

# UNA IMAGEN RECURRENTE EN LAS CALLES DE LA CIUDAD: ASPECTOS SIMBÓLICOS Y FUNCIONALES DE LA BALDOSA "BILBAO"<sup>1</sup>

*Isusko VIVAS ZIARRUSTA*

*Departamento de Escultura*

*Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea*

**Palabras clave:** mobiliario urbano, pavimentación urbana, Bilbao, imagen, identidad, símbolo.

**Resumen:**

En relación con la Antropología Visual, se pone el acento en el poder simbólico de ciertas imágenes. El ejemplo de la baldosa modelo "Bilbao" es paradigmático, ya que muestra cómo se llega a sobrepasar la función de los elementos de pavimentación urbana, gracias a los procesos entrelazados por el binomio funcionalidad-disfuncionalidad. Se hace también alusión a la cualidad estética de un tipo de mobiliario característico de las ciudades que habitamos.

## **Introducción**

Cuando caminamos por los espacios públicos urbanos de nuestras ciudades, nuestras plazas y nuestros parques; cuando recorremos las alamedas e incluso cuando penetramos en las calles más recónditas y apartadas, podemos fijarnos y percatarnos de un cúmulo de

---

<sup>1</sup> Agradezco al Sr. D. Iñaki Ría Garriga su generosidad y paciencia al aportar, de primera mano, todas las explicaciones necesarias sobre la obra de arte mencionada en este artículo, así como la documentación inédita y las fotos. También al Sr. D. Tito Acebes, de la Subdirección de Proyectos y Obras Públicas del Ayuntamiento de Bilbao, por su atención y disposición a facilitar la información correspondiente a la baldosa modelo "Bilbao". Salvo mención expresa a pie de foto, las imágenes presentadas se tratan de fotografías obtenidas por el autor del texto durante el trabajo de campo realizado.

imágenes más o menos aparentes. Dichas imágenes, que constituyen una parte importante del acervo cultural de la urbe, pueden completar un amplio espectro que va desde la publicidad invasora y elocuente hasta la imperceptibilidad de una baldosa, o de un pavimento que subyace bajo nuestros pies. Sin embargo, son imágenes recurrentes que en un momento dado pueden adquirir un rango simbólico, como plasmación de unas identidades compartidas por la colectividad.

Partiendo de este enfoque proponemos el entronque con la antropología visual, ya que, si bien nos referimos a unos signos que hacen reverberar básicamente cuestiones de identidad, hablamos de símbolos que se manifiestan a través de imágenes en las que priman los aspectos visuales. Signos que, en todo caso, inciden tanto en la transformación como en la perdurabilidad de los imaginarios urbanos. Ejemplificaremos cómo en Bilbao, la representatividad de unos iconos heráldicos que antaño aludían a los referentes míticos, religiosos y propiamente urbanos puede ser suplantada por otras imágenes que provienen de la arquitectura más exuberante y del mobiliario más anodino. En última instancia, una placa de titanio o una baldosa de cemento son materiales constructivos pero son también imágenes de la ciudad. Elementos simbólicamente cargados y activados, no neutros, cuyo poder de sugestión y evocación remite indefectiblemente a la magnificencia que la cultura visual muestra en la contemporaneidad.

Atendiendo a dichos presupuestos, planteamos una perspectiva de aproximación al mundo de la iconografía urbana. La cual halla sus símbolos más preciados y explícitos no solo en las arquitecturas tangibles o los monumentos a los difuntos relevantes de la comunidad, sino en los modestos objetos de mobiliario. Unas reflexiones acerca de las imágenes y el campo visual nos brindan la oportunidad de mostrar cómo se llega a trascender la función práctica de un pavimento urbano, con el influjo de múltiples procesos entrelazados por el nexo de la funcionalidad y la pérdida de utilidad. Se constata así cómo el carácter estético de un tipo de mobiliario, que remata a nivel de detalle nuestras aceras y nuestras calzadas, se convierte en una enseña visual que recorre transversalmente los imaginarios instaurados en una determinada ciudadanía. Las nociones de símbolo y representación vuelven así a jugar papeles de primer orden en la relación entre memoria e identidad (Del Valle, 2006: 14).

