

Una aproximació a la conservació de l'escultura contemporània a l'exterior.

El present article és un extracte del treball final *La conservació de l'escultura contemporània a l'exterior. Exemples d'escultura pública a Barcelona*. Amb aquest estudi es pretén realitzar una aproximació a la conservació de l'escultura pública exposada a l'exterior, especialment de les escultures contemporànies, les quals presenten unes problemàtiques concretes a causa de l'ús de materials molt diversos i la seva ubicació en l'entorn urbà.

An Approach to the Preservation of Contemporary Outdoor Sculpture

This paper is an extract from the final degree project The Preservation of Contemporary Outdoor Sculpture. Examples of outdoor sculpture in Barcelona. This study examines the preservation of outdoor public sculpture, especially contemporary sculptures, which present specific problems as a result of the wide range of materials used and their location in the urban environment.

Sara Hernández Zárate.

Titulada Superior en Conservació i Restauració de Béns Culturals en l'especialitat d'Escultura per l'ESCRBCC. Graduada en Història de l'Art per la Universitat Autònoma de Barcelona.

Post Graduate Degree in Preservation and Restoration of Cultural Heritage specialising in Sculpture from the ESCRBCC. BA in Art History from the from the Universidad Autónoma of Barcelona.

sara.hez@hotmail.com

Paraules clau: Escultura pública, escultura a l'exterior, conservació preventiva, escultura contemporània, art urbà.

Keywords: Public sculpture, outdoor sculpture, preventive conservation, contemporary sculpture, urban art.

Data de recepció: 23-09-2019 > **Data d'acceptació:** 07-10-2019 / **Date received:** 23-09-2019 > **Date accepted:** 07-10-2019



INTRODUCCIÓ

Quan ens endinsem en un museu o galeria d'art, tots els espais estan dissenyats en funció de les obres que s'hi exposen: la temperatura i la humitat ambientals estan escrupolosament regulades, per evitar qualsevol alteració en les obres d'art, i la llum que incideix sobre aquestes es troba desproveïda de les nocives radiacions ultraviolades mitjançant l'acció de filtres especials. A més, les sales de museu són espais on regna el silenci i la quietud, per afavorir l'actitud reflexiva del visitant davant les obres, les quals s'acostumen a exhibir sobre un fons blanc, d'absoluta neutralitat, que suprimeix qualsevol distracció que pugui desviar la mirada de l'espectador.

L'art públic —és a dir, les obres d'art exposades a l'espai públic— es troba condicionat per un context totalment diferent del dels museus o galeries d'art. Entenem per "espai públic" aquell territori de la ciutat on la ciutadania té el dret a accedir i circular lliurement. Aquest pot fer referència a entorns molt diversos, que poden estar coberts o trobar-se a l'aire lliure: jardins, parcs, places, carrers, biblioteques públiques, estacions de metro... La tipologia d'obra d'art més freqüent en l'entorn urbà és l'escultura, que ha estat utilitzada des de temps antics per dotar de significació l'espai públic en totes les civilitzacions.

A la ciutat moderna, les escultures públiques formen part de l'entramat urbà i han de conviure amb la resta d'elements que formen part de la ciutat. Aquestes escultures, a més de competir amb el protagonisme de

les tanques publicitàries, han de fer-se lloc en l'espai públic, cada cop més ocupat pels automòbils, que —a banda d'envair la via pública— són un dels principals responsables de la contaminació atmosfèrica, la qual dificultarà enormement la conservació de les obres d'art. Precisament són les escultures públiques ubicades a l'exterior les que comporten majors problemes de conservació, ja que es troben més exposades als agents atmosfèrics i al vandalisme. Tot i semblar una paradoxa, les escultures més susceptibles al deteriorament són les escultures contemporànies. Aquestes, tot i ser més recents, presenten unes problemàtiques concretes a causa de l'ús de materials que tradicionalment no eren utilitzats en l'art i que, sovint, resulten més inestables.

PROBLEMES TEÒRICS, TÈCNICS I DEONTOLÒGICS DERIVATS DE L'ART CONTEMPORANI

L'art contemporani fa un gir de cent vuitanta graus i trenca amb els cànons artístics tradicionals que determinaven quines creacions podien ser considerades "obres d'art". Amb l'arribada dels *ready made*, s'inaugura una nova etapa en què qualsevol objecte o material pot esdevenir creació artística.

