéndose sin embargo aquellos elementos auxiliares autorizados por la legislación sectorial correspondiente, así como centros de infraestructuras de servicios e infraestructuras energéticas, éstas tan sólo en los diques exteriores, con el objeto de poder acoger instalaciones para la investigación sobre generación de energía en los diques (actividades I+D).

Artículo 2.2.4. Formulación del régimen de edificación y uso aplicable en las parcelas EL de Espacios Libres.1. **Régimen general:**

Se trata de aquellos espacios destinados a zonas estanciales de ocio y expansión (ELO) - incluyen la nueva piscina de marea- o bien de aquellas laderas que se consolidan en su actual situación (ELP), en los que se excluye en principio la edificación. Esta podrá sin embargo admitirse ya de forma integrada en el diseño del dique ya como construcción provisional -implantaciones de carácter temporal terciarias en régimen de concesión administrativa-. Se admiten asimismo aquellos elementos auxiliares autorizados por la legislación sectorial correspondiente, así como los centros de infraestructuras de servicios, y los edificios e instalaciones existentes que se protegen para su conservación.

**CAPITULO 2.3. CONDICIONES MÍNIMAS DE CALIDAD CONSTRUCTIVA Y NIVEL DE SERVICIO DE LA URBANIZACIÓN****Artículo 2.3.1. Supresión de barreras urbanísticas.**

Los proyectos que se tramiten como desarrollo del presente Plan Especial, deberán ajustar sus especificaciones a lo establecido por la Ley del Parlamento Vasco 20/1.997, de 4 de Diciembre, para la promoción de la Accesibilidad, y el Decreto del Gobierno Vasco 68/2.000, de 11 de Abril de Normas Técnicas sobre condiciones de accesibilidad de los entornos urbanos, espacios públicos, edificaciones y sistemas de información y comunicación, formulado en desarrollo de la citada Ley.

Artículo 2.3.2. Características generales de las redes de servicios y del tratamiento superficial.

Los planos de Infraestructuras del presente proyecto representan únicamente esquemas de las redes de servicios a implantar en el Área.

Los tratamientos superficiales de viales, aceras y espacios peatonales que se describen en el presente capítulo tienen el carácter de mínimos.

Tanto unas como los otros serán estudiados detalladamente en los Proyectos correspondientes y sus características deberán ser acordes con la normativa específica que les afecte.

Artículo 2.3.3. Características de la red de saneamiento.

La red de saneamiento será de tipo separativo.

Artículo 2.3.4. Características de la red de abastecimiento de agua.

1. La red de abastecimiento de agua estará diseñada para cumplir, atendiendo en cada caso la normativa correspondiente en vigencia, las previsiones de:

- a. Suministro de agua potable
- b. Riego
- c. Protección contra incendios. (Hidrantes)

2. El suministro de agua será municipal.

Artículo 2.3.5. Características de la red de energía eléctrica y alumbrado público.

1. Todos los tendidos e instalaciones eléctricas cumplirán con los reglamentos oficiales vigentes, así como con las normas de las compañías concesionarias.

2. La iluminación media de los viales de circulación rodada será como mínimo de 25 lux., y la de las áreas peatonales de 18 lux.



Artículo 2.3.6. Pavimentación y afirmado de viales, aceras y espacios peatonales.

Los muelles y plataformas portuarias se pavimentarán con firme rígido, con hormigón vibrado sobre una capa de base de zahorra artificial. El vial de conexión del puerto deportivo con el pesquero y con la nueva carretera de acceso se pavimentará con firme flexible, con mezclas asfálticas, sobre una capa de base de zahorra artificial y otra de subbase granular.

Las aceras y espacios peatonales se conformarán mediante una solera de hormigón ligeramente armada sobre base granular compactada, bordillos de hormigón y superficie de acabado en asfalto o losetas del material a definir por el proyecto correspondiente.

**TÍTULO TERCERO
ORDENANZAS PARTICULARES DE EDIFICACIÓN Y USO APLICABLES A LAS PARCELAS
EDIFICABLES EN EL ÁREA "Puerto"**

ÍNDICE	Pág.
* Parcela P.1.....	16
* Parcela P.2.....	18
* Parcela P.3.....	20
* Parcela ND.1.....	22
* Parcela ND.2.....	24
* Parcela IU.1.....	26

"PARCELA P.1"


SUPERFICIE: 15.395 m²(p)


CALIFICACIÓN PORMENORIZADA: * "Zona Productiva de Servicios"
(Uso característico: "Portuario")

CONDICIONES DE EDIFICACIÓN:

- * Aprovechamiento edificatorio:
 - Uso Instalaciones Portuarias: **2.800 m²(t)**

(Se desarrollará el aprovechamiento edificatorio señalado en la presente Norma Particular, ajustándose el cumplimiento de esta condición dentro de la envolvente volumétrica autorizada de acuerdo con las condiciones de ocupación, perfil y altura establecidas).
- * Regulación de la implantación del aprovechamiento:
 - "Alineaciones": Los límites de la ocupación de la parcela por la edificación se definen en los planos II.3 y II.4 del presente proyecto configurándose como alineaciones máximas de la edificación.
 - "Ocupación en planta máxima de edificación": **1.400 m²**
 - "Perfil de edificación": **I/II**
 - * Se autoriza la construcción adicional de dos niveles de "entrepanta", computables a efectos de aprovechamiento, en áreas de oficina, con una altura libre mínima de 2,50 m.
 - Altura de edificación: **10,00 m.**
 - * Se tomará como referencia normativa para su definición el nivel del punto medio de la longitud de fachada.

<p>P.E. PUERTO Mutriku</p>	<p>"B" ORDENANZAS REGULADORAS -17- Mayo 2.003</p>
<p>"P.1" (Cont.)</p>	
<p>CONDICIONES DE USO:</p>	
<p>* Condiciones generales:</p>	<p>* Las condiciones de uso y dominio de la parcela y de la edificación se ajustarán a las exigencias propias de los usos portuarios de acuerdo con la legislación sectorial correspondiente.</p>
<p>* Condiciones particulares:</p>	<p>* Se autoriza el uso de garaje en situación de sótano (dos plantas) en la totalidad de la parcela.</p>
<p>CONDICIONES DE EJECUCIÓN:</p>	
<p>* A los efectos de la posible subdivisión de la "parcela", se estará a lo dispuesto en los artículos "1.3.6." y "1.3.7." del presente Documento.</p>	
<p>* La concesión de licencia de primera utilización de las construcciones se condiciona a la previa ejecución de las obligaciones de urbanización establecidas en el Documento "D. Plan de Etapas" del presente Proyecto.</p>	
<hr/>	
<p>REDACTORES Gain.S.A.Ingenieros de C.C.P. Manu Arnuabarrena Florez.Argto. Santiago Peñalba Garmendia.Argto</p>	
<p>ELUSKO JAURLARITZA</p>	<p>GOBIERNO VASCO</p>

<p>P.E. PUERTO Mutriku</p>	<p>"B" ORDENANZAS REGULADORAS -18- Mayo 2.003</p>
<p>"PARCELA P.2"</p>	
<p>SUPERFICIE:</p>	<p>18.116 m²(p)</p>
<p>CALIFICACIÓN PORMENORIZADA:</p>	<p>* "Zona Productiva Pesquera" (Uso característico: "Portuario")</p>
<p>CONDICIONES DE EDIFICACIÓN:</p>	
<p>* Aprovechamiento edificatorio:</p>	<p>8.455 m²(t) (Se desarrollará el aprovechamiento edificatorio señalado en la presente Norma Particular, ajustándose el cumplimiento de esta condición dentro de la envolvente volumétrica autorizada de acuerdo con las condiciones de ocupación, perfil y altura establecidas).</p>
<p>- Uso Instalaciones Portuarias :</p>	
<p>* Regulación de la implantación del aprovechamiento:</p>	<p>- "Alineaciones": Los límites de la ocupación de la parcela por la edificación se definen en los planos II.3 y II.4 del presente proyecto configurándose como alineaciones máximas de la edificación.</p> <p>Como resultado de ello se ordenan dos unidades edificatorias P2A y P2B a las que se asignan respectivamente un aprovechamiento edificatorio de 5.125 m²(t) y de 3.330 m²(t).</p>
<p>- "Ocupación en planta máxima de edificación":</p>	<p>4.270 m²</p>
<p>- "Perfil de edificación":</p>	<p>III/I (III para la unidad edificatoria P2B)</p>
<p>- Altura de edificación:</p>	<p>10,00 m.</p>
	<p>* Se tomará como referencia normativa para su definición el nivel del punto medio de la longitud de fachada. La unidad edificatoria P2B se ajustará a la altura que alcance definitivamente el paseo inferior del espaldón del dique</p>
<hr/>	
<p>REDACTORES Gain.S.A.Ingenieros de C.C.P. Manu Arnuabarrena Florez.Argto. Santiago Peñalba Garmendia.Argto</p>	
<p>ELUSKO JAURLARITZA</p>	<p>GOBIERNO VASCO</p>

"P.2" (Cont.)

CONDICIONES DE USO:

- * Condiciones generales:
 - * Las condiciones de uso y dominio de la parcela y de la edificación se ajustarán a las exigencias propias de los usos portuarios de acuerdo con la legislación sectorial correspondiente.
- * Condiciones particulares:
 - * Se establece una servidumbre paso en esta parcela en favor de esta parcela en la parcela P3, al objeto de garantizar su accesibilidad.

CONDICIONES DE EJECUCIÓN:

- * A los efectos de la posible subdivisión de la "parcela", se estará a lo dispuesto en los artículos "1.3.6." y "1.3.7." del presente Documento.
- * La concesión de licencia de primera utilización de las construcciones se condiciona a la previa ejecución de las obligaciones de urbanización establecidas en el Documento "D. Plan de Etapas" del presente Proyecto.

REDACTORES

Gain.S.A.Ingenieros de C.C.P.
Manu Arruabarrena Florez Arqto.
Santiago Peñalba Garmendia Arqto

EUSKO JAURLARITZA



GOBIERNO VASCO

"PARCELA P.3"

SUPERFICIE: 8.244 m²(p)

CALIFICACIÓN PORMENORIZADA: * "Zona Productiva Portuaria"
(Uso característico: "Portuario")

CONDICIONES DE EDIFICACIÓN:

- * Aprovechamiento edificatorio:
 - Uso Instalaciones Portuarias: **6.125 m²(t)**
(Se desarrollará el aprovechamiento edificatorio señalado en la presente Norma Particular, ajustándose el cumplimiento de esta condición dentro de la envolvente volumétrica autorizada de acuerdo con las condiciones de ocupación, perfil y altura establecidas).
- * Regulación de la implantación del aprovechamiento:
 - "Alineaciones": Los límites de la ocupación de la parcela por la edificación se definen en los planos II.3 y II.4 del presente proyecto configurándose como alineaciones máximas de la edificación.

Como resultado de ello se ordenan dos unidades edificatorias P3A y P3B a las que se asignan respectivamente un aprovechamiento edificatorio de 1.000 m²(t) y de 5.125 m²(t).
 - "Ocupación en planta máxima de edificación": **2.450 m²**
 - "Perfil de edificación": **III/I**
Se autoriza la disposición singular de torreones de observación, antenas y otros elementos, por encima de dicho perfil en la unidad edificatoria P3A.
 - Altura de edificación: **10,00 m.**
Se autoriza la disposición singular de torreones de observación, antenas y otros elementos, por encima de dicha altura en la unidad edificatoria P3A.


REDACTORES


Gain.S.A.Ingenieros de C.C.P.
Manu Arruabarrena Florez Arqto.
Santiago Peñalba Garmendia Arqto

EUSKO JAURLARITZA



GOBIERNO VASCO

<p>P.E. PUERTO Mutriku</p>	<p>"B" ORDENANZAS REGULADORAS -21- Mayo 2.003</p>
<p>"P.3" (Cont.)</p>	
<p style="text-align: right;">* Se tomará como referencia normativa para su definición en la edificación el nivel del punto medio de la longitud de fachada.</p>	
<p><u>CONDICIONES DE USO:</u></p>	
<p>* Condiciones generales:</p>	<p>* Las condiciones de uso y dominio de la parcela y de la edificación se ajustarán a las exigencias propias de los usos portuarios de acuerdo con la legislación sectorial correspondiente.</p> <p>En particular se plantea localizar la Administración Portuaria Vasca en la unidad edificatoria P3A.</p>
<p>* Condiciones particulares:</p>	<p>* Se establece una servidumbre paso en esta parcela a favor de la parcela P2, al objeto de garantizar la accesibilidad a ésta.</p>
<p><u>CONDICIONES DE EJECUCIÓN:</u></p>	
<p>* A los efectos de la posible subdivisión de la "parcela", se estará a lo dispuesto en los artículos "1.3.6." y "1.3.7." del presente Documento.</p> <p>* La concesión de licencia de primera utilización de las construcciones se condiciona a la previa ejecución de las obligaciones de urbanización establecidas en el Documento "D. Plan de Etapas" del presente Proyecto.</p>	
<hr/>	
<p><u>REDACTORES</u> Gain.S.A.Ingenieros de C.C.P. Manu Arnuabarrena Florez.Argto. Santiago Peñalba Garmendia.Argto</p>	<p>ELUSKO JAURLARITZA  GOBIERNO VASCO</p>

<p>P.E. PUERTO Mutriku</p>	<p>"B" ORDENANZAS REGULADORAS -22- Mayo 2.003</p>
<p><u>"PARCELA ND.1"</u></p>	
<p><u>SUPERFICIE:</u></p>	<p>394 m²(p)</p>
<p><u>CALIFICACIÓN PORMENORIZADA:</u></p>	<p>* "Zona Náutico-Deportiva" (Uso característico: "Terciario")</p>
<p><u>CONDICIONES DE EDIFICACIÓN:</u></p>	
<p>* Aprovechamiento edificatorio:</p>	<p>- Uso terciario: 750 m²(t) (Estimado. Se consolida en todo caso el aprovechamiento existente)</p>
<p>* Regulación de la implantación del aprovechamiento:</p>	<p>- "Alineaciones": Los límites de la ocupación de la parcela por la edificación se definen en los planos II.3 y II.4 del presente proyecto configurándose como alineaciones máximas de la edificación.</p> <p>En la planta baja de la edificación, se consolida el porche preexistente.</p>
<p>- "Ocupación en planta máxima de edificación":</p>	<p>392 m² (incluye el porche)</p>
<p>- "Perfil de edificación":</p>	<p>III/I</p>
<p>- Altura de edificación:</p>	<p>10,00 m.</p>
<p>* Se tomará como referencia normativa para su definición el nivel del punto medio de la longitud de fachada.</p>	
<p><u>CONDICIONES DE USO:</u></p>	
<p>* Condiciones generales:</p>	<p>* Las condiciones de uso y dominio de la parcela y de la edificación se ajustarán a las exigencias propias de los usos terciarios.</p>
<hr/>	
<p><u>REDACTORES</u> Gain.S.A.Ingenieros de C.C.P. Manu Arnuabarrena Florez.Argto. Santiago Peñalba Garmendia.Argto</p>	<p>ELUSKO JAURLARITZA  GOBIERNO VASCO</p>

"ND.1" (Cont.)

- * Serán asimismo compatibles los usos portuarios relacionados con la actividad náutico-deportiva de la zona en la que se implanta la parcela.

CONDICIONES DE EJECUCIÓN:

- * A los efectos de la posible subdivisión de la "parcela", se estará a lo dispuesto en los artículos "1.3.6." y "1.3.7." del presente Documento.
- * La concesión de licencia de primera utilización de las construcciones se condiciona a la previa ejecución de las obligaciones de urbanización establecidas en el Documento "D. Plan de Etapas" del presente Proyecto.



"PARCELAND.2"

SUPERFICIE: 8.377 m²(p)

CALIFICACIÓN FORMENORIZADA: * "Zona Náutico-Deportiva"
(Uso característico: "Terciario")

CONDICIONES DE EDIFICACIÓN:

- * Aprovechamiento edificatorio:
 - Uso terciario: **5.340 m²(t)**
(Se desarrollará el aprovechamiento edificatorio señalado en la presente Norma Particular, ajustándose el cumplimiento de esta condición dentro de la envolvente volumétrica autorizada de acuerdo con las condiciones de ocupación, perfil y altura establecidas).

* Regulación de la implantación del aprovechamiento:


- "Alineaciones":
Los límites de la ocupación de la parcela por la edificación se definen en los planos II.3 y II.4 del presente proyecto configurándose como alineaciones máximas de la edificación, con la excepción del frente al puerto que se fija como alineación obligatoria para la nueva edificación.


En la planta baja de la nueva edificación, en el frente al puerto, se deberá disponer un porche continuo de 4,00 metros de fondo.

De forma singular se consolida la edificación preexistente, sin perjuicio de su eventual sustitución, en sus actuales condiciones de edificación, incluida su alineación quebrada en el frente al puerto.

- "Ocupación en planta máxima de edificación": **2.670 m²**
(incluye el porche)
- "Perfil de edificación": **III/I**
- Altura de edificación: **10,00 m.**



<p>P.E. PUERTO Mutriku</p>	<p>"B" ORDENANZAS REGULADORAS -25- Mayo 2.003</p>
<p>"ND.2" (Cont.)</p>	
<p>* Se tomará como referencia normativa para su definición en la edificación el nivel del punto medio de la longitud de fachada.</p>	
<p>CONDICIONES DE USO:</p>	
<p>* Condiciones generales:</p>	<p>* Las condiciones de uso y dominio de la parcela y de la edificación se ajustarán a las exigencias propias de los usos terciarios.</p> <p>* Serán asimismo compatibles los usos portuarios relacionados con la actividad náutico-deportiva de la zona en la que se implanta la parcela.</p>
<p>CONDICIONES DE EJECUCIÓN:</p>	
<p>* A los efectos de la posible subdivisión de la "parcela", se estará a lo dispuesto en los artículos "1.3.6." y "1.3.7." del presente Documento.</p> <p>* La concesión de licencia de primera utilización de las construcciones se condiciona a la previa ejecución de las obligaciones de urbanización establecidas en el Documento "D. Plan de Etapas" del presente Proyecto.</p>	
<hr/>	
<p>REDACTORES Gain.S.A.Ingenieros de C.C.P. Manu Arruabarrena Florez.Arqto. Santiago Peñalba Garmendia.Arqto</p>	<p>ELUSKO JAURLARITZA  GOBIERNO VASCO</p>

<p>P.E. PUERTO Mutriku</p>	<p>"B" ORDENANZAS REGULADORAS -26- Mayo 2.003</p>
<p>"PARCELA IU.1"</p>	
<p>SUPERFICIE:</p>	<p>683 m²(p)</p>
<p>CALIFICACIÓN PORMENORIZADA:</p>	<p>* "Infraestructuras Urbanas" (Uso característico: "Servicios Generales del Territorio" - Estación depuradora de la red de saneamiento municipal)</p>
<p>CONDICIONES DE EDIFICACIÓN:</p>	
<p>* Aprovechamiento edificatorio:</p>	<p>- Uso servicios generales del territorio: 1.500 m²(t) (Se desarrollará exclusivamente el aprovechamiento edificatorio señalado en la presente Norma Particular, ajustándose el cumplimiento de esta condición por medio de la solución volumétrica adoptada, dentro de las condiciones de edificación establecidas).</p>
<p>* Regulación de la implantación del aprovechamiento:</p>	<p>- "Alineaciones": Los límites de la parcela edificable se configuran como alineaciones máximas de la edificación.</p> <p>- "Ocupación en planta máxima de edificación": 683 m²</p> <p>- "Perfil de edificación": III/I</p> <p>- Altura de edificación: 10,00 m.</p>
<p>* Se tomará como referencia normativa para su definición en cada edificación el nivel del punto medio de la longitud de fachada.</p>	
<p>CONDICIONES DE USO:</p>	
<p>* Condiciones generales:</p>	<p>* Las condiciones de uso y dominio de la parcela y de la edificación se ajustarán a las exigencias propias de los usos de servicios generales del territorio.</p>
<hr/>	
<p>REDACTORES Gain.S.A.Ingenieros de C.C.P. Manu Arruabarrena Florez.Arqto. Santiago Peñalba Garmendia.Arqto</p>	<p>ELUSKO JAURLARITZA  GOBIERNO VASCO</p>

"IU.1" (Cont.)

CONDICIONES DE EJECUCIÓN:

- * La concesión de licencia de primera utilización de las construcciones se condiciona a la previa ejecución de las obligaciones de urbanización establecidas en el Documento "D. Plan de Etapas" del presente Proyecto.

Donostia-San Sebastian, Mayo de 2.003

RAUL GARCÍA MASSÉ-GAIN S.A.