Para ello, observamos en este caso la evolución de la baldosa modelo "Bilbao", desde sus características técnicas de adoquinado hasta constituir una imagen de la iconografía bilbaína. Iconografía reflejada en las apropiaciones y/o aplicaciones artísticas, con su ya consolidada tradición como recurso gráfico para carteles festivos o eventos populares. La suplantación de la función por la estética del producto valida el simulacro simbólico como imagen inserta en la recreación del signo visual identitario. Redirigiendo las miradas sobre la ciudad y las diversas capas sedimentarias de su poso cultural intrínseco y oculto, pero a su vez superficial y visible. El texto concluirá, por lo tanto, rescatando el valor de esas imágenes que, a modo de "recipientes culturales", son manipuladas por la publicidad y por el arte; restaurando, restituyendo o reinventando los imaginarios visuales de las ciudades.

### Signos cambiantes de identidad visual: de San Antón al Guggenheim

Desde el punto de vista visual las ciudades contienen un gran significado expresivo. Por lo cual, aparte de toda la suerte de estrategias que se han puesto de manifiesto en su configuración contemporánea, no se puede olvidar que la urbe es el lugar público en el que se conserva el patrimonio cultural. Un legado arraigado en el registro de los pueblos que han forjado su historia, representando la realidad sobre un plano abstracto producido y tejido a lo largo del tiempo; un tiempo que ha sabido hacer perdurar las huellas trazadas del devenir urbano.

Siguiendo el hilo del párrafo anterior se deduce que por ejemplo Bilbao —caso al que nos vamos a referir— se ha convertido en una ciudad metrópoli en profundo cambio y desarrollo, pero amparada por estrategias culturales y publicitarias que no dudan en trastocar sus señas de identidad. De modo que ni tan siquiera los símbolos heráldicos, sustentados en el templo histórico de San Antón junto al puente (imagen 1), se libran de su particular sustitución “postmoderna”. Ahora con el Guggenheim junto a otro puente, esta vez el de La Salve, y el “perrito florido” quizás conceptualmente un tanto más fiero de lo que aparenta.



**Imagen 1.** Bilbao. Estampa que rememora los códigos visuales de la vieja villa medieval (autor: Isusko Vivas).

La imagen del escudo de Bilbao presenta así, en su "campo", un templo junto al puente bajo el cual fluye un río coloreado de "azur"<sup>2</sup>, que significa los elementos de arquitectura y de urbanismo; vía que se une con el poder religioso en una "imagen reconocible para la colectividad". El puente de San Antón alude a la necesidad de conexión y refleja la historia de la urbanización (el primer puente primitivo de Bilbao durante largos siglos). A lo que se suma una dificultad geográfica y un punto "de paso" y de contacto, de interacción y de encuentro con otros territorios, así como las rutas de peregrinación (la vieja Vía Apia a su paso por la villa), además de las mercaderías y las transacciones comerciales. Los "lobos" del cielo "vacío" remiten al reinado de lo mítico que un día se recuperó de las mitologías vizcaínas.

El símil en el "traspaso de imagen" de la heráldica bilbaína se contraponen con los brillos y destellos del titanio en la arquitectura postmoderna del Guggenheim. Siempre único pero siempre cambiante y diferente, compitiendo eternamente con la imagen de otras ciudades. Arquitectura "ensimismal" para el culto postmoderno a la individualidad del artista, quien se afana en la representación del semblante de un "nuevo orden mundial" más ventajoso para algunos, aunque mucho más perjudicial y empobrecido para la mayoría. Mientras tanto, el puente preludia la ciudad de la comunicación y la circunvalación a escala del vehículo. Para completar el "marco" de representación, Puppy, de Jeff Koons, interfiere en el imaginario como el mito "perverso" de la postmodernidad. Se genera así una imagen-símbolo "amigable" protagonizada por el "perro-guardián" de la "caseta-museo", reconvertido en fiel "mascota de Bilbao".

