

**Escultura //****Una aproximación a la conservación de la escultura contemporánea en el exterior**

El presente artículo es un extracto del trabajo final *La conservación de la escultura contemporánea en el exterior. Ejemplos de escultura pública en Barcelona*. Con este estudio se pretende realizar una aproximación a la conservación de la escultura pública expuesta en el exterior, especialmente de las esculturas contemporáneas, las cuales presentan unas problemáticas concretas debido al uso de materiales muy diversos y a su ubicación en el entorno urbano.

**Sara Hernández Zárate.** Titulada Superior en Conservación y Restauración de Bienes Culturales en la especialidad de Escultura por la ESCRBC. Graduada en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Barcelona. sara.hez@hotmail.com

**Palabras Clave:** escultura pública, escultura en el exterior, conservación preventiva, escultura contemporánea, arte urbano.

**Fecha de recepción:** 23-09-2019 > **Fecha de aceptación:** 07-10-2019

**INTRODUCCIÓN<sup>1</sup>**

Cuando nos adentramos en un museo o galería de arte, todos los espacios están diseñados en función de las obras que se exponen: la temperatura y la humedad ambiental están escurpulosamente reguladas, para evitar cualquier alteración en las obras de arte, y la luz que incide sobre estas se encuentra desprovista de las nocivas radiaciones ultravioletas mediante la acción de filtros especiales. Además, las salas de los museos son espacios donde reina el silencio y la quietud, para favorecer la actitud reflexiva del visitante ante las obras, las cuales se acostumbra a exhibir sobre un fondo blanco, de absoluta neutralidad, que suprime cualquier distracción que pueda desviar la mirada del espectador.

El arte público —es decir, las obras de arte expuestas en el espacio público— se encuentra condicionado por un contexto totalmente diferente del de los museos o galerías de arte. Entendemos por “espacio público” aquel territorio de la ciudad donde la ciudadanía tiene el derecho a acceder y circular libremente. Este puede hacer referencia a entornos muy diversos, que pueden estar cubiertos o encontrarse al aire libre: jardines, parques, plazas, calles, bibliotecas públicas, estaciones de metro... La tipología de obras de arte más frecuente en el entorno urbano es la escultura, que ha sido utilizada desde la antigüedad para dotar de significado al espacio público en todas las civilizaciones.

En la ciudad moderna, las esculturas públicas forman parte del entramado urbano y tienen que convivir con el resto de elementos que forman parte de la ciudad. Estas esculturas, además de competir con el protagonismo de las vallas publicitarias, tienen que hacerse un hueco en el espacio público, cada vez más ocupado por los automóviles, que —a parte de invadir la vía pública— son uno de los principales responsables de la contaminación atmosférica, la cual dificultará enormemente la conservación de las obras de arte. Precisamente son las esculturas públicas ubicadas en el exterior las que comportan mayores problemas de conservación, puesto que se encuentran más expuestas a los agentes atmosféricos y al vandalismo. A pesar de parecer una paradoja, las esculturas más susceptibles al deterioro son las esculturas contemporáneas. Estas, a pesar de ser más recientes, presentan unas problemáticas concretas a causa del uso de materiales que tradicionalmente no eran utilizados en el arte y que, a menudo, resultan más inestables.

**PROBLEMAS TEÓRICOS, TÉCNICOS Y DEONTOLÓGICOS DERIVADOS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO**

El arte contemporáneo da un giro de ciento ochenta grados y rompe con los cánones artísticos tradicionales que determinaban qué creaciones podían ser consideradas “obras de arte”. Con la llegada de los *ready made*, se inaugura una nueva etapa en la que cualquier objeto o material puede convertirse en creación artística.

