

UN NUEVO ARTE PARA GIJÓN: COMPROMISO PÚBLICO Y USURPACIÓN RETÓRICA

Soledad Álvarez Martínez

Gijón, la ciudad asturiana que ha experimentado las más profundas y drásticas transformaciones funcionales y económicas en las últimas décadas del siglo XX, es también la que mayores esfuerzos ha realizado para su regeneración, que ha sido calificada de modélica por geógrafos expertos en desarrollo territorial¹. Su acierto reside en haber planteado el nuevo urbanismo y la dotación de equipamientos sin prescindir ni de los signos identitarios que le conferían su espacio físico y su pasado histórico, ni del potencial y dinamismo de su tejido social. Esa atención a lo singular y a lo social como punto de partida para crear la nueva imagen de la ciudad responde a un comportamiento imaginativo² que se distancia del cada vez más frecuente modelo genérico³ de ciudad

¹ RODRÍGUEZ, F. y MENÉNDEZ, R., “Gijón. La ciudad renovada”, *La Nueva España*, Oviedo, 25 junio 2007, p. 22.

² Ese planteamiento reflexivo sobre el diseño de planes para la ciudad se ha puesto de manifiesto en los sucesivos coloquios, debates y conferencias organizados. De estas últimas interesa destacar por la relación directa con lo expuesto la impartida el 18 de diciembre de 2006 en la Escuela Universitaria Jovellanos por los arquitectos Juan Freire y Ramón Sangüesa sobre “La ciudad como espacio de creación: activando lo intangible”, dentro del ciclo para la Reformulación del Plan Estratégico de Gijón (2002-2012).

³ KOOLHAS, R., *La ciudad genérica*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

escaparate, basada en las grandes infraestructuras y en los iconos arquitectónicos.⁴

Las principales actuaciones urbanísticas ejecutadas en Gijón, que se analizan en otros capítulos de este proyecto de investigación, se han dedicado a recuperar espacio público para los ciudadanos (playas, parques, plazas, jardines) conforme a un modelo que parte del diseño paisajístico y ecológico⁵, al que es preciso sumar las propuestas culturales⁶ y el equipamiento artístico⁷ como fuerzas impulsoras del cambio.

⁴ MORALES SARO, M. C., “Marca Gijón”, *Liño*, 13, 2008, pp. 123-135; GARCÍA QUIRÓS, R. M., “Un nuevo espacio para Gijón: la transformación del viejo puerto”, *Liño*, 13, 2008, pp. 105-122.

⁵ El Gijón industrial, con su cinturón de factorías y de barrios obreros que disgregaba la ciudad y la separaba del mar, estaba diseñado contra el paisaje. Las nuevas actuaciones se plantearon por el contrario “con el paisaje” según métodos acordes con el *Landscape Urbanism*. La recuperación y diseño del paisaje litoral de la ciudad en el deteriorado sector postindustrial del oeste ha reestablecido la conexión de la ciudad con el paisaje de su litoral, ahora liberado de barreras y con nuevas playas, parques y zonas residenciales bien planificadas. Pero también se ha recuperado para el ciudadano el paisaje urbano de los sectores central (Cerro de Santa Catalina) y oriental (Parque de San Lorenzo) que creaban nuevas barreras frente al mar, seccionando la línea de costa, al haber estado destinados a usos militares. Véase resumen de las principales intervenciones llevadas a cabo en la ciudad en “Agenda 21 de Gijón”, *III Congreso Internacional de Ordenación del Territorio*, julio 2001.

⁶ En relación con el uso de la cultura como instrumento de regeneración urbana véase: LÓPEZ DE AGUILERA, I., *Cultura y ciudad. Manual de política cultural municipal*. Trea, Gijón, 2000. SZÉCSI, A. E., *Reciclado de ciudades. Nuevas herramientas de planificación y diseño urbano para intervenir en ciudades existentes*, Nobuko, Buenos Aires, 2006.

⁷ Existe una bibliografía extensa sobre la función del arte en la regeneración de la ciudad. Destacan en este sentido los proyectos desarrollados por el Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, así como las iniciativas puestas en marcha en diferentes puntos de España con el fin de analizar las relaciones de arte y espacio público y/o espacio natural. Las conferencias y espacios de reflexión organizados por la Fundación César Manrique de Lanzarote, las Jornadas de Arte y Naturaleza de Huesca, entre otros, han generado interesantes estudios, exposiciones y publicaciones sobre el tema, a las que es preciso sumar las que vienen desarrollando otros investigadores desde diferentes ámbitos universitarios y culturales. Entre otros, es recomendable la consulta de NAVARRO, M., MURRIA, A., *Espacios*

Este trabajo se dedica al estudio del equipamiento artístico de la ciudad de Gijón en los últimos veinte años, equipamiento que se ha planteado con un propósito socializador como las restantes medidas culturales arbitradas en el proyecto general de regeneración de la ciudad. Así pues, los objetivos fundamentales del mismo serán analizar cuáles han sido las principales

públicos, sueños privados, Catálogo, Fundación Caja de Madrid, Madrid, 1994; BREA, J. L., "Ornamento y utopía. La evolución de la escultura en los años 80-90", *Arte*, n. 4, vol. I, 1996, pp. 95-112; FERNÁNDEZ-LOMANA, M. A., SALAS, R. (Eds.), *Arte y espacio público. II Simposio Internacional de arte en la calle*, Santa Cruz de Tenerife, 1995; MADERUELO, J. (Ed.), *Actas Arte Público*, Diputación de Huesca, Huesca, 1995; REMESAR, A. (Ed.), *Sites of Public Art*, Departamento de Escultura, Barcelona, 1995; GARCÍA, A., *El puente y la escultura. Un diálogo entre funcionalidad y estética*, Departamento de Escultura, Barcelona, 1997; LORENTE, J. P., *Espacios de arte contemporáneo generadores de revitalización urbana*. Universidad de Zaragoza. Zaragoza, 1997; MILES, M., *Art, Space & the city. Public Art & urban futures*, Routledge, London/New York, 1997; REMESAR, A., *Para una Teoría del Arte Público. Proyectos y lenguajes escultóricos*, Barcelona, 1997; REMESAR, A. (Ed.), *Public Art and Urban Regeneration*, Monografías Socio-ambientales, 6, Barcelona, 1997. Versión descargable en <http://www.ub.edu.escult/11.htm>; ZARZA, D., "Urbanismos: en torno a la escultura", *Ciudades sin nombre*, catálogo, Madrid, 1998; REMESAR, A., *@rte contra el pueblo. Tensiones entre la democracia, el diseño urbano y el arte público*. Monografías Socio-ambientales, 14, Barcelona. 1999; SOBRINO MANZANARES, M. L., *Escultura contemporánea en el espacio urbano*, Electa, 1999; DUQUE, F., *Arte público y espacio político*, Akal, Madrid, 2001; GENER, M., "Arte en lugares públicos", *Cimal. Arte internacional*, n. 54, 2001; REMESAR, A. (ed.), *Art for Social Facilitation*. Universidad de Barcelona, Barcelona, 2001. Versión descargable en <http://www.ub.es/escult/1.htm>; VV. AA., *Poéticas del lugar. Arte público en España*, Catálogo, Fundación César Manrique, Lanzarote, 2001; VV. AA. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001; GÓMEZ AGUILERA, F., "Arte, ciudadanía y espacio público", *On the w@terfront*, n. 5, 2004, pp. 36-51; FERNANDEZ QUESADA, B., *Nuevos lugares de intención: intervenciones es artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales: Estados Unidos 1965-1995*, Universidad de Barcelona, Barcelona, 2004; SZÉCSI, A. E., *Reciclado de ciudades. Nuevas herramientas de planificación y diseño urbano para intervenir en ciudades existentes*, Nobuko, Buenos Aires, 2006; VV.AA., *Boletín de Gestión Cultural nº 16: Arte Público*, abril 2008. Versión descargable en <http://www.gestioncultural.org/boletin/2008/bgc16>; LLENA, A., "¿Tiene todavía sentido la escultura pública?", *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, nº 253, 2007; VV.AA., *Diálogos urbanos. Confluencias entre arte y ciudad*, Centro de Investigación Arte y Entorno, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2008.

intervenciones artísticas llevadas a cabo en el medio urbano, en qué medida han incidido éstas en la nueva configuración de la ciudad en los planos estético, urbanístico, social y cultural, y hasta qué punto han contribuido a superar la pérdida de identidad funcional y visual originadas por la crisis industrial.

DESINDUSTRIALIZACIÓN Y TRANSFORMACIONES DE LA MORFOLOGÍA URBANA

El cierre definitivo en 1980 de la Factoría Siderúrgica de Moreda puede tomarse como punto de inflexión entre la imagen del Gijón industrial y la del Gijón moderno. Considero que esta clausura ha tenido una gran repercusión simbólica, por tratarse de la primera siderurgia instalada en la ciudad, y un enorme impacto urbanístico, por la extensa superficie intraurbana que ocupaba. Pero no fue la primera ni la última de las que se sucedieron en Gijón en la segunda mitad del siglo XX⁸. Primero, para dejar paso a nuevos sectores industriales dotados de instalaciones más modernas, y en un segundo momento, ya en los años ochenta, obligadas por la reconversión que siguió al ingreso de España en la Unión Europea, que supuso el desmantelamiento del tejido industrial de la ciudad y tuvo gran impacto económico, social, urbanístico y patrimonial en la misma⁹.

El abandono de las instalaciones fabriles incidió de forma drástica en la estructura y la morfología urbana al liberar grandes espacios intraurbanos que fue necesario dotar de nuevos usos¹⁰. Esta situación, unida a la necesidad de buscar soluciones a la degradación que acusaban los antiguos barrios industriales, en los que se evidenciaba más que en ningún otro sector toda la problemática y la insostenibilidad¹¹ de las condiciones existentes, está en el

⁸ CUESTA FERNÁNDEZ, G. y QUIRÓS LINARES, F. (dirs.), *Atlas Temático de España*, tomo IV, Ed. Nobel, Oviedo, 2010, pp.124, 204-209.

⁹ SENDÍN GARCÍA, M. A., "Incidencia de la crisis industrial en el paisaje urbano de Gijón", *Eria*, 22 (1990), pp. 184-189.

¹⁰ FERNÁNDEZ GARCÍA, A., "Efectos paisajísticos de la reconversión en las ciudades asturianas de tradición industrial", *Actas del Congreso de la Asociación de Geógrafos de España (AGE)*, Valencia, 1991, pp. 471-477.

¹¹ En relación con la problemática de las grandes urbes de la segunda mitad del siglo XX, véanse como punto de partida: CALVINO, I., *Las ciudades invisibles*, Minotauro, Barcelona, 1990; AUGÉ, M., *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología*

origen de los planes de actuación municipales diseñados en las últimas tres décadas.

Así pues, los principales, aunque no los únicos, proyectos municipales y las correspondientes actuaciones urbanísticas fueron dedicados a recuperar el suelo vacante de las instalaciones fabriles y a mejorar las infraestructuras y equipamientos de los barrios, siguiendo una serie de estrategias¹² que lograron sustituir la imagen regresiva y ruinosa del Gijón industrial por la de una ciudad moderna y creativa¹³, que ha sido diseñada en términos de bienestar social y cultural¹⁴.

Dentro de los planes estratégicos puestos en marcha en Gijón para mejorar la calidad de vida y la estética de la ciudad, así como para impulsar su economía, junto a las políticas urbanísticas y medioambientales, se han puesto en marcha otras de carácter cultural¹⁵ y artístico, siguiendo un recurso ampliamente

de la sobremodernidad, Gedisa, Barcelona, 1996; FERNÁNDEZ DURÁN, R., *La explosión del desorden. La metrópoli como espacio de la crisis global*, Fundamentos, Madrid, 1996; VV. AA., *El malestar urbano en la gran ciudad*, Talasa Ediciones-Fundación COAM, Madrid, 1998; GÓMEZ DE AGUILERA, F., "Arte, ciudadanía y espacio público", *On the w@terfront*, 5 (marzo, 2004); KOOLHAAS, R., *La ciudad genérica*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

¹² MORALES SARO, M. C., Op. cit., 2007, pp. 126-135.

¹³ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S. y MORALES SARO, M. C., "La fachada marítima de la ciudad de Gijón (1990-2006). Regeneración de un patrimonio urbano, arquitectónico y artístico", *Colloque Universitaire International et pluridisciplinaire Identité maritime et évolution du coeur des villes atlantiques (XVI-XXI)*, Saint-Nazaire-Nantes, 8,9 y 10 juin 2006, en prensa; ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S., "De ruina industrial a ciudad museo. Gijón: la escultura como elemento transformador de la ciudad", *Colloque International La Ville et le monde XV-XXI siècles*, Nantes-La Rochelle, 12-15 juin 2007. En prensa.