El Guggenheim como "logotipo" y "arquitectura" es la consecución de un sueño que "renueva" unos imaginarios que hasta entonces se habían asociado, en la villa fabril y portuaria, fundamentalmente a su paisaje industrial. Sobre todo a partir de la intensa explotación minera a gran escala y la siderurgia establecida durante los siglos XIX y XX, la transformación del metal junto con la construcción naval ocupó en Bilbao los suelos más preciados e idóneos en las vegas de la ría. Uno de los emplazamientos más llamativos fue el céntrico espacio fluvial de Abandoibarra. Tras muchas vicisitudes, en dicho enclave se terminó por localizar el museo Guggenheim, fruto de las operaciones de remodelación urbanística tras la desmantelación de la industria. Al cabo del tiempo, si la afluencia turística decae o concluyen los convenios con la fundación museística estadounidense, no podemos pronosticar si el edificio acabará albergando un centro de estacionamiento de autobuses o un gran McDonald's. Si bien es cierto que, sobre los sueños "simulácricos" edificados con revestimiento de titanio, retumban los ecos de aquellos "otros imaginarios" más antiguos; cuando "la ría formaba parte de la actividad industrial. Era como una fábrica, ocupada por los astilleros. Aquella era la época del trabajo, no del ocio" (Arnáiz *et al.*, 2001: 67 y ss.). Ahora encontramos los "lugares de trabajo" convertidos en "lugares de ocio" que narran, en todo caso, similares discursos con distintos recursos estético-plásticos. A su vez, para la "cultura mediatizada" todo es "espectáculo y arte", o sucedáneos de una cultura estética.

---

<sup>2</sup> Denominación de los colores heráldicos.

En ese panorama de narrativas visuales que se perfila, es curioso y sorprendente comprobar cómo las evocaciones no buscadas pero halladas de un objeto de cultura material: la baldosa "Bilbao" (que ni tan siquiera ha estado presente en los lugares más notorios),<sup>3</sup> pueden llegar a erigirse en transmisoras de la identidad visual e iconográfica de toda una ciudad. Claro está, sin constreñirse únicamente a los parámetros plásticos y estéticos mostrados. También aquí, por medio de la evocación, el ciudadano proyecta una imagen en su imaginario cuya significación va más allá de la habitual esfera denotativa. Llega así a reconocerse al menos copartícipe de los valores de representación perdidos en el monumento tradicional. Los anhelos, los sueños compartidos, las batallas cohesionadoras y los honorabilísimos próceres antaño loados por gran parte de la comunidad, "caen" de su pedestal impoluto. De modo que un elemento inocuo, por lo tanto remotamente polémico, funciona sin controversias como foco de atracción representacional, cuya imagen se captura visualmente, ya que sus propiedades táctiles o las texturas ni siquiera las percibimos al caminar sobre las baldosas reales. En suma, una forma totalmente funcional reconvertida en imagen connotativa, que incluso ha llegado a aglutinar a estudiantes de arte de varias nacionalidades en un "performance" denominado "Bil-Babel". En el mes de enero de 2007, este evento pretendió incitar la búsqueda de un certero signo para Bilbao. Las líneas medio borradas de la baldosa dibujadas con tierra aún podían divisarse, cierto tiempo después, en el jardín de la facultad de Bellas Artes de Leioa.

### **Transformación y perdurabilidad de los imaginarios de la ciudad**

Sin escapar de estos paradigmas de reinención, donde adquieren tanta importancia los "museos mundializados" como recordaba Giandomenico Amendola (2000), la "nueva oleada" de imágenes mina pero no consigue tampoco eliminar del todo los viejos imaginarios que perduran en la ciudad. La monumentalización postmoderna de la escultura (con la habitual ubicación de obras de gran porte encargadas a prestigiosos artistas y su consabida publicación) sintoniza correctamente con la esculturización de las formas arquitectónicas complejas. A este respecto, el ejemplo del Guggenheim sería uno de los exponentes más notables; al tratarse de una arquitectura pensada por su autor, Frank Gehry, casi como si fuese una escultura. Esto es, tanto la escultura pública propiamente dicha como la arquitectura emblemática colman sin solución de continuidad los lugares y los espacios urbanos sujetos a intervenciones de rehabilitación y resimbolización. El arte se explicita como "evento" en la ciudad, hasta el punto de que a cualquier ciudadano se le capacita para opinar sobre conceptos estéticos. Cuando las "imágenes del sueño" se superponen (superponen) a la ciudad ordenada, entre las calles del ensanche se deja ver con claridad o estupor el Puppy como indiscutible punto de referencia e hito urbano "superpuesto" (sobredimensio-