La aproximación hacia este nuevo arte comporta un conflicto ético con los criterios que actualmente se utilizan en la conservación de los bienes culturales. Dentro del panorama actual, la teoría imperante en el mundo de la conservación-

<sup>1</sup> Este artículo ha sido traducido del original en catalán al castellano por Carla Guinart Barberà, alumna de tercer curso de la especialidad de Conservación y Restauración de Escultura de la ESCRBC.

restauración es la formulada por el teórico italiano Cesare Brandi, fundador del *Istituto Centrale del Restauro* de Roma e inspirador del contenido de la *Carta del Restauro* del año 1972. Brandi proponía un modelo dirigido a conservar la materia del objeto artístico, el cual se caracteriza por su unicidad y originalidad. Así pues, el restaurador está obligado a respetar el material original de la obra y, en caso de restituir partes ausentes, estas tienen que estar totalmente justificadas y diferenciadas del resto de la pieza. Además, Brandi destaca la dimensión temporal de la obra, la cual se encuentra vinculada con su momento de creación, pero también con otros momentos históricos por los cuales ha pasado y que le aportan parte de su valor histórico.<sup>2</sup>

La transformación que experimenta el concepto de arte a partir de la segunda mitad del siglo XX provoca el replanteamiento de la teoría "brandiana". Los criterios desarrollados por Brandi resultan insuficientes para plantear una propuesta de intervención, ya que, en el arte contemporáneo, a menudo la materia no constituye la verdadera esencia de la obra de arte, sino que es el vehículo a través del cual el artista expresa un concepto o idea.

Hiltrud Schinzel, teórica de la conservación-restauración, es una de las pensadoras que más ha reflexionado sobre esta cuestión. Según la teórica austríaca, en la restauración de arte contemporáneo existe una carencia de distancia histórica que permita reconocer el arte más reciente como parte del patrimonio cultural.<sup>3</sup> Los nuevos mecanismos del arte contemporáneo sitúan a los restauradores en un terreno del todo desconocido y les obliga a replantear los métodos utilizados hasta ahora. Schinzel considera que los criterios vigentes se centran principalmente en la presentación de la obra y la "momificación"<sup>4</sup> mediante su encapsulamiento en urnas de vidrio que las protegen del polvo y los factores externos pero que, al mismo tiempo, obstaculizan la percepción de su mensaje. En este sentido, Schinzel propone encaminar las actuaciones de conservación-restauración hacia la preservación de los conceptos o emociones generados por la obra. A menudo la experiencia sensorial producida por una obra se desarrolla a lo largo de un tiempo determinado y, una vez finaliza su manifestación, la obra como tal se consume, desaparece y deja como único testigo de su existencia los soportes fotográficos o audiovisuales; es el caso de las *performances*, de las instalaciones o del arte efímero. Este hecho supone una paradoja para el restaurador, puesto que el desvanecimiento de la obra forma parte del proyecto artístico y, por lo tanto, evitarlo significaría contradecir la intencionalidad del artista.<sup>5</sup>

Además de los problemas teóricos y técnicos, el arte contemporáneo también comporta obligaciones éticas y morales compartidas entre el creador del objeto artístico y el propietario. Las actuaciones de conservación-restauración también están sujetas a estos derechos y obligaciones, puesto que, por norma general, las restauraciones de arte contemporáneo se caracterizan por su grado intervencionista, por el hecho de que mantener la intencionalidad del artista requiere, en muchos casos, la restitución de las partes alteradas o faltantes de la obra. En todo caso, las modificaciones de las piezas siempre tienen que estar autorizadas por el autor y en ningún caso tienen que desviarse del mensaje original de este, como resuelve la Ley de Propiedad Intelectual española.<sup>6</sup>

Otra de las peculiaridades que tiene el arte contemporáneo respecto a otros periodos artísticos es el hecho de disponer de información directa del autor, el cual puede participar en el planteamiento de las intervenciones que se están realizando a sus obras. Aun así, la presencia del artista no sustituye la figura del restaurador, puesto que el juicio del artista es subje-

tivo, la mente creativa evoluciona y puede modificar aspectos de una obra que anteriormente había considerado acabada, alterando su significado. Por esta razón, a la hora de intervenir una pieza siempre se tiene que establecer un diálogo entre el restaurador y el artista.

Los artistas actuales disponen de un repertorio de materiales y técnicas inagotable. El afán de experimentación e innovación los lleva a utilizar y combinar materiales de cualquier naturaleza, con la creatividad y la expresividad como únicos criterios.