¹⁴ Por ello, ha recibido varios premios, como la mención especial "Municipios y espacios de igualdad" concedida en 2007 por el Ministerio de Vivienda en el marco de la IX Biental Española de Arquitectura y Urbanismo en reconocimiento a las políticas urbanísticas municipales orientadas a la accesibilidad y la igualdad, a la creación de espacios verdes, a la mejora de las parroquias rurales y a la creación de un centro de referencia en la lucha contra la violencia de género (E. L. M., "El Ministerio de Vivienda premia al Ayuntamiento por sus políticas de igualdad", *El Comercio*, Gijón, 15 julio 2007, p. 5.

¹⁵ Dentro del Proyecto de apoyo, promoción y desarrollo de la cultura contemplado en el Plan Estratégico de Gijón 2002-2012, destacan como eventos culturales de

utilizado en las últimas décadas por las administraciones municipales. Los objetivos perseguidos con esas actuaciones eran de naturaleza diversa. En el plano social, trataban de implicar a los ciudadanos en el uso y disfrute de las nuevas estrategias culturales. En el patrimonial, perseguían tanto la recuperación y revalorización de los viejos patrimonios existentes (histórico e industrial) con el fin de conservar la memoria histórica y los signos identitarios de la ciudad, como la dotación de nuevos equipamientos artísticos, que, según se analizará a continuación, serán de diferente naturaleza pero se destinarán a conseguir unos objetivos comunes.

En efecto, las nuevas dotaciones artísticas se concibieron para desempeñar funciones de carácter estético, urbanístico, social, cultural e incluso económico. Fueron entendidas como motor de la regeneración estética al mejorar la imagen visual del tejido urbano, puesto que se planteaban como aliadas del urbanismo en la nueva planificación del territorio. Se concebían asimismo como impulsoras de su regeneración social al humanizar el espacio público, favoreciendo en él el desarrollo de las funciones de comunicación y de convivencia. Se pretendía también que contribuyeran a elevar el nivel cultural y artístico eliminando las barreras existentes entre arte y vida e incorporando los nuevos comportamientos creativos al medio vital del ciudadano. Y se perseguía además con ellas la promoción turística y económica de la ciudad al publicitarla como museo abierto que oferta una programación amplia y diversificada, capaz de atraer a todo tipo de intereses y de inquietudes.

Es decir, en relación con el nuevo papel desempeñado en el marco de lo público, el gobierno municipal apelaba a la creación artística para configurar el nuevo modelo de ciudad diseñado en el paso al siglo XXI y le concedía un protagonismo relevante y poco habitual en ciudades de tipo pequeño y medio, tanto por el planteamiento del meditado programa de equipamiento artístico como por la capacidad de implicación de éste con el entorno y por la calidad de algunas de las propuestas.

convocatoria periódica *La Semana Negra*, certamen anual dedicado a la novela negra; el *Festival Internacional de Cine de Gijón*; el *Festival Internacional de Vídeo y Multimedia de Gijón*; la *Feria Europea de Teatro para Niños y Niñas*; el *Salón Internacional del Cómic*; el *Salón del Libro Iberoamericano*; el *Festival de Música Antigua*; el *Festival de Jazz*, además de toda la programación promovida por Empresa Municipal Teatro Jovellanos y la oferta cultural del Jardín Botánico Atlántico.

LA NUEVA IMAGEN DE GIJÓN: ARTE EN LA CIUDAD/ARTE PARA LA CIUDADANÍA.

Tras enunciar el protagonismo concedido al arte dentro de los planes de mejora de la ciudad y de anticipar ahora la apuesta del Ayuntamiento por un arte de calidad y representativo del momento histórico actual, el equipamiento artístico del espacio urbano gijonés no se sustrae a todo el debate que suscita el arte en el ámbito de lo público. Se nutre, sin duda, de propuestas vinculadas a lo público en diferentes aspectos, tanto por estar promovidas por organismos públicos y financiadas con fondos públicos en la mayor parte de los casos, como por perseguir una relación con el medio urbano a diferentes niveles. Pero es difícil encontrar en la ciudad el producto artístico de un autor que, como Siah Armajani, desmitifique el acto creativo y anteponga a la “angustia” o al “mito” del artista la “felicidad y bienestar de los demás”¹⁶.

Resulta por ello imprescindible reflexionar sobre las relaciones establecidas en el caso concreto de Gijón entre el arte, la ciudad y sus habitantes, y diferenciar las creaciones concebidas para su ubicación en el medido público de aquellas otras que han surgido partiendo del compromiso con lo público.

En este sentido, es preciso establecer los parámetros en los que se sitúan las intervenciones de los artistas, que comprenden desde la simple ocupación del espacio urbano hasta la identificación con el mismo, y desde la redefinición crítica del lugar a su usurpación con discursos retóricos y decadentes. El resultado depende del interés prestado por los creadores a la singularidad del lugar en su complejo entramado urbanístico, social, histórico y cultural. En función del grado de información sobre el medio a actuar y de su procesamiento en la definición del proyecto artístico, se obtendrán desde obras autónomas, ensimismadas en las cuestiones del lenguaje y/o de la originalidad de la propuesta, hasta diversos niveles de connotaciones a la especificidad del entorno.

¹⁶ Revisión del *Manifiesto. La escultura pública/El arte público en el contexto de la democracia norteamericana* de Siah Armajani. Cit. por GÓMEZ AGUILERA, F., Op.cit., p. 49.

Las relaciones de arte y ciudad ¿identificación o compromiso?

En el caso de Gijón, la relación del arte con el medio público pocas veces resulta integral, puesto que sólo parcialmente se puede hablar de diálogo con el territorio entendido como espacio social. Es frecuente que se atienda a las cuestiones físicas y visuales del entorno, pero no lo es tanto que se tengan en cuenta aspectos menos tangibles físicamente, aunque definitorios de la vida en el lugar, como toda la problemática socioeconómica, los intereses, conflictos, preocupaciones y necesidades de los habitantes, su nivel educativo y cultural, etc., y ello ha supuesto en varios casos el rechazo por parte de la ciudadanía de las propuestas artísticas. Sus autores, incluso siendo conscientes de la especificidad de las funciones de este tipo de creaciones y de la necesidad de diálogo con el lugar, parecen partir, como lo hiciera en su momento Richard Serra, de la premisa de que “la experiencia del arte es en sí misma una función social”¹⁷

En este sentido, puede afirmarse que las mejores muestras del arte ubicado en espacios públicos de Gijón manifiestan una identificación con el entorno en el plano visual, ya se trate de un medio natural, urbanístico o arquitectónico. Han sido proyectadas para un lugar concreto del que valoran, respetan y potencian sus características ambientales y naturales, como las esculturas *Elogio del Horizonte*, de Eduardo Chillida, y *Sombras de luz*, de Fernando Alba, situadas en enclaves estratégicos de la costa. Establecen un diálogo con el urbanismo en cuanto a escala y ubicación, como *Hacia la luz*, de Francisco Fresno, en una rotonda de acceso a la ciudad a través del barrio residencial de Viesques, o *En la Memoria/Na Memoria*, de María Jesús Rodríguez, que parece nacer de forma natural dentro del estanque de la plaza de Europa. Buscan la integración, más o menos exitosa según los casos, en el entorno arquitectónico mediante la proporción, la simetría, la forma y la materia, o con menor frecuencia recurren al color y a la luz para establecer el diálogo, según se analizará de forma pormenorizada más adelante.

El sentido urbano de estas y otras creaciones que posteriormente se analizarán se logra a través de recursos que exceden las cuestiones intrínsecas a la

¹⁷ Serra, catálogo, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1992, p.49. Cit. por GÓMEZ AGUILERA, F., Op.cit., p. 43.

creación plástica¹⁸ para proyectar la obra expandida en un entorno espacial, supeditando a éste sus dimensiones, formas, materia y cromatismo. Se trata de obras que alcanzan una nueva dimensión al plantearse como arte urbano¹⁹, pensadas para el lugar y adaptadas a las condiciones físicas del mismo, que en casos como *Sombras de luz* pueden ser consideradas *site-specificity* al carecer de sentido la ubicación de sus cuatro elementos, la intervención formal y las dimensiones de los mismos en un medio distinto del que ocupan. Y con similar planteamiento *site-specificity*, ha realizado su intervención Alejandro Mieres, que ha sido el autor del diseño urbanístico integral de la plaza del Humedal, con la organización del espacio, el diseño de las gradas que la conforman y delimitan plásticamente, y la ubicación de su escultura *Cubo* - que resulta el elemento menos relevante del conjunto- con el objetivo de dotar este ámbito urbano de nueva funcionalidad, sentido estético y valores urbanos, a cuyo resultado final contribuyó también la intervención en el pavimento del pintor asturiano Bernardo Sanjurjo.

Relacionada con el planteamiento *site-specificity* está la pretensión del Ayuntamiento de desarrollar “proyectos de arte público debidamente contextualizados”²⁰ que intervengan “un lugar concreto” y tengan “en cuenta las características morfológicas, históricas, sociológicas, humanas, etc. del espacio en el que se sitúan”.²¹ Y aunque con ese cometido fueron seleccionados los escultores Fernando Sinaga, Carmen Cantón, Eugenio López, Herminio y Adolfo Manzano, todos asturianos, salvo el primero, al buscar “artistas estrechamente vinculados a nuestra región”²², como más adelante se verá, no llegaron a alcanzar el grado de identificación con el medio que se buscaba, aunque el resultado de su intervención haya logrado una buena integración estética.

¹⁸ KRAUSS, R., “La escultura en el campo expandido”, en FOSTER, H. (ed.), *La Posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 1985; MADERUELO, J., *La pérdida del pedestal*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1994.

¹⁹ REMESAR, A., *Para una Teoría del Arte Público. Proyectos y lenguajes escultóricos*, Barcelona, 1997; REMESAR, A. (ed.), *Sites of Public Art*, Universidad de Barcelona, Departamento de Escultura, Barcelona, 1995.

²⁰ “Informe sobre la segunda fase del plan de implantación de esculturas urbanas en Gijón”, Documentación inédita de la Fundación Municipal de Cultura. 2001.

²¹ “Informe segunda fase proyecto *Arte público en Gijón*”, Documentación inédita de la Fundación Municipal de Cultura. 2001.

²² “Informe sobre...”

En este tipo de comportamientos, las relaciones topográficas entre arte y ciudad producen resultados satisfactorios en los planos estético y urbanístico y contribuyen a regenerar la imagen visual, pero desatienden la problemática ciudadana. Y lo hacen en un momento en que a pesar de las divergencias existentes en torno al concepto y a la definición de arte público, se tiende a concluir en la necesidad de un diálogo entre arte, medio físico y ciudadanía. No obstante, realizan otras funciones urbanas, culturales y sociales importantes, que más adelante se detallarán, y constituyen por ello un verdadero legado patrimonial a la ciudad.

La sensibilidad hacia la problemática social se canaliza en la evocación de la singularidad funcional o de la memoria histórica en algunas intervenciones artísticas que manifiestan una actitud dialogante con el territorio, entendido como lugar antropológico, y que adquieren una nueva dimensión al plantearse como arte urbano. Esa nueva dimensión puede partir de la identificación simbólica con el medio, como pretenden las piezas creadas por Pablo Maojo en el puerto de El Musel y ante el Pabellón de Deportes de La Guía, que no dejan de resultar un tanto retóricas en cuanto a intención. En ambos casos los usos y funciones tradicionalmente desempañados por ambos sectores urbanos han sido tenidos en cuenta a la hora de configurar las esculturas en el plano formal y de dotarlas de sentido en su significado simbólico. *Centenario*, aunque conmemora el siglo de vida del puerto de la ciudad, se distancia del monumento tradicional para recrear con un lenguaje moderno en la forma y lleno de connotaciones, al menos en la intención, la larga tradición portuaria de la ciudad.²³ Por su parte, *Escalada*, emplazada en la denominada “villa olímpica local”²⁴, plantea con su geometrismo verticalista y el acero como soporte, la forma de una montaña. Con similar intención, *Nordeste*, de Vaquero Turcios, traduce la identidad siderúrgica y marinera de Gijón a través del acero

²³ El día de la inauguración, el artista explicaba cómo trato de identificarse con “la idea de un barco atracando en el puerto. De ahí salieron las formas de las planchas que imitan a las cuadernas de un buque y todas ellas sobre una pieza de hormigón, que significa el muelle donde queda atracado” (MENÉNDEZ, M., “Una escultura de Pablo Maojo da la bienvenida a la entrada de El Musel”, *El Comercio*, Gijón, 21 diciembre 2007).