---

<sup>3</sup> Para el adoquinado de la céntrica plaza de Moyúa, hito urbano del ensanche, se contrataron expertos portugueses.

nado). La imagen se "monumentaliza" en espectáculo y domina el conjunto de la ciudad. La burbuja mágica del deseo provoca socializaciones anticipatorias, de modo que el visitante real o potencial puede sentirse en la propia ciudad incluso antes de su llegada física; mientras mira los catálogos y las guías de promoción turística, así como las pantallas interactivas que ofrecen fragmentos de realidad. Ya en las autovías o rutas de tránsito que conducen a la ciudad, nos podemos encontrar a menudo con anuncios de museos y centros de arte, parques tecnológicos postmodernos, ciudades de la cultura, de la ciencia o de los deportes, etc. Lugares donde parece que incesantemente acontecen sucesos de interés<sup>4</sup> y donde lo más significativo y poderoso es, una vez más, la supuesta originalidad de la arquitectura relevante, como símbolo y como emblema explicitado en los paneles publicitarios. Instilando continuamente sensaciones hipnóticas de ensimismamiento, tal como en Las Vegas produjeron hace algunas décadas las fachadas luminosas de los grandes hoteles y casinos de "ensueño".

Al igual que los problemas sociales pueden reproducir problemas estéticos, la afirmación de la "ciudad sueño" que decimos, puede significar la transformación de la cuestión urbana en problema fundamentalmente estético. La máquina sustituye al soberano, emperador o príncipe como delegado de la divinidad. Lo que se trasluce en el plano estético con la "caída de los faraones", los venerados héroes monumentalizados y los ilustres fallecidos dignos de la estatuaria clásica y/o decimonónica, intercambiados por el mobiliario urbano; el cual responde a valores del diseño derivado de la tecnología con un sentido cada vez más simbólico. El hecho físico y palpable del material de construcción produce diálogos más o menos fértiles entre la condición pasiva de soporte técnico de representación y la condición activa como elemento "valorizado", representativo. El simbolismo llega casi a su culminación cuando para el adoquinado de la calle más importante de la ciudad (pongamos por caso, la Gran Vía de Bilbao) se utiliza uno de los granitos más caros del mundo (Gris Quintana, empleado desde tiempos inmemoriales en la arquitectura y escultura funeraria). Material inadecuado a todas luces para soportar de forma continuada el paso de vehículos pesados. Estos aspectos hasta cierto punto anexos donde se incluye la pavimentación, debemos contemplarlos en el mismo conjunto del mobiliario urbano porque, dadas sus características técnicas específicas, se asocian más bien a las identidades propias de cada ciudad, adquiriendo intensas connotaciones simbólicas del lugar. Tal y como ocurre con el histórico adoquinado compuesto por la baldosa "Bilbao" que se considera un "ícono" asociado irrevocablemente a la imagen que se afana en proyectar la ciudad.

A este respecto, las líneas y párrafos anteriores nos sirven para subrayar en el presente apartado el contraste que se percibe entre el monumento como hito conmemorativo, singu-

---

<sup>4</sup> Si no se buscan utilidades alternativas, sabemos que, transcurrido el "evento" para el que se crearon (ya sean olimpiadas, exposiciones universales, foros internacionales o convenciones mundiales de índole diversa...), dichos enclaves quedan vacíos y desérticos. "Habitados" únicamente por la arquitectura como enseña estilística de referencia espacio-temporal, testimonio de aquello que tuvo su instante de gloria y ya se olvidó.