L'aproximació envers aquest nou art comporta un conflicte ètic amb els criteris que actualment s'utilitzen en la conservació dels béns culturals. Dins del panorama actual, la teoria imperant en el món de la conservació-restauració és la formulada pel teòric italià Cesare Brandi,

[Portada] *L'Estel ferit*, de Rebecca Horn (Fotografia: Sara Hernández).

fundador de l'*Istituto Centrale del Restauro* de Roma i inspirador del contingut de la *Carta del Restauro* de l'any 1972. Brandi proposava un model dirigit a conservar la matèria de l'objecte artístic, el qual es caracteritza per la seva unicitat i originalitat. Així doncs, el restaurador està obligat a respectar el material original de l'obra i, en cas de restituir parts mancants, aquestes han d'estar totalment justificades i diferenciades de la resta de la peça. A més, Brandi destaca la dimensió temporal de l'obra, la qual es troba vinculada amb el seu moment de creació, però també amb altres moments històrics pels quals ha passat i que li aporten part del seu valor històric.¹

¹ MACARRÓN, A. *Conservación del patrimonio cultural. Criterios y normativas*. Madrid: Síntesis, 2008, p. 239-240.

² SANTABÁRBARA MORERA, C. "La teoría de la conservación del arte contemporáneo de Hiltrud Schinzel. Una alternativa a la teoría de la restauración de Cesare Brandi". A: SÁNCHEZ PÉREZ, J. A.; GOFFMAN, N. (coords.) *Conservación de Arte Contemporáneo. 15ª Jornada*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2014, p. 12-13.

³ *Ibid.*

⁴ MOREIRA TEIXEIRA, J. C. "La teoría en la práctica de la conservación/restauración del arte contemporáneo". A: MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. *Conservación de Arte Contemporáneo. 9ª Jornada*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008, p. 209-217.

⁵ "Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia". *Boletín Oficial del Estado* (22 abril 1996), núm. 97, p. 7. Disponible en línea a: <https://www.boe.es/buscar/pdf/1996/BOE-A-1996-8930-consolidado.pdf> [Consulta: 15 maig 2019].

La transformació que experimenta el concepte d'art a partir de la segona meitat del segle XX provoca el replantejament de la teoria "brandiana". Els criteris desenvolupats per Brandi resulten insuficients per plantejar una proposta d'intervenció, ja que, en l'art contemporani, sovint la matèria no constitueix la veritable essència de l'obra d'art, sinó que és el vehicle a través del qual l'artista expressa un concepte o idea.

Hiltrud Schinzel, teòrica de la conservació-restauració, és una de les pensadores que més ha reflexionat sobre aquesta qüestió. Segons la teòrica austríaca, en la restauració d'art contemporani existeix una manca de distància històrica que permeti reconèixer l'art més recent com a part del patrimoni cultural.² Els nous mecanismes de l'art contemporani situen els restauradors en un terreny del tot desconegut i els obliga a replantejar els mètodes utilitzats fins ara. Schinzel considera que els criteris vigents se centren principalment en la presentació de l'obra i la "momifiquen"³ mitjançant el seu encapsulament en urnes de vidre que les protegeixen de la pols i els factors externs però que, al mateix temps, obstaculitzen la percepció del seu missatge. En aquest sentit, Schinzel proposa encaminar les actuacions de conservació-restauració envers la preservació dels conceptes o emocions generats per l'obra. Sovint l'experiència sensorial produïda per una obra es desenvolupa al llarg d'un temps determinat i, un cop finalitza la seva manifestació, l'obra com a tal es consumeix, desapareix i deixa com a únic testimoni de la seva existència els suports fotogràfics o audiovisuals; és el cas de les *performances*, de les instal·lacions o de l'art efímer. Aquest fet suposa una paradoxa per al restaurador, ja que l'esvaïment de l'obra forma part del projecte artístic i, per tant, evitar-ho significaria contradir la intencionalitat de l'artista.⁴

A banda dels problemes teòrics i tècnics, l'art contemporani també comporta obligacions ètiques i morals compartides entre el creador de l'objecte artístic i el propietari. Les actuacions de conservació-restauració també estan subjectes a aquests drets i obligacions, ja que, per norma general, les restauracions d'art contemporani

es caracteritzen pel seu grau intervencionista, pel fet que mantenir la intencionalitat de l'artista requereix, en molts casos, la restitució de les parts alterades o mancants de l'obra. En tot cas, les modificacions de les peces sempre han d'estar autoritzades per l'autor i en cap cas han de desviar-se del missatge original d'aquest, com resol la Llei de Propietat Intel·lectual espanyola.⁵

Una altra de les peculiaritats que té l'art contemporani respecte a altres períodes artístics és el fet de disposar d'informació directa de l'autor, el qual pot participar en el plantejament de les intervencions que s'estan realitzant a les seves obres. Tot i això, la presència de l'artista no substitueix la figura del restaurador, ja que el judici de l'artista és subjectiu, la ment creativa evoluciona i pot modificar aspectes d'una obra que anteriorment havia considerat acabada, alterant el seu significat. Per aquesta raó, a l'hora d'intervenir una peça sempre s'ha d'establir un diàleg entre el restaurador i l'artista.