²⁴ Se emplaza ante la fachada del Pabellón de Deportes, junto al “kilométrin”, frente al estado de El Molinón, el hipódromo de Las Mestas, el Club Hípico Astur y el Grupo Covadonga.

que le da forma y de su enfrentamiento al mar en la península de Cimadevilla, en las proximidades del viejo Muelle y frente al puerto de El Musel.

La nueva dimensión que sobrepasa la intencionalidad plástica puede surgir también de la función identificatoria de la obra artística. La *Torre de la Memoria*, de Francisco Fresno, constituye el ejemplo más relevante de búsqueda de una recuperación de la memoria histórica, evocando, a través del soporte matérico -acero cortén e inoxidable-, de su forma prismática -de acusado verticalismo- y de su altura -16 metros-, la tradición siderúrgica del sector urbano en que se ubica.

Esa situación de valoración del producto artístico en función de las capacidades de identificación con el medio físico, con la singularidad antropológica y la memoria histórica del lugar ha evolucionado recientemente hacia un arte comprometido con los conflictos propios de su tiempo y su lugar. El día 5 de junio de 2010 se inauguró en el parque de Los Pericones una escultura pública claramente comprometida con la realidad, que atiende a la diversidad, que abre las puertas a la multiculturalidad y a la integración, y recuerda otros problemas de la sociedad actual, como el sida, tanto por la intención que mueve la escultura como por su autoría. *Camaleón*, obra del artista senegalés Mohamadou Ndoye Douts, es según su creador “la unidad de la diversidad, habla de todos, como un camaleón se adapta a los diferentes espacios con sus colores”²⁵ y se ubica en el denominado “bosque de la memoria” dentro del parque, que además de mantener vivo el recuerdo de las víctimas del sida, pretende ser un exponente de la capacidad de integración que ofrece esta ciudad, que ha evolucionado en la última década hacia la diversidad racial y cultural. Se trata, pues, de una obra que además del diálogo socializador mencionado en ejemplos anteriores persigue la cohesión intercultural.

Entre la ocupación utópica y la usurpación retórica

Frente a las obras señaladas y algunas otras que se detallarán más adelante, predomina en la ciudad un equipamiento artístico que ocupa el espacio sin llegar a establecer vínculos con él. En general, se trata de productos artísticos surgidos de una actitud de ensimismamiento del artista en sus preocupaciones e intereses expresivos. Esa actitud puede resultar incluso comprensible en el caso de algunos creadores asturianos si se tiene en cuenta la desatención de

²⁵ MENÉNDEZ, M., “La playa verde de Gijón”, *El Comercio*, Gijón, 5 junio 2010, p. 2.

que son objeto dentro de las políticas culturales de la región; cabe pensar por ello que cuando se enfrentan a un proyecto financiado, el deseo de hacer algo para lo que habitualmente carecen de medios puede hacerles perder la perspectiva de la necesidad de implicación con el paisaje urbano en todas sus complejas dimensiones e impulsarles a probar a gran escala las posibilidades ofrecidas por su estilo personal o su capacidad creativa.

Buena parte de las muestras escultóricas de la ciudad encajan en este apartado, puesto que son productos artísticos de calidad, exponentes de la forma de hacer de sus creadores, que han puesto gran empeño en el resultado estético final como si de una obra autónoma se tratara. Sirva como ejemplo la escultura *Sin Título* de Herminio, que se emplaza en el Parque del Rinconín, donde destaca como interesante muestra monumental de la singular investigación plástica del artista con los campos magnéticos, pero que únicamente acusa un intento de comunicación con el medio a través de la escala y de una remota evocación simbólica del mar y la navegación a través del simplificado esquema formal de un mástil.

Existen, no obstante, otras razones de desatención al entorno por parte de los creadores que no les son imputables y que se relacionan con algunos de los procesos seguidos en la selección. Cuando se han realizado por encargo directo o por concurso para un sitio específico debería existir un diálogo estrecho entre arte y territorio, que en ocasiones se logra, según se ha visto en el apartado anterior (*Elogio del Horizonte, Sombras de Luz, Torre de la Memoria...*), aunque éste se establezca preferentemente en el plano formal y visual; y que en otras no se consigue a pesar de que el planteamiento teórico de la obra pudiera sugerir lo contrario. Así ha ocurrido con la pieza *Viomvo* del artista aragonés Fernando Sinaga, concebida para el parque popular de Los Pericones, en el que artista buscaba la multiplicación y la fragmentación visual del entorno a través de un biombo de espejos, y que tuvo que ser trasladada finalmente al Jardín Botánico Atlántico de la ciudad por el peligro que suponía ese soporte matérico en una zona pública y de juegos. En este caso, como en el de la citada escultura de Herminio, a los artistas se les había asignado directamente el espacio a intervenir con el fin de que su propuesta tuviera en

cuenta las características del entorno en todas sus dimensiones y complejidad.²⁶

Pero la selección de artistas por la comisión técnica nombrada a tal efecto se realizó atendiendo a su reconocimiento y a la “experiencia profesional en el campo de la escultura con una trayectoria contrastada”²⁷ en primer término, valorando a continuación la “oportunidad de desarrollar experimentalmente trabajos coherentes con la arquitectura y el urbanismo de la ciudad de Gijón”²⁸, y esa coherencia no siempre se logra, según se ha indicado. Mientras que esculturas como *En la memoria/ na memoria* de M^a Jesús Rodríguez queda perfectamente integrada en el estanque de la plaza de Europa y la *Torre de la memoria* de Francisco Fresno significaba el lugar, tal como se había propuesto la comisión de selección, *Andarín*, del escultor valenciano Miquel Navarro, que responde al intento de la comisión de “integrar el trabajo de los artistas en los procesos de creación de nuevos espacios urbanos”²⁹, se pierde ante la magnitud y fuerza del entorno natural e industrial que la rodea en la playa del Arbeyal, sin responder a ninguna especificidad funcional, social o visual del mismo, puesto que incluso carece de diálogo a nivel de escala.

El distanciamiento de los objetivos exigibles al arte público se evidencia aún cuando se ubican en el medio urbano obras que habían sido concebidas para un destino diferente, de modo que el ámbito receptor se convierte en un simple contenedor del producto estético. Este ha sido el problema del *Obelisco* de Camín en su emplazamiento del paseo de Begoña, donde no llegó a funcionar ni en lo visual ni en lo social a pesar de la intención del escultor de contribuir con su donación a mejorar estéticamente el lugar. Y ello no se debía a que la obra fuera deficiente en el plano artístico, sino a que había sido concebida en 1964 como parte del *Proyecto de Monumento a la Madre del Emigrante*³⁰, y

²⁶ “Informe segunda fase proyecto *Arte público en Gijón*”, Documentación inédita de la Fundación Municipal de Cultura. 2001.

²⁷ “Criterios de la Comisión Técnica para el estudio, propuesta y adquisición de esculturas para espacios públicos de Gijón”. Documentación inédita de la Fundación Municipal de Cultura. 2000.

²⁸ “Criterios ...

²⁹ “Informe...2001

³⁰ PRESA DE LA VEGA, E., “Aproximación a la escultura conmemorativa asturiana: El Monumento a la Madre del Emigrante en Gijón”, *Memorana*, 3 (1999), pp. 68-84; ALVAREZ MARTÍNEZ, M. S., *Camín escultor*, Oviedo, 1991, pp. 33 y 163.

diseñada para ocupar un lugar junto al mar mucho más abierto. Con el cambio obligado de ubicación de la pieza a la Avenida de la Constitución, debido a la construcción de un aparcamiento subterráneo, en la que se repite el modelo con mayores dimensiones, se ha puesto de manifiesto la capacidad de esta escultura para definir urbanística y visualmente su nuevo emplazamiento, mucho más adecuado por su amplitud y sus trazas a las características plásticas ya preconcebidas de la obra escultórica.

Estas piezas que “ocupan” el espacio de la ciudad, aunque surjan al margen de las singularidades o de la problemática urbana, suponen no obstante un “beneficio estético” para el medio en que se ubican, contribuyen a embellecerlo, generan un lugar de referencia y un punto de encuentro o de reunión, y, aproximan al ciudadano los lenguajes artísticos de nuestro tiempo. Son producto de un cierto planteamiento utópico según el cual el arte, al margen de la complejidad ciudadana, es capaz de embellecer, de educar y de socializar el uso del lugar. Ahora bien, esto ocurre en los mejores casos, cuando la creación artística tiene la suficiente fuerza formal o simbólica para redefinir estéticamente el espacio urbano y para favorecer el uso social del mismo.

El precedente de esa capacidad estética, educadora y socializadora del arte lo ofrece el *Monumento a la Madre del emigrante*, de Ramón Muriadas. Esta pieza, anterior al marco histórico analizado en este trabajo, fue pionera en la ruptura con el lenguaje y el concepto del monumento tradicional dentro de esta ciudad en 1970, llegando a convertir una década más tarde en enclave de reunión su lugar de emplazamiento al final del paseo marítimo, lo mismo que *Solidaridad*, del escultor andaluz Pepe Noja, ha generado dentro del parque del Rinconín un lugar participativo para todas las edades.

Junto a las mencionadas, también existen muestras de la denominada *plop sculpture*; productos anodinos, que se imponen a la ciudad, que surgen ajenas a la especificidad espacial, formal y humana del entorno y no suponen para él ningún beneficio, limitándose a usurpar su espacio. Resulta difícil justificar en este sentido la obra *Copulaciones* del asturiano Pedro Sanjurjo, Pieycha, (Posada de Llanes, 1943), que se instaló en el lugar ocupado anteriormente dentro de una fuente por otra escultura del mismo autor, *Metamorfosis*, en el parque de las Madres de la Plaza de Mayo, donde no supone ninguna aportación al urbanismo, a la sociedad, a la cultura, ni a la estética.

A pesar de las diferencias apuntadas en la relación arte-ciudad, y aunque no siempre se haya logrado, Gijón ha buscado en el equipamiento artístico un apoyo para conseguir una regeneración urbana que va más allá del plano de la estética. En este sentido, las políticas de ese equipamiento, como los resultados, se diferencian de forma notoria de las aplicadas en otras ciudades, incluso muy próximas como Oviedo, en las que el objetivo fundamental ha sido “adornar” el espacio público con obras de un esteticismo dudoso, capaz de contentar el gusto convencional y acomodaticio de una parte de la ciudadanía y del turismo con su trasnochado léxico formal, su identificación mimética, su superficial alegorismo y su anecdotismo retórico y redundante.

Este tipo de dotaciones no contribuyen a singularizar el medio ni en lo urbanístico, ni en lo social, en lo cultural o en lo estético, o, si lo hacen en el último aspecto mencionado, es en un sentido negativo en lo que al concepto de escultura urbana se refiere. Afortunadamente, no existen en Gijón demasiados ejemplos de este tipo de usurpaciones retóricas del medio urbano, y cuando aparecen, es por lo general de modo independiente a las políticas municipales. Las siluetas recortadas en planchas de acero lacado de *Don Quijote y Sancho Panza*, que se ubican al comienzo del barrio residencial de Viesques tras ser donadas a la ciudad por la Fundación Ramón Álvarez Viña coincidiendo con el IV centenario de *El Quijote*, son un ejemplo evidente de ello, resultando incomprensible que se haya consentido su invasión del espacio público.

El caso de *Homenaje a los niños de la guerra*, más próximo en cuanto concepto al monumento tradicional, representa en tono evocativo no exento de cierto sentimentalismo a un niño sentado mirando al mar en la playa del Arbeyal, junto al puerto de El Musel del que zarpó el barco que los evacuó a Leningrado en 1937. La obra responde a una iniciativa de la Asociación niños de la guerra y fue realizada por uno de ellos, Vicente Moreira. Al relacionarse esta obra con la memoria histórica de la ciudad, contó con una cofinanciación oficial del Principado, el Ayuntamiento y la Autoridad Portuaria.

Participación ciudadana, problematización urbana y redefinición crítica del lugar

Hasta el momento, en las relaciones establecidas en Gijón entre arte y ciudad se ha hablado de identificación, de ocupación y usurpación del espacio. En el primer caso, las obras no redefinen el medio, establecen una unión urbanística, estética, simbólica, social y/o cultural indisoluble con él. La redefinición puede

ser estética o simbólica en el caso de algunos ejemplos de ocupación del espacio urbano, pero hasta el momento no se ha hablado de una intervención participativa en el mismo, ni de una redefinición crítica.

En efecto, los planteamientos participativos y críticos, que completarán este trabajo en una futura publicación, se producirán más en el plano teórico y en intervenciones temporales o populares del medio público que en las dotaciones permanentes. No obstante, pueden mencionarse al menos dos ejemplos que se aproximan a este tipo de intervenciones.