lar y único y los humildes elementos funcionales del mobiliario urbano. A menudo reproducidos en serie, y por medio de unas estratagemas de identificación de la ciudadanía con ciertas imágenes (en un periodo temporal más o menos dilatado), se alzan como símbolos visuales-culturales de toda la ciudad. Podemos contraponer, de esta forma, dos ejemplos característicos: por un lado, en el voladizo del paseo de la Concha en Donostia-San Sebastián<sup>5</sup> encontramos la famosa barandilla, en consonancia con el espíritu vienés que sintonizó con el urbanismo de principios del siglo XX. Junto con lámparas y faroles, relojes, esculturas alegóricas y ornamentación varia sobresale como pieza emblemática que monopoliza la iconografía del lugar, remarcando ese límite urbanizado entre la ciudad y el mar. Por otra parte, aunque de muy distinto calado, significado y utilidad, veremos a continuación que la baldosa “Bilbao” fue un diseño meramente funcional, cuya imagen ha llegado también a izarse en referente visual de toda la ciudad.

### **Un caso paradigmático: identificación estética e identitaria con la baldosa modelo “Bilbao”**

A decir de los técnicos del Área de Obras y Servicios del Ayuntamiento de Bilbao el diseño original de la baldosa que lleva el nombre de la villa fue creado en el entonces Departamento de Vialidad del consistorio bilbaíno, en fecha indeterminada entre las décadas de 1940 y 1950. Los servicios municipales fabricaban la propia baldosa con un compuesto químico de hierro que se le añadía al engrudo de hormigón y mortero para aumentar la seguridad y la resistencia (imagen 2).<sup>6</sup> La baldosa “Bilbao” sustituyó a la pavimentación asfáltica (a la cual con el tiempo le surgían grumos a modo de protuberan-



**Imagen 2.**  
Antigua baldosa  
reforzada mediante  
compuestos férricos  
(autor: Isusko Vivas).

<sup>5</sup> Construido por el arquitecto Juan Ramón Alday hacia 1913.

<sup>6</sup> Anteriormente, las baldosas se realizaban con asfalto fundido en forma romboide.

cias incómodas que dificultaban el caminar), utilizando elementos modulares de 15 x 15 cm, que ahora se fabrican en cuadrados de cuatro en cuatro (30 x 30 cm). Hace unos 15 ó 20 años una baldosa más grande llamada “Vibrazolit” (40 x 40 cm unidad) hizo su aparición en algunas áreas de Bilbao. En la textura homogénea antideslizante se grabó en relieve negativo la forma singular de la baldosa típica, con un sentido nuevamente simbólico y personalista.<sup>7</sup>

Dichas informaciones nos inducen a pensar en otros indicios que remiten a la funcionalidad de ciertos elementos urbanos a nivel mobiliario o de pavimentación y los procesos o “derivadas” entre funcionalidad-disfuncionalidad: pérdida de función y alusiones al carácter estético y “estetizante”. No hay más que observar la evolución histórica de la mencionada baldosa desde sus características materiales de pavimentación real hasta constituir una imagen logotípica de Bilbao que, contrariamente al monumento, nos representa a todos: bien desde las apropiaciones directa o indirectamente artísticas, utilización en diseño gráfico, complementos de joyería y artesanía o menaje (imagen 3), bien invadiendo un lugar común como el que ha supuesto la costumbre de mostrar productos alimenticios propios del acer-



**Imagen 3.** Diversos útiles ornamentados con el símbolo de la baldosa aparecen en las ferias de artesanía. (autor: Isusko Vivas).

<sup>7</sup> Otras fuentes más imprecisas señalan la supuesta procedencia catalana de la baldosa tradicional adquirida en Bilbao (¿sería, en este sentido, un rediseño aplicado?) que originariamente tendría, además, un tamaño superior al corriente.

vo gastronómico de la tierra en los expositores de restaurantes, tiendas de comestibles y pastelerías,<sup>8</sup> sin desterrar el ámbito tradicional festivo con sus formas de publicidad cartelera (Aste Nagusia, Haratustekak/Carnavales...).