Els artistes actuals disposen d'un repertori de materials i tècniques inexhaurible. L'afany d'experimentació i innovació els porta a utilitzar i combinar materials de qualsevol naturalesa, amb la creativitat i l'expressivitat com a únics criteris.

Antigament, els artistes consultaven i estudiaven els tractats dels grans mestres per tal d'assolir la millor factura de l'obra d'art que assegurés la seva pervivència al llarg del temps. En canvi, l'artista contemporani s'oposa radicalment a aquesta idea, amb la llibertat expressiva que li atorguen tots els materials imaginables. Quan el seu objectiu és la creació d'una obra efímera, l'ús de materials peribles està justificat i caldria plantejar-se si la conservació o la restauració de la peça constitueix una acció legítima, ja que es contraposa amb la voluntat de l'artista.

Si, al contrari, el propòsit de l'artista és generar una peça duradora, la utilització de materials inestables constituirà un veritable problema a l'hora de conservar-la, tot i posar en pràctica mesures de conservació preventiva, ja que els agents intrínsecs seran la principal causa del seu deteriorament. En aquest sentit sorgeix un nou dilema moral: l'artista ha de gaudir de la llibertat de poder experimentar amb qualsevol material, independentment del seu grau d'estabilitat? O bé, si el que vol és que la seva peça perduri, hauria de limitar la seva tria a aquells materials més resistents, encara que això suposi haver de renunciar a un ventall de possibilitats il·limitades?

LA NECESSITAT D'UN PROTOCOL D'ACTUACIÓ

Per garantir la conservació de les escultures públiques contemporànies és imprescindible l'elaboració d'un pla de conservació preventiva on es contemplin cadascuna

de les obres independentment, és a dir, tenint en compte l'emplaçament i la resta de casuístiques que envolten una obra en particular.

Actualment, no existeix una normativa consensuada i específica en matèria de conservació i restauració d'obra pública contemporània, tot i que són molts els esforços realitzats per nombrosos municipis, museus o organitzacions artístiques en l'elaboració d'un protocol que orienti els tècnics encarregats de la conservació preventiva i la intervenció de restauració d'escultures ubicades a l'exterior, sigui en parcs, entorns urbans o museus a l'aire lliure. El disseny d'un protocol d'actuació és essencial i indispensable, ja que permet establir els criteris que guiaran les actuacions dels restauradors a partir de la profunda reflexió sobre les necessitats específiques d'aquest tipus de peces.

Una de les organitzacions pioneres en aquest camp és el *Cambridge Arts Council* (CAC), entitat destinada al finançament i promoció de programes artístics a la ciutat nord-americana de Cambridge (Massachusetts). Aquesta ciutat va inaugurar l'any 1979 el *CAC's Public Art*, una iniciativa amb l'objectiu de promoure l'art públic i, al mateix temps, dinamitzar l'entorn urbà del municipi. Per donar resposta a les exigències de manteniment de la col·lecció d'art públic de la ciutat, el CAC va crear, l'any 1996, el *CAC's Conservation and Maintenance Program*.⁶ Aquesta iniciativa es mereix un reconeixement especial, ja que es van veure obligats a construir el seu programa de conservació i manteniment des dels fonaments, perquè no existia cap document previ en el qual basar-se. El seu punt de partida va consistir a identificar quin tipus de col·lecció es tractava i qui n'era el propietari, és a dir, qui havia de fer-se responsable del seu manteniment, ja que en molts casos no s'havia signat cap contracte o document que atribuís la propietat legal de les peces. Es va determinar que totes les obres que havien sigut finançades amb fons públics pertanyien a la ciutat i, així doncs, era l'administració local qui havia de fer-se càrrec del seu manteniment.⁷

El següent pas va consistir a recollir tota la informació disponible sobre les diferents peces, a fi de catalogar-les de manera pertinent. Un cop classificades i inventariades, es va enviar a tots els artistes disponibles un formulari on se sol·licitava informació addicional i específica sobre les peces com, per exemple, les marques comercials dels productes utilitzats o instruccions sobre el transport i instal·lació de les obres. L'últim requeriment per definir els continguts del programa de conservació va ser la recerca de fons que permetessin finançar totes les actuacions necessàries.

Es va aprovar una xifra anual de 35.000 dòlars, que va permetre al CAC elaborar una primera planificació. En primer lloc, es va procedir a l'examen in situ de cadascuna de les peces per tal de realitzar un informe detallat de l'estat de conservació de tota la col·lecció. Dins d'aquest informe es van incloure recomanacions sobre la conservació preventiva de les obres i es va establir un ordre d'intervenció segons la seva urgència.