El proyecto *Érase una vez un árbol* de Carmen Cantón, concebido para el parque de los Pericones fue entendido por su autora³¹ como un proceso abierto a lo largo de doce años, identificado con el medio al partir de la existencia en él de cinco robles y utilizar como materia para realizar el objeto artístico (una cabaña) la madera de ese árbol, al incorporar el concepto del discurrir temporal y al implicar la participación directa de los usuarios del parque, a los que se invita a dejar en un cuaderno su descripción del lugar.

En este sentido esta creación es la primera concebida para ocupar de modo permanente el espacio que integra al ciudadano como elemento indispensable para la ejecución del proyecto. No obstante, la idea no ha surgido del debate con los ciudadanos, no ha tenido en cuenta sus intereses de expresión o comunicación. Se les invita a una intervención dirigida, pensada por la artista, que solicita una respuesta a su idea, y que no deja de llegar a los ciudadanos como algo impuesto.

En lo referente a las intervenciones críticas permanentes dentro del marco urbano sólo cabe mencionar la obra *Castillo de Salas*, que adquiere esa condición crítica sin haberlo pretendido su autor. En efecto, aunque la intención de Camín parece haber sido más bien de carácter conmemorativo, para mantener vivo el recuerdo del desastre ecológico originado por el hundimiento de un barco frente a la costa gijonesa, las cualidades matéricas y formales apenas intervenidas de los restos oxidados del barco problematizan el lugar asignado para ubicar la obra, ya que alteran física, visual y semánticamente el magnífico entorno natural del área recreativa ubicada en un acantilado junto a la playa de Peñarrubia.

³¹ "Informe ... 2001.

Respuesta ciudadana

Un rasgo que caracteriza a los habitantes de Gijón es su talante participativo. E igual que intervienen activamente en todos los actos organizados en la ciudad, opinan cuando se instalan esculturas en el medio urbano, especialmente si ese medio resulta emblemático por su emplazamiento o su significación. Ello explica que hayan sido las esculturas más identificadas con el entorno (*Elogio del Horizonte y Sombras de luz*), sin las que actualmente resultaría difícil concebir el paisaje urbano, las que originaron el mayor debate ciudadano en cuestiones de arte público, poniendo en evidencia el distanciamiento que existía entre arte y ciudadanía en los años noventa. Pasadas dos décadas desde la instalación de la primera escultura³², se puede afirmar que se ha dado un paso importante en el acortamiento de las distancias y que el fenómeno de socialización cultural ha cumplido su objetivo.

No obstante, según se acaba de indicar, cuando se inició el proceso del equipamiento, el arte público se encontró en Gijón con una contestación social que no era ajena en el aquel momento a otras ciudades. Aunque no cabe acusarlas de un exceso de formalismo o de una insensibilidad hacia el medio, bastante frecuentes en este tipo de creaciones, la modernidad de las propuestas plásticas que se estaban instalando en el espacio público gijonés resultaba difícilmente asumible para amplios sectores de la sociedad³³. Lo mismo el más reducido grupo de empresarios e industriales, que se decantó siempre por obras conservadoras desde el punto de vista estético, que el amplio sector obrero, desprovisto de la formación y la sensibilidad necesarias para comprender las nuevas esculturas, manifestaron su opinión contraria e incluso cierta hostilidad, que se hizo notar especialmente tras la instalación de algunas de las creaciones. Cabe recordar que la inauguración oficial del *Elogio del horizonte* de Chillida en 1990 se celebró con el sonoro eco de una protesta ciudadana que cuestionaba la fuerte inversión realizada por el Ayuntamiento en una obra no comprendida por la mayor parte de la población, cuando se estaba

³² El día 9 de junio de 2010 se ha cumplido el vigésimo aniversario de la inauguración del *Elogio del Horizonte* en el Cerro de Santa Catalina (MONTES, E., "Un horizonte de 20 años", *El Comercio*, Gijón, 6 junio 2010, pp. 3-5; CEINOS, J.M., Veinte años del Elogio del horizonte en la Atalaya", *La Nueva España*, Gijón, 9 junio 2010).

³³ REMESAR, A., *@rte contra el pueblo. Tensiones entre la democracia, el diseño urbano y el arte público*, Monografías Socio ambientales, 14, Barcelona, 1999.

viviendo en la ciudad una etapa de crisis y de graves tensiones sociales³⁴. Fueron numerosas las opiniones en ese sentido que se publicaron en el diario *El Comercio*, que denotaban incompreensión en ocasiones y rechazo rotundo en otras. Y lo mismo ocurrió ocho años más tarde cuando se instaló la escultura *Sombras de luz* de Fernando Alba, aunque en este caso la crítica no se refería tanto al coste como a la modernidad estética de la pieza, considerada por algunos ciudadanos poco adecuada para ocupar un lugar tan privilegiado dentro del transitado paseo marítimo. Pero, aunque minoritarias, también existieron entonces voces que desde el ámbito de la cultura manifestaban su respecto hacia las propuestas, e incluso su admiración y defensa.

Estas dos obras, que destacan entre las más relevantes del arte público gijonés por emplazamiento, resolución plástica, atención al entorno y capacidad mediadora para socializar el lugar, han suscitado los mayores debates en el momento de su colocación, y, sin embargo, parecen ser actualmente de las más valoradas por el conjunto de los ciudadanos, dados los comportamientos sociales que han generado, transformando sus respectivos emplazamientos en espacios cívicos, aunque todavía se hagan públicas opiniones discrepantes o que dan cuenta de la indiferencia de algunos ciudadanos ante las manifestaciones escultóricas ubicadas en el espacio urbano³⁵.

Lo cierto es que el *Elogio del horizonte* ha sido completamente asimilado y apropiado por la ciudadanía; los gijoneses lo enseñan orgullosos a los visitantes y lo han convertido en el icono de la ciudad. Por su parte, *Sombras de luz* es un punto de cita para observar la ciudad o para fijar una imagen fragmentada y cambiante de ésta a través de sus huecos.

Y lo mismo puede decirse entre otras piezas del pionero, en cuanto a cronología y a lenguaje moderno, *Homenaje a la Madre del Emigrante*, que

³⁴ A.R./E.G., "Trabajadores de Confecciones convierten la inauguración del cerro en un escándalo", *La Nueva España*, Oviedo, 10 junio 1990

³⁵ "No dudo de que los turistas que visitan nuestra ciudad se queden flipados al ver tanta escultura de metal roñoso que nos han colocado en la vía pública. Estuve dudando en llamarlas esculturas... me hacen pensar lo que habrán tenido que devanarse los sesos para diseñar su obra de arte antes de enviarla a la calderería... siento en el alma no poder apreciar la belleza que pueden encerrar las esculturas de arte moderno. Esculturas que brotan por doquier, como hongos, y que me dejan indiferente (CABEZA, C. M. de, "Esculturas", *El Comercio*, Gijón, 1 agosto 2007).

incluso hubo de ser retirado de su ubicación en 1976 ante el fuerte rechazo y las agresiones sufridas y que hoy forma parte de uno de los lugares preferidos para descansar contemplando el mar. Y también de *Solidaridad*, que constituye mucho más que un referente para el encuentro y se ofrece como escala vivida y recorrida en los juegos por los niños y por los mayores.

La evolución del comportamiento ciudadano hacia las esculturas³⁶ puede seguirse en los cambios connotativos de sus denominaciones populares. La incompreensión y el rechazo dieron origen inicialmente a nuevos títulos de clara intención peyorativa, que ridiculizaban las características estilísticas o morfológicas de las esculturas. Es el caso de *La Lloca del Rinconín*, inspirado en el acusado expresionismo del *Monumento a la Madre del emigrante*; de *Les Chapones*, alusivo a las grandes chapas de acero de *Sombras de luz*; o de *El Merucu*, atribuido a *Solidaridad* en función de sus formas tubulares ondulantes. Esa necesidad de renombrar quizá sea uno de los primeros pasos de aproximación a las esculturas. Los apelativos populares dan cuenta de cómo las obras no dejan indiferente a la ciudadanía; de cómo ésta se aproxima a ellas con una actitud crítica, pero con la necesidad de comprenderlas y de acercarlas a la vida cotidiana. De hecho, la pervivencia generalizada aún hoy entre los gijoneses de esos apelativos populares, por encima de la denominación oficial y al margen ya de su significado peyorativo inicial, da cuenta de la apropiación realizada de las esculturas y de la identificación con las mismas.

Apropiación y/o identificación que convierten su ámbito de ubicación en lugares de encuentro, de reunión y de juego, y dan cuenta de la unión que se ha llegado a establecer entre arte y vida. Y si bien no se puede decir que ocurra lo mismo con todas las esculturas de Gijón, las comentadas, y no son las únicas, han logrado que los ciudadanos lleguen a formar parte de la obra y se conviertan en elemento determinante de la experiencia espacial que, como bien se ha teorizado³⁷, procura el arte público.

³⁶ HERNÁNDEZ, J., "La ruta de la sugerencia", *elcomerciodigital.com*, 21 julio 2007.

³⁷ GÓMEZ AGUILERA, F. "Arte, ciudadanía y espacio público", *On the waterfront*, 5 (2004), p. 48.

ARTE Y URBANISMO: LA OCUPACIÓN PERMANENTE DEL MEDIO

El equipamiento artístico está estrechamente relacionado con las intervenciones urbanísticas emprendidas para regenerar los diferentes sectores de la ciudad. Con él, se persiguen objetivos que exceden la dignificación estética y la definición de una imagen urbana renovada y actual, y que, según ha manifestado la entidad municipal, pretenden alcanzar una dimensión social y cultural fomentando la implicación del arte en la compleja dinámica de la vida ciudadana, de acuerdo con un modelo experimentado en otros ámbitos geográficos europeos y americanos en las tres últimas décadas³⁸.

En este sentido, al menos en cuanto intención³⁹, las nuevas esculturas del espacio urbano gijonés entran en la esfera de lo público, y destacan por su condición de durabilidad y de permanencia, frente al carácter efímero de otro tipo intervenciones pertenecientes también al conjunto de las estrategias artísticas programadas en y para la ciudad.

Como en ejemplos precedentes, de los que Barcelona⁴⁰ constituyó un inicial referente para Gijón, las intervenciones artísticas desbordan el concepto

³⁸ El estado de la cuestión sobre el tema queda expuesto en mi trabajo "Nuevo arte público: ampliación y revalorización del patrimonio urbano", actualmente en prensa. Cito aquí como referencias básicas VV.AA. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001; VV.AA., *Poéticas del lugar. Arte público en España*, Fundación César Manrique, Lanzarote, 2001; LORENTE, J. P.: *Espacios de arte contemporáneo generadores de revitalización urbana*. Universidad de Zaragoza. Zaragoza, 1997.

³⁹ Así se desprende de las bases de las dos convocatorias públicas del *Proyecto Arte público en Gijón*. Documentación inédita facilitada por la Fundación Municipal de Cultura.

⁴⁰ BOHIGAS, O., *Reconstruir Barcelona*, Ed. 62, Barcelona, 1985; HIGUCHI, S., *Barcelona: Environmental Art, urban desing and art work*, Kashiwashobo Publishing LTD, Tokio, 1992; BUSQUETS, J., *Barcelona. Evolución urbanística de una ciudad compacta*, Mapfre, Madrid, 1994; TOLOSA, E., ROMANÍ, D., *Barcelona. Escultura-Guía*, Ed. Actar, Barcelona, 1996; CASAS, N., MATEO, L., *Art i espais urbans. Paissagant per Barcelona*, Pòrtic, Barcelona, 1997; REMESAR, A., *Para una teoría del arte público*, Barcelona, 1997 (versión descargable); CALAF MASACH, R., "Entender la ciudad como instalación. Identidades e invención en encambio de milenio: la ciudad de Barcelona", *Actas del XII Congreso del CEHA. Arte e identidades culturales*, Oviedo,

disciplinar ya cuestionado por diversos comportamientos artísticos del fin de la modernidad⁴¹ y alcanzan una nueva dimensión al plantearse como arte urbano que trata de contribuir a la regeneración y puesta en valor de la ciudad⁴².

De lo ya expuesto y de lo que se analizará a continuación, se puede anticipar que en el plano estético e incluso en el urbanístico los logros obtenidos son incuestionables. Más incierta es su contribución a un cambio de la realidad social de determinadas zonas urbanas. Pero lo que resulta evidente es que en la ciudad se ha realizado una importante apuesta por la escultura como instrumento de cambio y se ha hecho de forma selectiva, atendiendo a criterios de contemporaneidad y de interés artístico, excluyendo, salvo excepciones ajenas a la iniciativa pública, el equipamiento pseudo-ornamental y anecdótico que tanto ha proliferado en otras ciudades españolas próximas y distantes.