Tal y como introducíamos al inicio, se suplanta la función por la estética mediante unas operaciones que transmiten el ideal simbólico como imagen (residual y recordatoria) para la recreación del signo del imaginario. Finalmente, el pavimento urbano (modo peculiar de distinción y significación de espacios, que incluso constituye la "identidad del lugar") se niega a quedarse inmóvil y recoloca su imagen en el "mobiliario estetizado" (imagen 4) que en su "desplazamiento" redirige esas miradas a la ciudad desde otras vertientes. El "deslizamiento" de la escultura hacia el mobiliario se apodera físicamente de los objetos mobiliarios y se desahucia la imagen de la función (surcos tetralobulares para el encauzamiento del agua como propiedad antideslizante), transformándola, sobredimensionándola o anulándola, por lo que se desarrolla aquí el espacio fronterizo del "límite" o el "intersticio". Se establece así un límite entre el mobiliario que pierde claramente la utilidad, manteniendo únicamente su imagen, y la concepción propiamente artística o escultórica que se aproxima conscientemente a esa "apariencia de mobiliario". El límite deviene también un resquicio intersticial por donde se escurre, deslizándose simbólicamente, el trabajo o la praxis del arte como creación de "objetos sensibles"; lo que en este caso alude a la pura apariencia de unas imágenes reconocibles pero sustancialmente alteradas.<sup>9</sup> La superposición de símbolos en la ciudad tiene como referentes unos símbolos reconvertidos en otros símbolos, quizás descontextualizados, en unos escenarios de acumulaciones simbólicas por doquier.



**Imagen 4.** Imagen de la baldosa sobre mobiliario urbano (autor: Isusko Vivas).

<sup>8</sup> Existe la "tarta Bilbao" con la típica forma e incluso el color característico de la baldosa.

<sup>9</sup> Francamente inservibles en cuanto a su funcionalidad, lo que incrementa la peculiaridad del arte encaminado a la creación de artefactos inútiles, máxime cuando esa negación de la función se muestra en el mobiliario de uso cotidiano. Dicho así, es obvio que resulta contradictorio pero a la vez creemos que tremendamente sugerente.

### Reformulaciones del repertorio iconográfico en el arte público

La reinención o reactualización de los símbolos llega al extremo cuando la imagen percibida, epidérmica y/o externa de un objeto de mobiliario sobredimensionado, fuera de contexto o a escala apela directamente, por sus cualidades formales o materiales, al imaginario estético. Labrado con unas pautas concretas que se aproximan a la manera de entender ciertas propuestas escultóricas, elementos de diseño e incluso construcciones arquitectónicas refrendadas por unos determinados modos de "identificabilidad" y "legibilidad", cuyo carácter se traspasa al mobiliario.

En este sentido, resaltamos una reapropiación artística de la baldosa que remite directamente a lo que venimos señalando. Se trata de un joven escultor que planteó una obra efímera en la ciudad de Bilbao, con un carácter muy experimental de difícil clasificación y que pasó desapercibida entre setiembre y noviembre de 2001. El artista Iñaki Ría proyectó para tres lugares urbanos específicos de Bilbao (escogidos por el autor) una intervención entre la escultura y el mobiliario urbano, donde el mobiliario es literalmente suplantado por su símbolo escultórico, contribuyendo a proporcionar identidad al mobiliario. La hibridación del artefacto mobiliario con la escultura redimensiona, así mismo, identidades e imaginarios evocados que tienen que ver con la idiosincrasia de la ciudad plasmada visualmente en los elementos urbanos pero vivida colectivamente y socialmente; idea que constituye la clave hipotética principal que defendemos. Por lo tanto, entendemos que con este tipo de propuestas como la de I. Ría que traemos a colación, esa conjunción (no carente de tensiones y fricciones) se produce, sin embargo, atendiendo a la significación y a lo simbólico que se desprende de esos componentes del espacio público (o pseudo-público/semi-privado) de la ciudad.