Paral·lelament, es va dissenyar una estratègia pedagògica i divulgativa, basada en la idea que la conservació de l'art comença amb l'educació dels espectadors. Així doncs, en van instal·lar plafons informatius pròxims a les intervencions en curs on s'explicaven les actuacions que s'hi estaven duent a terme. A més, hi van acudir restauradors en pràctiques que s'oferien a respondre els dubtes i qüestions plantejats pels ciutadans que s'hi apropaven.⁸

EL CAS DE L'ESCULTURA PÚBLICA CONTEMPORÀNIA A BARCELONA

Si analitzem els moments de major producció d'obra pública, ens adonarem que el desenvolupament de l'escultura pública de Barcelona està directament relacionat amb les grans fites que han tingut lloc a la ciutat. Dos dels grans esdeveniments d'època contemporània, com les exposicions de 1888 i 1929, van originar obres tan emblemàtiques com el monument a Colom o la Plaça Catalunya, respectivament. Però, pel que fa a la producció d'obra contemporània, cal destacar dos fets principals: la instauració del primer consistori democràtic l'any 1979 i la celebració dels Jocs Olímpics de l'any 1992.⁹

La col·lecció d'escultura pública contemporània ubicada dins l'espai urbà barceloní es caracteritza per la multiplicitat de temàtiques i materials. Per tal de proporcionar una visió global de les diverses problemàtiques presents en l'art públic de la ciutat, es van seleccionar cinc de les escultures contemporànies més emblemàtiques de Barcelona, realitzades per artistes de renom internacional i creades a partir de materials molt diversos. Les peces seleccionades van ser *The Wall* (1984), de Richard Serra; *Poema visual transitable en tres temps: naixement, camí—amb pauses i entonacions— i destrucció* (1984), de Joan Brossa; *Mistos* (1992), de Claes Oldenburg i Coosje Van Bruggen; *Crescendo appare* (1992), de Mario Merz; i, per últim, *L'estel ferit* (1992), de Rebecca Horn. Per a cadascuna d'aquestes escultures es van realitzar unes fitxes amb informació sobre l'obra, el seu emplaçament i el seu estat de conservació. L'objectiu d'aquestes fitxes era proposar una metodologia d'examen que fos visual, ràpidament consultable, eficaç i aplicable a les diferents escultures públiques de la ciutat.

⁶ SMITH MCNALLY, R.; HSU, L. "Conservation of contemporary public art". *Conservation Perspectives. The Getty Conservation Institute Newsletter*. Vol. 27 (2012), núm. 2, p. 4-9. També disponible en línia a: <http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/pdf/v27n2.pdf> [Consulta: 8 gener 2019].

⁷ YNGVASON, H. (ed.) *Conservation and maintenance of contemporary public art*. Cambridge (Massachusetts): Archetype Publications, 2002, p. 79.

⁸ *Ibid.*, p. 80-81.

⁹ DE LECEA, I. "Esculturas y espacio público en la ciudad de Barcelona". *On the w@terfront* (2006), núm. 8, p. 13-29 [En línia] <<https://www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/view/217153>> [Consulta: 15 abril 2019]. SOBREQÜÉS, J. [et. al.] *Art Públic de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2009.

DADES TÈCNiques

TÍTOL: Mistos

AUTOR: Claes Oldenburg, Coosje Van Bruggen.
 Executada per l'empresa Durpo S.A.¹⁰

DATAció: 1992

TEMA: Objecte quotidià de dimensions gegants. El llumí encès podria fer referència a la flama olímpica, o bé podria estar al·ludint la societat de consum, la qual es consumeix tan ràpidament com un misto.¹¹

DESCRIPció: La figura principal representa una capsa de llumins oberta amb cinc mistos al seu interior. Un d'ells es troba en posició vertical i figura estar encès, mentre que la resta estan doblegats cap avall. Al voltant d'aquesta caixa de mistos es troben uns altres cinc mistos dispersos al seu voltant, com si els haguessin llençat a l'atzar.

MIDES: (h x a x b): 20,73 m x 10,06 m x 13,21 m

Mistos dispersos:

2,79 m x 11,30 m x 2,92 m (1)

4,52 m x 9,22 m x 3,05 m (2)

2,29 m x 8,64 m x 5,72 m (3)

2,41 m x 7,87 m x 5,84 m (4)

5,28 m x 20,67 m x 4,39 m (5)

MATERIALS: Acer, alumini, resina amb fibra de vidre, esmalt de poliuretà.

TÈCNICA: Emmotllat, soldadura, policromia.