El equipamiento escultórico: origen, fases y autores

El origen del equipamiento artístico de Gijón se relaciona con el diseño de planes estratégicos (planes de 1991-1999 y 2002-2012) que buscaban la reactivación económica de la ciudad tras los drásticos cambios experimentados con la reconversión industrial. Así pues, está ligado a las actuaciones ejecutadas en los diferentes sectores de la ciudad con la aplicación de los respectivos Planes Especiales de Reforma Interior (PERI) que desarrollaban el Plan General de Ordenación Urbana (PGOU)⁴³.

La aplicación del PERI de Cimadevilla, aprobado en 1989, supuso el inicio del proceso con la instalación en un enclave emblemático de la ciudad de la escultura de Chillida *Elogio del Horizonte* (1990). El patrimonio de arte urbano se fue ampliando a lo largo de los años 90 según se aplicaban los PERI de

1998, pp. 415-424; LECEA, de, GRANDAS, C. y REMESAR, A. (Eds), , *Art Público* , Barcelona, 2004 y 2009 (accesible desde página web del Ayuntamiento).

⁴¹ KRAUSS, R., "La escultura en el campo expandido", en FOSTER, H. (ed.), *La Posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 1985; MADERUELO, J., *La pérdida del pedestal*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1994.

⁴² BURTON, S., *Sculpture for Public Spaces*, Marisa del Re Gallery, New York, 1985; REMESAR, A., *Para una Teoría del Arte Público. Proyectos y lenguajes escultóricos*, Barcelona, 1997.

⁴³ El PGOU de Gijón, redactado por un grupo de arquitectos dirigido por Ramón Fernández Rañada, quedó aprobado a fines de 1985 y entró en vigor en 1986.

otros sectores, como los de la Playa del Arbeyal, de Moreda, de Contrueces y de Montevil, los dos primeros también de 1989, y de 1998 los otros dos, al aprobarse entonces las actuaciones sobre terrenos marginales del oeste y del sur de la ciudad.

El *Elogio del Horizonte* marcó el inicio de una política municipal, desarrollada en varias fases, que apostaba por la capacidad del arte para revitalizar las tramas urbanas y potenciar el valor de los espacios públicos. La primera de ellas se prolongó a lo largo de la década de los noventa. La segunda, fue consecuencia de una regulación del equipamiento a través del Proyecto Arte Público en Gijón, puesto en marcha en 1999. La última fase comprende desde el final de dicho proyecto hasta la actualidad.

Primera etapa

En la primera etapa, el equipamiento escultórico se planificaba con los objetivos de dotar de nuevas identidades a los espacios recuperados para la ciudad, de contribuir a modernizar la imagen de diferentes ámbitos del núcleo histórico y del centro urbano, de crear hitos artísticos en la senda del litoral, y, en general, de diseñar itinerarios de arte urbano. Así, entre 1990 y 1995 el Cerro de Santa Catalina, el parque del Lauredal, el paseo y jardines de Begoña, el barrio de Cimadevilla y la plaza del Humedal fueron los primeros ámbitos urbanos en equiparse con creaciones artísticas.

Esas primeras obras fueron producto del encargo directo del Ayuntamiento a artistas de prestigio, todos, salvo Eduardo Chillida, de origen asturiano o estrechamente vinculados a la región. Fue Eduardo Chillida (San Sebastián, 1924-2002), escultor de gran proyección internacional, el encargado de ejecutar en 1990 una intervención escultórica en la zona costera de mayor protagonismo visual e histórico de la ciudad, *Elogio del Horizonte*, que se ha convertido en el símbolo de la nueva imagen del Gijón moderno.

Tras ella, el Ayuntamiento realizó un nuevo encargo directo a Joaquín Rubio Camín (Gijón, 1929-2007), pintor y escultor de origen gijonés que contaba con una larga trayectoria y considerable reconocimiento dentro de la región y en el ámbito nacional. En este caso la obra debería intervenir otro de los espacios emblemáticos de la ciudad, los jardines de Begoña, lugar de reunión y de juegos que estaba muy unido a las vivencias infantiles del artista. Camín realizó para un rincón del jardín, elegido por él mismo, la escultura *Génesis*, y donó

otra escultura, *Obelisco*, para instalarla en el paseo contiguo al mismo tiempo que la pieza encargada (1992).

Junto a los artistas consagrados, parece existir una voluntad de dar cabida a las nuevas generaciones de plásticos asturianos y se designa a Pablo Maojo (San Pedro de Ambás, 1961) para intervenir en 1992 con la obra *Escalada* el sector urbano que, junto al río Piles en el barrio de La Guía, reúne las principales instalaciones deportivas y recreativas, el recinto ferial y el principal parque de la ciudad, es decir, en un nuevo ámbito emblemático y muy frecuentado por la ciudadanía.

La elección de otro de los artistas que recibió el encargo municipal para ejecutar una nueva escultura, Joaquín Vaquero Turcios (Madrid, 1933), se explicaba tanto por los vínculos familiares y emotivos mantenidos con Asturias por este arquitecto, escultor y pintor, como por el reconocimiento que había alcanzado su obra dentro y fuera del ámbito español. Vaquero Turcios era además el autor de la primera escultura pública (*Cauce de energía*, 1976) concebida como tal dentro de la región, instalada en los años setenta en la autopista Y a pocos kilómetros de Gijón, coincidiendo con la inauguración de esta vía fundamental de comunicación entre los principales núcleos urbanos del centro de la región. Producto del nuevo encargo para Gijón es la escultura *Nordeste* (1994), proyectada para recortarse contra el cielo y el aire en un punto de la costa situado frente al puerto comercial de la ciudad, en la que el escultor ha tratado de simbolizar material y formalmente los dos elementos tradicionalmente vinculados a la historia de Gijón: la industria del hierro y el mar.

También se realizó por encargo directo la intervención en la plaza del Humedal del pintor palentino y asturiano de adopción Alejandro Mieres (Astudillo, 1927), que había sido uno de los artistas más solicitados por las sucesivas corporaciones municipales para realizar trabajos anteriores. Otros creadores pertenecientes al ámbito regional, como Fernando Alba (La Folguerosa, 1944) y Miguel Ángel Lombardía (Sama de Langreo, 1946), o de otras zonas de España, como Amadeo Gabino (Valencia, 1922) y Pepe Noja (Aracena, Huelva, 1938), fueron elegidos para desarrollar sus proyectos en diferentes enclaves de la senda costera oriental de la ciudad, donde situaron sus esculturas entre 1997 y 1998.

Aunque en la etapa inicial del proceso de equipamiento artístico hayan predominado los encargos directos a artistas de prestigio, en una ocasión se adjudicó también la obra por concurso público. Así fue elegida en 1990 la propuesta del *Monumento a la paz mundial* de Manuel Arenas (Oviedo, 1949), en el concurso convocado para el Parque del Lauredal, siguiendo el modelo aplicado en los años sesenta para la realización del *Monumento a la madre del emigrante*.

Segunda etapa

En una segunda etapa de configuración del nuevo patrimonio urbano se siguió equipando el itinerario de la senda costera y además se abordó el reto de regenerar los espacios intraurbanos abandonados por la industria, así como los barrios obreros degradados y masificados. Al mismo tiempo, las creaciones artísticas contribuyeron a definir estéticamente los nuevos barrios en puntos de confluencia de los viales o en sus amplias zonas abiertas y verdes.

En los ámbitos recién urbanizados, las obras fueron encargadas y sufragadas por la sociedad gestora del suelo (SOGEPSA)⁴⁴, eligiéndose los artistas al margen del procedimiento puesto entonces en marcha por el Ayuntamiento. Los escultores Amador Rodríguez (Ceuta, 1926 - Madrid, 2001), descendiente de asturianos y muy vinculado a la región, Ernesto Knörr (Vitoria, 1957), residente en la región, y Juan Novella (Baracaldo, 1961), crearon sus piezas a partir de esa iniciativa, que contó siempre con la aprobación y la participación directa de las instituciones públicas.

Salvo en las piezas sufragadas por SOGEPSA, la selección de los artistas se realizó en esta etapa a través de las dos fases del Proyecto Arte Público en Gijón. Esta iniciativa municipal tenía como objetivo fundamental la dignificación del espacio urbano más deteriorado por la voracidad del desarrollismo constructivo y por el abandono de los usos industriales, y pretendía establecer una nueva relación dinámica entre arte y territorio. Buscaba, además, una socialización del producto artístico, ofreciendo a los ciudadanos creaciones sencillas y adecuadas a las funciones que deben desempeñar los espacios públicos en una ciudad moderna.

⁴⁴ Sociedad de titularidad mixta, pública y privada, encargada de planificar y gestionar el suelo del Principado de Asturias.

Para poner en práctica ese proyecto, a iniciativa del concejal de cultura, la corporación municipal propuso en diciembre de 1998 el nombramiento de una comisión técnica “con el fin de estudiar y proponer la adquisición de esculturas para nuevos espacios públicos que no existían o que habían sido remodelados en su totalidad”⁴⁵. Los miembros de la comisión ⁴⁶ se encargaron de la selección de los artistas, de los espacios urbanos a intervenir y del seguimiento de los proyectos.

En la selección de los artistas se tuvieron en cuenta su experiencia profesional, su capacidad para elaborar propuestas acordes con la arquitectura y el urbanismo de la ciudad, la calidad artística de la propuesta, la perdurabilidad de las obras en el espacio urbano, la viabilidad técnica y presupuestaria, su rendimiento patrimonial y la coexistencia entre los seleccionados de artistas jóvenes y consagrados. En la elección de los espacios a intervenir existieron diferentes criterios en las dos fases del proyecto municipal, que se detallarán a continuación. Finalmente, en el seguimiento de los proyectos se atendió a que éstos se ejecutasen conforme al presupuesto estimado y a las características formales y materiales propuestas.

El proyecto se desarrolló con cargo a los ejercicios de 1999 y 2000, con unos periodos de desarrollo de 1999 a 2001, en su primera fase, y de 2000 a 2003 en la segunda. En la primera, la comisión técnica propuso la adquisición de obras de los escultores gallegos Acisclo Manzano (Orense, 1940) y Xaime Quesada (Orense, 1937), del valenciano Miquel Navarro (Valencia, 1945) y de los asturianos M^a Jesús Rodríguez (Oviedo, 1959) y Francisco Fresno (Villaviciosa, 1954). Los espacios de intervención escultórica fueron elegidos en función de “dignificar” su medio, caso del superpoblado barrio de Laviada, que se asignó a los artistas gallegos, que instalaron su creación en la avenida de Carlos Marx; también se deciden con el objetivo de que los artistas participen en los “procesos de creación” de nuevos ámbitos urbanos, como la playa del

⁴⁵ “Informe segunda fase proyecto Arte público en Gijón”. Documentación inédita de la Fundación Municipal de Cultura. 2001.

⁴⁶ La comisión técnica estaba integrada por la Jefa del Departamento de Museos y Exposiciones de la Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular de Gijón, Pilar González Lafita, y los críticos de arte Fernando Castro, Javier Barón y Francisco Crabifosse, según consta en “Criterios de la Comisión Técnica para el estudio, propuesta y adquisición de esculturas para espacios públicos en Gijón” Documentación inédita de la Fundación Municipal de Cultura. 1999.

Arbeyal, en la que ubica su obra Miquel Navarro, y de renovación de otros ya existentes, como la plaza de Europa, en la que integra su escultura M^a Jesús Rodríguez. Además, se pretende “significar, con elementos de fuerte carácter simbólico, la *memoria* de los lugares”⁴⁷, y con ese objetivo se asigna a Francisco Fresno la intervención de un espacio de gran relevancia para el desarrollo industrial de la ciudad en el pasado: el parque de Moreda.

La comisión técnica fue ratificada el 8 de febrero de 2001, para seleccionar los proyectos de la segunda fase. La novedad, según se recoge en el informe emitido, consiste en que se trata de “propuestas que intervienen sobre un lugar concreto y que tienen en cuenta las características morfológicas, históricas, sociológicas y humanas, etc., del espacio en que se sitúan”⁴⁸. Estos aspectos destacados por la comisión técnica como novedad ya estaban contemplados en una parte de las creaciones adquiridas en 1999 y los resultados finales de las nuevas propuestas no difieren en gran medida de los de aquéllas en cuanto a grado de identificación con el entorno.