Antiguamente, los artistas consultaban y estudiaban los tratados de los grandes maestros para lograr la mejor factura de la obra de arte que asegurara su pervivencia a lo largo del tiempo. En cambio, el artista contemporáneo se opone radicalmente a esta idea, con la libertad expresiva que le otorgan todos los materiales imaginables. Cuando su objetivo es la creación de una obra efímera, el uso de materiales perecederos está justificado y habría que plantearse si la conservación o la restauración de la pieza constituye una acción legítima, puesto que se contrapone con la voluntad del artista.

Si, al contrario, el propósito del artista es generar una pieza duradera, la utilización de materiales inestables constituirá un verdadero problema a la hora de conservarla, a pesar de poner en práctica medidas de conservación preventiva, puesto que los agentes intrínsecos serán la principal causa de su deterioro. En este sentido surge un nuevo dilema moral: ¿el artista tiene que disfrutar de la libertad de poder experimentar con cualquier material, independientemente de su grado de estabilidad? O bien, si lo que quiere es que su pieza perdure, ¿debería limitar su elección a aquellos materiales más resistentes, aunque esto suponga tener que renunciar a un abanico de posibilidades ilimitadas?

## LA NECESIDAD DE UN PROTOCOLO DE ACTUACIÓN

Para garantizar la conservación de las esculturas públicas contemporáneas es imprescindible la elaboración de un plan de conservación preventiva donde se contemplan cada una de las obras independientemente, es decir, teniendo en cuenta el emplazamiento y el resto de casuísticas que rodean una obra en particular.

Actualmente, no existe una normativa consensuada y específica en materia de conservación y restauración de obra pública contemporánea, a pesar de que son muchos los esfuerzos realizados por numerosos municipios, museos u organizaciones artísticas en la elaboración de un protocolo que oriente a los técnicos encargados de la conservación preventiva y la intervención de restauración de esculturas ubicadas en el exterior, sea en parques, entornos urbanos o museos al aire libre. El diseño de un protocolo de actuación es esencial e indispensable, puesto que permite establecer los criterios que guiarán las actuaciones de los restauradores a partir de la profunda reflexión sobre las necesidades específicas de este tipo de piezas.

Una de las organizaciones pioneras en este campo es el *Cambridge Arts Council* (CAC), entidad destinada a la financiación y promoción de programas artísticos en la ciudad norteamericana de Cambridge (Massachusetts). Esta ciudad inauguró en 1979 el *CAC's Public Art*, una iniciativa con el objetivo de promover el arte público y, al mismo tiempo, dinamizar el entorno urbano del municipio. Para dar respuesta a las exigencias de mantenimiento de la colección de arte público de la ciudad, el CAC creó, en 1996, el *CAC's Conservation and Maintenance Program*.<sup>7</sup> Esta iniciativa se merece un reconocimiento especial, puesto que se vieron obligados a construir

<sup>2</sup> MACARRÓN, A. *Conservación del patrimonio cultural. Criterios y normativas*. Madrid: Síntesis, 2008, p. 239-240.

<sup>3</sup> 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". En: 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.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> MOREIRA TEIXEIRA, J. C. "La teoría en la práctica de la conservación/restauración del arte contemporáneo". En: 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.

<sup>6</sup> "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), nº 97, p. 7. Disponible en línea en: <<https://www.boe.es/buscar/pdf/1996/BOE-A-1996-8930-consolidado.pdf>> [Consulta: 15 mayo 2019].

<sup>7</sup> SMITH MCNALLY, R.; HSU, L. "Conservation of contemporary public art". *Conservation Perspectives. The Getty Conservation Institute Newsletter*. Vol. 27 (2012), nº 2, p. 4-9. También disponible en línea en: <[http://www.getty.edu/conservation/publications\\_resources/newsletters/pdf/v27n2.pdf](http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/pdf/v27n2.pdf)> [Consulta: 8 enero 2019].

su programa de conservación y mantenimiento desde los cimientos, porque no existía ningún documento previo en el cual basarse. Su punto de partida consistió en identificar qué tipo de colección se trataba y quién era el propietario, es decir, quién tenía que hacerse responsable de su mantenimiento, puesto que en muchos casos no se había firmado ningún contrato o documento que atribuyera la propiedad legal de las piezas. Se determinó que todas las obras que habían sido financiadas con fondos públicos pertenecían a la ciudad y, por lo tanto, era la administración local quién tenía que hacerse cargo de su mantenimiento.<sup>8</sup>