PROPIETARI: Ajuntament de Barcelona.

FOTOGRAFIES GENERALS: 1 a 4



¹⁰ Empresa de construcció, actualment desapareguda, que estava ubicada al municipi de Sant Cugat del Vallès.

¹¹ JULIÁN, I.; AJUNTAMENT DE BARCELONA. *Art Públic. La Barcelona de la democràcia. Mistos* [En línia]. <http://w10.bcn.es/APPS/gmocatateg_monum/FitxaMonumentAc.do?idioma=CA&codiMonumInt ern=933> [Consulta: 16 abril 2019]. [Consulta: 15 maig 2019].

[1] Figura central de l'escultura *Mistos* que representa una caixa de llumins oberta amb un d'ells encès.

[2] Vista d'un dels mistos dispersos pel terreny. Al fons es distingeixen la capsa de mistos i altres llumins disgregats.

[3] Escultura que representa un dels mistos dispersos pel terreny. En aquest cas figura estar consumit.

[4] Imatge d'un dels llumins dispersos del grup escultòric *Mistos* (Fotografies: Sara Hernández).

ESTUDI DE L'ENTORN I DELS FACTORS AMBIENTALS

UBICACIÓ:	A la intersecció entre l'avinguda Cardenal Vidal i Barraquer i el carrer Pare Mariana.
TIPUS D'ENTORN:	Entorn urbà.
DESCRIPCIÓ DE L'ENTORN:	L'obra s'ubica en una àrea residencial, pròxima al complex esportiu de la Vall d'Hebron. És una zona amb poca afluència de persones i allunyada de la massificació turística característica d'altres barris de la ciutat. Les figures es troben disposades sobre diferents voreres a l'encreuament de dos carrers, de manera que els cotxes circulen entremig dels diferents llumins.
TIPUS DE PAVIMENT:	La majoria de mistos es troben dipositats sobre una vorera de ciment, a excepció d'un d'ells, que està situat sobre una parcel·la amb gespa.
COBERTA:	No en presenta. Tampoc hi ha arbres que cobreixin la peça de les radiacions solars.
PEANYA:	No en presenta.
IL·LUMINACIÓ:	Tot el conjunt rep la llum directa del sol.
FONT D'HUMITAT PRÒXIMA:	No hi ha cap font d'humitat propera. La humitat que rep la peça prové principalment de la humitat ambiental i de la pluja.
FUNCIÓ / ÚS:	Alguns ciutadans utilitzen els mistos dispersos com a bancs per seure-hi, aprofitant la seva horitzontalitat.
FOTOGRAFIES DE L'ENTORN:	5 i 6



[5] Vista de la cruïlla de carrers on està ubicada l'obra *Mistos*.

[6] Ciutadans asseguts sobre un dels llumins dispersos que forma part del conjunt escultòric *Mistos* (Fotografies: Sara Hernández).

DESCRIPCIÓ DE LES ALTERACIONS I DE L'ESTAT DE CONSERVACIÓ

PRODUÏDES PER FACTORS INTRÍNSECOS:

La resina i l'esmalt de poliuretà són materials orgànics artificials, molt sensibles als agents ambientals, especialment a la llum. El seu procés de degradació es veu accelerat a causa de la seva ubicació a l'exterior.

PRODUÏDES PER FACTORS AMBIENTALS I BIOLÒGICS:

Les radiacions UV degraden l'esmalt de poliuretà i provoquen la seva decoloració.

Oxidació dels diferents elements metàl·lics que componen l'obra. Aquesta corrosió es pot observar a la base de la capa de mistos i en diferents pèrdues de policromia, ¹² ja que l'oxidació del suport metàl·lic provoca el desprendiment de la capa pictòrica. També apareixen oxidats els elements metàl·lics que formen l'estructura interna dels mistos, com s'evidencia a través de les pèrdues de material. ⁹

Igual que les radiacions UV, els factors termohigromètrics alteren el material i propicien l'aparició d'esquerdes i fractures.

PRODUÏDES PER FACTORS ANTROPOGÈNICS:

Actes vandàlics, en forma de pintades amb retolador i incisions amb objectes afilats. ¹⁰ i ¹¹

És possible que algunes de les fractures i pèrdues matèriques de l'obra hagin estat produïdes per actes vandàlics, ja que aquestes agressions mecàniques es troben a les zones més accessibles pels ciutadans. A les zones altes de l'escultura, en canvi, no es distingeixen agressions mecàniques tan significatives.

S'observen indicis d'intervencions anteriors realitzades de manera poc acurada, com mostren els repintats parcials de diferents pintades vandàliques, ¹³ o bé els degoteigs localitzats en diferents punts de l'escultura, ¹⁴ ocasionats durant el seu repintat per part dels tècnics de l'Ajuntament de Barcelona.