En esta fase, los lugares fueron elegidos con la intención de seguir nutriendo el itinerario de la senda costera y de definir otro dentro del parque de los Pericones, recién creado en la zona periurbana. En la selección se primaron especialmente proyectos de artistas asturianos. Para el itinerario costero fueron elegidos los de Herminio (La Caridad, 1945) y Adolfo Manzano (Bárzana de Quirós, 1958), y para configurar el nuevo itinerario artístico del parque de los Pericones y ponerlo en valor para uso y disfrute público se seleccionaron las obras de Fernando Sinaga (Zaragoza, 1951), único artista de fuera de la región, Eugenio López (Oviedo, 1951) y Carmen Cantón (Oviedo, 1955). De estas tres, únicamente la de Eugenio López permanece actualmente en el lugar asignado del parque, ya que las otras dos fueron trasladadas al Jardín Botánico Atlántico.

Así pues, el Proyecto Arte Público en Gijón canalizó la mayor parte del equipamiento artístico desde el año 1999 hasta 2003. No obstante, al margen de los planteamientos defendidos en su programa, se colocaron en la ciudad varias piezas, algunas de ellas con intervención municipal, y otras ajenas a esta. En general, salvo *Solidaridad* (1999), de Pepe Noja, todas se manifiestan distantes de la línea defendida hasta entonces por el Ayuntamiento para el

⁴⁷ “Informe sobre la segunda fase del plan de implantación de esculturas urbanas en Gijón”, Documentación inédita de la Fundación Municipal de Cultura. 2001.

⁴⁸ “Informe ...”, 2001.

equipamiento escultórico de la ciudad. Varias son de carácter conmemorativo, aunque respondan a distintas opciones plásticas, como el más conservador en cuanto a concepto y formalización *Monumento a Salvador Allende*, ubicado en 1999 en el barrio de Roces y realizado por la escultora chilena Mónica Bunster, réplica, junto con los ejemplares de Castuera (Badajoz), La Habana y Guadalajara (México), de la instalada en la ciudad chilena de Palmilla; el geométrico *Monumento a las Víctimas de Mauthausen* (2001), del arquitecto Luis Estébanez, ubicado en la senda costera, donde también se colocó *Castillo de Salas* (2003), de Joaquín Rubio Camín. Con carácter eminentemente decorativo fue concebida la obra *Sentimientos* de Manuel García Linares (Navelgas, Tineo, 1943), que fue promovida por el entonces Ministro de Fomento Francisco Álvarez Cascos.

Tercera etapa

La última etapa del equipamiento artístico de la ciudad coincide con los últimos cinco años y aborda sectores y proyectos muy dispares. El año 2006 se instalaba ante la puerta principal de ingreso al Recinto Ferial de Asturias Luis Adaro, coincidiendo con las obras realizadas para su renovación, la escultura *Germinación* del artista de origen asturiano Joaquín Vaquero Turcios, que fue también el autor al año siguiente de otro proyecto artístico de mayor alcance: el diseño de la nueva fachada del estadio de fútbol de El Molinón, actualmente en restauración, que no llegó a ejecutarse antes de su fallecimiento en marzo de 2010, aunque se mantiene la idea de llevar a término su proyecto. También en 2007 se singularizaba estéticamente el ingreso al recinto del puerto de El Musel con la escultura *Centenario* de Pablo Maojo. La promoción de estas tres obras corría a cargo, respectivamente, de la FIDMA, de la empresa adjudicataria de la reforma del estadio⁴⁹ y de la Autoridad Portuaria de Gijón.

La escultura de promoción municipal interviene en esta fase el barrio de Viesques, zona residencial de expansión de la ciudad que no había sido contemplada hasta el momento en las dotaciones artísticas, aunque sí contaba

⁴⁹ El diseño de fachada de Vaquero Turcios formaba parte del proyecto presentado por la empresa adjudicataria Ruta de El Molinón, a la que el gobierno municipal rescinde el contrato por incumplimiento de plazos, aunque sin renunciar al proyecto artístico para la fachada, que siguió en estudio técnico de materiales por parte de su autor para adaptarlo a las obras de restauración que se estaban desarrollando (SUAREZ, M., “Vaquero Turcios retoma El Molinón”. *La Nueva España*, Gijón, 29 agosto 2009).

desde los años ochenta con la obra *Navegación*, del escultor Vicente Vázquez Canónico, situada en el campus universitario ante la Escuela de la Marina Civil, y, desde fechas bastante recientes (2005), con un elemento usurpador del espacio urbano, situado entre la zona de El Bibio y el inicio de Viesques con la pretensión de conmemorar la obra de Cervantes a través de las siluetas de don Quijote y Sancho. Pero la verdadera intervención artística de este sector residencial se lleva a cabo en 2009 con la escultura *Hacia la luz*, que encarga el Ayuntamiento directamente a Francisco Fresno, buen conocedor, como residente desde la infancia en Viñao (Castiello de Bernueces), de las singularidades del entorno natural, funcional y humano que acoge la escultura..

En tercer lugar, es preciso citar el último proyecto artístico inaugurado en la ciudad en el mes de junio de este año⁵⁰ en la zona recién incorporada al parque de los Pericones, que ha sido encargado al artista senegalés Mohamadou Ndoye Douts.

Así pues, en la evolución del equipamiento escultórico de Gijón se aprecia cómo las intervenciones empezaban por el núcleo originario de la ciudad y su centro histórico, al tiempo que comenzaban a referenciar la senda costera. Ésta continúa siendo objeto de equipamiento en un segundo momento, junto con los barrios industriales y obreros del oeste y del sur, así como los nuevos barrios meridionales. Finalmente, en los últimos años se ha prestado atención a la zona residencial oriental de la ciudad y a algunos de sus enclaves emblemáticos (puerto, estadio y recinto ferial).

Los resultados, según se ha expuesto anteriormente, no siempre han resultado exitosos en cuanto a la regeneración o singularización del paisaje urbano intervenido, pero al menos en las obras de patrocinio municipal puede decirse que se ha manifestado mayoritariamente un talante moderno y renovador al elegir creaciones acordes con las tendencias del arte actual, creaciones de calidad, realizadas por artistas de diferentes generaciones y reconocimiento, y al apostar por artistas locales de trayectoria y calidad constatada, a los que se ha dado la oportunidad de contribuir a pensar y diseñar la ciudad.

⁵⁰ La inauguración oficial de la obra y de un nuevo sector del parque de Los Pericones ha tenido lugar el día 4 de junio de 2010. Véase MENÉNDEZ, M., “Quiero mostrar la unidad en la diversidad del mundo”, *El Comercio*, Gijón, 4 junio 2010, p. 19.

Cartografía escultórica de Gijón

De lo expuesto, se deduce que el equipamiento escultórico no fue exclusivo de los barrios más afectados en su morfología por la desindustrialización, como puedan ser los del sector occidental: La Calzada y el Natahoyo. Se extendió asimismo al centro, tanto al núcleo histórico (barrio de Cimadevilla) como a las plazas y jardines del centro urbano (plazas del Humedal y de Europa y paseo y jardines de Begoña), a los antiguos y degradados barrios periféricos del sur (Contrueces), y al entorno rural meridional, que ha ido acogiendo los barrios de nueva creación (Montevil) y parques en el cinturón periurbano del sur y del oeste (Los Pericones, El Lauredal). Intervino también las nuevas zonas residenciales de Viesques y Poniente, o las áreas deportivas de El Molinón y la Guía. Al mismo tiempo, ha contribuido a establecer una serie de hitos en la senda litoral, que engloba otros dos parques en el Cerro de Santa Catalina y en el Cabo San Lorenzo. E incluso interviene la zona portuaria de El Musel y el recinto muy transitado de la Feria de Muestras de Asturias.

Así pues, tanto en el centro como en la periferia, en las zonas ya urbanizadas como en las recuperadas por el abandono industrial, en el litoral y en el entorno periurbano rural, que pasó a formar parte de la ciudad, se llevaron a cabo trabajos de regeneración urbana en los que la integración de esculturas⁵¹ contribuyó a dignificar estéticamente el medio, a reordenarlo urbanísticamente en algunos casos, y a promover nuevos usos sociales y culturales del mismo.

Las funciones a desempeñar por la escultura están directamente relacionadas con las características urbanísticas, arquitectónicas, históricas, sociales y culturales propias de los diferentes ámbitos urbanos. Con ella, se pretende singularizar los barrios de nueva creación dotándolos de una identidad, dignificar los ya existentes humanizándolos y mejorando su imagen, contribuir al uso por parte de los ciudadanos de zonas de esparcimiento y recreo señalando en ellas lugares de encuentro, y, en general, contribuir a renovar el paisaje visual de la ciudad y a elevar su prestigio cultural.

⁵¹ GARCÍA, E. y PRESA DE LA VEGA, E., *Esculturas nuevas en espacios nuevos. Una década de escultura en nuestros espacios públicos (1990-2000)*, Gijón, 2000.

Intervención escultórica del centro urbano

El equipamiento escultórico desempeñó un papel fundamental en la remodelación que en los años 90 se llevó a cabo en las plazas del centro urbano. Entonces, algunos de los espacios emblemáticos de los gijoneses fueron intervenidos y adoptaron nueva morfología espacial y visual. En esos ámbitos, la integración de esculturas responde a la intención de contribuir a la rehabilitación urbanística del medio, a proporcionar nuevas lecturas visuales de él, y, en ocasiones, a introducir algunas interpretaciones simbólicas.

Uno de los primeros espacios en cambiar su fisonomía fue el del paseo y los jardines de Begoña, zona de reunión del centro de la ciudad en la que se ubican desde 1899 el antiguo teatro Dindurra (hoy Jovellanos) con su centenario café. Su remodelación fue aprobada en el pleno del Ayuntamiento de noviembre de 1990, según el proyecto del arquitecto Joaquín Aranda⁵², y, al término de los trabajos (1992), se integraron en el jardín y el paseo, respectivamente, las esculturas *Génesis* y *Obelisco* del escultor asturiano Joaquín Rubio Camín. La primera fue pensada para redefinir con un planteamiento plástico los jardines, en los que establece una relación dialéctica entre la materia fría y permanente del hormigón y el entorno natural vivo y cambiante de la vegetación que la rodea, diseñada en el centro y entorno de la pieza por el propio artista. La segunda se coloca en el extremo del paseo con la intención de crear en ese punto un hito visual. La intervención artística se completó con un mosaico diseñado por la pintora Mabel Álvarez Lavandera (Gijón, 1951) que fue la encargada del desarrollo artístico del proyecto.

Años más tarde, se añadió al conjunto una nueva pieza que pasa desapercibida dentro del paseo de Begoña, que también es obra de Camín y se emplaza muy próxima a *Génesis*, aunque con una formalización, escala, material e intención totalmente diferenciadas. Se trata de una escultura conmemorativa, que evoca la figura del periodista Francisco Carantoña a través de una silueta recortada en plancha de acero que, con el mínimo tratamiento formal, es capaz de captar el perfil y forma de andar del personaje, pero que se queda en esa función meramente evocativa, sin establecer diálogo alguno con el ámbito público que la acoge.

⁵² Con Joaquín Aranda colaboraron los arquitectos Carlos Viñuela, Javier Hernández y José Manuel Espina. Las obras se ejecución se desarrollaron entre 1990 y 1992.

Con las obras iniciadas en 2002 para construir un aparcamiento subterráneo bajo el paseo⁵³, el mosaico de Mabel y el *Obelisco* de Camín se vieron afectados. Del primero me ocuparé en otro trabajo, el segundo fue destruido y reproducido con mayores proporciones para un nuevo emplazamiento más abierto y acorde con su morfología. Desde entonces se encuentra en uno de los principales accesos al centro de la ciudad, la Avenida de la Constitución, también recién remodelada, donde introduce una señal estética en la encrucijada de viales que comunican la ciudad con el puerto y con Oviedo, así como los barrios del oeste, este y sur.

También la plaza del Humedal, situada junto a la estación del ferrocarril y en el extremo de la autopista Y que comunica Gijón con Oviedo y Avilés, cambia su configuración espacial y formal a partir de la intervención del pintor y escultor Alejandro Mieres. Con los objetivos de contribuir a la renovación urbanística y visual de la zona, de desemantizarla de las connotaciones ideológicas introducidas por el monumento franquista que había presidido la plaza, y con la intención de darle un nuevo uso social ofreciendo su espacio para la reunión y el ocio, Mieres diseña todos los elementos: organiza el espacio, da las trazas de los muretes, gradas y bancos, fuente y jardines, y coloca la escultura *Cubo* (1995), dentro de un proyecto integral de arte urbano que contempla también la participación del pintor Bernardo Sanjurjo en el pavimento.