Hay una suplantación/sustitución de lo real (del objeto-realidad) por su imagen (una simulación manifiesta), que pierde así su función de uso. En la línea de baldosas de la plaza Circular, I. Ría remarca la función del propio pavimento (entendido también como elemento simbólico, que es lo que pretendemos subrayar especialmente), dibujando una línea divisoria entre el espacio privado de la entidad bancaria (la sede central bilbaína del BBVA) y el espacio público gestionado por las administraciones públicas. No obstante, la fachada del edificio antiguo del lugar llegaba hasta esa traza imaginaria, por lo que está también presente la recuperación o alusión a cierta memoria histórica y/o colectiva de los lugares (imagen. 5). Una línea que a medida que transcurre el tiempo pierde su color de herrumbre, al igual que en la ciudad, en ocasiones, se borra y se disipa la memoria histórica de esa colectividad que la habita, con recuerdos confusos de unas realidades lejanas y/o unos hechos difusos.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> "Se ha sustituido una línea de 70 baldosas [...] por otras tantas realizadas en hierro gris oxidado. La línea marca la continuidad de los edificios de la Gran Vía y llega a sobrepasar la mitad de la plaza; en realidad es la línea imaginaria que ocupaba antiguamente el Banco Vizcaya



**Imagen 5.** Línea de baldosas. Plaza Circular (Bilbao) [Autor: Iñaki Ría].

## Conclusiones

Pretendemos concluir el artículo, precisamente, señalando esta obra de arte público urbano, puesto que a nuestro entender explícita bien el modo en que el elemento de pavimentación (la baldosa “Bilbao”) adquiere connotaciones de simbolismo y representación. En la sinopsis que el propio autor escribe se aprecia cómo “la manipulación consiste en generar un ‘sustituto de lo real’; en realizar una réplica del mismo objeto [una realidad que suplanta a la misma realidad] generando una discontinuidad en el espacio público” (Ría, 2001: s/p).

Con esta obra desarrollada en la ciudad, I. Ría encuentra una perspectiva dual y en cierto modo retroalimentada; por una parte, se alude poéticamente a lo escultórico, mediante la pieza de mobiliario urbano descontextualizándola de su escenografía, singularizándola en contraposición con la sucesión y el diseño seriado de los objetos mobiliarios. Paralelamente, en los imaginarios urbanos recom-

puestos y modelados a lo largo de los años, la baldosa copa ese lugar de privilegio que adquieren los iconos “únicos e irrepetibles”. Se minimiza el hecho de que tras su invención, la mitad de la producción se exportaba al exterior (por lo tanto, la “peculiaridad bilbaína” queda muy atenuada) o que, por ejemplo en la actualidad, la tarea de elaboración y colocación recae en empresas contratadas por concurso. Cabe decir, por consiguiente, que “la baldosa no destaca por su diseño ni por ser exclusiva, puesto que también se da en Barcelona. Su característica única es la composición de las primeras remesas [una cualidad material, la viruta de hierro], ya casi desaparecidas de las calles” (*El Correo*, 2007: 3).

Por otro lado, en estos contextos que funcionan como escenografías urbanas sin unas líneas clarificadoras entre lo público y lo privado, I. Ría disfuncionaliza el mobiliario urba-

---

[actualmente Banco Bilbao Vizcaya Argentaria], identificando los límites del espacio público y privado. Así pues, el concepto de memoria histórica se halla presente en esta intervención, si bien, la intención del autor es la de que esta línea ‘roja’ (la oxidación de la baldosa tanto como la ‘mancha’ generada por la invasión-apropiación en el entorno) vaya desapareciendo por la fricción diaria de la gente llegando a ser una línea ‘gris’; generando una metáfora con la pérdida de la memoria histórica” (Ría, 2001: s/p).

no reconvirtiéndolo en una metáfora de escultura pública para así reinstaurar, en cierto grado, los usos y las demarcaciones de los lugares de la ciudad por donde transitamos; entornos ocupados por los miembros de una "comunidad de anónimos" y por los advenedizos que en la calle, en el espacio público por antonomasia (si bien cada vez en mayor medida espacio privado de uso público), en ese lugar compartido por todos, devienen habitantes de la propia ciudad. Desde este otro ángulo, igual que en este caso el arte ha contribuido a revalorizar ese elemento, tanto en la publicidad, como en la gastronomía o la artesanía, vemos que prevalece un uso a todas luces simbólico de la imagen visual de la baldosa. Extrayéndola iconográficamente del repertorio urbano, con el fin de insertarla en otro plano distinto como metáfora de la identidad e incluso del sentimiento de pertenencia (a un territorio, a una ciudad y a una comunidad), realiza a su vez una llamada o una apelación a conocer algo supuestamente "originario". Defendemos que dicho empeño se inscribe así en un afán de redescubrir simbologías propias de los lugares como reclamo, ante la exaltación de todo tipo de imágenes aparentemente heterogéneas, pero que contienen un trasfondo innegable de uniformidad y simultaneidad.<sup>11</sup>