MANU ARRUBARRENA

SANTIAGO PEÑALBA

REDACTORES
Gain,S.A.Ingenieros de C.C.P.
Manu Arruabarrena Florez Arqto.
Santiago Peñalba Garmendia Arqto

EUSKO JAURLARITZA



GOBIERNO VASCO


Documento "C. PLAN DE ETAPAS"


REDACTORES
Gain,S.A.Ingenieros de C.C.P.
Manu Arruabarrena Florez Arqto.
Santiago Peñalba Garmendia Arqto

EUSKO JAURLARITZA



GOBIERNO VASCO

P.E. PUERTO Mutriku	"C" PLAN DE ETAPAS Mayo 2.003 -1-
<hr/>	
ÍNDICE:	Pág.:
1. DESCRIPCIÓN GENERAL DEL PROCESO DE EJECUCIÓN, INICIATIVA DE EJECUCIÓN Y RESPONSABILIDADES DE FINANCIACIÓN.....	2
2- PROGRAMA PARA LA EJECUCIÓN DE LA URBANIZACIÓN Y LA EDIFICACIÓN	3
<hr/>	
REDACTORES Gain.S.A.Ingenieros de C.C.P. Manu Arnuabarrena Florez.Argto. Santiago Peñalba Garmendia.Argto	EUSKO JAURLARITZA  GOBIERNO VASCO

P.E. PUERTO Mutriku	"C" PLAN DE ETAPAS Mayo 2.003 -2-
<hr/>	
<p>1. DESCRIPCIÓN GENERAL DEL PROCESO DE EJECUCIÓN, INICIATIVA DE EJECUCIÓN Y RESPONSABILIDADES DE FINANCIACIÓN</p>	
<p>Tal y como se describe en la Memoria del presente proyecto, la ejecución de la urbanización abarca a la totalidad del ámbito afectado por el Plan Especial a gestionar por la Dirección de Puertos y Asuntos Marítimos del Departamento de Transportes y Obras Públicas del Gobierno Vasco como titular del ámbito, el cual asumirá los deberes y obligaciones que de la ordenación resultan.</p>	
<p>De acuerdo con ello, corresponderá al citado organismo la ejecución de la totalidad de las obras de configuración de la ampliación del puerto y urbanización a realizar en el ámbito.</p>	
<p>Su ejecución requiere la aprobación del correspondiente proyecto de construcción del puerto y urbanización y , en el caso de que ello resultase puntualmente necesario, del oportuno expediente de expropiación para la obtención de la titularidad de terrenos incluidos en el ámbito.</p>	
<p>La titularidad pública del ámbito garantiza suficientemente el adecuado desarrollo del área de común acuerdo con la Administración municipal. La necesidad o conveniencia de la intervención se justifica en virtud del interés del desarrollo propuesto en el área definido por el planeamiento general vigente.</p>	
<p>Dada la importancia de la obra a realizar y lo considerable de su coste económico, se establece la intervención en tres etapas:</p>	
<p>- <u>Dique de abrigo</u></p> <p>Con estudios ya realizados y planteándose su ejecución como obra independiente. Plazo estimado de ejecución DOS AÑOS.</p>	
<p>- <u>Puerto pesquero y zona de reparaciones</u></p> <p>Iniciándose su desarrollo una vez finalizado el dique de abrigo. Plazo estimado de ejecución DOS AÑOS.</p>	
<p>- <u>Puerto deportivo</u></p> <p>Siendo necesario esperar para su ejecución a la finalización de las obras del puerto pesquero y traslado de las instalaciones. Plazo estimado de ejecución. UN AÑO.</p>	
<p>Con este motivo, será preciso compatibilizar la redacción y ejecución del proyecto de construcción del nuevo puerto y urbanización con el proyecto y ejecución de la edificación prevista en cada parcela.</p>	
<p>Se hace necesaria igualmente la coordinación con las previsiones viarias existentes referidas a la ejecución de la nueva carretera de acceso al puerto, teniendo en cuenta que las soluciones de viabilidad internas adoptadas en el sector, resultan compatibles con cualquiera de las opciones barajadas para la construcción de aquella.</p>	
<hr/>	
REDACTORES Gain.S.A.Ingenieros de C.C.P. Manu Arnuabarrena Florez.Argto. Santiago Peñalba Garmendia.Argto	EUSKO JAURLARITZA  GOBIERNO VASCO

2. PROGRAMA PARA LA EJECUCIÓN DE LA URBANIZACIÓN Y LA EDIFICACIÓN

Este Plan de Etapas propone tres etapas para el desarrollo del ámbito con un plazo global de ejecución de ocho años para solicitar licencia de edificación para las parcelas resultantes a contar desde la definitiva aprobación del Plan Especial, requiriéndose el desarrollo de las siguientes acciones de gestión, urbanización y edificación más relevantes.

A.- Trámites preparatorios

- Tramitación del Plan Especial.
Se prevé su definitiva aprobación en el último trimestre del año 2.001.
- Redacción y tramitación del Proyecto de Construcción del dique de abrigo.
Podría concluirse su tramitación a finales del año 2001.

B.- Obras portuarias

- Construcción del dique de abrigo
Que podría terminarse a finales del año 2003.
- Construcción del puerto pesquero y zona de reparaciones
Finales del 2005.
- Construcción del puerto deportivo
Finales del 2006.
- Redacción y tramitación del Proyecto de Construcción de la Ampliación del Puerto y de Urbanización.

C.- Edificación

- Fase única.
Se establece un plazo máximo de ocho años, a contar desde la aprobación definitiva del Plan Especial, para la solicitud de licencias de edificación, atemperándose en su caso a las obras de construcción y urbanización del nuevo puerto.

Donostia-San Sebastián, Mayo de 2.003

RAUL GARCÍA MASSÉ-GAIN S.A.

MANU ARRUBARRENA

SANTIAGO PEÑALBA

REDACTORES

Gain,S.A.Ingenieros de C.C.P.
Manu Arruabarrena Florez Arqto.
Santiago Peñalba Garmendia Arqto

EUSKO JAURLARITZA



GOBIERNO VASCO

Documento "D. ESTUDIO ECONÓMICO FINANCIERO"**REDACTORES**

Gain,S.A.Ingenieros de C.C.P.
Manu Arruabarrena Florez Arqto.
Santiago Peñalba Garmendia Arqto

EUSKO JAURLARITZA



GOBIERNO VASCO

ÍNDICE: Pág.:

A. ALCANCE DE LA INVERSION	2
B. VALORACIÓN ECONÓMICA (10 ⁶ pts).....	8
C. ESTUDIO DE RELACIÓN ENTRE COSTES Y EXPLOTACIÓN	11

REDACTORES
Gain.S.A. Ingenieros de C.C.P.
Manu Arruabarrena Florez.Arqto.
Santiago Peñalba Garmendia.Arqto



A ALCANCE DE LA INVERSION

1 Justificación de la valoración

Los siguientes precios se corresponden con precios de ejecución material.

Para luego agrupar las valoraciones según los distintos usos, se señala su imputación según Puerto Pesquero: P.P.
Zona Reparaciones: Z.R.
Puerto Deportivo: P.D.
Dique de abrigo: D.A.

1. Infraestructura

1.1 Dragados

Únicamente se necesitará dragar para la formación de las dársenas, en las zonas próximas al muelle de descarga y al muelle de reparaciones.

Estos dragados, previsiblemente en su mayor parte en roca, suponen un volumen reducido, del orden de 5000 m³, en comparación con el de los rellenos, unos 340.000 m³. Parece razonable, que el volumen de estos últimos se realice mediante dragados en arenas en zonas exteriores. Se imputan así, los costes correspondientes a los mismos volúmenes de dragado, que los de relleno (1.2) en cada uso portuario.

1.1.1 Puerto Pesquero (P.P.) 250.000 m ³ x 900 pts/m ³	225.000.000.-
1.1.2 Zona Reparaciones (Z.R.) 80.000 m ³ x 900 pts/m ³	72.000.000.-
1.1.3 Puerto Deportivo (P.D.) 10.000 m ³ x 900 pts/m ³	9.000.000.-

1.2 Rellenos

No se contabilizan los correspondientes a los núcleos del dique de abrigo y muelle de estancia, al incluirse en su precio por ml.

1.2.1 Puerto Pesquero (P.P.) 250.000 m ³ x 350 pts/m ³	87.500.000.-
1.2.2 Zona Reparaciones (Z.R.) 80.000 m ³ x 350 pts/m ³	28.000.000.-
1.2.3 Puerto Deportivo (P.D.) 10.000 m ³ x 350 pts/m ³	3.500.000.-

REDACTORES
Gain.S.A. Ingenieros de C.C.P.
Manu Arruabarrena Florez.Arqto.
Santiago Peñalba Garmendia.Arqto



1.3 Dique de abrigo

Tiene una longitud de 430 metros, entre los 2 centros de morro de sus extremos.

Se valora por el mismo presupuesto que el obtenido en el AProyecto Básico de dique de abrigo en el Puerto de Mutriku, redactado por la Dirección de Puertos en 1997. La menor longitud del dique que se incluye en el Plan Especial, en comparación con el antes proyectado (530 ml), se considera que compensa el incremento de precios desde 1997 hasta hoy y la disposición del dique, situado, en su zona Este, mas al exterior que el del Proyecto Básico.

Presupuesto.....1.950.000.000.-

1.4 Muelles

Los muelles verticales excepto el correspondiente al espigón de cierre de la dársena se valora por metro lineal según:

- 15 m ³ dragado en roca x 9.000 pts/m ³	135.000.-
- 70 m ³ hormigón x 15.000 pts/m ³	1.050.000.-
- 7 m ³ mampostería careada x 15.000 pts/m ³	90.000.-
- Otros: imposta, defensas,	45.000.-
.....	1.320.000.-

Y el espigón de cierre:

- 80 m ³ todo uno en núcleo x 1.500 pts/m ³	120.000.-
- 120 m ³ escollera x 2.500 pts/m ³	300.000.-
- 110 m ³ hormigón x 15.000 pts/m ³	1.650.000.-
- 9 m ³ mampostería careada x 15000 pts/m ³	135.000.-
- Otros: imposta, defensas,	45.000.-
.....	2.250.000.-

1.4.1 Muelle de descarga (P.P.)
290 ml x 1.320.000 pts/ml 382.800.000.-

1.4.2 Muelle NE (P.P.)
110 ml x 1.320.000 pts/ml 145.200.000.-

1.4.3 Muelle de estancia y avituallamiento (espigón de cierre) (P.P.)
400 ml x 2.250.000 pts/ml 900.000.000.-

1.4.4 Muelle de reparaciones a flote (Z.R.)
190 ml x 1.320.000 250.800.000.-

1.4.5 Muelle Sur Puerto Deportivo (P.D.)
En fondo dársena
De menor altura que los del Puerto Pesquero, se estima su precio en 800.000 pts/ml
110 ml x 800.000 pts/ml 88.000.000.-

1.4.6 Prolongación Muelle Este en Puerto Deportivo (P.D.)
50 ml x 800.000 pts/ml 40.000.000.-

2. Urbanización

2.1 Pavimentación

Se estima el precio para firme rígido, con la siguiente sección por metro cuadrado

- 0,22 m ³ de hormigón HP-40 x 15.000 pts/m ³	3.300.-
- 0,25 m ³ de zahorra artificial x 3.000 pts/m ³	750.-
- 0,25 m ³ de subbase x 2.600 pts/m ³	520.-
- Juntas, mallazo,	1.000.-
.....	5.570.-

2.1.1 Puerto Pesquero (P.P.)
22.000 m² x 5.570 pts/m² 122.540.000.-

2.1.2 Zona Reparaciones (Z.R.)
15.800 m² x 5.570 pts/m² 88.006.000.-

2.1.3 Puerto Deportivo (P.D.)
2.000 m² x 5.570 pts/m² 11.140.000.-

2.2 Redes de servicios

2.2.1 Drenaje y saneamiento

Se estiman por longitud de colectores, con precio de 25.000 pts/ml, incluyendo en este precio la parte proporcional de pozos, arquetas, badenes, cunetas, separadores, impulsión, etc.

2.2.1.1 Puerto Pesquero
Drenaje: 800 ml
Saneamiento: 400 ml
1.200 ml x 25.000 pts/ml 30.000.000.-

2.2.1.2 Zona Reparaciones
Drenaje: 350 ml
Saneamiento: 400 ml
750 ml x 25.000 pts/ml 18.750.000.-

2.2.1.3 Puerto Deportivo	
Drenaje: 200 ml	
Saneamiento: <u>200 ml</u>	
400 ml x 25.000 pts/ml.....	10.000.000.-

2.2.2 Abastecimiento de agua

Se estima por longitud de conducción, con precio de 15.000 pts/ml, incluyendo acometidas, voladuras, decorre, hidrantes, riego, etc. La longitud de la acometida general se reparte entre el Puerto Pesquero y Zona de Reparaciones.

2.2.2.1 Puerto Pesquero	
1.100 ml x 15.000 pts/ml	16.500.000.-

2.2.2.2 Zona Reparaciones	
500 ml x 15.000 pts/ml	7.500.000.-

2.2.3 Puerto Deportivo	
500 ml x 15.000 pts/ml	7.500.000.-

2.2.3 Energía eléctrica, alumbrado y telefonía

2.2.3.1 Energía eléctrica

Se valora por unidad de centro de transformación y por metro lineal de canalización con independencia del número de conductos, estimamos los precios siguientes:

- * Ud. de centro de transformación, incluso la obra civil a 12.000.000 pts/ud
- * Ml. tendido aéreo en media tensión incluso p.p. de postes a 10.000 pts/ml.
- * Ml. de canalización, incluso excavación, cualquier número de conductos cableado, rellenos, reposiciones, arquetas, etc. a 23.000 pts/m.

2.2.3.1.1 Puerto Pesquero:

* 800 ml canalización x 23.000 pts/ml	18.400.000.-
* 1 ud centro de transformación x 12.000.000	<u>12.000.000.-</u>
	30.400.000.-

2.2.3.1.2 Zona reparaciones:

* 350 ml canalización x 23.000 pts/ml	8.050.000.-
---	-------------

* 175 ml tendido aéreo x 10.000 pts/ml	1.750.000.-
* 1 ud centro de transformación x 12.000.000	<u>12.000.000.-</u>
	21.800.000.-

2.2.3.1.2 Puerto deportivo:

* 700 ml canalización x 23.000 pts/ml	16.100.000.-
* 1 ud centro de transformación x 12.000.000	<u>12.000.000.-</u>
	28.100.000.-

2.2.3.2 Telefonía

Se valora por metro lineal de canalización, incluyendo excavación, cualquier número de conductos, cableado, rellenos, reposiciones, arquetas, etc.: 15.000 pts/ml.

2.2.3.2.1 Puerto pesquero:

* 650 ml x 25.000 pts/ml.....	9.750.000.-
-------------------------------	-------------

2.2.3.2.2 Zona reparaciones:

* 300 ml x 15.000 pts/ml.....	4.500.000.-
-------------------------------	-------------

2.2.3.2.3 Puerto deportivo:

* 450 ml x 15.000 pts/ml.....	6.750.000.-
-------------------------------	-------------

2.2.3.3 Alumbrado

Se valora por unidad de punto de luz, previsto en los planos, incluyendo conductos, cableado, cimentación, columnas, luminarias, lámparas, arquetas, picas y cuadros de maniobra a 350.000 pts/ud.

2.2.3.3.1 Puerto pesquero:

* 67 ud punto de luz x 350.000 pts/ud	23.450.000.-
---	--------------

2.2.3.3.2 Zona reparaciones:

* 22 ud punto de luz x 350.000 pts/ud	7.700.000.-
---	-------------

2.2.3.3.3 Puerto deportivo:

* 57 ud punto de luz x 350.000 pts/ud	19.950.000.-
---	--------------

2.3 Otros

2.3.1 Muro playa y piscina de mareas

Se imputan al puerto pesquero, considerándolo una reposición de servicios afectados por la construcción del mismo.

- Muro playa (P.P.)
(180x3x0,5)m² x 50.000 pts/m² 13.500.000.-

- Piscina de mareas y gradas (P.P.)
Se estima el precio por metro cúbico de hormigón a 17.500 pts/m³
2000 m³ hormigón x 17.500 pts/m³ 35.000.000.-

2.3.2 Señalización, balizamiento y jardinería

Se estima una partida de 25.000.000.- pts., repartida según

- Puerto pesquero:
40% s/25.000.000 = 10.000.000.-

- Zona reparaciones:
20% s/25.000.000 = 5.000.000.-

- Puerto deportivo:
40% s/25.000.000 = 10.000.000.-

4. INSTALACIONES

4.1 Rampa, varadero y travelift (Z.R.)

En la valoración no se incluye la obra civil, ya valorada en apartados anteriores. Se estima el coste de las instalaciones y equipos en la cantidad de 120.000.000 pts., que se incluyen en la Zona de Reparaciones.

4.2 Pantalanes (P.D.)

Se estima el coste por metro lineal de pantalán con independencia de esloras y con el valor de 160.000 pts/ml de pantalán, incluyendo en el precio los pilotes, fingers, escalas y rampas.
600 ml x 160.000 pts/ml 96.000.000.-

5. EDIFICACION

Únicamente se valoran los edificios correspondientes a las parcelas P.2 "Productivo Pesquera" y P.3 "Productivo Portuaria", considerando que el resto de la edificación la desarrolla la iniciativa privada a través de concesiones de suelo.

Parcela P.2: Con una superficie edificatoria de 8.455 metros cuadrados de techo, se valora en 600.000.000 pts (71.000 pts/m²).

Parcela P.3: Con superficie edificatoria de 6.125 metros cuadrados de techo, se valora en 435.000.000 pts (71.0000 pts/m²).

Se imputa, bajo este concepto, al Puerto Pesquero 1.035.000.000 pts.

B Valoración económica (10⁶ pts)

2.1 Valoración ejecución material

1. DIQUE DE ABRIGO 1.950,0

2. PUERTO PESQUERO:

2.1 Infraestructura:
- Dragados 225,0
- Rellenos 87,5
- Muelles:
* Descarga 382,8
* NE 145,2
* Espigón 900,0 1.428,0

2.2 Urbanización:
- Pavimentación 122,5
- Redes servicios:
* Drenaje y san. 30
* Agua 16,5
* Electricidad 30,4
* Telefonía 9,8
* Alumbrado 23,5 110,2

2.3 Otros:

- Muro playa 13,5
- Piscina mareas 35,0
- Señalización 10,0

2.5 Edificación 1035,0 3.066,7

P.E. PUERTO		"D" ESTUDIO ECONÓMICO FINANCIERO 9	
Mutriku		Mayo 2.003	
3 ZONA REPARACIONES			
3.1 Infraestructura			
-	Dragados	72,0	
-	Rellenos	28,0	
-	Muelles	250,8	
3.2 Urbanización			
-	Pavimentación	88,0	
-	Redes servicios		
	* Drenaje y san.	18,8	
	* Agua	7,5	
	* Electricidad	21,8	
	* Telefonía	4,5	
	* Alumbrado	<u>7,7</u>	60,3
3.3 Señalización, balizamiento y jardinería			
		5,0	
3.4 Instalaciones varada			
		<u>120,0</u>	624,1
4. PUERTO DEPORTIVO			
4.1 Infraestructuras			
-	Dragados	9,0	
-	Rellenos	3,5	
-	Muelles:		
	* Sur	88,0	
	* Este	<u>40,0</u>	128
4.2 Urbanización			
-	Pavimentación	11,1	
-	Redes de servicios		
	* Drenaje y san.	10,0	
	* Agua	7,5	
	* Electricidad	28,1	
	* Telefonía	6,8	
	* Alumbrado	<u>20,0</u>	72,4
4.3 Señalización, balizamiento y jardinería			
		10,0	
4.4 Instalaciones. Pantalanes			
		<u>96,0</u>	330,0

REDACTORES
 Gain.S.A. Ingenieros de C.C.P.
 Manu Arruabarrena Florez.Arqto.
 Santiago Peñalba Garmendia.Arqto



P.E. PUERTO		"D" ESTUDIO ECONÓMICO FINANCIERO 10	
Mutriku		Mayo 2.003	
2.2 Valoración Ejecución por Contrata			
1. Dique de abrigo:			
	V.E.M.	1.950,0	
	22% G.G. y B.I.	<u>429,0</u>	
		2.379,0	
	16% I.V.A.	<u>380,6</u>	2.759,6
2. Puerto Pesquero:			
	V.E.M.	3.066,7	
	22% G.G. y B.I.	<u>674,7</u>	
		3.741,4	
	16% I.V.A.	<u>598,6</u>	4.340,0
3. Zona Reparaciones			
	V.E.M.	624,1	
	22% G.G. y B.I.	<u>137,3</u>	
		761,4	
	16% I.V.A.	<u>121,8</u>	883,2
4. Puerto Deportivo			
	V.E.M.	330,0	
	22% G.G. y B.I.	<u>72,6</u>	
		402,6	
	16% I.V.A.	<u>64,4</u>	<u>467,0</u>
VALORACION EJECUCION CONTRATA (I.V.A. INCLUIDO)8.449,8			

REDACTORES
 Gain.S.A. Ingenieros de C.C.P.
 Manu Arruabarrena Florez.Arqto.
 Santiago Peñalba Garmendia.Arqto



C ESTUDIO DE RELACION ENTRE COSTES Y EXPLOTACION

1. INTRODUCCION

En este apartado, se realiza una aproximación de la relación entre ingresos y costes para la situación del puerto totalmente desarrollado.

Los costes e ingresos, se refieren a importes sin I.V.A.

Sólo se consideran las inversiones en edificación que se han considerado lógicas, con iniciativa de la Administración: Cofradía, lonja, almacenes exportadores, Gobierno Vasco, fábrica de hielo y edificio de Capitanía.

2. INGRESOS

2.1 Puerto Pesquero

2.1.1 Ingresos por descarga

A partir de la tarifa del 2% del valor de la pesca descarga, y deduciendo el 0,5% correspondiente a la Cofradía, se estiman los ingresos anuales, adoptando la hipótesis establecida en el Plan Director del Puerto de Mutriku, que se resumirá en:

Descarga flota local futura:	550.000.000.-
Descarga flota otros puertos	640.000.000.-
Total descarga/año.....	1.190.000.000.-

Ingresos por descarga:
1,5% s/1.190.000.000..... 17.850.000.-

2.1.2 Ingresos por concesiones

Concesiones de suelo y edificio:

Tarifa: 2.480 pts/m²/año

Parcela P.2 = 8.455 m²

Ingresos concesiones de suelo y edificio:

8.455 m² x 2.480 pts/m²/año =21.000.000.-



2.2 Zona de reparaciones

2.2.1 Ingresos por varada

- Buques pesqueros

En la hipótesis establecida en el Plan Director, se preveía la futura flota de Mutriku formada por 15 buques con una capacidad media de 60 TRB

Estimando un valor medio de 2,5 varadas/buque/año con estancia de 8 días/buque/año, se obtienen:

N1 de izadas y bajadas:
15 x 2 x 2,5 = 75

Días de estancia:
15 x 8 = 120

Para buques de entre 50 y 150 TRB, la tarifa es:

Izada o bajada: 69 x TRB
Con valor medio de 60 TRB, el ingreso es:
75 x 69 x 60 = 310.500 pts.