El siguiente paso consistió en recolectar toda la información disponible sobre las diferentes piezas, con la finalidad de catalogarlas de manera pertinente. Una vez clasificadas e inventariadas, se envió a todos los artistas disponibles un formulario donde se solicitaba información adicional y específica sobre las piezas como, por ejemplo, las marcas comerciales de los productos utilizados o instrucciones sobre el transporte e instalación de las obras. El último requerimiento para definir los contenidos del programa de conservación fue la búsqueda de fondos que permitieran financiar todas las actuaciones necesarias.

Se aprobó una cifra anual de 35.000 dólares, que permitió al CAC elaborar una primera planificación. En primer lugar, se procedió al examen *in situ* de cada una de las piezas para realizar un informe detallado del estado de conservación de toda la colección. Dentro de este informe se incluyeron recomendaciones sobre la conservación preventiva de las obras y se estableció un orden de intervención según su urgencia.

Paralelamente, se diseñó una estrategia pedagógica y divulgativa, basada en la idea de que la conservación del arte empieza con la educación de los espectadores. Así pues, instalaron plafones informativos próximos a las intervenciones en curso donde se explicaban las actuaciones que se estaban llevando a cabo. Además, acudieron restauradores en prácticas que se ofrecían a responder las dudas y cuestiones planteadas por los ciudadanos que se acercaban.<sup>9</sup>

#### EL CASO DE LA ESCULTURA PÚBLICA CONTEMPORÁNEA EN BARCELONA

Si analizamos los momentos de mayor producción de obra pública, nos daremos cuenta de que el desarrollo de la escultura pública de Barcelona está directamente relacionado con los grandes hitos que han tenido lugar en la ciudad. Dos de los grandes acontecimientos de época contemporánea, como las exposiciones de 1888 y 1929, originaron obras tan emblemáticas como el monumento a Colón o la Plaza Cataluña, respectivamente. Pero, en cuanto a la producción de obra contemporánea, hay que destacar dos hechos principales: la instauración del primer consistorio democrático en el año 1979 y la celebración de los Juegos Olímpicos del año 1992.<sup>10</sup>

La colección de escultura pública contemporánea ubicada dentro del espacio urbano barcelonés se caracteriza por la multiplicidad de temáticas y materiales. Para proporcionar una visión global de las diferentes problemáticas presentes en el arte público de la ciudad, se seleccionaron cinco de las esculturas contemporáneas más emblemáticas de Barcelona, realizadas por artistas de renombre internacional y creadas a partir de materiales muy diversos. Las piezas seleccionadas fueron *The Wall* (1984), de Richard Serra; *Poema visual transitable en tres tiempos: Nacimiento, camino —con pausas y entonaciones— y destrucción* (1984), de Joan Brossa; *Cerillas* (1992), de Claes Oldenburg y Coosje Van Bruggen; *Crescendo appare* (1992), de Mario Merz; y, por último, *La estrella herida* (1992), de Rebecca Horn. Para cada una de estas esculturas

se realizaron unas fichas con información sobre la obra, su emplazamiento y su estado de conservación. El objetivo de estas fichas era proponer una metodología de examen que fuera visual, rápidamente consultable, eficaz y aplicable a las diferentes esculturas públicas de la ciudad.