Otra intervención importante en el centro de la ciudad tuvo lugar en la Plaza de Europa, situada en la Puerta de la Villa que abría la ciudad hacia el sur, en una zona muy frecuentada por los gijoneses al contar con un parque y estar delimitada por un centro de salud y por el antiguo mercado, hoy convertido en centro comercial, además de un pequeño museo dedicado al pintor gijonés Nicanor Piñole. En un entorno que refleja la nefasta planificación urbanística de los años sesenta, caracterizado por la diversidad de estilos y alturas de los edificios, se lleva a cabo en 1999 una reforma de la plaza, según el proyecto de los arquitectos Fernando Nanclares y Nieves Ruiz, que implicó una nueva intervención escultórica del medio. *En la memoria-na memoria* (2000), de la pintora y escultora asturiana M^a Jesús Rodríguez, introdujo desde el estanque del que emerge rodeada de juncos una referencia estética y simbólica, que

⁵³ El proyecto de la nueva intervención del paseo de Begoña fue elaborado por el Servicio de Obras Públicas del Ayuntamiento, bajo la dirección de Luis Estébanez, y se desarrolló a lo largo de casi dos años. La inauguración tuvo lugar en febrero de 2004.

establece un diálogo con la vegetación que la rodea a través de sus dos elementos monolíticos de hierro de formalización ambigua entre lo biológico y lo geológico.

La escultura en los espacios liberados por la industria y en los barrios

En los espacios de la ciudad que habían sido sometidos a las agresiones más fuertes por haber estado dedicados a usos industriales o haber sido objeto de la especulación urbanística ligada al desarrollismo sin control de los años sesenta y comienzos de los setenta, se intentó a través del arte crear para la ciudadanía un medio habitable.

Sin duda, la escultura desempeñó un papel determinante para humanizar el medio urbano en los terrenos liberados por el desmantelamiento industrial, dotándolo de nuevos significados estéticos y funcionales y cargándolo de especificidad. En esas zonas que se recuperan con un cambio de usos, contribuyó también a rescatar las significaciones perdidas, evocando la memoria del lugar mediante recursos formales, materiales o simbólicos. Es el caso de *Torre de la Memoria* (2000) de Francisco Fresno, que fue instalada en el solar de la desaparecida fábrica de Moreda. Esta escultura, por su forma, su composición vertical y sus proporciones sugiere las antiguas chimeneas del antiguo complejo siderúrgico, al mismo tiempo que evoca una monumental estela funeraria y recurre al acero como algo más que un mero soporte matérico, dotándolo de un sentido simbólico en relación con la memoria siderúrgica del lugar. La colocación de la *Torre de la Memoria* en el Parque de Moreda ha formado parte de una de las más importantes intervenciones urbanísticas de la ciudad, aprobada definitivamente en 1990, que afectaba a una superficie de casi 250.000 metros cuadrados. Esta operación de microubanismo integral de la zona, que contemplaba los usos residencial y social, se llevó a cabo conforme a un proyecto técnico que comprendía el diseño ambiental, con un gran parque que ocupaba más de la mitad de la superficie, el equipamiento público, con centros deportivos, sociales y escolares, y el mobiliario urbano, y de otro de carácter artístico que atendía al equipamiento escultórico y al diseño de los jardines.

Pero en la regeneración de zonas desindustrializadas, la escultura también puede perseguir otros fines relacionados con los nuevos usos del lugar. *Andarín* (1999), de Miquel Navarro, pretende dotar al entorno visible de nuevos sentidos y descubrir otras lecturas y dimensiones del mismo en relación con su

ubicación en el paseo de la playa del Arbeyal. Se trata de una zona que, con la aplicación del PERI de Santa Olaya- El Arbeyal (1989), se recupera como lugar de expansión y de ocio de los barrios industriales del oeste, ahora abiertos al mar tras la desaparición de la barrera introducida en el pasado por los astilleros de Riera.

La operación urbanística desarrollada en este sector occidental de la ciudad ha supuesto también la creación de nuevos parques, como el del Lauredal, que articula la comunicación entre tres barrios obreros: La Calzada, El Cerillero y Jove. En el nuevo parque se ha instalado el *Monumento a la paz mundial* (1990) del escultor gijonés Manuel Arenas, con objetivos similares a los expuestos para la escultura anterior y tratando de dignificar el degradado medio residencial de su entorno.

Y lo mismo ocurre cuando el arte urbano se integra en barrios surgidos en los años sesenta y setenta coincidiendo con el desarrollismo constructivo, que supuso la masificación y la construcción incontrolada de viviendas de muy baja calidad. En ellos, unida a políticas de esponjamiento urbano para originar plazas y jardines, la escultura se convierte en aliada de arquitectos y urbanistas con el objetivo de dignificar el medio y dotarlo de nuevas referencias visuales y sociales, creando nuevos enclaves de reunión. Ese es el objetivo que persigue la instalación del *Monumento a la República* (2000), de los escultores gallegos Acisclo Manzano y Xaime Quesada, en la Avenida de Carlos Marx, en el pequeño parque que introduce una mancha verde dentro de la masificada zona de la Laviada. Y lo mismo se puede decir de la integración de la escultura *Dinámica*, de Ernesto Knör, en el barrio obrero de Contrueces, que experimenta importantes trabajos de reordenamiento urbanístico con la aplicación del PERI-9. En este caso, como en el de otras piezas ubicadas en los barrios de nueva creación, la financiación de la escultura corrió a cargo de la sociedad gestora del suelo del Principado de Asturias, SOGEPSA⁵⁴.

⁵⁴ SOCIEDAD MIXTA DE GESTIÓN Y PROMOCIÓN DEL SUELO, S.A., *La gestión de suelo en el Principado de Asturias. Propuesta para actuaciones inmediatas por el sector público*, 25 fols., 1985.

La singularización escultórica de los espacios de nueva creación

En el diseño de las nuevas zonas urbanas la escultura se ha convertido en aliada del urbanismo, tanto en los barrios residenciales periféricos, en los que está sufragada por la Sociedad Gestora del Suelo con cargo al 1% cultural, como en los espacios de disfrute público (parques y jardines). En estos casos, la escultura contribuye a crear una sensación de lugar en las zonas periurbanas, hasta entonces despersonalizadas, dotándolas de identidad social y visual propia. El *Homenaje a las Brigadas Internacionales* (2001), de Amador Rodríguez, y *La Huella* (2002), de Juanjo Novella, persiguen ese cometido en diferentes enclaves del nuevo barrio de Montevil, contemplado en el Plan Parcial de Montevil Oeste.

Montevil supone la integración del medio periurbano rural en la zona urbana meridional de la ciudad. La expansión afecta también a la zona suroriental, donde uniendo los barrios del Llano y de Ceares, se ha diseñado el parque de Los Pericones, en el que la obra *Confluencia* (2001), de Eugenio López, parece aludir con su título a la conexión establecida entre los dos sectores urbanos, además de ofrecer una referencia visual lúdica y cambiante en una zona del parque próxima a la de los juegos infantiles. Mientras que en la reciente ampliación del parque (2010), la escultura *Camaleón* se implica en cuestiones esenciales del mundo actual, como las de la multiculturalidad y la interculturalidad, además de constituir un homenaje a las víctimas del sida. En efecto, su autor Mohamadou Ndoeye Douts, ha realizado en su obra una síntesis de tradición cultural propia y lenguaje artístico actual. La sencillez y carácter primigenio de la materia, la intensidad del color, la técnica constructiva a partir de cien elementos, no dejan de remitir a una arraigada tradición senegalesa, que, sin embargo se conforma plásticamente con un lenguaje actual que sobrepasa las fronteras. Con la escultura pretende interesar a los gijoneses por su cultura y su país y defiende “la unidad en la diversidad del mundo”⁵⁵, pero además, introduce una nueva referencia en la zona verde ganada para el parque denominada “bosque de la memoria” que, sin duda, se convertirá en un lugar de reunión.

Especial atención merece la senda que recorre el litoral de la ciudad entre los cabos de Torres y de San Lorenzo. En ella se inició el equipamiento artístico y

⁵⁵ MENÉNDEZ, M., Op. cit., 4 junio 2010, p. 19.

se ubicó el mayor número de esculturas, que tienen como objetivo fundamental marcar un itinerario artístico a lo largo de la costa, revitalizando su uso y creando una serie de enclaves visuales en zonas especialmente significativas por su localización, su función o su morfología.

El estudio de la senda escultórica litoral de Gijón ha ocupado otro trabajo pendiente de publicación⁵⁶, pero por la gran incidencia que las esculturas han tenido en la recuperación del *waterfront* de la ciudad, resulta conveniente insistir en ellas.

Son tres los sectores de la costa que se vieron equipados con esculturas. El primero coincide con los barrios occidentales, que ya han sido mencionados al analizar la regeneración del antiguo suelo industrial, lo mismo que las piezas en ellos integradas. El segundo se localiza en la pequeña península de Cimadevilla, situada entre los barrios industriales occidentales y el ensanche de la ciudad de fines del siglo XIX. El tercer sector de la senda litoral que acoge esculturas se extiende por toda la zona costera oriental, en enclaves que establecen un especial diálogo entre el mar y la ciudad dentro del paseo que recorre desde el río Piles al Rinconín, que se remodela en 1995, y desde ese último enclave y a través de la senda peatonal que circunda los acantilados, hasta el cabo de San Lorenzo.

La colocación de las esculturas en Cimadevilla se relaciona directamente con la rehabilitación de dicho barrio⁵⁷, que constituyó otro de los grandes proyectos de regeneración de la ciudad. Contemplaba la excavación sistemática del mismo⁵⁸, puesto que en él se localizan los restos arqueológicos de su origen romano; la rehabilitación de los monumentos históricos en él situados, su

⁵⁶ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S. y MORALES SARO, M. C., “La fachada marítima de la ciudad de Gijón (1990-2006). Regeneración y creación de un patrimonio urbano, arquitectónico y artístico”, *Colloque Universitaire international et pluridisciplinaire Identité maritime et évolution du coeur des villes atlantiques (XVI-XXI)*, Saint-Nazaire-Nantes, 8,9 y 10 de junio 2006, en prensa.

⁵⁷ El Plan de Reforma Interior de Cimadevilla, a cargo del arquitecto Francisco Pol, fue aprobado en 1989.

⁵⁸ FERNÁNDEZ OCHOA, C., “Historia del Proyecto Gijón de Arqueología”, *Complutum*, nº 6, 1 (1996); FERNÁNDEZ OCHOA, C. y GARCÍA DÍAZ, P., “Excavaciones arqueológicas en Cimadevilla (Gijón)”, *Excavaciones arqueológicas en Asturias: 1991-94*, Oviedo, 1995, pp. 277-285.

puesta en valor y su refuncionalización con fines culturales; la reconversión del antiguo puerto pesquero en puesto deportivo, así como la rehabilitación de todo el caserío popular⁵⁹. Pero además, el proyecto abordó dentro del Plan Especial de Recuperación del Cerro de Santa Catalina la integración en la ciudad de unos antiguos terrenos militares que aún conservaban importantes vestigios de fortificaciones del siglo XVIII. Los terrenos del Cerro, que habían sido de propiedad estatal y revirtieron al Ayuntamiento en 1980, se convirtieron entonces en un parque urbano, equipado con un auditorio, con una pista polideportiva y con la primera y más conocida de las esculturas surgidas cuando comienza a pensarse la ciudad como espacio de creación: el *Elogio del Horizonte* (1990), de Eduardo Chillida⁶⁰.

Emplazada al borde del acantilado y recortada frente al horizonte, la escultura introdujo una referencia visual y simbólica de tal fuerza que ha llegado a convertirse en logotipo de la ciudad. Sus volúmenes abiertos que trazan una elipse envolvente frente a la inmensidad del mar, constituyen un icono idóneo para representar el carácter viajero, abierto y receptivo de esta ciudad portuaria, al mismo tiempo que pueden interpretarse como símbolo de los vínculos de esta ciudad con el mar, con otras tierras y otras gentes, con la emigración asturiana a ultramar, etc.

Cuatro años más tarde de instalarse el *Elogio del Horizonte*, en 1994 el barrio de Cimadevilla fue equipado con una nueva obra, *Nordeste*, realizada por el escultor Joaquín Vaquero Turcios. La pieza fue concebida para otro punto destacado del frente marítimo, convertido en paseo y mirador abierto al mar Cantábrico frente al gran puerto de la ciudad, El Musel, coincidiendo con el adecentamiento y urbanización del acceso al Cerro de Santa Catalina desde el recién inaugurado puerto deportivo.

Las restantes esculturas se sitúan en el tercer sector de la costa de la ciudad que coincide con la zona oriental. En ella, el equipamiento artístico está vinculado al convenio de colaboración firmado en 1993 entre el Ayuntamiento de Gijón y la Administración del Estado para emprender acciones de mejora y protección en la costa este de la ciudad y habilitar en ella una senda litoral, que culminó en la redacción de un Plan Especial específico (2000).