Estancia: 40 x TRB/día
120 x 40 x 60 = 288.000 pts.

Total ingresos por varadas buques pesqueros:

310.500 + 288.000 = 598.500 pts/año

Barcos deportivos

En el esquema establecido en el puerto deportivo se prevén 323 plazas de atraque, con eslora media de 6,5 metros.

Estimando que el barco deportivo entra al varadero una vez cada 2 años, con estancia de 3 días por varada, se obtiene:

N1 de izadas y bajadas:
323 x 0,5 x 2 = 323

Días de estancia:
323 x 0,5 x 3 = 485



Para barcos menores de 50 TRB, la tarifa es:

Izada o bajada: 144 x ml eslora. Para barcos de 6,5 ml, el ingreso anual sería:
 $323 \times 144 \times 6,5 = 302.328 \text{ pts.}$
 Estancia: 72 x ml eslora/día
 $485 \times 72 \times 6,5 = 226.980 \text{ pts.}$

Total ingresos por varada barcos deportivos:

$302.328 + 226.980 = 529.308 \text{ pts/año}$

2.2.2 Ingresos por concesiones de suelo

Superficie parcela talleres: 2.800 m²
 Tarifa: 1.240 pts/m²/año
 Ingresos concesiones suelo:
 $2.800 \text{ m}^2 \times 1.240 \text{ pts/m}^2/\text{año} = 3.472.000 \text{ pts/año}$

2.3 Puerto deportivo

2.3.1 Ingresos por autorizaciones de atraque

Se estima una superficie media de 18 m²/plaza y una distribución de ocupación de:

- * 60% de las plazas con autorizaciones anuales
- * 10% con ocupación completa de la temporada alta (5 meses)
- * 5% con ocupación completa en la temporada baja (7 meses)
- * 100 días plaza/año para barcos en tránsito en temporada alta

Las tarifas son:

- * Anual: 26 pts/m²/día
- * Temporada alta: 36 pts/m²/día
- * Temporada baja: 20 pts/m²/día
- * Tránsito: 68 pts/m²/día (temporada alta)

Los ingresos serían:

- * Autorizaciones anuales:
 $60\% \text{ s/} 323 \times 26 \times 18 \times 365 = 33.104.916,-$
- * Autorizaciones temporada alta:
 $10\% \text{ s/} 323 \times 36 \times 18 \times 5 \times 30 = 3.139.560,-$
- * Autorizaciones temporada baja:
 $5\% \text{ s/} 323 \times 20 \times 18 \times 7 \times 30 = 1.220.940,-$

* Barcos de tránsito:
 $100 \times 68 \times 18 = 122.400,-$
 Total ingresos por autorizaciones de atraque 37.587.816.- pts/año

2.3.2 Ingresos por concesiones de suelo

Total parcela uso terciario: 5.340 m²
 Tarifa: 1.240 pts/m²/año
 Ingreso concesiones suelo:
 $5.340 \text{ m}^2 \times 1.240 \text{ pts/m}^2/\text{año} = 6.621.600 \text{ pts/año}$

3. COSTES

3.1 Amortizaciones

Únicamente se consideran amortizaciones correspondientes a edificios e instalaciones, y con los siguientes plazos de amortización.

Edificios: 50 años
 Instalaciones y equipos de varada: 25 años
 Pantalanes : 25 años

Con costes de amortización constantes y para las inversiones antes estimadas, se obtienen los siguientes valores de amortizaciones por año.

3.1.1 Puerto pesquero

Edificación: $1.035.000.000 \text{ pts} \times 1,22 = 1.263.000.000$
 Amortización: $1.263.000.000 \text{ pts}/50 \text{ años} = 25.260.000 \text{ pts/año}$

3.1.2 Zona reparaciones

Instalaciones y equipos de varada: $120.000.000 \text{ pts} \times 1,200 = 146.400.000$
 Amortización: $146.400.000 \text{ pts}/25 \text{ años} = 5.856.000 \text{ pts/año}$

3.1.3 Puerto deportivo

Pantalanes: $96.000.000 \text{ pts} \times 1,22 = 117.120.000$
 Amortización: $117.120.000 \text{ pts}/25 \text{ años} = 4.684.800 \text{ pts/año}$

3.2 Reparaciones y mantenimiento

3.2.1 Dique de abrigo

La acción del mar, puede provocar daños en la estructura del dique que exijan importantes reparaciones. Se estiman costes de reparación por valor del 2% del dique y necesarias cada 20 años.

Suponen: $(2\% \text{ s}/2.379.000.000)/20 = 2.379.000$

Este coste, se reparte proporcionalmente a las inversiones en cada zona.

3.2.1.1 Puerto pesquero

$$2.379.000 \times \frac{3066,7}{(3066,7+624,1+330)} = 1.814.485 \text{ pts/año}$$

3.2.1.2 Zona reparaciones

$$2.379.000 \times \frac{624,1}{(3066,7+624,1+330)} = 369.263 \text{ pts/año}$$

3.2.1.3 Puerto deportivo

$$2.379.000 \times \frac{330,0}{(3066,7+624,1+330)} = 195.252 \text{ pts/año}$$

3.2.2 Urbanización

El coste anual mantenimiento de la pavimentación y redes de servicio, se estima en el 1% de la inversión:

3.2.2.1 Puerto pesquero

$$1\% \text{ s}/(122,5+110,2) \times 10^6 \times 1,22 = 2.838.940.-$$

3.2.2.2 Zona reparaciones

$$1\% \text{ s}/(88+60,3) \times 10^6 \times 1,22 = 1.809.260.-$$

3.2.2.3 Puerto deportivo

$$1\% \text{ s}/(11,1+72,4) \times 10^6 \times 1,22 = 1.018.700.-$$

3.3 Personal

3.3.1 Puerto pesquero

Personal: 1 cabo de celadores
2 celadores

Coste medio persona/año: 5.000.000 pts.
Total: $3 \times 5.000.000 \text{ pts/año} = 15.000.000 \text{ pts/año}$

3.3.3 Puerto deportivo

Personal: 1 gerente
3 celadores

Coste medio persona/año: 5.000.000 pts.
Total: $4 \times 5.000.000 \text{ pts/año} = 20.000.000 \text{ pts/año}$

3.4 Limpieza, energía y otros gastos

Se consideran los siguientes costes anuales:

3.4.1 <u>Puerto pesquero</u>	5.000.000 pts/año
3.4.2 <u>Zona reparaciones</u>	2.000.000 pts/año
3.4.3 <u>Puerto deportivo</u>	3.000.000 pts/año

4. RELACION ENTRE INGRESOS Y COSTES

4.1 Puerto pesquero

	Ingresos	Costes
Ingresos por descarga	17.850.000	
Ingresos por concesiones	21.000.000	
Amortizaciones		25.260.000
Reparaciones y mantenimiento		
* Dique de abrigo		1.814.485
* Urbanización		2.838.940
Coste personal		15.000.000
Otros costes		5.000.000
TOTAL INGRESOS	38.850.000	
TOTAL COSTES		49.913.425
DEFICIT: 11.063.425 pts/año		

P.E. PUERTO
Mutriku

"D" ESTUDIO ECONÓMICO FINANCIERO 17
Mayo 2.003


4.2 Zona reparaciones


	Ingresos	Costes
Ingresos por varada		
* pesqueros	598.500	
* deportivos	529.308	
Ingresos por concesiones	3.472.000	
Amortizaciones		5.856.000
Reparaciones y mantenimiento		
* Dique de abrigo		369.263
* Urbanización		1.809.260
Otros costes		<u>2.000.000</u>
TOTAL INGRESOS	<u>4.599.809</u>	
TOTAL COSTES		10.034.523
DEFICIT: 5.434.714 pts/año		


4.3 Puerto deportivo

	Ingresos	Costes
Ingresos por autorizaciones de atraque	37.587.816	
Ingresos por concesiones	6.621.600	
Amortizaciones		4.684.800
Reparaciones y mantenimiento		
* Dique de abrigo		195.252
* Urbanización		1.018.700
Coste personal		20.000.000
Otros costes		<u>3.000.000</u>
TOTAL INGRESOS	<u>44.209.416</u>	
TOTAL COSTES		28.898.752
SUPERAVIT: 15.310.664 pts/año		



Donostia-San Sebastián, Mayo de 2003


 RAUL GARCIA MASSE-GAIN S.A.


 MANU ARRUBARRENA


 SANTIAGO PEÑALBA



REDACTORES
 Gain.S.A.Ingenieros de C.C.P.
 Manu Arruabarrena Florez.Arqto.
 Santiago Peñalba Garmendia.Arqto

P.E. PUERTO Mutriku
Mayo 2.003

Documento "E. PLANOS"

REDACTORES
 Gain.S.A.Ingenieros de C.C.P.
 Manu Arruabarrena Florez.Arqto.
 Santiago Peñalba Garmendia.Arqto

ÍNDICE: **Escala:****I. INFORMACIÓN**

I.1	Situación del Area	1/5.000
I.2	ESTADO ACTUAL DEL AREA	
I.2.1	Topográfico	1/1.000
I.2.2	Redes de Infraestructuras	
I.2.2.1	Red de distribución de agua	1/1.000
I.2.2.2	Red de drenaje y saneamiento	1/1.000
I.2.2.3	Redes de suministro de energía eléctrica, alumbrado y telecomunicaciones	1/1.000
I.3	NORMAS SUBSIDIARIAS DE MUTRIKU Modificación de las Normas Subsidiarias referida a la ampliación del Puerto y los sectores SR1-Burumendi y SR2-San Nikolas	
I.3.1	Clasificación del suelo. Usos globales y pormenorizados. Alineaciones. Determinaciones de la legislación de costas	1/1.000
I.3.2	Sistema general y local de comunicaciones	1/1.000
II.	PROYECTO	
II.1	Ordenación general ilustrativa.....	1/1.000
II.2	Zonificación Global - Ámbitos funcionales. Límites de adscripción y deslinda.....	1/1.000
II.3	Zonificación Pormenorizada.....	1/1.000
II.4	Definición geométrica de la ordenación. Planta.....	1/1.000
II.5	INFRAESTRUCTURAS DE SERVICIOS URBANOS	
II.5.1	Red de distribución de agua	1/1.000
II.5.2	Red de saneamiento.....	1/1.000
II.5.3	Red de drenaje	1/1.000
II.5.4	Red de suministro de energía eléctrica.....	1/1.000
II.5.5	Red de alumbrado Público.....	1/1.000
II.5.6	Red de telecomunicaciones	1/1.000

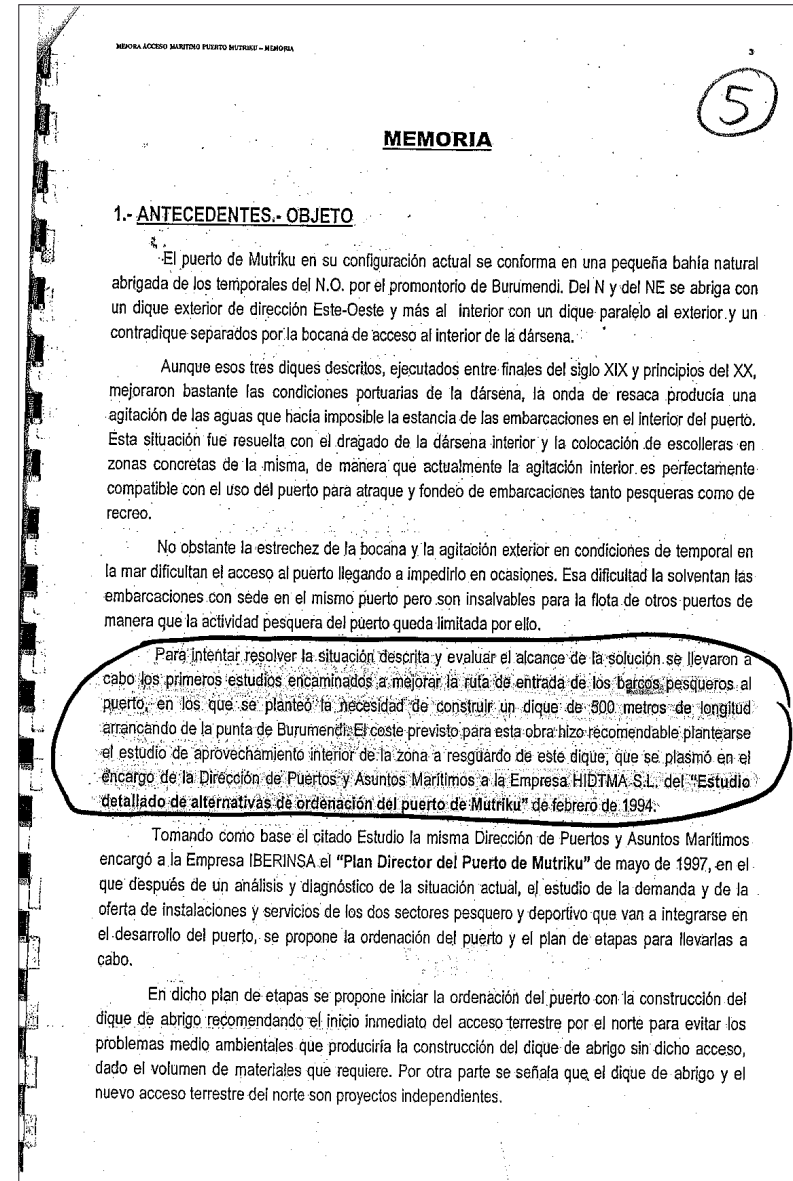
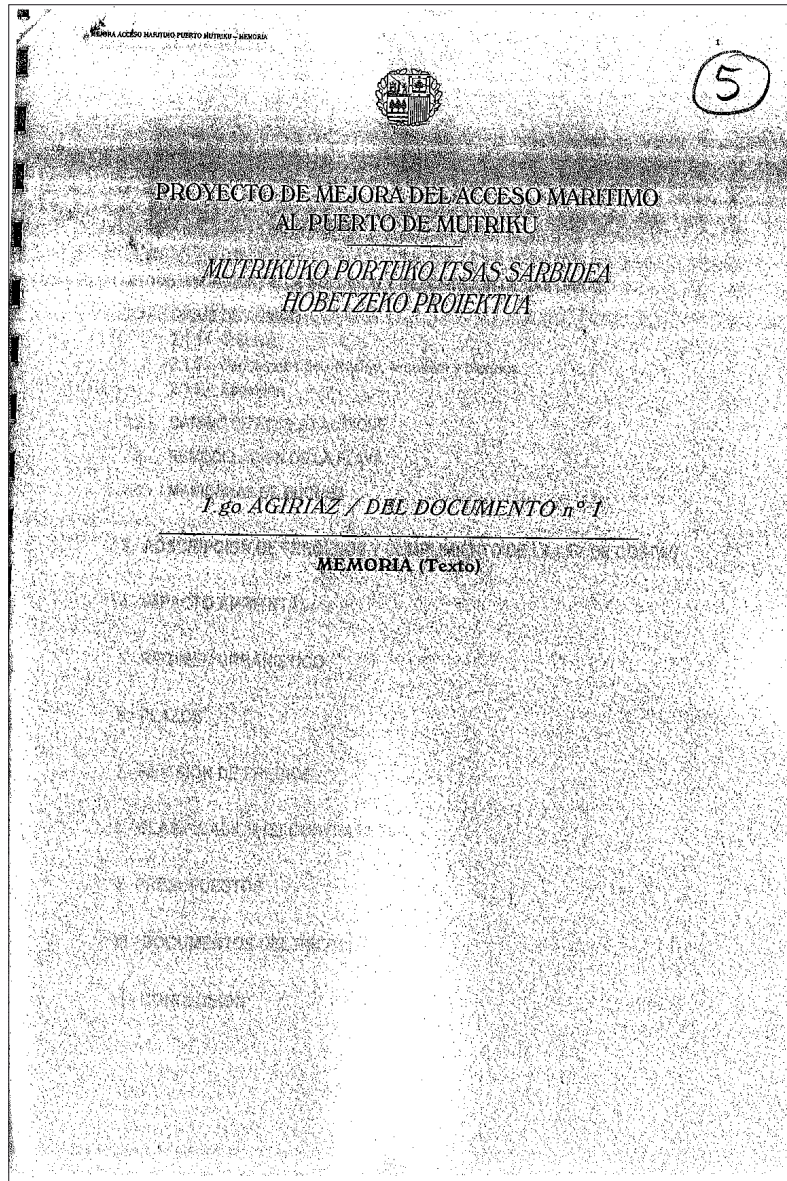
REDACTORESGain.S.A.Ingenieros de C.C.P.
Manu Arzuabarrena Florez Arqto.
Santiago Peñalba Garmendia Arqto

EUSKO JAURLARITZA



GOBIERNO VASCO

PROYECTO DE MEJORA DEL ACCESO MARÍTIMO
AL PUERTO DE MUTRIKU



S

Aunque en el Plan Director ya se hace una primera aproximación al citado dique de abrigo, para afinarla el Servicio Territorial de Puertos de Gipuzkoa llevó a cabo, en agosto de 1997, la redacción del Proyecto Básico en base al cual la Dirección de Puertos y Asuntos Marítimos encargó al Instituto de Hidrodinámica Aplicada (INHA S.A.) el "Ensayo tridimensional en Modelo reducido de la ampliación del puerto de Mutriku" cuyos resultados se han plasmado en el Informe emitido en abril de 2000.

Durante los ensayos en el modelo reducido citado, al comprobar los niveles de agitación, se detectó la existencia de una gran inestabilidad en la zona de antepuerto y dársenas interiores ante oleajes de periodo alto y elevada energía, motivada fundamentalmente por las reflexiones en los acantilados próximos de Punta Alkolea y en los paramentos interiores de las nuevas zonas portuarias.

Para resolver los problemas apuntados se encarga a la empresa HDTMA S.L. el estudio complementario de Análisis de Alternativas para el proyecto de la ampliación del puerto de Mutriku, que se recoge en el documento emitido en mayo de 2000 en el que, mediante la utilización de modelos numéricos de simulación de la propagación del oleaje en el exterior y en el interior del puerto, se proponen diversas modificaciones para la mejora de las condiciones de acceso al puerto y estancia en las dársenas interiores.

Aprovechando el montaje de las instalaciones efectuado para el modelo físico antes referido se volvió a analizar el nuevo diseño llevando a cabo una serie de ensayos que se han recogido en el Informe emitido en diciembre de 2000 del "Ensayo tridimensional de una solución mejorada del nuevo dique de abrigo en el puerto de Mutriku" realizado como el anterior por INHA S.A.

Como ya se ha dicho anteriormente, la necesidad del dique de abrigo surge como consecuencia de los estudios realizados para mejorar el acceso marítimo al puerto pesquero. Luego surge el aprovechamiento de la zona abrigada por el dique para rentabilizar su inversión y así se determina el desarrollo de dicha zona y de la dársena actual. Este desarrollo afecta a la playa de Mutriku y a la piscina natural situada en el interior del puerto.

En el Plan Director antes citado se contemplaba esa afección apuntando una solución que se plasma en dicho documento. La nueva situación del dique y las modificaciones propuestas de la disposición de dársenas interiores y espacios portuarios anejos afecta también a la nueva configuración prevista para la playa y piscina, por lo que la Dirección de Puertos y Asuntos Marítimos encargó a IBERINSA el "Estudio de alternativas de diseño de una playa artificial en el nuevo dique de abrigo del puerto de Mutriku" realizado en el mes de julio de 2000.

Para completar los estudios realizados la Dirección de Puertos y Asuntos Marítimos ha encargado el "Análisis de Maniobras de buques para el proyecto de Ampliación del nuevo acceso marítimo al puerto de Mutriku" cuyas condiciones van a tenerse en cuenta en el presente Proyecto.

DECLARACIÓN DE IMPACTO AMBIENTAL DEL
PROYECTO DE MEJORA DEL ACCESO MARÍTIMO
AL PUERTO DE MUTRIKU

Zk-5512

EBAZPENA, 2004ko uztailaren 29koa, Ingurumen sailburuordearena, Mutrikuko porturako itsas sarbidea hobetzeko proiektuari dagokion ingurumen-inpaktuaren adierazpena egiteko dena.

Euskal Autonomia Erkidegoko ingurugiroa babesten duen otsailaren 27ko 3/1998 Legearen arabera, bere I. eranskineko B) atalean agertzen diren proiektuak ingurumen-inpaktuaren banakako ebaluazioaren menpe izango dira, eta prozedura horri amaiera emateko ingurumen-inpaktuaren adierazpena egin beharko da, berriz, proiektu horiek egiteko edo, hala badagokie, baimentzeko hartzen den administrazio-ebazpenaren aurretik.

Mutrikuko porturako itsas sarbidea hobetzeko proiektuaren onespenez-prozedura hasi da, eta Euskal Autonomia Erkidegoko ingurugiroa babesten duen otsailaren 27ko 3/1998 Lege Orokorrak, ingurumen-inpaktuaren ebaluazioari buruzko ekainaren 28ko 1302/1986 Legegintzako Errege Dekretuak eta hori garatzeko araudia onesten duen irailaren 30eko 1131/1988 Errege Dekretuak ezarritakoari jarraituz, besteak beste, honako izapide hauek bete dira:

Aurretiko kontsulten izapidea egin zen, ingurumen-inpaktuaren ebaluazioari buruzko ekainaren 28ko 1302/1986 Legegintzako Errege Dekretua betearazteari buruzko Araudia onesten duen irailaren 30eko 1131/1988 Errege Dekretuaren 13. artikuluan eta hurrengoetan ezarritakoarekin bat etorriz. 1999ko uztailaren 30ean ingurumen-organok izapide horren emaitzari buruzko txostena igorri zuten.

Proiektua eta ingurumen-inpaktuko azterketa jendaurrean jarri ziren 20 egunez (Euskal Herriko Agintaritzaren Aldizkaria, 45. zk., 2004ko martxoaren 5ekoa).