ESTAT DE CONSERVACIÓ:

Dolent

OBSERVACIONS I RECOMANACIONS:

L'escultura s'ha repintat en diverses ocasions, com es pot observar en els estrats visibles a través de les pèrdues de policromia. Des del punt de vista deontològic, el repintat és acceptable sempre que es realitzi amb el consentiment de l'artista i emprant la mateixa pintura que aquest va utilitzar en el moment de la creació de l'obra.¹²

La restauració d'aquesta escultura hauria de ser prioritària, ja que posa en risc la seguretat de les persones que s'hi aproximen a causa de les zones on la fibra de vidre ha quedat al descobert. ⁷ i ⁸ Com a mínim, caldria acordonar la zona per informar els ciutadans sobre el perill i evitar el seu accés a l'escultura.

FOTOGRAFIES DE LES ALTERACIONS: ⁷ a ¹⁴



[7] Pèrdua de policromia i del suport que ha deixat al descobert la fibra de vidre encarregada d'aportar resistència mecànica al suport de resina.

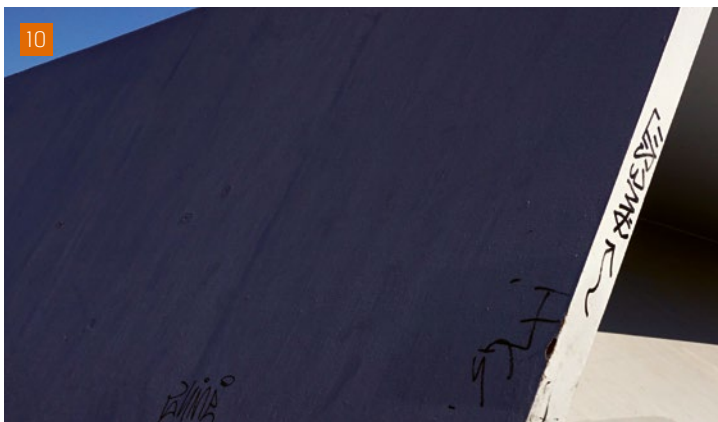


[8] Detall de la fibra de vidre que es troba al descobert en un dels mistos dispersos pel terreny (Fotografies: Sara Hernández).

¹² SANTOS GÓMEZ, S. "Criterios de conservación del arte contemporáneo: La restauración de escultura pintada expuesta al aire libre". *Asociación Aragonesa de Críticos de Arte* (2016), núm. 34 [En línia]. <<http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=1195>> [Consulta: 10 abril 2019].



[9] Pèrdua del revestiment de resina, que ha deixat al descobert l'estructura metàl·lica interna, la qual presenta corrosió (Fotografia: Sara Hernández).



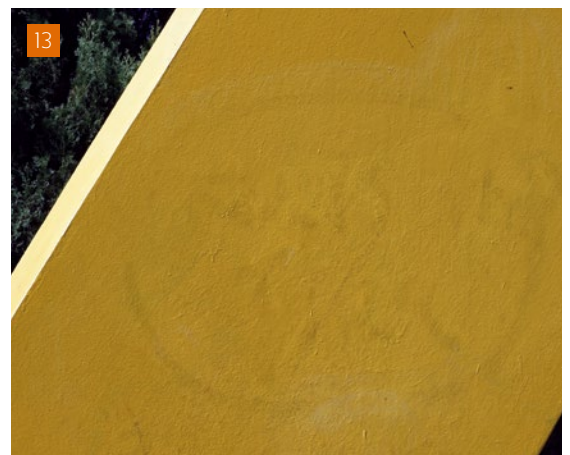
[10] Pintades vandàliques a la base de la figura central (Fotografia: Sara Hernández).



[11] Detall d'atac vandàlic en forma d'incisions realitzades amb un objecte afilat (Fotografia: Sara Hernández).



[12] Detall d'una pèrdua de la capa pictòrica corresponent a la caixa de llumins. La llacuna deixa al descobert el suport metàl·lic oxidat (Fotografia: Sara Hernández).



[13] Repintat parcial amb l'objectiu de cobrir una pintada vandàlica (Fotografia: Sara Hernández).



[14] Detall dels degoteigs de pintura d'un dels mistos de la figura central, ocasionats durant el repintat de l'escultura (Fotografia: Sara Hernández).