⁵⁹ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S. y MORALES SARO, M. C., "La fachada marítima ...

⁶⁰ FERNÁNDEZ LEÓN, J. (Coord.), *Elogio del Horizonte, una obra de Eduardo Chillida*, Oviedo, 1990.

En relación con las obras de reforma y de equipamiento del paseo, se colocaba en 1998 *Sombras de luz*, del escultor asturiano Fernando Alba, en un lugar privilegiado que se ha convertido en observatorio ideal de la ciudad y del mar. Se trata de otra pieza relevante del arte urbano de Gijón, minuciosamente pensada para establecer con el entorno un diálogo de identificación a través de la forma, del emplazamiento, de la composición y de las proporciones de sus cuatro grandes elementos modulares de acero. El lugar artístico definido por la pieza ofrece imágenes inéditas de su entorno a través de la calculada secuencia de los círculos abiertos en sus chapas de acero orientadas según los cuatro puntos cardinales y permite apreciar los diferentes comportamientos visuales de la escultura en sus relaciones con la luz, con la atmósfera y con el mar, presentándola como imagen cambiante, efímera y recurrente.

El siguiente enclave convertido en lugar artístico lo ofrecen el paseo y el parque del Rinconín. El primero acoge el *Homenaje a la Madre del Emigrante* (1970), de Ramón Muriedas, que fue concebida con una función conmemorativa al modo del monumento tradicional, aunque interpretada con lenguaje expresionista moderno, y emplazada con intención simbólica frente al mar abierto para evocar la emigración de los asturianos a América. Esta escultura ya estaba ubicada en este lugar de la costa gijonesa antes de las transformaciones urbanas que ahora se analizan y constituyó el primer ejemplo de escultura pública moderna de la ciudad. Pero su colocación en 1970 constituyó un ejemplo aislado y no dio origen a ninguna política de equipamiento artístico. De hecho, fue objeto inicialmente de un rechazo ciudadano, que la denominó *La Lloca del Rinconín*, y víctima de agresiones que obligaron a su retirada del lugar en 1976 hasta su reposición en el mismo emplazamiento tres años más tarde⁶¹.

Próxima a ella se encuentra la obra *Sin título* (2001), del escultor asturiano Herminio, que marca un enclave artístico en el parque y redefine estéticamente su entorno con un juego de tensiones y equilibrios físicos que han suscitado el interés y la curiosidad de los ciudadanos. También señala un lugar de encuentro la escultura *Solidaridad* (1999), de Pepe Noja, cuya especificidad estética marca además el punto en que se inicia la senda peatonal del Cervigón que bordea todo el acantilado.

⁶¹ FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, M. F., *La obra pública municipal de Gijón, 1979-2006*, Ayuntamiento de Gijón, Gijón, 2006, p. 216.

Uno de los enclaves rocosos de éste se ha convertido en otro *locus* artístico con la integración de un nuevo hito escultórico, *Cantu de los Dies Fuxios* (2001), del escultor asturiano Adolfo Manzano. Se trata de una instalación de nueve piezas de mármol, que constituyen dentro del imponente paisaje costero signos evocadores del pasado a través de formas más soñadas que reales (mesas con platos) y que en el plano formal destacan por su material blanco y luminoso, sus superficies pulidas y brillantes y su forma geométrica, invitando a los paseantes a realizar una parada de observación y reflexión artística y de contemplación de la bahía, el puerto y el mar abierto.

El recorrido a través de la senda del acantilado cuenta aún con otras dos creaciones de muy diferente naturaleza artística, aunque ambas de condición conmemorativa. La primera, *Nunca más* (2000), diseñada por el arquitecto municipal Luis Estébanez, ubicada en la Providencia cerca de la casa de Rosario Acuña e inaugurada en febrero de 2001⁶², es un monolito que se distancia de la tipología tradicional por su purismo y objetivismo geométricos, sólo intervenidos por el texto inscrito en recuerdo de los asturianos que padecieron los campos de concentración nazis. La segunda obra, *Castillo de Salas* (2003), ya mencionada con anterioridad, se ubica en el área recreativa que actualmente lleva el nombre de su autor, Joaquín Rubio Camín, donde establece una relación dialéctica con el medio al problematizar el espacio de ocio y descanso con un elemento agresivo formal y semánticamente. Con la intención de mantener vivo el recuerdo del desastre ecológico causado a la bahía gijonesa por el hundimiento del barco que dio nombre a la escultura, Camín intervino unos restos oxidados de su estructura con intención connotativa no exenta de contenido crítico.

La senda escultórica concluye en el parque del cabo de San Lorenzo, que fue inaugurado en 1997, donde se han colocado otras dos creaciones escultóricas: el *Homenaje a Galileo Galilei XV* (1997), de Amadeo Gabino, y *Paisaje Germinador*, del asturiano Miguel Ángel Lombardía. Estas dos obras contribuyen a definir la imagen del nuevo espacio verde diseñado en otros antiguos terrenos militares, introduciendo su lenguaje plástico, bien diferenciado en ambos casos, caracterizado por la contención geométrica el

⁶² FERNÁNDEZ, V., "Nunca más", *Boletín de información y comunicación de la Amical de Mauthausen y otros campos de concentración nazis*, nº 2, Barcelona, marzo 2001, p. 1.

primero y por la exuberancia y expresividad morfológica el segundo, junto al arquitectónico del mirador, que es otra de las muestras de la apuesta de la ciudad por la modernización y la singularidad de su patrimonio urbano.

Esculturas en recintos emblemáticos

El equipamiento escultórico de recintos emblemáticos comenzaba en Gijón en 1989 con la ubicación del *Árbol de la ciencia*, de Juan Zarategui, en los jardines de acceso a la Universidad Laboral, en los que se limitaba a ocupar el espacio. Para otra zona ajardinada del mismo conjunto, el escultor Ignacio Bernardo (Avilés, 1954) desarrolló en 2001 un nuevo proyecto artístico, *Espacio para el ser y el estar*, que establece una relación espacial y funcional con el medio. En efecto, se trata de una obra pensada para satisfacer necesidades prácticas de los ciudadanos, que está integrada por cinco piezas (una mesa y cuatro bancos) en las que se desdibujan los límites entre escultura, instalación y diseño, y se posterga el sentido visual en favor del uso social.

Más recientemente, han sido dotados de creaciones artísticas dos recintos que desempeñan funciones fundamentales para la vida y la economía de la ciudad. En efecto, tanto el espacio portuario de El Musel como el Recinto Ferial de Asturias Luis Adaro han incorporado a sus instalaciones sendas esculturas, con las que se ha pretendido conmemorar la larga historia portuaria de la ciudad en el primer caso, y singularizar artísticamente el lugar de acceso en el segundo.

Las esculturas permiten realizar una nueva lectura del entorno en el ingreso a ambos recintos. Su principal aportación es de naturaleza estética al contribuir a ampliar y mejorar visualmente el medio con obras artísticas de calidad, que, no obstante, plantean una identificación más bien escasa y de diferente naturaleza en cada caso con el lugar. La obra de Vaquero Turcios, que responde a los planteamientos plásticos que ocupaban al artista en aquellos momentos con las chapas de acero esmaltadas, establece con su lenguaje geométrico y espacialista un diálogo formal con la arquitectura de los pabellones feriales contiguos. La pieza de Maojo, cuya formalización y soporte matérico se distancian del estilo personal del autor, busca la identificación simbólica con el paisaje portuario en el plano connotativo, pero establece con él una relación dialéctica desde el punto de vista de la plástica.

Son piezas cuya presencia física no se expande, no se funde ni se abre, con independencia de la existencia o no de intenciones connotativas; se centran en

sí mismas, destacan por sí mismas y pueden ser objeto de un cambio de emplazamiento sin causar ningún tipo de alteración, salvo el producido por el vacío estético.

CONCLUSIONES

De lo anteriormente expuesto, que forma parte de un estudio más extenso en el que se abordan además del catálogo completo de las esculturas de Gijón otros aspectos de la obra urbana permanente (la luz como instalación, la pintura de murales y medianeras, los pavimentos, etc.) así como los proyectos alternativos a la ocupación permanente del medio (intervenciones efímeras y accionismo crítico), se pueden extraer como principales conclusiones:

Que en Gijón se ha hecho una inversión importante en la dotación de un nuevo patrimonio urbano con los objetivos de contribuir a regenerar la ciudad, a mejorar su imagen visual y el bienestar de sus habitantes.

Que se trata de un patrimonio urbano de calidad, en el que han intervenido artistas regionales y foráneos representativos de las corrientes artísticas de su tiempo, que han creado sus obras para dialogar con el entorno, ajenas a las soluciones pseudo ornamentales y anecdóticas frecuentes en otras ciudades.

Que dentro de las nuevas dotaciones ha sido la escultura el lenguaje artístico con mayor protagonismo por valorar la capacidad que consigue en alianza con el urbanismo para intervenir la ciudad.

Que el equipamiento de esculturas ha afectado a todos los sectores urbanos: centro y periferia, litoral y entorno periurbano rural, zonas urbanizadas y nuevos barrios, etc. con el objetivo de sustituir la imagen degradada del Gijón desindustrializado por el de una ciudad moderna y creativa.

Que el equipamiento escultórico se llevó a cabo entre 1990 y 2100 en varias fases, coincidiendo en su mayor parte con la aplicación de los PERI de los diferentes sectores urbanos.

Que como sistemas de selección han coexistido el encargo directo, el concurso público y la selección de artistas a cargo de un comité de expertos nombrada para tal fin.

Que las nuevas dotaciones artísticas se concibieron para desempeñar funciones de carácter estético, urbanístico, social y cultural. Y si bien tales objetivos no se han alcanzado en la medida deseable en todos los casos, es preciso decir que predominan las esculturas que plantean una verdadera identificación con el medio urbano en los planos urbanístico y estético, y con frecuencia en el simbólico, social y cultural. Se echan en falta no obstante en el equipamiento permanente intervenciones críticas y participativas que ahonden en la problemática propia de los sectores urbanos que las acogen.

Que la respuesta ciudadana ha sido inicialmente de incomprensión y rechazo, paradójicamente más contundente hacia las esculturas que llegaron a alcanzar mayor protagonismo dentro de la ciudad. No obstante, el proceso de identificación se ha ido consolidando a lo largo de los años, hasta el punto de ser aceptada como logotipo de la ciudad una de las creaciones que mayor polémica desató en su momento: *Elogio del Horizonte* de Eduardo Chillida.



Monumento a la Madre del Emigrante (1970). El Rinconín. Ramón Muriedas. Ejemplo pionero de escultura urbana con lenguaje moderno y estrecha relación estética y simbólica con el lugar de ubicación.



***Elogio del Horizonte* (1990). Cerro de Santa Catalina. Eduardo Chillida. Inaugura la política municipal de dotación de nuevos patrimonios urbanos coincidiendo con la aplicación de los PERI de los diversos sectores de la ciudad.**



***Sombras de luz* (1998). Mayán de Tierra. Fernando Alba.
Entabla estrecha interacción con el entorno físico en que se ubica dentro del paseo marítimo.**



***Homenaje a las Brigadas Internacionales* (2001). Montevil. Amador Rodríguez.
Singularizar estéticamente y dota de identidad visual el nuevo barrio.**



***En la Memoria / Na Memoria* (2000). Plaza de Europa. M^a Jesús Rodríguez. Establece un diálogo estético con los restantes elementos del estanque del que emerge.**



***Torre de la Memoria* (2000). Parque de Moreda. Francisco Fresno. Contribuye a rescatar las significaciones perdidas, evocando la memoria industrial del lugar a través de sus componentes formales, simbólicos y materiales.**



Cantu de los dies fuxíos (2001). Senda del Cervigón. Adolfo Manzano.
Instalación escultórica que convierte el acantilado en enclave artístico.



Siluetas de don Quijote y Sancho Panza (2005).
Piezas recortadas en acero lacado que usurpan el espacio en la zona residencial de Viesques



Castillo de Salas (2003). Área recreativa Joaquín Rubio Camín. Camín.
Escultura que problematiza el lugar al establecer una relación dialéctica con él.



Centenario (2007). Puerto de El Musel. Pablo Maojo.
Potencia estéticamente el paisaje portuario y busca la identificación simbólica con él.



***Hacia la luz* (2009). Bernueces. Francisco Fresno (Foto: Sergio Vega)**
Perfecto diálogo estético con el urbanismo en una rotonda de acceso a la ciudad.



***Camaleón* (2010). Parque de los Pericones. Mohamadou Ndoye Douts.**
Canto a la interculturalidad y atención a la problemática de la sociedad actual.