Eusko Jaurlaritzaren Portu eta Itsas Gaietako Zuzendaritzak Ingurumen Sailburuordetzara bidali zuen espediente. Sailburuordetzak egindako errekimen-duak betetzeko, 2004ko ekainaren 30ean espedientearen falta ziren agiri teknikoak aurkeztu ziren.

Portu eta Itsas Gaietako Zuzendaritzak bidalitako espedienteak honako agiriok hartzen ditu bere baitan:

Mutrikuko porturako itsas sarbidea hobetzeko proiektua (2002ko otsaila).

Mutrikuko porturako itsas sarbidea hobetzeko proiektuari dagokion ingurumen-inpaktuko azterketa (2002ko otsaila).

Jendaurreko informazio-prozedura. Mutrikuko porturako itsas sarbidea hobetzeko proiektua eta Portuaren Plan Bereziari buruzko proiektuak (Plan Berezi hau

Nº-5512

RESOLUCIÓN de 29 de julio de 2004, del Viceconsejero de Medio Ambiente, por la que se formula la Declaración de Impacto Ambiental del Proyecto de mejora del acceso marítimo al puerto de Mutriku.

De conformidad con la Ley 3/1998, de 27 de febrero, General de Protección del Medio Ambiente del País Vasco, los proyectos contemplados en el apartado B) de su Anexo I quedan sometidos al procedimiento de evaluación individualizada de impacto ambiental, que culmina en una Declaración de Impacto Ambiental a formular con carácter previo a la resolución administrativa que se adopte para la realización o, en su caso, autorización de los citados proyectos.

Iniciado el procedimiento de aprobación del Proyecto de mejora del acceso marítimo al puerto de Mutriku, y resultando de aplicación lo dispuesto tanto en la Ley 3/1998, de 27 de febrero, General de Protección del Medio Ambiente del País Vasco como en el Real Decreto Legislativo 1302/1986 de 28 de junio, de Evaluación de Impacto Ambiental y en el Real Decreto 1131/1988, de 30 de septiembre por el que se aprueba el Reglamento para su desarrollo, se han formalizado en cumplimiento de las citadas disposiciones, entre otros, los trámites que a continuación se relacionan:

Trámite de consultas previas de acuerdo con el artículo 13 y siguientes del Real Decreto 1131/1988, de 30 de septiembre, por el que se aprueba el Reglamento para la ejecución del Real Decreto Legislativo 1302/1986, de 28 de junio, de Evaluación de Impacto Ambiental. En fecha 30 de julio de 1999 el órgano ambiental emite informe acerca del resultado del citado trámite.

Información pública del proyecto y estudio de impacto ambiental por un período de 20 días (Boletín Oficial del País Vasco n.º 45 de 5 de marzo de 2004).

Remisión del expediente a la Viceconsejería de Medio Ambiente por parte de la Dirección de Puertos y Asuntos Marítimos del Gobierno Vasco. Con fecha 30 de junio de 2004 y en cumplimiento de los requerimientos formulados por el órgano ambiental, se completa la documentación técnica del expediente.

El expediente remitido por la Dirección de Puertos y Asuntos Marítimos se compone de los siguientes documentos:

Proyecto de Mejora del Acceso Marítimo al Puerto de Mutriku (febrero 2002).

Estudio de Impacto Ambiental del Proyecto de Mejora del Acceso Marítimo al Puerto de Mutriku (febrero 2002).

Procedimiento de Información Pública. Mejora del Acceso Marítimo al Puerto de Mutriku y Proyectos del Plan Especial del Puerto, remitido por la Dirección de

2004ko maiatzaren 27an igorri zuen Eusko Jaurlaritzaren Portu eta Itsas Gaietako Zuzendaritzak).

Mutrikuko Portuko Plan Bereziaren definitutako azpiegitura-proiektuen garapena. Ingurumen-inpaktuaren azterketa, 2003ko iraillekoa. Azterketa 2004ko ekainaren 30ean erantsi zitzaion espedienteari.

Erreferentziako proiektuaren espedientearen dauden agiri teknikoak eta txostenak aztertu ondoren, azpimaragarria da Nekazaritza eta Arrantza Sailak 2004ko uztailaren 13an bidali zuen txostenaren edukia. Horren arabera, merkataritzarako arrantzaren egungo errealitatea eta bilakaera-perspektibak ikusita ez da beharrezkoa Mutrikuko portuaren ahalmena gehitzea, baina gomendagarria da ontziek, arrantzarako direnak nahiz ogetakoek, portura sartzeko zeharkatu behar duten eremuaren segurtasuna hobetzea.

Hortaz, ingurumen-inpaktuko azterketa indarrean dagoen araudian aurreikusten diren alderdiei egokitzen zaiela aintzat hartuta, Ingurumen Sailburuordetzak, ingurumen-inpaktuaren adierazpena emateko eskumena duen organoa izanik, Euskal Autonomia Erkidegoko ingurugiroa babesten duen otsailaren 27ko 3/1998 Legearen eta Lurralde Antolamendua eta Ingurumen Sailaren egitura organikoa ezartzen duen azaroaren 20ko 306/2001 Dekretuaren arabera, ondokoa

EBATZI DU:

1.– Mutrikuko porturako itsas sarbidea hobetzeko proiektuari dagokion ingurumen-inpaktuaren adierazpenaren alde egitea.

2.– Mutrikuko portua zabaltzeko dakartzan jardunen multzoa onartzea.

Espediente honi dagokion ingurumen-inpaktuaren ebaluazioa egiteko prozedurari ekin baino lehen, Mutrikuko portua zabaltzeko ekarri dituen jardunak eragindako ingurumen-inpaktuak hartu dira kontuan. Zehazki, aurreikusitako obra ezberdinei dagozkien oinarriko jardunak aztertu dira eta, ondoren, jardun horien ziozko ingurumen-eraginak ebaluatu dira, besteak beste, ingurune fisikoren okupazioa, paisaiaren berezko kalitateak izandako aldaketa eta natur baliabideen kontsumoa.

Honako jardunak garatu dira:

Mutrikuko portuko kanpoko dartsena.

Mutrikuko portuko barruko dartsena eta ur-kiroletako antolamendua.

Mutrikuko portuko konponketetarako nasa.

Aldiz, Mutrikuko porturako itsas sarbidea hobetzeko proiektua kenduta, ez dira aztertu gainerako proiektuei dagozkien jardun zehatzek eragindako ingurumen-

Puertos y Asuntos Marítimos del Gobierno Vasco en fecha 27 de mayo de 2004.

Desarrollo de los proyectos de Infraestructura definidos en el Plan Especial del Puerto de Mutriku. Estudio de Impacto Ambiental, fechado en septiembre de 2003 e incorporado al expediente en fecha 30 de junio de 2004.

Examinada la documentación técnica y los informes obrantes en el expediente de referencia, resulta especialmente relevante el contenido del informe emitido por el Departamento de Agricultura y Pesca con fecha 13 de julio de 2004 que afirma que la realidad presente de la pesca comercial así como sus perspectivas de evolución no justifican un redimensionamiento en cuanto a un incremento de las capacidades del puerto de Mutriku, si bien subraya que resulta recomendable mejorar la seguridad en el acceso a este puerto de las embarcaciones existentes, tanto profesionales como recreativas.

Por tanto, y a la vista de que el estudio de impacto ambiental resulta correcto y se ajusta a los aspectos previstos en la normativa en vigor, la Viceconsejería de Medio Ambiente, órgano competente para el dictado de la presente Declaración de Impacto Ambiental, de acuerdo con la Ley 3/1998, de 27 de febrero, General de Protección del Medio Ambiente del País Vasco, y el Decreto 306/2001, de 20 de noviembre, por el que se establece la estructura orgánica del Departamento de Ordenación del Territorio y Medio Ambiente,

RESUELVE:

1.– Formular la presente Declaración de Impacto Ambiental del Proyecto de mejora del acceso marítimo al puerto de Mutriku, con carácter favorable.

2.– Conjunto de actuaciones inherentes a la ampliación del puerto de Mutriku.

El procedimiento de evaluación de impacto ambiental de este expediente ha tenido en cuenta, de forma preliminar, los impactos ambientales derivados del conjunto de actuaciones inherentes a la ampliación del puerto de Mutriku, habiendo sido analizadas las acciones fundamentales de las diferentes obras previstas y evaluadas las afecciones ambientales derivadas de dichas acciones, tales como la ocupación del medio físico, la modificación de la calidad intrínseca del paisaje y el consumo de recursos naturales.

Las actuaciones citadas son las siguientes:

Dársena exterior del puerto de Mutriku.

Dársena interior y ordenación náutico-deportiva del puerto de Mutriku.

Muelle de reparaciones del puerto de Mutriku.

En cambio, con excepción del Proyecto de mejora del acceso marítimo al puerto de Mutriku, no se han analizado efectos ambientales concretos derivados de accio-

ondorioak, ezta burutzapen-proiektuetan barneratu litekeen neurri zuzentzaileen eraginkortasuna ere.

Bestalde, aurkeztutako agirietan beste jardun batzuk ere aipatzen dira, guztiak ere Mutriku portua zabaltearekin erlazionatuak. Horiek ingurumenaren duten eraginari buruz ez da informaziorik ekarri eta, beraz, prozedura honetan ezin izan dira ebaluatu, ezta alde zuzentzaileak ere, jardun horiek gauzatzeak eragin dituen ingurumen-inpaktuak.

Honako jardunak garatu dira:

Hondarra ateratzea Mutriku beste hondartza bat egiteko.

Izotz-fabrika jartzea.

Merkataritza eta ostalaritzako erabilen finkatzea.

Gasolina-zerbitzugunea irekitzea.

Energia-azpiegitura instalatzea (I+G)

Hori guztia dela eta, Ebazpen honen bidez Mutriku porturako itsas sarbidea hobetzeko proiektua gatzareraoan kontuan hartu beharreko baldintzak ezarzen dira, ingurumenaren eta natur baliabideen babesa bermatu dadin. Mutriku portua zabalteari dagozkion gainerako jardunak ere alderdi horiek bermatuko dituzten baldintzetan egingo dira. Baldintza horiek kasuan kasu aplikatu beharrekoak diren baitmentzeko eta ingurumen-inpaktuko ebaluazioa egiteko prozedura ezpezifikoaren esparruan finkatuko dira.

3.- Honako baldintza hauek ezartzea proiektua burutzeko, lotesleak izango direnak Euskal Herriko ingurugiroa babesteko otsailaren 27ko 3/1998 Lege orokorraren 47.2 artikulua araberak:

3.A.- Proiektuak ingurumenaren izango duen eragina ebaluatzen ingurumen Sailburuordetza aurkeztu zaizkion agirietan adierazitakoari lotuz egingo da proiektua, eta ebazpen honetan bildurako zehaztapenak aintzat hartuz.

Proiektua gauzatzearen aurrekontua eta baldintza-ageria, ingurumen-inpaktuaren adierazpen honek ezartzen dituen neurri babesleak eta zuzentzaileak eta ingurumen zaintzeko programa beteazteko obra-unitateekin eta prezioekin osatuko dira.

3.B.- Proiektuan aldaketak edo gehiketak egiten bada, Euskal Herriko ingurugiroa babesteko otsailaren 27ko 3/1998 Lege orokorraren 50. artikuluan xedatutako izango da aplikagarri.

3.C.- Neurri babesleak eta zuzentzaileak.

Neurri babesleak eta zuzentzaileak, proiektuaren sustatzaileak ingurumen-inpaktuaren ebaluazioa egiteko aurkeztutako agirietan jasotakoaren arabera bu-

nes detalladas del resto de los proyectos implicados, ni la eficacia de las posibles medidas correctoras que, en su caso, pudieran incluirse en los proyectos de ejecución correspondientes.

Por otra parte, en la documentación presentada se mencionan otras actuaciones igualmente asociadas a la ampliación del puerto de Mutriku, sobre cuyas acciones en el medio ambiente no se ha aportado ninguna información, por lo que en el presente procedimiento no han sido evaluados los impactos ambientales derivados de su ejecución, ni aún de forma preliminar.

Las actuaciones citadas son las siguientes:

Extracción de arenas para la conformación de la nueva playa de Mutriku.

Fábrica de hielo.

Usos comerciales y de hostelería.

Instalación de servicio.

Instalación de infraestructura energética (I+D)

Por todo lo anterior, mediante la presente Resolución se establecen las condiciones en las que debe desarrollarse el Proyecto de mejora del acceso marítimo al puerto de Mutriku para garantizar la protección del medio ambiente y los recursos naturales. La materialización del resto de las actuaciones inherentes a la ampliación del puerto de Mutriku deberá realizarse en condiciones que, asimismo, garanticen dichos extremos, condiciones que deberán establecerse en el marco de los procedimientos específicos de autorización sustantiva y, en su caso, de evaluación de impacto ambiental que sean de aplicación para cada caso.

3.- Fijar las siguientes condiciones para la realización del proyecto, las cuales son vinculantes de acuerdo con lo especificado en el artículo 47.2 de la Ley 3/1998, de 27 de febrero, General de Protección del Medio Ambiente del País Vasco:

3.A.- El proyecto se desarrollará de acuerdo con la documentación presentada en esta Viceconsejería de Medio Ambiente para la Evaluación de Impacto Ambiental del mismo y específicamente de acuerdo con las determinaciones contenidas en esta Resolución.

El presupuesto y el pliego de condiciones para la ejecución del proyecto deberán completarse con las unidades de obra y precios relativos a la ejecución de las medidas protectoras y correctoras y del programa de vigilancia ambiental establecidos mediante la presente declaración de impacto ambiental.

3.B.- En los supuestos de cambios o ampliaciones del proyecto resultará de aplicación lo dispuesto en el art. 50 de la Ley 3/1998, de 27 de febrero, General de Protección del Medio Ambiente del País Vasco.

3.C.- Medidas protectoras y correctoras.

Las medidas protectoras y correctoras se ejecutarán de acuerdo con lo previsto en la documentación presentada por el promotor del proyecto para su Evaluación

rutuko dira. Horrez gain, honako neurriak beteko dira:

3.c.1.- Obra-eremua zedarritzea.

a) Obrak proiektua egiteko behar-beharrezkoa den gutxieneko azaleraren barnuan egingo dira. Ahalik eta gehien murriztuko da makinak eta ibilgailuak horietatik prestatutako pista eta guneetatik kanpo ibiltzea.

Horretarako, xehetasuneko kartografiaren obraren eragin handieneko eremua adieraziko da eta, obrak zuzintzeko unean, mugariak jarriko dira eragin handieneko eremu hori zehatz mugatzeko.

b) Obra-sarbideak, makinaren parkea, materialak biltegiatzeko gunea eta, hala badagokio, indusketa eta dragatzeetatik sortzen diren materialak lehertzeko eremuaren kokapena eta ezagariak ingurumenaren eragin txikiena izateko irizpideetan oinarrituta proiektatuko dira.

c) Hondakinak eta materialak ez dira botako edo pilotuko uren kalitatean eraginik izan dezaketenean, alegia, zuzenean edo euri-uraren nahastuta uren kalitatean eraginik izan dezaketenean.

3.c.2.- Kostaldeko urak babesteko neurriak.

a) Dragatze-operazioak uretan uheratsuna ahalik eta gutxien gertatzea eragingo duen ekipak erabiliz egingo dira. Ingurumen-inpaktuko azterketan aurreikusitakoarekin bat etorriz, ekintza mekanikoko dragak erabiltzen bada sedimentuen goiko geruzan, horiek aho-kadura ona izan beharko dute kuskuen itxituran. Draga hidraulikoak erabiliz gero, buruak ahalik eta energia gutxienekoak izango dira eta lohia zabaltzen uzten ez duten pantailak izango dituzte.

b) Gainerako obratan itsasora ahalik eta kutsatzaile gutxien isurtzen salatu beharko da. Horretarako, solido esekiz betetako urei eursi eta horiek dekantatzeko gailuak ezarriko dira. Beharrezkoa bada, kutsatutako urak biltzeko kaudelazko elementuak edo sistematik jarriko dira, ur horiek aurrekusi gabeko egoeretan itsasora isurtzea galaratzeko.

c) Obrako ibilgailuak mantendu eta horiek erregeiz hornitzeko operazioak eta tallerreko jarduerak, ezingo dira beren beregi horretarako ez diren zonetan egin. Guna horiek mugatuta egingo dira eta zola iragazgaitza eta isurketak jasotzeko sistema izango dituzte.

3.c.3.- Hauts gutxiago altxatzeko neurriak.

a) Obrak irauten duen bitartean, ibilgailuak igarotzen diren lekuetan garbiketa-lanen kontrol zorrotza egingo da, bai obraren eraginpean dagoen inguruan, bai obrerata heltzeko eremuetan. Pistak eta aldi baterako solduta dauden azalerak uretatzeko sistema jarriko da. Era berean, gurpilak garbitzeko sistema ere instala-

de Impacto Ambiental. Además se cumplirán las siguientes medidas:

3.c.1.- Delimitación de la zona de obras.

a) Las obras se ejecutarán dentro del área mínima indispensable para la realización del proyecto. Se restringirá al máximo la circulación de maquinaria y vehículos fuera de las pistas y áreas habilitadas para tal fin.

Para ello se señalará en cartografía de detalle el ámbito máximo de afección de las obras y, en el momento del replanteo de las mismas, deberá realizarse un amojonamiento que delimite de forma precisa la citada área de afección máxima.

b) Los accesos de obra, el parque de maquinaria, el área de almacenamiento de materiales y, en su caso, la localización y características del área de secado de los materiales procedentes de la excavación y dragado se proyectarán en base a criterios de mínima afección ambiental.

c) No se realizarán vertidos ni acopios de residuos o materiales en áreas desde las que, directamente o por escorrentía, se pueda afectar a la calidad de las aguas.

3.c.2.- Medidas destinadas a la protección de las aguas litorales.

a) Las operaciones de dragado se realizarán con equipos que minimicen el incremento de la turbidez en el agua. De acuerdo con lo previsto en el estudio de impacto ambiental si se emplean dragas de acción mecánica para la capa superior de sedimentos, éstas deberán tener un buen ajuste del cierre de las valvas. En caso de utilizar dragas hidráulicas, se emplearán cabezas lo menos energéticas posible y provistas de pantallas que eviten la dispersión del fango.

b) El resto de obras deberán realizarse procurando la mínima emisión de contaminantes al mar. Para ello deberán establecerse dispositivos de contención y decantación de aguas cargadas con sólidos en suspensión. En caso de resultar necesario, se dispondrán elementos o sistemas cautelares para la recogida de aguas contaminadas, de forma que se impida que dichas aguas se viertan efectivamente al mar en situaciones imprevistas.

c) No se permitirán las operaciones de mantenimiento y carga de combustible de los vehículos de obra, así como las actividades propias de taller, en zonas que no estén expresamente destinadas para ello. Dichas áreas estarán acotadas, dispondrán de solera impermeable y de un sistema para la recogida de derrames.

3.c.3.- Medidas destinadas a aminorar las emisiones de polvo.

a) Durante el tiempo que dure la obra se llevará a cabo un control estricto de las labores de limpieza al paso de vehículos, tanto en el entorno afectado por las obras como en las áreas de acceso a éstas. Se contará con un sistema para riego de pistas y superficies transitoriamente desnudas. Igualmente se instalará un sistema

latuko da partzelaren eremuan dagoen kamioi-irteerari.

b) Halaber, hautsezko materialak edo hauts askokoak garaiatzeko dituzten kamioiak ondo egokiturako oinezko estaliko dira.

3.c.4.— Mailegu-materialak.

a) Ingunumen-inpaktuko azterketaren aurreikuspenekin bat etorritik, proiektuak ez du adierazten beharrezkoa denik harrubi gehiago irekitzea betelanetarako materialak ateratzeko edo bloke eta harrilubeta gehiago izateko. Hori dela eta, proiektuak dio materialak aktiboan dauden eta dagokion baimena duten erazketako jardueretatik lortuko dituela.

Aurrekoa gorabehera, eta Euskal Autonomia Erki-degoko ingurugiroa babesten duen otsailaren 27ko 3/1998 Legean adierazten den printzipioa aplikatuz (alegia, berrenabilera, birziklapena eta hondakinin arloan zirkulazioa baliozatu eta ixteko beste edozein modu sustatzeko printzipioa), lehentasuna emango zaie, gainera, honako materialez baliatzeari:

Obra hauetan edo beste batzuetan egindako induskeretatik ateratuko materialak, betiere, hondakinekin asimilagarriak badira eta elementu kutsatzailerik izan ez eta betelanetan erabili badaitezke, hondakin inerte eta inertizatzen kudeaketari buruzko azaroaren 2ko 423/1994 Dekretuarekin bat etorritik.

Arku elektrikoko labeetan altxainia fabrikatzetik etortritako zepa beltzak, aldez aurretik balioztatze-prozesuaren pean jarri ondoren, Euskal Autonomia Erki-degoaren esparruan arku elektrikoko labeetan altxainia fabrikatzetik sortutako zepak baliozatu eta erabiltzea arautzen duen otsailaren 18ko 34/2003 Dekretuan ezarritako baldintzetan. Kasu honetan, ez dira jarriko eten-gabe urpean dauden zonetan. Batez ere betelanetarako erabiliko dira naturalak zein obrakoak izan daitezkeen beste material inerte batzuk dauden zonetan.

b) Hondartzak egokitze bota den hondarrak gune horretan egun dagoenaren antzeko konposizioa izango du; kolorea eta granulometria bezalako parametroei dagokienez ere antzekoak izan behar dute.

3.c.5.— Hondakinak kudeatzeko neurriak.

a) Obrek irauten duten bitartean sortzen diren hondakin ezberdinak, besteak beste, lantegiak eta enbaleak prestatzetik datozenak, baztertzeko lehengaiak, indusketa-hondakinak eta garbiketa-kanpainatik sortutakoak, hondakinei buruzko apirilaren 21eko 10/1998 Legean eta araudi berria azararen aurreikusitakoarekin bat etorritik kudeatuko dira.

de limpieza de ruedas en la salida de camiones del recinto de la parcela.

b) Asimismo, los camiones que transporten materiales pulverulentos o que contengan un porcentaje apreciable de los mismos, se deberán cubrir con toldos ajustados.