Ambas visiones sintetizadas en los dos párrafos precedentes de alguna manera se yuxtaponen. Es decir, la disfuncionalización (pérdida de función de uso) de las piezas de mobiliario, singularizándolas tal que objetos artísticos mediante su reinterpretación escultórica que revaloriza o resignifica los lugares donde se sitúan (línea de baldosas en una plaza histórica del ensanche bilbaíno). Todas estas cuestiones encuadradas en el ámbito del arte y/o del diseño urbano consideramos que se han de tener muy en cuenta desde el campo de la antropología visual que decíamos al inicio. Suponen hitos clave de referencia que tienen que ver con la legibilidad simbólica y la legitimidad de los espacios públicos urbanos, mostrándonos cómo las colectividades se engarzan con los símbolos que ellas mismas detentan, postergan o recrean, reinventando y actualizando. Quizás para su potencial pervivencia o persistencia acaso un tanto periclitada bajo el signo aún vigente de la postmodernidad.

---

<sup>11</sup> No solo el mobiliario sino también los diseños urbanos, las arquitecturas, las tiendas de moda o los artistas seleccionados para exposiciones de arte público pueden repetirse al unísono, en casi todas las ciudades del mundo occidental.

## Bibliografía

- AMENDOLA, Giandomenico (2000) *La ciudad postmoderna. Magia y miedo de la metrópolis contemporánea*, Madrid, Celeste.
- ARNÁIZ, Ana; ELORRIAGA, Jabi; LAKA, Xavier; MORENO, Javier (2001) "De modernidades y de oportunidades. Escultura pública en el País Vasco", in *CIMAL. Arte Internacional* (Monográfico Arte Público), 54.
- DEL VALLE, Teresa (2006) "Interpretaciones de ciertos mecanismos del recuerdo", in *Ankulegi*, 10: 11-17.
- EL CORREO (2007) "El primer embajador de la ciudad. La 'baldosa Bilbao' sustituyó en los cuarenta al asfalto fundido y se exportó a Guinea", Bilbao, 15 de abril.
- GÓMEZ, Luis (2005) "Unas baldosas de muerte", *El Correo*, Bilbao, 19 de febrero.
- RÍA, Iñaki (2001) "Calcao. Intervenciones en la ciudad", dossier de prensa (inédito).
- "Sinopsis", proyecto presentado para la instalación de las obras (documento inédito).

**Giltzarriak:** hiri-altzariak, hiri-zoladura, Bilbo, irudia, identitatea, sinboloa.

**Laburpena:**

Antropología bisualarekin lotuta, irudi batzuen botere sinbolikoa azpimarratzen da. "Bilbao" modeloko lauzaren adibidea paradigmaticoa izan daiteke, zoladurako elementu urbanoen funtzioa gainditzera nola heldu daitekeen erakusten baitu, funtzionaltasuna eta funtzionaltasunaren galera elkarlotzen dituzten prozesuei esker. Bizi garen hirietan karakteristikoa den hiri-altzari mota jakin baten balio estetikoari ere egiten zaio aipamena.

**Mots-clés :** mobilier urbain, pavement, Bilbao, image, identité, symbole.

**Résumé :**

En rapport avec l'Anthropologie Visuelle, l'accent est mis sur le pouvoir symbolique de certaines images. L'exemple du carreau modèle " Bilbao " est paradigmatique, parce qu'il montre comment l'on arrive à dépasser la fonction des éléments de pavement urbain, grâce aux procès entrelacés par le binôme fonction et dysfonction. Il est également question de la qualité esthétique d'un type de mobilier caractéristique des villes que nous habitons.

**Fecha de recepción:** 30-III-07.

**Fecha de aceptación:** 17-XII-07.