CONCLUSIONS

La manca de control sobre els agents atmosfèrics i l'absència de vigilància als carrers de la ciutat, converteixen la conservació de l'art públic situat a l'exterior en una tasca veritablement complexa. En el cas de la ciutat de Barcelona, s'ha pogut constatar que l'estat de conservació d'algunes de les seves obres d'art públic més emblemàtiques no és el desitjable. A més, aparentment no existeix un protocol que coordini de manera metòdica i eficaç les actuacions de manteniment i restauració que les administracions locals realitzen sobre aquests béns. Així doncs, per garantir la pervivència del patrimoni artístic ubicat en l'espai urbà, es fa imprescindible l'elaboració d'un pla de conservació preventiva per part de les administracions públiques. Aquest protocol d'actuació hauria de contemplar les diferents casuístiques presents en l'espai urbà i considerar les obres de manera independent, ja que cada peça respondrà a unes necessitats concretes depenent de la seva composició material i de la seva ubicació. L'objectiu principal d'aquest protocol hauria de ser la gestió sostenible dels béns, és a dir, sistematitzar les actuacions de manteniment de manera que aquestes accions estiguin coordinades i tinguin un efecte a llarg termini. A partir de la conservació preventiva de les obres, s'evitarien un gran nombre d'actuacions de restauració d'urgència i es facilitaria així una gestió més sostenible dels fons econòmics destinats al manteniment de l'art públic.

Per poder dissenyar un protocol estructurat i eficient, és completament imprescindible portar a terme un registre rigorós de totes les peces catalogades, especificant el seu estat de conservació i adjuntant tota la informació gràfica disponible. Cadascuna de les obres hauria d'estar identificada mitjançant un número de registre i anar acompanyada de tota la informació sobre els materials que la componen, les tècniques artístiques emprades, el context històric, etc. D'entre tota la documentació relativa a les obres, és especialment rellevant la informació sobre la intencionalitat de l'artista, ja que d'aquesta dependrà el criteri utilitzat durant les intervencions de restauració. L'artista, a l'hora de lliurar la seva obra, hauria de deixar constància del caràcter permanent o efímer de la seva obra, així com de les tècniques i productes emprats durant el seu procés de creació. En el cas de les escultures que ja formen part del paisatge urbà, caldria contactar amb els artistes o, en cas que ja no hi fossin,

amb les fundacions o familiars encarregats de gestionar el seu llegat artístic.

A banda dels tècnics que intervenen sobre el patrimoni cultural, cal tenir present que en el manteniment dels espais urbans també intervenen professionals d'altres camps, com jardiners, electricistes o les brigades encarregades de mantenir neta la ciutat. Cal formar mínimament els operaris que treballin en l'espai públic amb unes senzilles recomanacions sobre com actuar en les proximitats dels béns escultòrics. Per exemple, aquells treballadors que s'encarreguin del manteniment dels espais enjardinats amb presència d'escultures, les hauran de tenir en compte a l'hora d'orientar els sistemes de rec automàtic o bé evitar la utilització de maquinària que pugui provocar algun tipus d'agressió mecànica sobre les obres.

Per últim, cal fer referència a la difusió del patrimoni i a la conscienciació de la població, ja que les escultures ubicades en l'espai públic no disposen dels sistemes de vigilància propis d'un museu o galeria d'art. Com s'ha pogut constatar, el factor humà constitueix un dels principals agents d'alteració de l'art públic. Generalment, la ciutadania es troba molt desinformada sobre les obres d'art presents a la seva pròpia ciutat, desconeix el seu valor historicoartístic i, per tant, no contribueix de manera activa a la seva conservació. Per tal d'involucrar els ciutadans i conscienciar-los sobre la importància de l'art urbà, caldria engegar iniciatives culturals i estratègies pedagògiques que permetin la difusió d'aquest patrimoni i la seva apreciació per part de la població.

La salvaguarda de l'art públic és responsabilitat de les administracions públiques, però també de la mateixa ciutadania, ja que es tracta d'un patrimoni que és propietat de tots els ciutadans i que, per tant, es finança amb fons públics. Només amb el compromís de la ciutadania i la posada en marxa d'un protocol sistematitzat elaborat per professionals dels béns culturals es fa possible la pervivència de les obres d'art públic, que són emblema i símbol de les ciutats.

BIBLIOGRAFIA

ALMUEDO MENA, Z.; MAS-BARBERÀ, X. *La conservación preventiva de la escultura monumental contemporánea al aire libre. Un problema y un deber de todos*. A: SÁNCHEZ PÉREZ, J.A. (coord.) *Conservación de Arte Contemporáneo*. 13ª Jornada. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Departamento de Conservación-Restauración, 2012, p. 187-198.

ANGULO, S. "Un museu en hores baixes". *La Vanguardia* [Barcelona] (28 juliol 2013), núm. 47.350, p. 50-51. També disponible en línia a: <<http://www.pressreader.com/spain/la-vanguardia-catal%C3%A0/20130728/282784944091848>> [Consulta: 29 novembre 2018].