3.c.4.— Materiales de préstamo

a) De acuerdo con las previsiones del estudio de impacto ambiental, el proyecto no contempla la necesidad de apertura de nuevas canteras para la extracción de materiales de relleno ni para cubrir las necesidades de bloques y escolleras. En este sentido, el proyecto prevé la utilización de materiales procedentes de actividades extractivas en activo, debidamente autorizadas.

No obstante lo anterior, en aplicación del principio de incentivar lo anterior, en aplicación del principio de incentivación de la reutilización, reciclado y cualesquiera otras formas de valorización y cierre de ciclos en materia de residuos, recogido en la Ley 3/1998, de 27 de febrero, General de Protección del Medio Ambiente del País Vasco, deberá considerarse asimismo el uso preferente de los siguiente materiales:

Materiales procedentes de la excavación de éstas u otras obras, siempre que puedan considerarse asimilables a los residuos que, por carecer de elementos contaminantes, puedan depositarse en estructuras tipo «relleno», de acuerdo con el Decreto 423/1994, de 2 de noviembre, sobre gestión de residuos inertes e inertizados.

Escorias negras procedentes de la fabricación de acero en hornos de arco eléctrico, sometidas previamente a un proceso de valorización, en los términos establecidos en el Decreto 34/2003, de 18 de febrero, por el que se regula la valorización y posterior utilización de escorias procedentes de la fabricación de acero en hornos de arco eléctrico, en el ámbito de la Comunidad Autónoma del País Vasco. En este caso, se evitará su depósito en zonas permanentemente sumergidas, debiendo, en su caso, priorizarse su uso en rellenos en zonas a través de otros materiales, naturales o de obra, típicamente inertes.

b) Las arenas que se viertan para la conformación de la nueva playa deberán ser de composición similar a las que actualmente la forman, debiendo ser también similares en lo que se refiere a parámetros tales como el color y la granulometría.

3.c.5.— Medidas destinadas a la gestión de los residuos.

a) Los diferentes residuos generados durante las obras, incluyendo los resultantes de las operaciones de preparación de los diferentes tajos, embalajes, materias primas de rechazo, sobrantes de excavación y los residuos procedentes de la campaña de limpieza, se gestionarán de acuerdo con lo previsto en la Ley 10/1998, de 21 de abril, de residuos y normativas específicas.

Arriskutsuak ez izanik hondakindegira eraman behar diren hondakinak, hondakindegian utziz ezabatzea arautzen duen abenduaren 27ko 1481/2001 Errege Dekretuan eta hondakin inerte eta inertizatzen kudeaketari buruzko azaroaren 2ko 423/1994 Dekretuan ezarritakoaren arabera kudeatuko dira.

Erabilitako olioei dagokienez, Euskal Autonomia Erki-degoan erabilitako olioen kudeaketari buruzko irailaren 29ko 259/1998 Dekretua aplikatuko da.

Hondakinak teknikoki eta ekonomikoki bideragarriak badira, baimendutako hondakin balaratzailerara eraman behar dira.

b) Dragatze-operazioetan, erazutako materialak aztertu egingo dira, ezagarrir fisiko-kimikoak dagokienez ingurumen-inpaktuko azterketan kontuan hartutako materialekin baterakoak ote diren ikusteko. Aurreikutsi gabeko elementu edo materialak agertuz gero, erregistratu egingo dira eta, ondoren, beharrezko analisi fisiko-kimikoak egingo dira hondakin horien izaera eta xedea zehazte aldera.

c) Indusketa- eta dragatze-materialak kudeatzeko orduan lurraan gordetzea erabakitzen bada, sedimentuak lehortzen izateko eremua prestatuko da eta bertan utziko dira hondakindegiri hartzaileak ezarritako hezetasun-balioetara heldu arte. Eremu honek lixibatutako bildu eta solidoak dekantatzeko sistema edukiko du.

Materialak kudeatzeko garaian horiek itasora isurtzea aukeratzeko bada, berriz, hondakinak eta beste gai batzuk isurtzearen ondorioz itasora kutsatu dadin ekiditeari buruzko hitzarmenean (Londres, 1972) eta hau zuzentzen duen 1996ko protokoloan aurreikusitakoak beteko da.

d) Aurreko ataletan ezarritakoa beteko dela erazteko, lan ezberdinetan sortutako hondakinak kudeatzeko sistemak jarriko dira. Lan horietan dihardutenak arduratuko dira langileei aipatutako kudeaketa-sistemak ondo erabiltzen erakustez.

3.c.6.— Paisaiaren babesa.

Babes-dikearen neurriek paisaian duten eragina handia dela ikusita, bidezkatat jotzen da horren altuera murriztea, ikuspegiaren asko nabarmentzen baita. Ondorio horietarako, sustatzaileak babes-dikearen behin betiko diseinua egiteko proposamena aurkeztuko du. Diseinu horri esker, paisaiarekiko errespetua eta Mutriku porturako itas sarbidearen segurtasun-helburuak bateratu ahal izango dira.

3.c.7.— Kultura-ondarearen babesa.

Euskal Kultura Ondareari buruzko 7/1990 Legean ezarritako gainetako xedapenak gorabehera, obretan aztarna arkeologikoren bat egon daitekeela pentsarazten

Los residuos no peligrosos con destino a vertedero se gestionarán de acuerdo con el Real Decreto 1481/2001, de 27 de diciembre, por el que se regula la eliminación de residuos mediante depósito en vertedero y con el Decreto 423/1994, de 2 de noviembre, sobre gestión de residuos inertes e inertizados.

Para el caso de los aceites usados, será de aplicación asimismo el Decreto 259/1998, de 29 de septiembre, por el que se regula la gestión del aceite usado en el ámbito de la Comunidad Autónoma del País Vasco.

Todos los residuos cuya valorización resulte técnica y económicamente viable deberán ser remitidos a valorizador de residuos debidamente autorizado.

b) Durante las operaciones de dragado se realizará un examen de los materiales extraídos con objeto de comprobar que son coincidentes, en cuanto a sus características físico-químicas, con los materiales considerados en el estudio de impacto ambiental. La presencia de elementos o materiales diferentes a los previstos será registrada, procediéndose a realizar los análisis físico-químicos necesarios para la determinación de la naturaleza y destino de estos residuos.

c) En el supuesto de gestión de los materiales de excavación y dragado mediante depósito en tierra, deberá habilitarse un área destinada al secado de los sedimentos hasta alcanzar los valores de humedad exigidos por el vertedero receptor. Esta área dispondrá de un sistema de recogida de lixiviados y decantación de sólidos.

En caso de optar por la gestión de dichos materiales mediante su vertido al mar, deberá cumplirse lo previsto en el Convenio de Londres 1972, sobre la prevención de la contaminación del mar por vertimiento de desechos y otras materias y el Protocolo de 1996 que enmienda dicho Convenio.

d) Con objeto de facilitar el cumplimiento de lo establecido en los párrafos anteriores, deberán disponerse sistemas de gestión de los residuos generados en las diferentes labores. Los encargados de estas labores serán responsables de la correcta utilización por parte de los operarios de los sistemas de gestión citados.

3.c.6.— Protección del paisaje.

Dada la magnitud del impacto paisajístico derivado de las dimensiones del dique de abrigo, se considera oportuno analizar la posibilidad de aminorar la altura del mismo, con objeto de paliar la intrusión visual que supone dicha estructura. A estos efectos, el promotor deberá realizar una propuesta de diseño definitivo del dique de abrigo que permita compatibilizar el respeto al paisaje con los objetivos de seguridad del acceso marítimo al puerto de Mutriku.

3.c.7.— Protección del patrimonio cultural.

Sin perjuicio de lo dispuesto en la Ley 7/1990 de Patrimonio Cultural Vasco, si en el transcurso de las obras se produjera algún hallazgo que suponga un indicio de

duen zerbait aurkitzen bada, berehala jakinaraziko zaio Gipuzkoako Foru Aldundiko Kultura Sailari; gero, beharrezkoa izanez gero, berak erabakiko du zer neurri ezarri.

3.c.8.— Obraren garbiketa eta akabera.

Obrak bukatu ondoren, alderdia ondo garbitu beharko da, proiektuaren eragin-areako obra-hondakin guztiak kenduz.

3.c.9.— Lan-programa diseinatzea.

Obrak hasi baino lehen, kontratistak ekintza-proposamen batzuk egin beharko ditu, ondoko azpialetan zehaztutako alderdi batzuetan zehazten direnak. Proposamen horiek lanak egiteko programan barneratuta geratuko dira eta obrako zuzendariak beren-beregi onetsi beharko ditu, Ebazpen honen 3.c.9 atalean aipatutako ingurumen-aholkularitzak txostena egin ondoren.

Obren gehieneko eragin-eremuaren mugapen zehatza zehetasunezko kartografian eta mugarritatze-plana obren zuinketan aplikatzeko.

Obra-bideen trazadura eta kontratistaren instalazio-eremuen kokapena eta ezaugarriak. Xehetasun osoz deskribatuko dira materialak biltegitratzeko zonetan, makinaren parkean eta obra-makinak mantentzeko eremuan jarri beharreko neurri zuzentzaileak eta obra-zonatik eta induskera- eta dragatze-lanen ondoriozko materialak lehortzeko lekutik ateratzerakoan kamioien gurgpilei aplikatuko zaizkien garbiketa-sistemak. Elementu horien kartografia zehatza aurkeztuko da eta obren eraginpean dauden espazio guztiak lehengoratu dira.

Itsas uraren uhertasuna nabarmen gehitzea eragin dezaketen lanen deskribapena (batez ere dragatze-operazioa) eta lan horiek egiteko baldintza zehatzak.

Dragatze-operazioen ondorioz ateratako materialen xedea; halaber, ingurumena eta natur baliabideak babesteko aplikatzen diren neurri babesleak eta zuzentzaileak eta kontrol-neurriak.

Obran hormigoizko planta instalatzea aukeratzeko bada, kontratistak agiri bat egingo du. Bertan, instalazioen ezaugarri nagusiak deskribatuko ditu, aurreko daitezkeen ingurumen-eraginen analisia egingo du eta aplikatu beharreko neurri zuzentzaileak eta kontrol-neurriak zehaztuko ditu.

Materialak garraiatzeko bide-plana. Proiektua betetzeko beharrezkoak diren materialen lurreko garraioko bide-plana egingo da. Plan horretan, materialak nondik datozen, trafikoa astunaren dentsitatea eta ibilgailu astunek zein ordutan zirkulatu behar duten hartuko da kontuan. Edonola ere, obra-zonara sartzeko ibil-

carácter arqueológico, se informará inmediatamente al Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Gipuzkoa que será quién indique las medidas a adoptar.

3.c.8.— Limpieza y acabado de la obra.

Una vez finalizada la obra se llevará a cabo una rigurosa campaña de limpieza, debiendo quedar el área de influencia del proyecto totalmente limpia de restos de obras.

3.c.9.— Diseño del Programa de Trabajos.

Con carácter previo al inicio de las obras el Contratista deberá elaborar una serie de propuestas de actuación detalladas en relación con los aspectos que se señalan en los subapartados siguientes. Dichas propuestas quedarán integradas en el Programa de ejecución de los trabajos, y deberán ser objeto de aprobación expresa por parte del Director de Obra, previo informe de la asesoría ambiental mencionada en el apartado 3.c.9 de esta Resolución.

Delimitación precisa en cartografía de detalle del ámbito máximo de afección de las obras, y plan de amoniamiento para su aplicación durante el replanteo de las obras.

Trazado de los caminos de obra y localización y características de las áreas de instalación del contratista. Incorporará el detalle de las medidas correctoras a establecer en las zonas de almacenamiento de materiales, parque de maquinaria, área de mantenimiento de la maquinaria de obra, sistemas de limpieza de ruedas de camiones a la salida de la zona de obras y, en su caso, del área de secado de los materiales procedentes de la excavación y dragado. Se presentará cartografía detallada de estos elementos, y se restaurarán todos los espacios afectados.

Descripción de los trabajos susceptibles de producir incrementos significativos de la turbidez de las aguas marinas, con especial atención a las operaciones de dragado, y condiciones concretas de ejecución.

Destino de los materiales procedentes de las operaciones de dragado y las medidas protectoras y correctoras y de control que, en su caso, se apliquen para la protección del medio ambiente y los recursos naturales.

En el supuesto de optar por la instalación en obra de una planta de hormigón, el contratista elaborará un documento en el que se describan las principales características de las instalaciones, así como el análisis de las afecciones ambientales previsible y el detalle de las medidas correctoras y de control a aplicar.

Plan viario para el transporte de materiales. Deberá elaborarse un plan de gestión viario para el transporte terrestre de los materiales necesarios para la ejecución del proyecto, en el que se consideren las rutas de procedencia de los materiales, la densidad de tráfico pesado, así como las franjas horarias de circulación de ve-

gailu astunek ez dute udalerraren hirigunea zeharkatuko.

Lanen ordena.

3.c.10.— Ingurumen-aholkularitza.

Obra amaitu arte, bai eta dagokion berme-aldiak irauten artean eta, batez ere, obrak zuinkatzeko eta lurrak mugitzeko faseetan zehar ere, Obra Zuzendaritzak ingurumen-gaiekin eta neurri babesle eta zuzentzaileetan aditua den aholkularitza izan beharko du, ingurumen-inpaktuko azterketako zehaztapenen arabera. Baldintza-agirian Obra Zuzendaritzari izendatutako egitekoak direla-eta, aipatutako gaien buruz Obra Zuzendaritzak erabakia harri aurretik aholkularitza horretako espezialistek egingako txostena harri beharko du gogoan.

3.c.11.— Mantentze-dragatzeak.

a) Portuan zingoak eta hauen sARBIDEAK mantentzeko egiten diren dragatze-operazioak uretan uhertasuna ahalik eta gutxiñ gehitzea eragingo duten ekipoa erabiliz egingo dira.

b) Mantentze-dragatzeek bainatzeko eremuak eragiteko arriskua sortzen badute, bainurako denboralditik kanpo egingo dira.

c) CEDEXen «Españiako portuetan dragatutako materiala kudeatzeko gomendioak» izeneko agiriari jarraiki, mantentze-dragatzeetan erabiltzen diren materialak berezitu egingo dira, bakoitzarentzat xede egokiena zein den finkatze aldera.

3.D.— Ingurumena zaintzeko programa.

Ingurumena zaintzeko programa sustatzaileak aurkeztutako agirian aurreikusitakoarekin bat etorritz egingo da. Programa horren barruan, gainera, jarraian aipatzen diren kontrolak egingo dira. Programa hau obra kontratatze baldintza-agirian barneratuko da eta dagokion aurrekontua egingo zaio.

3.d.1.— Gorabeheren erregistroa.

Obrak egin ahal sortutako gorabeheren erregistroa egin beharko da, baita neurri babesleak eta zuzentzaileak noraino betetzen diren jasotzeko erregistroa ere. Erregistro hori Ingurumen Sailburuordetzak ikuskatzeko moduan egingo da eta, obrak amaitzen direnean, nolana ere, Sailburuordetzari bidali beharko zaio.

Hala badagokio, proiektua garatu bitartean sartutako aldatetako zehetasunez dokumentatu beharko dira, ingurumenean duten eragina kontuan hartuta.

3.d.2.— Obra-jardun onen kontrola.

Ebazpen honen 3.c.1.9 atalean aipatzen den ingurumen-aholkularitzak jardun-onen kontrola egingo du obrak egiten diren bitartean. Hain zuzen ere, proiektu-

hículos pesados. En cualquier caso, el acceso a la zona de obras se realizará evitando el paso de vehículos pesados por el casco urbano del municipio.

Secuencia de los trabajos.

3.c.10.— Asesoría ambiental.

Hasta la finalización de la obra y durante el período de garantía de la misma y, fundamentalmente, durante la fase de replanteo de las obras y de movimientos de tierras, la Dirección de Obra deberá contar con una asesoría cualificada en temas ambientales y medidas protectoras y correctoras, según las determinaciones del Estudio de Impacto Ambiental. Las resoluciones de la Dirección de Obra relacionadas con las funciones que le asigne el pliego de condiciones sobre los temas mencionados deberán formularse previo informe de los especialistas que realicen dicha asesoría.

3.c.11.— Dragados de mantenimiento.

a) Las operaciones de dragado para el mantenimiento de calados en el puerto y sus accesos se realizarán con equipos y sistemas que minimicen el incremento de la turbidez en el agua.

b) Los dragados de mantenimiento que se realicen en zonas que impliquen un riesgo de afección a zonas de baño se realizarán fuera de la temporada de baño.

c) Los materiales procedentes de los dragados de mantenimiento deberán caracterizarse, de acuerdo a las «Recomendaciones para la gestión del material dragado en los puertos españoles» del CEDEX, con objeto de determinar el destino más adecuado.

3.D.— Programa de Vigilancia Ambiental

El programa de vigilancia ambiental deberá ejecutarse de acuerdo con lo previsto en la documentación presentada por el promotor, debiendo añadirse los controles que a continuación se detallan. Este programa queda integrado en el Pliego de Condiciones para la contratación de la Obra y contará con el presupuesto correspondiente.

3.d.1.— Registro de eventualidades.

Deberá llevarse un registro de las eventualidades surgidas durante el desarrollo de las obras, así como del nivel de cumplimiento de las medidas protectoras y correctoras. Dicho registro deberá estar disponible para su inspección por la Viceconsejería de Medio Ambiente, y remitirse a ésta, en cualquier caso, al finalizar las obras.

Deberán documentarse detalladamente las modificaciones puntuales que, en su caso, hayan sido introducidas durante la ejecución del proyecto, con justificación desde el punto de vista de su incidencia ambiental.

3.d.2.— Control de buenas prácticas de obra.

La asesoría ambiental a la que se refiere el apartado 3.c.1.9 de esta Resolución llevará a cabo un control de buenas prácticas durante la ejecución de la obra que

tuan ezarritako ekintzen ondorioak egiaztatuko dira, eta arreta berezia jarriko da makinaren mugimenduetan, hautsaren eta zarataren mailetan, hondakinen kudeaketan eta natura-eta kultura-ondarearen kontserbazioan.

3.d.3.– Obraren okupazio-mugen kontrola.

Egindako okupazioa proiektuko aurreikuspenekin bat datorrela egiaztatuko da. Obrek ezingo dute aurreikusitako azalera gainditu, eta are gutxiago, Burumendiko labarren eremuko natura-balioak arriskuan jartzeko badira.

3.d.4.– Uren kalitatea.

Proiektuaren sustatzaileak uren kalitatea kontrolatzeko proposatu duen programa honako jarraibide hauekin bat etorriko osatuko da:

a) Obra-fasean zehar, behar adina kontrol-estazio jarriko dira Mutriku eta Burumendiko hondartzaren inguruetan eta mareen igerilekuan uren kalitatea zaintzeko.

b) Uren kontrola egiterakoan, gutxienez, honako parametroak aztertuko dira: pH-a, oxigeno disolbatua, klorofilak, solido esekiak, uheratasuna, gardentasuna (Disco Secchi), eta olio eta koipeak.

c) Kontrol-gune bakoitzean, gainazal eta hondoko laginak hartu eta aztertuko dira.

d) Neurkerak ingurumen-inpaktuko azterketan aurreikusitako periodikotasunarekin egingo dira, eta portuan eta honen sarbideetan zingoak mantentzeko egiten den dragatze-operazio bakoitzean.

3.d.5.– Dragatzeen kontrola eta erregistroa.

Zingoak mantentzeko dragatze-operazioen jarraipena eta erregistroa egingo da, baita operazio horien ziozko materialena ere, zertarako erabiliko diren jakiteko. Materialen xedea ingurumenaren ikuspegitik justifikatuko da.

3.d.6.– Hondartzaren bilakaeraren kontrola.

Mutrikuko eta Burumendiko hondartzek duten bilakaeraren kontrola egingo da ingurumen-inpaktuko azterketan ezarritako aurreikuspenak betetzen direla egiaztatzeko.

Horretarako, beharrezkoa da bi hondartzetan jasoketa topografikoak eta batimetrikoak egitea, obrak egin aurretik eta ondoren. Kontrol hori oreka-baldintzetera helden direla egiaztatuz arte egingo da.

Jarraipena egiten den denboraldian zehar materiala gaitzen dela ikusiko balitz eta hori portua zabalteko laneak ekarritako baldintza hidrodinamiko berrien eraginez gertatzen dela, sustatzaileak beharrezko neurriak finkatuko ditu hondartzaren forma ingurumen-inpaktuko azterketan aurreikusitako helburuetara egokitzeko.

3.d.7.– Ingurumena zaintzeko programaren emaitzak bidualtzea.

consistirá en comprobar el efecto de las distintas acciones del proyecto, con especial atención a los movimientos de maquinaria, producción de polvo y ruido, gestión de residuos, conservación del patrimonio natural y cultural.

3.d.3.– Control de los límites de ocupación de la obra.

Se comprobará que la ocupación realizada se corresponde con las previsiones del proyecto, sin afectar las obras a una superficie mayor de la prevista, especialmente si se ven comprometidos valores naturalísticos presentes en el área de acantilados de Burumendi.

3.d.4.– Calidad de las aguas.

El programa propuesto por el promotor del proyecto para el control de la calidad de las aguas deberá complementarse de acuerdo con las siguientes instrucciones:

a) Durante la fase de obras deberán añadirse las estaciones de control necesarias para vigilar la calidad de las aguas en el entorno de las playas de Mutriku y Burumendi y de la piscina de mareas.

b) El control de las aguas incluirá el análisis de, al menos, los siguientes parámetros: pH, oxígeno disuelto, clorofilas, sólidos en suspensión, turbidez, transparencia (Disco Secchi) y aceites y grasas.

c) En cada punto de control se tomarán y analizarán muestras de superficie y fondo.

d) Las mediciones se efectuarán con la periodicidad prevista en el estudio de impacto ambiental, así como en cada operación de dragado de mantenimiento de canales en el puerto y sus accesos.

3.d.5.– Control y registro de los dragados.

Se efectuará un seguimiento y registro de las operaciones de dragado de mantenimiento de canales y del destino de los materiales resultantes. El destino de los materiales deberá justificarse desde el punto de vista ambiental.

3.d.6.– Control de la evolución de la playa.

Deberá llevarse a cabo un control de la evolución de las playas de Mutriku y Burumendi con objeto de comprobar el cumplimiento de las previsiones establecidas en el estudio de impacto ambiental.

Para ello, será necesario realizar levantamientos topográficos y batimétricos en ambas playas antes y después de las obras. Dicho control se prolongará hasta que se compruebe que se han alcanzado las condiciones de equilibrio.

Si durante este seguimiento se detectaran pérdidas de material imputables a las nuevas condiciones hidrodinámicas derivadas de las obras de ampliación del puerto, el promotor llevará a cabo las medidas necesarias para ajustar la forma de las playas a los objetivos previstos en el estudio de impacto ambiental.

3.d.7.– Remisión de resultados del programa de vigilancia ambiental.

Ingurumena zaintzeko programa osatzen duten txostenen eta analisiaren emaitzak behar bezala erregistratu, eta Ingurumen Sailburuordetza honetara bidaliko dira. Ingurumena zaintzeko programaren emaitzak erreuden behin bidaliko dira ingurumenean aditua den erakundeak egindako txostenarekin batera. Esandako txostenean emaitzen analisi jasoko da, epe horretan izandako gertakari nagusiak bereziki aipatuta, haien kausa eta konponbideak eta, halaber, laginak nola hartu diren zehaztuko da, aurrez aldetik ez bada egin.

Sustatzaileak datuak euskarri egokian bilduko ditu bi urtez gutxienez, eta Administrazio Publikoaren ikuskaritza-zerbitzuen eskueran egongo dira; hori guztia, hala ere, ez da eragozpena izango kasu bakoitzean aplikagarri den araudia betetzeko.

3.d.8.– Ingurumena zaintzeko programaren agiri berritua.

Sustatzaileak ingurumena zaintzeko programaren agiri berritua egingo du. Bertan, ingurumen-inpaktuko azterketan proposatutako kontrolak eta Ebazpen honetan jasotakoak bilduko dira. Halaber, honakoak ere adieraziko dira: neurri beharrezko parametroi buruzko informazio zehatza, parametro bakoitzari dagozkien erreferentziako balioak, laginketa- eta analisi-metodologia, laginketa-guneen kokapena xehetasun-plano edo krokisetan, kontrolen periodikotasuna eta programaren balorazio ekonomikoko xehaketa.

3.E.– Neurri babesleak eta zuzentzaileak eta, halaber, ingurumena zaintzeko programa aldatu ahal izango dira, baita neurri behar diren parametroak, neurketa egiteko maiztasuna eta parametro horien mugak ere. Aldaketok egingo dira araudi berriak indarrean jartzeak edo inplikaturako sistemen egiturari eta funtzionamenduari buruzko ezagutza esanguratsu berrietara egokitzeko beharrezko gaitasunak duenean. Halaber, bai neurri babesleak eta zuzentzaileak bai ingurumena zaintzeko programa aldatu ahal izango dira, sustatzaileak eskatuta zein ofizioz, ingurumena zaintzeko programaren emaitzen arabera.

3.E.– Ebazpen honen aurreko ataletan xedatutakoari kalterik egin gabe, obrei egin aurretik proiektuaren sustatzaileak 3.c.9 atalean aurreikusi den ingurumena zaintzeko programaren agiri berritua igorri beharko du Ingurumen Sailburuordetza, honek onespena eman dezan ingurumeneko alderdiei dagokienez.

3.G.– Halaber, proiektuaren sustatzaileak ere honako agiriak bidaliko ditu ingurumen-organismo honetara (horiek espedienteari erantsiko zaizkio):

Los resultados de los diferentes análisis e informes que constituyen el programa de vigilancia ambiental quedarán debidamente registrados y se remitirán a esta Viceconsejería de Medio Ambiente. Dicha remisión se hará con una periodicidad anual y los resultados del programa de vigilancia ambiental deberán acompañarse de un informe realizado por una entidad especializada en temas ambientales. Dicho informe consistirá en un análisis de los resultados, con especial mención a las incidencias más relevantes producidas en este periodo, sus posibles causas y soluciones, así como el detalle de la toma de muestras en los casos en los que no se haya especificado de antemano.

Sin perjuicio de la normativa que sea de aplicación en cada caso, los diferentes datos se almacenarán por parte del promotor en un soporte adecuado durante al menos dos años, estando a disposición de los servicios de inspección de las Administraciones Públicas.

3.d.8.– Documento refundido del programa de vigilancia ambiental.

El promotor deberá elaborar un documento refundido del programa de vigilancia ambiental, que recoja los controles propuestos en el estudio de impacto ambiental y los fijados en la presente Resolución. Deberá incorporar información detallada acerca de los parámetros que deben ser medidos, los valores de referencia para cada parámetro, la metodología de muestreo y análisis, la localización en planos o croquis de detalle de los puntos de muestreo, la periodicidad de los controles y una valoración económica pormenorizada del programa.

3.E.– Las medidas protectoras y correctoras, así como el Programa de Vigilancia podrán ser objeto de modificaciones, incluyendo los parámetros que deben ser medidos, la periodicidad de la medida y los límites entre los que deben encontrarse dichos parámetros, cuando la entrada en vigor de nueva normativa o cuando la necesidad de adaptación a nuevos conocimientos significativos sobre la estructura y funcionamiento de los sistemas implicados así lo aconseje. Asimismo, tanto las medidas protectoras y correctoras como el Programa de Vigilancia Ambiental podrán ser objeto de modificaciones a instancias del Promotor de la actividad, o bien de oficio a la vista de los resultados obtenidos por el Programa de Vigilancia Ambiental.

3.E.– Sin perjuicio de lo dispuesto en anteriores apartados de esta Resolución, con carácter previo al inicio de las obras el promotor del proyecto deberá remitir a la Viceconsejería de Medio Ambiente, para su aprobación a los solos efectos ambientales, el documento refundido del programa de vigilancia ambiental previsto en el apartado 3.c.9.

3.G.– Asimismo, el Promotor del proyecto deberá remitir a este Órgano Ambiental la documentación siguiente, para su incorporación al expediente:

3.g.1.— Obrei ekin aurretik, eta obran hormigoizko planta instalatzea aukeratzeko bada, instalazioen ezagarrri nagusiak deskribatu, aurreikus daitezkeen ingurumen-eraginaren azterketa egin eta aplikatu beharreko neurri zuzentzaileak eta kontrol-neurriak zehazten dituen agiria.

3.g.2.— Obrei ekin aurretik, dragatze-operazioen ondorioz ateratako materialen xedea, halaber, ingurumena eta natur balibideak babesteko aplikatzen diren neurri zuzentzaileak eta kontrol-neurriak.

3.g.3.— Urtero, jarduera hasten denetik, Ebazpen honen 3.d.7 atalean aurreikusten den ingurumena zaintzeko programari buruzko agiria.

3.g.4.— Obrak amaitzean, obra horiek garatu bitartean sortutako gorabeheren erregistroa; eta neurri babesleak eta zuzentzaileak zein neurritaraino bete diren, Ebazpen honen 3.d.1 puntuan ezarritakoarekin bat etorritik.

3.g.5.— Obrei ekin aurretik, babes-dikearen behin betiko diseinuaren proposamena. Diseinu horrek paisiarekiko errespetua eta Mutrikuko porturako itsas sARBIDEAREN segurtasun-helburuak bateragarriak izatea ahalbidetuko du, Ebazpen honen 3.c.6 atalean xedatutakoarekin bat etorritik.

4.— Bi urteko epea finkatzen da proiektua betetzen hasreko, ingurumen-inpaktuaren adierazpen hau Euskal Herriko Agintaritzaren Aldizkarian argitaratzen denetik hasita, eta Euskal Autonomia Erkidegoko ingurugiroa babesten duen otsailaren 27ko 3/1998 Legearen 47.8 artikuluari jarraituz. Epe hori bukatu ondoren proiektuari ekingo ez balitzaio sustatzaileari egotzi dakizkiokeen arazoengatik, ingurumen-inpaktuaren adierazpen hau balogabeteu egingo da. Hala ere, organo eskudunak proiektua betetzen hasreko epea luzatu ahal izango du, behar bezala justifikatutako arazoirik balego.

5.— Ingurumen-inpaktuaren adierazpen hau Euskal Herriko Agintaritzaren Aldizkarian argitara dadin aginduko da.

En Vitoria-Gasteizen, 2004ko uztailearen 29a.
Ingurumen sailburuordea,
INAKI EZKURRA YURREBASO.

3.g.1.— Antes del inicio de las obras, y en el supuesto de optar por la instalación en obra de una planta de hormigón, el documento en el que se describan las principales características de las instalaciones, así como el análisis de las afecciones ambientales previsibles y el detalle de las medidas correctoras y de control a aplicar.

3.g.2.— Antes del inicio de las obras, el destino de los materiales procedentes de las operaciones de dragado y las medidas correctoras y de control que, en su caso, se apliquen para la protección del medio ambiente y los recursos naturales.

3.g.3.— Con una periodicidad anual desde el inicio de la actividad, el documento relativo al Programa de Vigilancia Ambiental previsto en el apartado 3.d.7 de la presente Resolución.

3.g.4.— Al finalizar las obras, un registro de las eventualidades surgidas durante el desarrollo de las mismas, así como del nivel de cumplimiento de las medidas protectoras, correctoras, de acuerdo con el punto 3.d.1 de esta Resolución.

3.g.5.— Con anterioridad al inicio de las obras, la propuesta de diseño definitivo del dique de abrigo que permita compatibilizar el respeto al paisaje con los objetivos de seguridad del acceso marítimo al puerto de Mutriku, de acuerdo con lo dispuesto en el apartado 3.c.6 de la presente Resolución.

4.— Imponer, de acuerdo con el artículo 47.8 de la Ley 3/1998, de 27 de febrero, General de Protección del Medio Ambiente del País Vasco, un plazo para el inicio de la ejecución del proyecto de 2 años, a contar desde la publicación de la presente Declaración de Impacto Ambiental en el Boletín Oficial del País Vasco. Transcurrido dicho plazo sin haberse procedido al inicio de la ejecución del proyecto, por causas imputables al promotor, la Declaración de Impacto Ambiental perderá toda su eficacia. No obstante, el órgano competente podrá prorrogar el plazo de inicio de ejecución si existieran causas debidamente justificadas.

5.— Ordenar la publicación de la presente Declaración de Impacto Ambiental en el Boletín Oficial del País Vasco.

En Vitoria-Gasteiz, a 29 de julio de 2004.
El Viceconsejero de Medio Ambiente,
INAKI EZKURRA YURREBASO.

CONSTITUCIÓN Y REGISTRO DE LA ASOCIACIÓN
HOBETU LEIKE

ERABAKIA, 2003KO OTSAILAREN 4KOA, AZTERLANEN ETA ARAUBIDE JURIDIKOAREN ZUZENDARIARENA, MUTRIKUKO (GIPUZKOA) ASOCIACION CIUDADANA "HOBETU LEIKE" ELKARTEAREN ERATZEA ELKARTEEN ERROLDAN INSKRIBATZEN DUENA.

MUTRIKUKO (GIPUZKOA) ASOCIACION CIUDADANA "HOBETU LEIKE" izeneko elkartearen eratzea Elkarteen Erroldan inskribatzeko, espeditante bat hasi da elkarte horren eskariz, honako hauek direla

GERTAKARIEN AURREKARIAK

I.- 2003ko urtarrilaren 20an ASOCIACION CIUDADANA "HOBETU LEIKE" izeneko elkartearen eratu zen MUTRIKUKO (GIPUZKOA). Elkarte horren egoitza soziala MUTRIKUKO dago.

II.- Eratutako Elkarteak Eskualde eremuan ihardungo du bereziki, eta xedetat bere estatutuak 2. atalean ageri direnak finkatu ditu.

III.- Zerbitzu eskudunak aurkeztu diren agiririk egiaztatze-aldi arautuan aztertu ditu, honako alderdiok egiaztatze: alde batetik, eskatzailea Elkartei buruzko 3/1988 Legearen aplikazio-eremuan sartuta dagoen, eta bestetik, lege horretan ezarritako gaitasun-betebeharrak eta betebeharrak formalak betetzen diren.

ONARRI JURIDIKOAK

LEHENENGOA.- Espediente hau pertsona legitimatuek eragin dute, eta berri erabakitze finkotzat jotzen diren agiri eta xehetasun guztiak gehitu zaizkio.

BIGARRENA.- Elkartei buruzko otsailaren 12ko 3/1988 Legean xedatutakoaren arabera, erakunde eskatzailea lege horren aplikazio-eremuan sartuta dago, ez da Elkarte debekatua, eta, bere estatutuaren arabera, lortu nahi diren helburuak eta erabilitako baliabideak bidezkoak dira. Legeak eskatzen dituen gaitasun-betebeharrak eta betebeharrak formalak betetzen dituelarik.

HIRUGARRENA.- Justizia, Lan eta Gizarte Gaietako Sailaren egitura organikoa eta egitekoena finkatzen duen otsailaren 12ko 44/2002 Dekretuak, Azterlanen eta Araubide Juridikoaren zuzendariari ematen dio

RESOLUCION DE 4 DE FEBRERO DE 2003 DEL DIRECTOR DE ESTUDIOS Y REGIMEN JURIDICO, POR LA QUE SE INSCRIBE EN EL REGISTRO DE ASOCIACIONES LA CONSTITUCION DE LA ASOCIACION CIUDADANA "HOBETU LEIKE", DE MUTRIKUKO (GIPUZKOA).

En relación con el expediente incoado a instancia de la entidad denominada ASOCIACION CIUDADANA "HOBETU LEIKE", de MUTRIKUKO (GIPUZKOA), para la inscripción de la constitución de la misma en el Registro de Asociaciones, y en base a los siguientes:

ANTECEDENTES DE HECHO

I.- Con fecha 20 de enero de 2003 fue constituida en MUTRIKUKO (GIPUZKOA) la Asociación denominada ASOCIACION CIUDADANA "HOBETU LEIKE", que fija su domicilio social en MUTRIKUKO.

II.- La Asociación constituida desarrollará principalmente sus funciones en el ámbito Comarcal, y determina como fines los que figuran en el artículo 2º de sus Estatutos.

III.- Por el Servicio competente se ha procedido en trámite de verificación reglada a analizar la documentación presentada, a fin de comprobar si la solicitante está incluida en el ámbito de aplicación de la Ley 3/1988, de Asociaciones, y si reúne los requisitos de capacidad y de carácter formal establecidos en dicha Ley.

FUNDAMENTOS JURIDICOS

PRIMERO.- El presente expediente ha sido promovido por personas legitimadas para ello, y al mismo se han aportado cuantos documentos y datos se consideran esenciales para su resolución.

SEGUNDO.- De conformidad con lo dispuesto en la Ley 3/1988, de 12 de febrero, de Asociaciones, la entidad solicitante se encuentra incluida en el ámbito de aplicación de dicha Ley, no se trata de una Asociación prohibida y, según se desprende de sus Estatutos, tanto los fines que persigue como los medios utilizados para su consecución son lícitos, concurriendo en ella los requisitos de capacidad y de carácter formal establecidos en la Ley.

TERCERO.- El Decreto 44/2002, de 12 de febrero, por el que se establece la estructura orgánica y funcional del Departamento de Justicia, Empleo y Seguridad social, atribuye al Director de Estudios y Régimen Jurídico la

inskripzioaren bidez kotasuna erabakitzeo eskuduntza.

Horren guztiaren ondorioz,

IKUSIRIK Elkartei buruzko otsailaren 12ko 3/1988 Legea, Elkarteen Errolda sortzen duen martxoaren 25eko 77/1986 Dekretua, lehen aipatutako 44/2002 Dekretua, Herri-Administrazioen Lege-Jaurbideari eta Guztientzako Administrazio Ihardunbideari buruzko 30/1992 Legea eta aplikatu datekeen legegia, honako hau

ERABAKI DUT

MUTRIKUKO ASOCIACION CIUDADANA "HOBETU LEIKE" izeneko Elkartearen eratzea Elkarteen Erroldako 1. Sekzioan inskribatzea, publikitatearen ondorioetarako soilik.

Inskripzio hau egiteak ez du inolara ere erakunde hori bere zerga-betebeharrak, lan-arlokoak, Gizarte Segurantzako araudi orokorrak nahiz, lortu nahi den helburuak zein xede sozialak lortzeko jorratzen dituen iharduerengatik, erakunde horri aplikatu dakioken araudi sektorialak ezartzen dizkien betebeharrak betetzetik libre uzten.

Administrazioarekiko bidea agortzen ez duenez, erabaki horren aurka gorabidezko errekursoa aurkez dezaioteko eskatzaileek Justizia, Lan eta Gizarte Segurantzako sailburuari, erabakia jakinarazten den egunaren biharamunetik hasi eta hilabeteko epean.

Vitoria-Gasteizen, 2003ko otsailaren 4ean.
En Vitoria-Gasteiz, a 4 de febrero de 2003.

AZTERLANEN ETA ARAUBIDE JURIDIKOAREN ZUZENDARIA EL DIRECTOR DE ESTUDIOS Y REGIMEN JURIDICO

iz./Fdo.: Abel LOPEZ DE AGUILETA QUINTANA

competencia para resolver sobre la procedencia de la inscripción solicitada.

En virtud de cuanto antecede,

VISTOS la Ley 3/1988, de 12 de febrero, de Asociaciones, el Decreto 77/1986, de 25 de marzo, por el que se crea el Registro de Asociaciones, el Decreto 44/2002 citado, la Ley 30/1992, de Régimen Jurídico de las Administraciones Públicas y del Procedimiento Administrativo Común, y demás legislación aplicable.

RESUELVO

Inscribir la constitución de la Asociación denominada ASOCIACION CIUDADANA "HOBETU LEIKE", de MUTRIKUKO, en la Sección 1ª del Registro de Asociaciones, a los solos efectos de su publicidad.

La presente inscripción no exonera en ningún caso a dicha entidad del cumplimiento de las obligaciones de carácter tributario, laboral, de Seguridad Social o de cualquier tipo que vinieren impuestas por la normativa general o sectorial aplicable a la misma, bien por el objeto que persiga o por razón de las actividades que desarrolle para la consecución de sus fines sociales.

Contra la presente Resolución, que no agota la vía administrativa, podrán los interesados interponer Recurso de Alzada ante el Excmo. Sr. Consejero de Justicia, Empleo y Seguridad Social, en el plazo de un mes, contado a partir del día siguiente al del recibo de su notificación.

BIBLIOGRAFÍA

ANEXO

Documento 1

PLAN ESPECIAL PUERTO DE MUTRIKU
Departamento de Transportes y Obras Públicas
del Gobierno Vasco, mayo 2001.

DOCUMENTACIÓN CONSTITUTIVA DEL PROYECTO DE ALCANCE NORMATIVO

- Documento «A. MEMORIA»
- Documento «B. ORDENANZAS REGULADORAS»
- Documento «C. PLAN DE ETAPAS»
- Documento «D. ESTUDIO ECONÓMICO-FINANCIERO»

Documento 2

INFORMES PRELIMINARES: Informe preliminar sobre la
Evaluación de Impacto Ambiental del proyecto de ampliación del
puerto de Mutriku. Departamento de Ordenación del Territorio,
Vivienda y Medio Ambiente. Gobierno Vasco, 28 de julio de 1999.

ANTECEDENTES DEL PROYECTO: Memoria (Documento
nº1) de «PROYECTO DE MEJORA DEL ACCESO MARÍTIMO
AL PUERTO DE MUTRIKU», Gobierno Vasco, 2002.

RESOLUCIÓN SOBRE DECLARACIÓN DE IMPACTO AMBIENTAL:
Resolución Sobre la Declaración de Impacto Ambiental del 29 de
julio de 2004, del Viceconsejero del medio ambiente por la que
se formula la Declaración de Impacto Ambiental del Proyecto de
mejora del acceso marítimo al puerto de Mutriku. Publicado en:
Boletín País Vasco, BOPV, Nº 2004205, martes, 26 de octubre de
2004, pp. 2 y 4 (del documento electrónico PDF oficial y auténtico)

Documento 3

ACTA FUNDACIONAL DE LA ASOCIACIÓN
CIUDADANA *HOBETU LEIKE*

BIBLIOGRAFIA

AAVV, *¿Construir o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*, Darío Corbeira Editor, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000.

AAVV, *IX Seminario sobre Gestión Pública Local*, «Gobierno y gestión de las ciudades: una visión desde las dos orillas del Atlántico», Ediciones Trea, Gijón, 2004.

AAVV, *El papel y la función del arte en el siglo XX*, Vol. II, Ed. Coordinada por: Paloma Rodríguez-Escudero, Xabier Sáenz de Gorbea y Ane Olaizola, Universidad el País Vasco, Bilbao, 1994.

AAVV, Catálogo, *Mies van der Rohe*, Ministerio de Fomento, Madrid, 1987.

AAVV, *Especificidades y alteraciones en los modos de hacer y pensar lo Escultórico: la enseñanza de la Escultura hoy*, UPV, UDESC, Editor: José Larrabaster, 2007.

AAVV, *Desarrollo sostenible: un concepto polémico*, Bilbao, Ed. Iñaki Bárcena, Pedro Ibarra, Mario Zubiaga, Universidad del País Vasco, Bilbao, 2000.

AAVV, *Historia del Arte. Últimas tendencias*, Volumen 16, Océano-Instituto Gallach, Barcelona, 1995.

AAVV, *Naturalezas: una travesía por el arte contemporáneo*, MACBA, Barcelona, 2007.

AAVV, *Paseantes, viaxeiros y paisaxes*, Xunta de Galicia y CGAC, Santiago de Compostela, 2007.

AAVV, *Internacional Situacionista*. Literatura Gris, Madrid, 2001.