BLÁZQUEZ ABASCAL, J.; LLULL LLOBERA, P. *Guía de buenas prácticas. Proyectos de arte contemporáneo en espacios públicos, naturales y urbanos*. Cádiz: Fundación NMAC, 2002. També disponible en línia a: <<https://fundacionnmac.org/documentos/fundacion-nmac-guia-buenas-practicas.pdf>> [Consulta: 20 febrer 2019].

CAPÓ, J.; CATASÚS, A. *Barcelona Esculturas*. Barcelona: Ediciones Polígrafa - Ajuntament de Barcelona, 2001.

DE LECEA, I. "Esculturas y espacio público en la ciudad de Barcelona". *On the w@terfront* (2006), núm. 8, p. 13-29 [En línia] <<https://www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/view/217153>> [Consulta: 15 abril 2019].

FRAMPTON, K. "La renovació de Barcelona: una apreciació". A: AJUNTAMENT DE BARCELONA. *Barcelona. Espais i Escultures (1982-1986)*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. Àrea d'Urbanisme i Obres Públiques - Fundació Joan Miró, 1987.

GARCÍA SERRANO, P. "Incompatibilidades y soluciones en un museo de escultura al aire libre en jardín". A: MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. *Conservación de Arte Contemporáneo. 9ª Jornada*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008, p. 29-37.

GÓMEZ AGUILERA, F. "Arte, ciudadanía y espacio público". *On the w@terfront* (2004), núm. 5, p. 36-51. ISSN: 1139-7365. També disponible en línia a: <<https://raco.cat/index.php/Waterfront/article/download/214757/285049>> [Consulta: 19 març 2019].

JULIÁN, I.; AJUNTAMENT DE BARCELONA. *Art Públic. La Barcelona de la democràcia. Mistos* [En línia]. <http://w10.bcn.es/APPS/gmocataleg_monum/FitxaMonumentAc.do?idioma=CA&codiMonumIntern=933> [Consulta: 16 abril 2019].

"Llei 22/1998, de 30 de desembre, de la Carta Municipal de Barcelona", *Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya* (8 gener 1999), núm. 2801, p. 35. També disponible en línia a: www.portaljuridic.gencat.cat/ca/pjur_ocults/pjur_resultats_fitxa?action=fitxa&documentId=182811 [Consulta: 1 maig 2019].

MACARRÓN, A. *Conservación del patrimonio cultural. Criterios y normativas*. Madrid: Síntesis, 2008.

MADERUELO, J. *La pérdida del pedestal*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1994.

MOREIRA TEIXEIRA, J. C. "La teoría en la práctica de la conservación/restauración del arte contemporáneo". A: MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. *Conservación de Arte Contemporáneo. 9ª Jornada*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008, p. 209-217.

MOURE, G. *Configuraciones urbanas*. Barcelona: Polígrafa, 1994.

NAUDÉ V. N.; WHARTON G. *Guide to the maintenance of outdoor sculpture*. Washington D.C.: American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 1993.

"Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia". *Boletín Oficial del Esta-*

do (22 abril 1996), núm. 97, p. 7. Disponible en línea a: <<https://www.boe.es/buscar/pdf/1996/BOE-A-1996-8930-consolidado.pdf>> [Consulta: 15 maig 2019].

SANTABÁRBARA MORERA, C. "La teoría de la conservación del arte contemporáneo de Hiltrud Schinzel. Una alternativa a la teoría de la restauración de Cesare Brandi". A: SÁNCHEZ PÉREZ, J. A.; GOFFMAN, N. (coords.) *Conservación de Arte Contemporáneo. 15ª Jornada*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2014, p. 11-20.

SANTOS GÓMEZ, S. "Criterios de conservación del arte contemporáneo: La restauración de escultura pintada expuesta al aire libre". *Asociación Aragonesa de Críticos de Arte* (2016), núm. 34 [En línea]. <<http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=1195>> [Consulta: 10 abril 2019].

SMITH MCNALLY, R.; HSU, L. "Conservation of contemporary public art". *Conservation Perspectives. The Getty Conservation Institute Newsletter*. Vol. 27 (2012), núm. 2, p. 4-9. También disponible en línea a: <http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/pdf/v27n2.pdf> [Consulta: 8 gener 2019].

SOBREQUÉS, J. [et. al.] *Art Públic de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2009.

SOBRINO MANZANARES, M. L. *Escultura contemporánea en el espacio urbano*. A Coruña: Fundación Caixa Galicia, 1999.

YNGVASON, H. (ed.) *Conservation and maintenance of contemporary public art*. Cambridge (Massachusetts): Archetype Publications, 2002.