AAVV, *Generación 2002. Becas de arte*. Caja Madrid. Obra social. Madrid, 2002.

AAVV, Libro de Resúmenes, XVII Congreso Eusko Ikaskuntza, *Innovación para el progreso social sostenible*. Eusko Ikaskuntza, Vitoria-Gasteiz, 2009.

ABALOS, Iñaki, *La buena vida, Visita guiada a las casas de la modernidad*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000.

AGUILERA CERNI, Vicente (Dir.), *Diccionario de Arte Moderno*, Fernando Torres, Valencia, 1979.

AGUIRRE GONZALEZ, J. M., AAVV, JAFO. *Homenaje a José Antonio Fernández Ordóñez*, Ed. Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, Madrid, 2001.

ALBELDA, J.; SABORIT, J., *La construcción de la naturaleza*, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura Educació i Ciència, Direcció General de Promoció Cultural, Valencia, 1997.

ALMARCEGUI, L., *Lara Almarcegui. Materiales de construcción*, Málaga. Libro sobre la exposición celebrada en Espacio 2, CAC Málaga, 2007.

ÁLVAREZ REYES, J. A., (Comisario), Catálogo exposición: *Ciudades sin nombre*, Comunidad de Madrid, Madrid, 1998.

ALZATE, R., *Análisis y resolución de conflictos. Una perspectiva psicológica*, UPV/EHU, Bilbao, 1998.

- AMENDOLA, G., *La ciudad postmoderna*, Celeste Ediciones, S.A., Madrid, 2000.
- ARAÚJO, J., *XXI siglo de la ecología. Para una cultura de la hospitalidad*, Ed. Espasa, Madrid, 1996.
- ARGAN, G.C., *El arte moderno, 1790-1970*, (2 Tomos.), Fernando Torres, Valencia, 1977.
- ARGAN, G.C., *Historia del arte como historia de la ciudad*, Ed. Laia, Barcelona, 1984.
- ARGAN, J. C. *El Arte Moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Ed. Akal, Madrid, 1991.
- ARGULLOL, R., *Naturaleza: La conquista de la soledad*, Fundación César Manrique, Lanzarote, 1995.
- ARMAJANI, S., «Manifiesto. La escultura pública en el contexto de la democracia norteamericana». *Espacios de lectura*. AAVV, MACBA, Barcelona, 1995.
- ARNAIZ, A., ELORRIAGA, J., LAKA, X., MORENO, J. *La colina vacía. Jorge Oteiza – Roberto Puig Monumento a José Batlle y Ordoñez 1956 – 1964*. UPV/EHU Press, Bilbao, 2008.
- ARNAIZ, A., ELORRIAGA, J., LAKA, X., MORENO, J. «Escultura pública: Tensión entre lo simbólico y lo funcional», en: Presencias en el espacio público contemporáneo. Centre D'estudis de L'escultura Pública i Ambiental. Facultat de BB.AA., Universitat de Barcelona, 1998.
- ARTAL, R. M., (Cord.), *Reacciona*, Santillana Ediciones Generales S.L., Madrid, 2011.
- AUGÉ, M., *Los no-lugares*, Ed. Gedisa, Barcelona, 2001.
- BARAÑANO, K., (Dir.), «50 Años de Escultura PÚBLICA EN EL País Vasco», UPV/EHU, Colección Arte Documentos, Bilbao, 2000.
- BARCENA, I.; IBARRA, P.; ZUBIAGA, M., *Desarrollo sostenible: un concepto polémico*, Bilbao, Universidad del País Vasco, Bilbao, 2000.
- BAUDRILLARD, J., *Las estrategias fatales*, Anagrama, Barcelona, 1984.
- BEARDSLEY, J. *Earworks and beyond. Contemporary art in the Ladscape*, Abbeville, New York, 1984. *Nuevas visiones de lo pintoresco*, Maderuelo, J., Ed. F.C. Manrique, Lanzarote, 1996.
- BENÉVOLO, L., *Historia de la arquitectura moderna*. Gustavo Pili, Barcelona, 1977.
- BENJAMÍN W., *El autor como productor*, Taurus Ed., Madrid, 1975.
- BLANCO, P., *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Proyecto editorial de Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.
- BODENMAN-RITTER, C., Joseph Beuys. *Cada hombre, un artista, Conversaciones en Documenta 5, 1972*, Ed. Visor Distribuciones, S.A., Madrid, 1995.
- BOHIGAS, O., *Contra la Incontinencia Urbana Reconsideración moral de la arquitectura y la ciudad*. Electa, Barcelona, 2004.
- BOLLNOW, F., *Hombre y espacio*, Ed. Labor, S.A., Barcelona, 1969.

BORJA, J., *La ciudad conquistada*, Ed. Alianza, S.A., Madrid, 2003.

BORJA-VILLEL, M., (comisario) *Hans Haacke. Obra social*, Fundación Tàpies, Barcelona, 1995.

BOURRIAUD, N., «Estética relacional», en el libro *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Proyecto editorial de Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramente y Marcelo Expósito, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.

BREA, J. L., *Ornamento y Utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90. Arte proyectos e ideas*. Universidadpolitécnica de Valencia, Vicerrectorado de cultura, Valencia, 1996.

CALVO SERRALLER, Francisco, *El Arte contemporáneo*, Grupo Santillana de Ediciones, Madrid, 2001.

CARERI, F., *El andar como práctica estética*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2005.

CIRUGEDA, S., *Situaciones urbanas*, Ed. Tenor, Barcelona, 2007.

CLARAMONTE, J., «Modos de hacer», *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Proyecto editorial de Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramente y Marcelo Expósito, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.

CLARK, K., *El arte del paisaje*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1971.

CLARKE, T., *La revolución del arte moderno y el moderno arte de la revolución*, Pepitas de calabaza, Logroño, 2004.

DEBORD G., *La sociedad del espectáculo*, Ed. Pre-Textos, Valencia, 2005.

DEL VALLE, T., *Andamios para una nueva ciudad*, Ed. Cátedra, Madrid, 1997.

DEL VALLE, T., «Identidad y cambio urbano en Tolosa. Una reflexión desde la antropología social». Trabajo realizado por encargo del Ayuntamiento de Tolosa, 2003.

DE MICHELI, M., *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Ed. Alianza, Madrid, 2000.

DELGADO, M., *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1999.

DEUTSCHE, R., «Agrafobia», *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Proyecto editorial de Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramente y Marcelo Expósito, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.

DIAMOTSEN, *Diálogos sobre la Arquitectura USA*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1976.

DORFLES, G., *Naturaleza y artefacto*, Ed. Lumen, Barcelona, 1972.

DROSTE, M., *Bauhaus. 1919-1933. Reforma y vanguardia*, Ed. Taschen, Madrid, 2006.

DUQUE, F., *Arte Público y Espacio Político*. Ediciones Akal S.A., Madrid, 2001.

DUQUE, F., *Pensar, construir, habitar. Aproximación a la arquitectura contemporánea*. Palma de Mallorca. Ed. Colegio Oficial de Arquitectos de Balears y Fundación Pilar i Joan Miró, Mallorca, 2000.

EDWARDS, B., *Guía básica de la sostenibilidad*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

EIZAGIRRE, I.; LIZARRALDE, A., *Garapen iraunkorra. Garatzeko bizi ala bizitzeko Garatu*, Ed. Alberdania, Irun, 2005.

ELORRIAGA, J., Tesis doctoral: *Pedestales de la modernidad. Del Pabellón de Barcelona 1929 al Monumento a Batlle y Ordóñez*, Universidad del País Vasco – EHU/UPV, Departamento de Escultura, 2010.

ELORRIAGA, J. Y LAKA, X., «Contribuciones de la escultura a la construcción del espacio público. Prácticas artísticas y estrategias de imagen en la ciudad (II)», AAVV, *Especificidades y alteraciones en los modos de hacer y pensar lo Escultórico: la enseñanza de la Escultura hoy*, Editor: José Larrabaster, UPV, UDESC, 2007.

FARINÓS Y DASÍ, J., y ROMERO GONZALEZ J., *Ordenación del territorio y desarrollo territorial: el gobierno del territorio en Europa: tradiciones, contextos, culturas y nuevas visiones*, Editorial Trea S.L., Gijón, 2004.

FERNÁNDEZ, J., *Ser humano en los conflictos. Reflexión ética tras una vivencia directa en el conflicto vasco*, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 2006.

FERNANDEZ ORDOÑEZ J. A., «Acerca de los ingenieros y la naturaleza», AAVV, *I Jornadas Internacionales sobre Paisajismo*, Ed. Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1991.

FERNANDEZ QUESADA, B., Tesis doctoral, *Nuevos lugares de intención: Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales. Estados Unidos 1965-1995*. Centre de Recerca Polis, Universitat de Barcelona, 2004.

FOLCH, R., *Ambiente, emoción y ética: Actitudes ante la cultura de la sostenibilidad*. Ed. Ariel, Barcelona, 1998.

FOSTER, H., *La postmodernidad*. Ed. kairós, Barcelona, 1985.

FOSTER, H., «Remodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo», *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Proyecto editorial de Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramente y Marcelo Expósito, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.

FRAMPTON, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981.

FRIEDMAN M., (Coordinador), *De Stijl 1917-1931, Visiones de Utopía*, Alianza, Madrid, 1986.

FULTON, H., «Si no se camina no hay obra», AAVV, *Diálogos Arte naturaleza*, Ed. F.C. Manrique, Lanzarote, 2005.

GALOFARO, L., *Artscapes. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*. Gustavo Gili, Barcelona, 2007.

GARAI, M., «El sentido del espacio en la obra de Luis Peña», en *Arquitecturas 1958-1994 Arkitekturak*, Fundación Kutxa y UPV/EHUko Gipuzkoako Campuseko Errektoreordetza, Donostia, 1994.

GARCÍA, A., «La poética de los ingenieros», AAVV, *JAFO. Homenaje a José Antonio Fernández Ordóñez*, Ed. Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, Madrid, 2001.

GÓMEZ DE LLERENA, J., «Estudios sobre Fiysh Negro de Motrico». *Mutrikuko fiysh beltza. 110 milioi urteko historia*. Nautilus, Mutrikuko Ikasgune Geologikoa, Mutriku, 2012.

GONZÁLEZ BERNÁLDEZ, F., *Ecología y paisaje*, Ed. Blume, Madrid, 1981.

GONZÁLEZ CEBALLOS, S. Tesis doctoral *La política de escalas en Bilbao: la construcción sociopolítica de un Área Metropolitana*. Universidad del País Vasco EHU, Departamento de Sociología, 2003.

GONZÁLEZ GARCÍA, A., CALVO SERRALLER, F., MARCHÁN FIZ S., *Escritos de arte de Vanguardia 1900-1945*, Turner, Madrid, 1979.

GRAELLS, A. R., *Introducción a la arquitectura. Conceptos fundamentales*, Ed. UPC, Barcelona, 2000.

. GUASCH, A. M., *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a la multiculturalidad*, Alianza, Madrid, 2005.

. MOURE, G., (Comisaria), *Gordon Matta-Clark*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2006.

GRANDE, J. K., AAVV, *Diálogos Arte y Naturaleza*, Fundación César Manrique, Lanzarote, 2005.

GUASCH, A. M., » El intento de un nuevo arte político: el postmodernismo activista y el arte feminista», *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, Ed. Del Serbal, Barcelona, 1997.

GUATTARI, F., *Las tres ecologías*, Ed. Pre-textos, Valencia, 2000.

GUILLES I., *Formulario para un nuevo urbanismo*. (1953), en AAVV, *Internacional Situacionista*. Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1969), Literatura Gris, Madrid, 2001.

GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C., *Construir sin destruir*, Ed. Fundación Marcelino Botín, Madrid, 1999.

HAACKE, H., AAVV, *Obra Social. Hans Haacke*. Libro editado con motivo de la exposición sobre Hans Haacke organizada por la Fundació Antoni Tapies de Barcelona, 1995.

HARVEY, D., *Espacios de esperanza*, Ed. Akal, Madrid, 2003.

HEIDEGGER, M., *Construir, habitar, pensar*. Ed. Serbal, Barcelona, 1994.

HEREU PAYET Pere, MONTANER J. M., OLIVERAS Jordi, *Textos de arquitectura de la modernidad*, Ed. Nerea S.A., Madrid, 1994.

IBELINGS, H., *Supermodernismo. Arquitectura en la era de la globalización*, Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1998.

IZQUIERDO, V., «Un mundo urbanizado: presente y futuro», *Las ciudades del siglo XXI* (Sorribes, J. (dir.), Perelló, S., Izquierdo, V.), Valencia, UNED Alzira-Valencia, 2001.

KRAUSS, R., «La escultura en el campo expandido», AAVV, *La Posmodernidad*, Ed. Kairos, Barcelona, 1985.

KLÜSER, B., *Joseph Beuys. Ensayos y entrevistas*, Ed. Síntesis, S.A., Madrid, 2006.

LAKA, Xabier, Tesis doctoral: *Síntesis de las artes. Relaciones Escultura-Arquitectura. Experiencia Azterlan*. Universidad del País Vasco – EHU/UPV. Departamento de Escultura, 2010.

LAMARCHE-VADEL, B., *Joseph Bueys*, Ed. Siruela, Madrid, 1994.

LAPAYESE LUQUE, C. y GAZAPO DE AGUILERA, D. *La construcción del paisaje: entre la interioridad y la exterioridad*. Editorial DAPP Publicaciones jurídicas, Pamplona, 2009.

LARREA A., *Euskal Hiria*, Edición: Ex]- Liburuak, Bilbao, 2012.

LIESER, W., *Arte Digital*, Ed. Española: Tandem Verlag GMBH. Königswinter (Alemania), 2009.

LIPPARD, L., «Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar», *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Proyecto editorial de Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramente y Marcelo Expósito, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.

LÓPEZ BAHUT, E., Estudio sobre el «Monumento a Batlle» de Jorge Oteiza y Roberto Puig. Publicado por el Museo Oteiza, Alzuza, Navarra, 2011.

LOPEZ RODRIGUEZ, S., Tesis doctoral: *Orientación y desorientación en la ciudad. La teoría a la deriva. Indagación de las metodologías de evaluación de la ciudad desde un enfoque estético-artístico*, Universidad de Granada, Departamento de Escultura, 2005.

LUCIE-SMITH, E., AAVV, *Diálogos Arte y Naturaleza*, Ed. Fundación César Manrique, Lanzarote, 2005.

LYNCH, K., *La imagen de la ciudad*, Ed. Gustavo Gili, S.L., Barcelona, 1984-1998.

LYOTARD, J. F., *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Gedisa, Barcelona, 1987.

MADERUELO, J., *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*. Mondadori, Madrid, 1990.

MADERUELO, J., (Dir), *Arte y Naturaleza: Actas, Huesca, 1995*, Diputación de Huesca, Huesca, 1996.

MADERUELO, J., *Nuevas visiones de lo pintoresco*, Ed. F.C. Manrique, Lanzarote, 1996.

MADERUELO, J., (Dir), *Arte público: Actas, Huesca, 1999*. Diputación de Huesca, Huesca, 2000.

MADERUELO, J., (Dir), *Arte público: Naturaleza y ciudad*, Ed. Fundación César Manrique, Lanzarote, 2001.

MADERUELO, J., *El paisaje. Génesis de un concepto*, Abada Editores, S.L., Madrid, 2005.

MADERUELO, J., (Dir), *Paisaje y pensamiento*, CDAN, Fundación Beulas, Ábada Editores, SL., Madrid 2006.

MADERUELO, J., (Dir), *Paisaje y arte*, CDAN, Fundación Beulas, Ábada Editores, SL., Madrid, 2007.

MADERUELO, J., (Dir), *Paisaje y territorio*, CDAN, Fundación Beulas, Ábada Editores, SL., Huesca, 2008.

MANGADA, E., «Notas sobre la arquitectura residencial de Luis Peña», *Arquitecturas 1958-1994 Arkitekturak*, Fundación Kutxa y UPV/EHUko Gipuzkoako Campuseko Errektoreordetza, Donostia, 1994.

MANTEROLA, J., «Cien preguntas», *Javier Manterola Armisen. Pensamiento y obra*, Fundación Esteyco, Madrid, 2004.

BIBLIOGRAFÍA

MANTEROLA, P., «La pasión de Jorge Oteiza» (artículo publicado en el libro Premio Manuel Lekuona de Eusko Ikaskuntza, Vitoria-Gasteiz, 2000.

MARCHAN FIZ, S., *Del arte objetual al arte de concepto*. Ed. Akal, Madrid, 1986.

MARTÍN BERMEJO I., Tesis doctoral: *Etnografía de los pescadores de Orio: el efecto-patrón en la flota local*, Departamento de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universidad del País Vasco – EHU/UPV. San Sebastián, 2000.

MARTÍNEZ ÁLAVA, C. J., *Mutriku. Historia y patrimonio*. Eusko Ikaskuntza y Ayuntamiento de Mutriku, Mutriku (Gipuzkoa), 2009.

MARTINEZ MUÑOZ, A., *Arte del Siglo XX: De Andy Warhol a Cindy Sherman*, Servicio de Publicaciones Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2000.

MARTINEZ MUÑOZ A. *Arte y Arquitectura Del Siglo XX: Vanguardia y Utopía Social*. Ed. Montesinos, Barcelona, 2001.

MARTÍNEZ de PISÓN, E., «Los componentes geográficos del paisaje», *Paisaje y pensamiento*, Javier Maderuelo (Dir.), Fundación Beulas, Ábada Editores, S.L., Madrid, 2006.

MIRÓ, N., *Naturalezas: una travesía por el arte contemporáneo*, MACBA, Barcelona, 2007.

MONEO, R., «La sensibilidad para con el lugar y la escala», en *Arquitecturas 1958-1994 Arkitekturak*, Fundación Kutxa y UPV/EHUko Gipuzkoako Campuseko Errektoreordetza, Donostia, 1994.

MONTANER, J. M., «Espacio», *Introducción a la arquitectura. Conceptos fundamentales*. AAVV., Ed. UPC, Barcelona, 2000.

MONTANER, J.M., «Paisajes reciclados. Sistemas morfológicos para la condición postmoderna», *Paisaje y arte*, Fundación Beulas, CDAN, Abada Editores, S.L., Madrid, 2007.

MONZÓN, C., *Opinión pública, comunicación y política: la formación del espacio público*, Ed. Tecnos, Madrid, 2000.

MORENO MARTINEZ, J., Tesis doctoral: *Jorge Oteiza – Roberto Puig. Monumento a José Batlle y Ordóñez, 1956-1964*, Departamento de Escultura, Universidad del País Vasco – EHU/UPV, 2008.

MOURE, G., (Comisaria), *Gordon Matta-Clark*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2006.

NAREDO, J. M., *Raíces económicas del deterioro ecológico y social. Más allá de los dogmas*, Editorial siglo XXI, Madrid, 2006.

NEBREDA, I. Tesis Doctoral: *Escultura y arquitectura. Actitudes convergentes desde la 2ª mitad del SXX hasta la contemporaneidad. Evolución hacia una especialidad de tipo arquitectónico*. Departamento de Escultura, Universidad del País Vasco – EHU/UPV, 2012.

NEL.LO BILAR I HERRERO, «Sobre el arte activista y la relatividad del arte», Libro catálogo *Del mono azul al cuello blanco: Transformación social y práctica artística en la era postindustrial*, Comisariada por José Luis Pérez Pont, y editado por la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana, Valencia, 2003.

NOGUE J., *La construcción social del paisaje*, Editorial Biblioteca Nueva S.L., Madrid, 2007.

NOGUÉ J., *El paisaje en la cultura contemporánea*. Editorial Biblioteca Nueva, S.L., Madrid, 2008.

NOVO, M.; LARA, R., *El análisis interdisciplinar de la problemática ambiental*, Fundación Universidad-Empresa, Madrid, 1997.

ONZAIN, M., «Perfil biográfico. Por sus obras los conoceréis» *Javier Manterola Armisen. Pensamiento y obra*, Ed. Fundación Esteyco, Madrid, 2004.

OTEIZA, J., «Carta a los artistas de América. SOBRE EL ARTE NUEVO DE LA POSGUERRA». Revista de la Universidad del Cauca, Colombia, 1944. <http://www.museoteiza.org/wp-content/uploads/2010/10/FMJO-Megal%C3%ADtica-y-Carta2.pdf>

OTEIZA, J., *Interpretación estética de la estatuaría megalítica americana*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid 1952. <http://www.museoteiza.org/wp-content/uploads/2010/10/FMJO-Megal%C3%ADtica-y-Carta2.pdf>

OTEIZA, J., «La ciudad como obra de arte» Conferencia realizada dentro del ciclo «Arte, arquitectura y urbanismo» en el Ateneo Mercantil de Valencia en noviembre de 1958. Emma Lopez Bahuten, *Oteiza y la crisis de la modernidad*. Museo Jorge Oteiza, 2010.

OTEIZA, J., «El arte hoy, la ciudad y el hombre». Conferencia, Irun (Gipuzkoa), 1961.

OTEIZA, J. «Ideología y técnica para una Ley de los Cambios en el arte». Ponencia para el 13º Congreso Internacional de Crítica de Arte en Italia sobre Ideología y Técnica. Madrid, 1964. *La Ley de los cambios*, Tristan-Deche Arte Contemporáneo, Zarautz (Gipuzkoa), 1990.

OTEIZA, J., «La destrucción de los lenguajes en el arte contemporáneo». Publicado en Literatura, San Sebastián, 1988.

OTEIZA, J., *Quousque Tandem... Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. (1963), Ed. Pamiela, Pamplona, 1993.

OTEIZA, J., *Ejercicios espirituales en un túnel*, Ed. Hordago S.A., San Sebastián, 1983.

OTEIZA, J., *Cartas al Príncipe*, Ed. Itxaropena, Zarauz (Gipuzkoa), 1988.

OTEIZA, J., *Oteiza. Mito y modernidad*, Exposición comisariada por Margit Rowell y Txomin Badiola, Museo Guggenheim, Bilbao, 2004.

OROZCO, P., OTEIZA, *Su vida, su obra, su pensamiento*. La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1978.

PEÑA GANCHEGUI, L., *Arquitecturas 1958-1994 Arkitekturak*, Fundación Kutxa y UPV/EHUko Gipuzkoako Campuseko Errektoreordetza, Donostia, 1994.

PERELLO, S., «Sobre el concepto de sostenibilidad urbana, su aplicación en las áreas urbanas de los países desarrollados y la utilidad de los indicadores», *Las ciudades del siglo XXI* (Sorribes, J.(dir.), Perelló, S., Izquierdo, V.), UNED. Alzira-Valencia, 2001.

PEREZ ALDASORO, P., Tesis doctoral: *Pasaiako arrantzaleen lan eta gizarte harremani buruzko azterketa antropologikoa*, Departamento de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universidad del País Vasco EHU-UPV, San Sebastián, 2000.

PÉREZ ARROLLO, S., *Los años críticos. Diez arquitectos españoles*, Ed. Fundación Antonio Camunias, Madrid 2003.

BIBLIOGRAFÍA

PERNIOLA, M., *Los situacionistas. Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*, Ed. Acuarela, Madrid, 2008.

PLANT, S., *El gesto más radical. La internacional situacionista en una época postmoderna*, Errata naturae editores, Madrid, 2008.

POINSOT, J-M., AAVV, *Naturalezas: una travesía por el arte contemporáneo*, MACBA, Barcelona, 2000.

PRADA, *La apropiación postmoderna. Arte práctica apropiacionista y teoría de la postmodernidad*, Ed. Fundamentos, Madrid, 2001.

RAMONEDA, J. (dir.), GARCÍA/RUEDA (ed.), *La ciutat sostenible* Libro sobre la exposición celebrada en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) en 1998. Diputación de Barcelona, Barcelona, 1999.

RAMONET, I. (Noam Chomsky e Ignacio Ramonet), *Cómo nos venden la moto*. Ed. Icaria, Barcelona, 2001.

RANCIERE, J., *Sobre políticas estéticas*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, Server de publicacions, Barcelona, 2005.

RAQUEJO, Tonia, *Land art*, Ed. Nerea SA. San Sebastián, 1998.

REMESAR, A., *Hacia una teoría del Arte Público*, Edi. Public Art Observatory, Barcelona, 1998.

ROCA, M. A., *Construir, Habitar, Pensar: Tipología, tecnología, ideología*, U.N.C. Universidad Nacional de Córdoba. Argentina. Buenos Aires 2006.

ROGER, A., *Breve tratado del paisaje*, Ed. Biblioteca Nueva S.L., Madrid, 2007.

ROMANO VELASCO, J., *Desarrollo sostenible y evaluación ambiental*, Ed. Ámbito, Valladolid, 2000.

ROYES, M., *La ciudad sostenible*, Exposición del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona, 2000.

RUIZ DE SAMANIEGO, «Revelación del lugar. Apuntes sobre el caminar». AAVV, *Paisaje y Arte*, CDAN, Huesca, 2007.

SÁBATO, E. «Obras abiertas: Más preguntas que respuestas», Libro-catálogo *Ertibil Bizkaia 2011*, Diputación Foral de Bizkaia, 2011.

SÁENS DE GORBEA, X., Libro-catálogo *Ertibil Bizkaia 2011*, Diputación Foral de Bizkaia, 2011.

SAN MARTÍN, F.J., *Una estética sostenible. Arte en el final del Estado del bienestar*, Pamplona, Ed. Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2007.

SAN PEDRO, V., *Opinión pública y democracia deliberativa*, Ed. Istmo, Madrid, 2000.

SAVATER, F., *Diccionario Filosófico*, Ed. Planeta, Barcelona, 1995.

SCHARF, A., *Conceptos de arte moderno*, Copilación de Nicos Stangos, Ed. Alianza, Madrid, 2004.

SEIMOUR, A., «El estanque de Bashö – Una nueva perspectiva», *Piedras*. Richard Long, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986.

BIBLIOGRAFÍA

SERRANO de Haro, A., «Arte y Feminismo», *El papel y la función del arte en el siglo XX*, Ed. Coordinada por: Paloma Rodríguez-Escudero, Xabier Sáenz de Gorbea y Ane Olaizola, Universidad el País Vasco, Bilbao, 1994.

SMITHSON, R., *El paisaje entrópico. Retrospectiva 1960/1973*, IVAM-Centre Julio Gonzalez, Valencia, 1993.

SMITHSON, R., *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*. Gustavo Pili, Barcelona, 2006.

SORRIBES, J.; PERELLÓ, S.; IZQUIERDO, V., *Las ciudades del siglo XXI*, Valencia, Centro Francisco Tomás y Valiente, UNED, Colección Interciencias, Alzira- Valencia, 2001.

STANGOS, N., *Conceptos del Arte Moderno*, Alianza, Madrid, 1987.

VADILLO, Miren y MAKAZAGA, Leire, *Proyectos educativos de Jorge Oteiza. El Instituto de Investigaciones Estéticas*, Ed. Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2007.

VALDIVIESO, M., «La influencia del movimiento feminista en el arte». *El papel y la función del arte en el siglo XX*, Vol. II, Ed. Coordinada por: Paloma Rodríguez-Escudero, Xabier Sáenz de Gorbea y Ane Olaizola, Universidad el País Vasco, Bilbao, 1994.

VELASCO, R., (Coordinador), *Desarrollo sostenible y evaluación ambiental*, Ed. Ámbito, Valladolid, 2000.

VIRILIO, P., *El ciber mundo. La política de lo peor*, Ed. Cátedra, Madrid, 1992.

VIRILIO, P. *Ciudad Pánico: el afuera comienza aquí*. Ed. Libros del Zorzal. Buenos Aires, 2006.

VIVAS ZIARRUSTA, I. Tesis doctoral, *Bilbao. Regeneración de la ciudad postindustrial. Urbanismo, arquitectura, escultura y mobiliario en la nueva metrópoli*, Universidad del País Vasco – EHU/UPV, Departamento Escultura, 2003.

WITTGENSTEIN, L., *Tractatus logico-philosophicus*, Ed. Tecnos, Madrid, 2008.

WOLFF, J., *La producción social del arte*, Ed. Istmo, Madrid, 1997.

ZARZA, D., Catálogo de la exposición *Ciudades sin nombre*, Comunidad de Madrid, Madrid, 1998.

ZARZA D., «De la ordenación del territorio al paisaje: Madrid como estudio de caso», *Paisaje y territorio*, Jabier Maderuelo (Dir), CDAN, Fundación Beulas, Ábada Editores, SL., Huesca, 2008.

ZULAIKA, Joseba, *Crónica de una seducción. El museo Guggenheim de Bilbao*, Nerea, Madrid, 1997.

PUBLICACIONES PERIÓDICAS

ARNAIZ, A., Elorriaga, J., Laka, X., Moreno, Proyecto de investigación «Entre el monumento y la escultura pública», Revista *biTARTE* 10, Donostia, 1996.

ARNAIZ, A., Elorriaga, J., Laka, X., Moreno, J., Proyecto de investigación «De modernidades y de oportunidades. Escultura pública en el País Vasco», *CIMAL*, Arte Internacional, Valencia, nº 54, 2001.

«AZORÍN», MARTINEZ RUIZ, *La ruta del Quijote. 1905*. Citado por Eduardo Martínez de Pisón, «Cultura y ciencia del paisaje», en *Agricultura y Sociedad*, nº 27, 1983.

BARAÑANO, K., (Dir.), *AAVV, 50 Años de Escultura Pública en el País Vasco*, UPV/EHU, Arte Documentos, 2000.

BELAUSTEGI, L., «Arrantza defenda dezagun». Revista local *Kalaputxi*, nº 72, año 2008.

CIRUGEDA, S. Sobre el «Urbanismo salvaje». Revista *Campus*, nº 66. EHU/UPV.

ERREKONDO, J. y GALDOS, A., «El paisaje cultural», Revista *ZEHAR-67*, 2010, Gipuzkoako Foru Aldundia – Arteleku, Donostia.

ESPAÑOL ECHANIZ, I. «La estética de la obra pública en el entorno como actitud cultural frente a la naturaleza». Revista de actualidad universitaria *FABIKART*, nº 7 (2009), EHU/UPV.

ESPAÑOL ECHANIZ, I. «El paisaje como nuevo paradigma de la sostenibilidad». Revista de actualidad universitaria *FABIKART*, nº 9 (2010), EHU/UPV.

EXPÓSITO, M, «Entrar y salir de la institución. Autovaloración y montaje en el arte contemporáneo», publicado on-line en la revista web multilingüe *transversal*. <http://eipcp.net/transversal/0407/exposito/es> .

GONZÁLEZ CEBALLOS, S., «Re-escribiendo el Bilbao metropolitano según Bilbao Ría 2000». Revista de Humanidades, *Anuario de Humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*, Ayuntamiento de Bilbao.

GOMEZ, A., «El paisaje como patrimonio cultural, ambiental y productivo», revista *KEPES*, nº 6, diciembre 2010.

IVARS, J., «De rerum natura, aún». Revista *ZEHAR-67*, 2010, Gipuzkoako Foru Aldundia – Arteleku, Donostia.

LÓPEZ, José Alberto, «Relaciones entre arte y política». *Lápiz*, Año XXVII, nº 240/241.

MARTINEZ de PISÓN, E., «Cultura y ciencia del paisaje». *Agricultura y sociedad*, nº 27, 1983.

MURCUTT, G., Premio Pritzker de arquitectura. Revista *Arquitectura viva*, nº 83, abril, 2002.

NEL.LO BILAR Y HERRERO, «Sobre el arte activista y la relatividad del arte», *II. Foro Social de las Artes*, Valencia 2003-2004, Dossier Debates, nº 157.

PARRAMÓN, R., *Arte, participación y espacio público*, Boletín nº 11, Noviembre-Diciembre, 2003.

PEÑA GANCHEGUI. «Sobre viviendas Aizetzu de Peña Ganchegui». Revista *Hogar y Arquitectura*, nº 62, 1966.

SANTIAGO SIERRA. Entrevista de Vivianne Loria.
Revista *Lápiz* nº 253, mayo 2009, España.

SOLANS, P., «Mitología de la redención versus espacio político», *Lápiz*, nº 240/241, Año XXVII, p. 59.

SOLLFRANK, C., Entrevista en la revista *Zehar*, nº 63, p. 17.

TORRES, J., Catedrático de la Universidad de Sevilla.
Sobre ordenación territorial. Revista *Campus*,
Universidad del País Vasco, nº 65, pp. 24, 25.

VIVAS ZIARRUSTA, I., «Espacios para la escultura
y el mobiliario urbano», UPV/EHU, Facultad de
BB.AA., Departamento de Escultura, 2008.

WALTER, M., «Discutir nuestras ciudades».
Revista *HIKA*, nº 59, julio 1995.

Sobre Plaza de Colón, «Proyecto premiado en el concurso
de ideas para la ordenación urbanística de la Plaza de
Colón de Madrid», *Ciudad y Territorio*, julio, nº 3, 1972.

Sobre *Mutrikuko Gazte Asanblada* (MUGA). Números 41
(2005), 46 (2005) y 86 (2009) de la revista local *Kalaputxi*.

Sobre planteamiento paisajístico, revista
local *Kalaputxi*, nº 128, mayo, 2013.

Sobre Plaza de Colón, «Proyecto premiado en el concurso
de ideas para la ordenación urbanística de la Plaza de
Colón de Madrid», *Ciudad y Territorio*, julio, nº 3, 1972.

DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS

Última comprobación, agosto 2013

AGIRRE, I., Sobre la Y vasca, La línea de alta velocidad
Vitoria-Bilbao-San Sebastián, Disponible en: [http://
www.euskonews.com/008ozbk/elkar8001es.html](http://www.euskonews.com/008ozbk/elkar8001es.html)

AGUILO, M., Sobre el Muelle de Hierro de Evaristo
Churruga en Portugalete. Disponible en: [http://www.ciccp.
es/ImgWeb/Castilla%20y%20Leon/Ingenier%C3%ADa-
Humanismo/Obra%20MiguelAguilo.pdf](http://www.ciccp.es/ImgWeb/Castilla%20y%20Leon/Ingenier%C3%ADa-Humanismo/Obra%20MiguelAguilo.pdf)

ARTE y ENTORNO. Centro de Investigaciones ARTE y ENTORNO
(CIAE, UPV). Disponible en: <http://www.upv.es/entidades/CIAE/>

ATXAGA, B., *Euskal-Hiria* y «la otra mirada». Disponible en:

<http://www.atxaga.org/textuak-textos/otra-mirada>

BUREN, D. Sobre el puente de La Salve. Disponible en: [http://
servicios.elcorreo.com/guggenheim/noticias/entrev-buren.html](http://servicios.elcorreo.com/guggenheim/noticias/entrev-buren.html)

Cabanyal barrio marinero (Valencia).
Disponible en: www.cabanyal.com

CALZADA, I., Sobre «Capitales Creativos» Cursos de
Verano de la UPV, San Sebastián, 2007. Disponible
en: <http://www.thecreativesociety.org>

CALZADA, I., «Euskal Hiria: construyendo la
Sociedad Creativa Vasca». Disponible en: [http://www.
euskonews.com/0397zbbk/gaia39704es.html](http://www.euskonews.com/0397zbbk/gaia39704es.html)

CASTELLANO, Rafael: «La central que no pudo ser. Punta Mendata: de Central Nuclear a Parque Natural». Sobre la 'insignia' como aportación del artista al conflicto. Disponible en: (<http://www.ostolaza.org/archivos/publicaciones/2-La-Central-que-no-pudo-ser.pdf>)

CENTRALES NUCLEARES. Sobre la implantación de tres centrales nucleares en la costa vasca, 1973. Disponible en: <http://www.euskomedia.org/aunamendi/46105>

Centro de Interpretación Geológica *Nautilus* de Mutriku. Disponible en: www.mutrikukoudala.net/turismoa/museoak/nautilus

CIMAS, Observatorio sobre técnicas participativas y metodologías creativas. Disponible en: <http://www.cimas.eurosur.org/gloobal/fichas/ficha.php?entidad=Textos&id=49&htmltable=1>

CHURRUCA, E., Sobre el ingeniero mutrikuarra *Evaristo Churruca*. Disponible en: <http://www.euskomedia.org/aunamendi/36306>

CIRUGEDA, S. www.recetasurbanas.net

Convenio Europeo del Paisaje. Disponible en: <http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/heritage/landscape/versionsconvention/spanish.pdf>

DELGADO, M., Sobre «*política urbanística*» Disponible en: www.tribunalatina.com, 22/08/2007

EMBALSE DE ITOIZ. Sobre el proyecto de embalse de Itoiz, 1993. Disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/Embalse_de_Itoiz

ERASO, M., Sobre «El efecto Guggenheim: Bilbao, New York, Bilbao». Disponible en: <http://www.wokitoki.org/wk/282/el-caso-guggenheim-bilbao>

EXPÓSITO, M., «Entrar y salir de la institución: autovalorización y montaje en el arte contemporáneo». Disponible en: <http://eipcp.net/transversal/0407/exposito/es> y www.marceloexposito.net

INDOC, Centro de documentación INDOC, del CDAN (Centro De Arte y Naturaleza) de Huesca. Disponible en: www.cdan.es/cdan-P6b.asp?IdNodo=1710

LOPEZ, A. Sobre la disciplina de la Ordenación Territorial. Disponible en: <http://www.hirian.com/2011/05/15/el-poder-economico-gobierna-gipuzkoa-con-criterios-paletos/albertolopez>

Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública. Disponible en: <http://www.unizar.es/oaep/>

Observatorio Internacional de Ciudadanía y Medio Ambiente Sostenible. Disponible en: <http://www.cimas.eurosur.org>

OTEIZA y la Escuela Experimental de Arte de Deba. Disponible en: <http://www.euskomedia.org/aunamendi/48400>

PARRAMÓN, R., «Arte, participación y espacio público». Models de participació en xarxa. Jornada d'innovació estratègica 15-10-2003. Disponible en: <http://www.dosislas.org/ciudades/voces/participacionyarte.html>

PASAIA. Sobre el puerto exterior de Pasaia, Gipuzkoa. Disponible en: <http://www.foropuertopasaia.com/category/noticia/page/2/>

BIBLIOGRAFÍA

PLANAS ROSSELLÓ, M., «Escultura y Paisaje». Disponible en: <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/33737/1/Escultura%20y%20paisaje.pdf>

POLIS. Centro de Investigación POLIS de la Universidad de Barcelona. Disponible en: <http://www.ub.edu/escult/html/cast/polis.html>

Proyecto europeo »Public Art Observatory«. Disponible en: <http://www.ub.es/escult/1.htm>, recopilado en Remesar

Red de Geoparques Europeos. Disponible en: www.europeangeoparks.org.

REMESAR, A., «Arte contra el pueblo: los retos del arte público en el siglo XXI» CER POLIS, Universitat de Barcelona. Disponible en: http://www.academia.edu/457187/Arte_contra_el_pueblo_los_retos_del_arte_publico_en_el_s.XXI

REMESAR, A. Y VIDAL, T. Sobre «Metodologías creativas para la participación». Disponible en: <http://www.ub.edu/escult/doctorat/html/lecturas/particip.pdf>

SIERRA, S., www.santiago-sierra.com

VIDAL, T., REMESAR, A., RICART, N., RABA, A., Seis aspectos de la participación en procesos de transformación urbana. Disponible en: <http://www.eduso.net/res/?b=10&c=91&n=248>

WITTGENSTEIN, L. «ética y estética son lo mismo» (1889-1951), *Tractatus* (6.421 y (5.632) Historia de la Filosofía, Volumen 3, Filosofía Contemporánea, Javier Echegoyen Olleta, Editorial Edinumen Disponible en: <http://www.e-torredebabel.com/Historia-de-la-filosofia/Filosofiacontemporanea/Wittgenstein/Wittgenstein-LoTrascendental.htm>

XVI Congreso de Eusko Ikaskuntza. «*Desarrollo Sostenible-IT, el futuro*»: Conclusiones(2005). Disponible en: <http://www.eusko-ikaskuntza.org/es/congresos/ds/>

PRENSA

Inversiones en infraestructuras en Euskadi. *El País*, 26 -02-2000.

La última reforma de Ley de Costas. *El País*, 10-05-2013/ *El País*, 14-07-2012.

Informe sobre la pobreza en el mundo rural 2011. *El País*, 07-12- 2010.

Conflictos competenciales entre administraciones; Ayuntamientos, Costas (Ministerio Medio Ambiente), Departamento de Puertos (Gobierno Vasco) y Cofradías de Pescadores: *El Diario Vasco*, 29-03-2013/ *Noticias de Gipuzkoa*, 13-05-2012/ *Hitza (Berria)*, 10-03-2011/ *El Diario Vasco*, 26-12-2012 / *El Diario Vasco*, 29-03-2013/ *Noticias de Gipuzkoa*, 13-05- 2012.

Modificaciones y anulaciones respecto el «Plan Especial Puerto de Mutriku». *Departamento de Transporte y Obras Públicas del Gobierno Vasco: El País*, 26-02-2009/ «Obras Públicas decide paralizar la ampliación del puerto de Mutriku», Alberto Uriona, *El País*, 29-07-2009/«Obras Públicas se plantea seguir con la ampliación del puerto de Mutriku». Alberto Uriona *El País*, 23-09-2009/ *Diario Vasco*, 22 -10-2009/ «El Gobierno Vasco concluirá el dique de Mutriku cuando «el presupuesto lo permita»», Fernando Segura. *Diario Vasco*, 01-03-2013/ *Noticias de Gipuzkoa*, 29 -07-2009/ *Noticias de Gipuzkoa*, 28-02-2013.

Imputaciones y demandas admitidas contra instituciones públicas en el caso del 'Puerto de Mutriku': *El País*, 06-07-2009, «El Gobierno se replantea el proyecto de ampliación del puerto de Mutriku», Alberto Uriona/ *El País*, 12 -02-2011, «El fiscal demanda a Mutriku por prorrogar la licencia de una cantera», EFE, San Sebastián.

Censura de *Greenpeace* por las obras de ampliación del puerto de Mutriku. *El País*, 24 -09- 2006.

Datos de pesquería: *Diario Vasco*, 13-02- 2011/ *Berria*, 26-02-2011/ Otros informes: LAB, Sindicato del sector pesquero: *Arrantza aztergai* (2004) / *Euskal Herriko Arrantzaren etorkizuna* (2008)

Otros datos significativos sobre el caso 'Puerto de Mutriku': *Diario Vasco*, 31-12-2004, Estudio sobre un puerto deportivo en el Paseo Nuevo de Donostia, redactado por la empresa Berenguer. El *Diario vasco*, 21-11-2006 / *Berria*, 19 -04-2007/ *Berria*, 22 -11-2008 / *Diario Vasco*, 30-4-2009 / *El País*, 29-07-2009/ *El País*, 23-09-2009/ *Noticias de Gipuzkoa*, 22-10-2009/ *El Diario Vasco*, 28-03-2011/ *Noticias de Gipuzkoa*, 03-03-2011/ *Noticias de Gipuzkoa*, 30-06-2011.

ANSON, A.: «Sobre la vinculación entre fotografía y el nacimiento de naciones modernas a finales del siglo XIX», Curso sobre el paisaje, Huesca, CDAN, 2008 (*Diario del Alto Aragón*, Jueves, 26 de junio de 2008).

COHN, D. Sobre el fin de ciclo de las «arquitecturas símbolo». *El País*, *Babelia*, 03/09/2011.

MAYOR ZARAGOZA, «El poder ciudadano», *El País*, 23-10-2003

URIARTE, I., Artículo «El Muelle de Hierro de Portugaleta». *Gara*, 07-05-2008



Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU)
Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua (UPV/EHU)
 University of the Basque Country - Editorial Service (UPV/EHU)
ISBN: 978-84-9082-020-9