#### Propuesta de ficha de conservación preventiva: *Cerillas* (1992), de Claes Oldenburg y Coosje Van Bruggen

DATOS TÉCNICOS
<b>TÍTULO:</b> <i>Cerillas</i>
<b>AUTOR:</b> Claes Oldenburg, Coosje Van Bruggen. Ejecutada por la empresa Durpo S.A. <sup>11</sup>
<b>DATACIÓN:</b> 1992
<b>TEMA:</b> Objeto cotidiano de dimensiones gigantes. La cerilla encendida podría hacer referencia a la llama olímpica, o bien podría estar refiriéndose a la sociedad de consumo, la cual se consume tan rápidamente como una cerilla. <sup>12</sup>
<b>DESCRIPCIÓN:</b> La figura principal representa una caja de cerillas abierta con cinco cerillas en su interior. Una de ellas se encuentra en posición vertical y figura estar encendida, mientras que el resto están dobladas hacia abajo. Alrededor de esta caja de cerillas se encuentran otras cinco cerillas dispersas a su alrededor, como si las hubieran tirado al azar.
<b>MEDIDAS:</b> (h x a x b): 20,73 m x 10,06 m x 13,21 m  Cerillas dispersas: 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)
<b>MATERIALES:</b> Acero, aluminio, resina con fibra de vidrio, esmalte de poliuretano.
<b>TÉCNICAS:</b> Moldeado, soldadura, policromía.
<b>PROPIETARIO:</b> Ayuntamiento de Barcelona.
<b>FOTOGRAFÍAS GENERALES</b> 1-4 [pág. 110]

<sup>8</sup> YNGVASON, H. (ed.) *Conservation and maintenance of contemporary public art*. Cambridge (Massachusetts): Archetype Publications, 2002, p. 79.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 80-81.

<sup>10</sup> DE LECEA, I. "Esculturas y espacio público en la ciudad de Barcelona". *On the waterfront* (2006), núm. 8, p. 13-29 [En línea] < <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.

<sup>11</sup> Empresa de construcción, actualmente desaparecida, que estaba ubicada en el municipio de Sant Cugat del Vallès.

<sup>12</sup> JULIÁN, I.; AJUNTAMENT DE BARCELONA. *Art Públic. La Barcelona de la democràcia. Mistos* [En línea]. <[http://w10.bcn.es/APPS/gmocataleg\\_monum/FitxaMonumentAc.do?idioma=CA&codiMonumIn tern=933](http://w10.bcn.es/APPS/gmocataleg_monum/FitxaMonumentAc.do?idioma=CA&codiMonumIn tern=933)> [Consulta: 16 abril 2019].

ESTUDIO DEL ENTORNO Y DE LOS FACTORES AMBIENTALES
<b>UBICACIÓN:</b> En la intersección entre la avenida Cardenal Vidal i Barraquer y la calle Padre Mariana. Entorno urbano.
<b>TIPO DE ENTORNO:</b> Entorno urbano.
<b>DESCRIPCIÓN DEL ENTORNO:</b> La obra se ubica en un área residencial, próxima al complejo deportivo de la Vall d'Hebron. Es una zona con poca afluencia de personas y alejada de la masificación turística característica de otros barrios de la ciudad. Las figuras se encuentran dispuestas sobre diferentes aceras en el cruce de dos calles, de forma que los coches circulan entre las diferentes cerillas.
<b>TIPO DE PAVIMENTO:</b> La mayoría de cerillas se encuentran depositadas sobre una acera de cemento, a excepción de una de ellas, que está situada sobre una parcela con césped.
<b>CUBIERTA:</b> No presenta. Tampoco hay árboles que cubran la pieza de las radiaciones solares.
<b>PEANA:</b> No presenta.
<b>ILUMINACIÓN:</b> Todo el conjunto recibe la luz directa del sol.
<b>FUENTE DE HUMEDAD PRÓXIMA:</b> No hay ninguna fuente de humedad próxima. La humedad que recibe la pieza proviene principalmente de la humedad ambiental y de la lluvia.
<b>ACCESIBILIDAD AL PÚBLICO:</b> La pieza es totalmente accesible a los ciudadanos.
<b>FUNCIÓN / USO:</b> Algunos ciudadanos utilizan las cerillas dispersas como bancos para sentarse, aprovechando su horizontalidad.
<b>FOTOGRAFÍAS DEL ENTORNO</b> 5 y 6 [pág. 111]

DESCRIPCIÓN DE LAS ALTERACIONES Y DEL ESTADO DE CONSERVACIÓN
<b>PRODUCIDAS POR FACTORES INTRÍNSECOS:</b> La resina y el esmalte de poliuretano son materiales orgánicos artificiales, muy sensibles a los agentes ambientales, especialmente a la luz. Su proceso de degradación se ve acelerado a causa de su ubicación en el exterior.
<b>PRODUCIDAS POR FACTORES AMBIENTALES Y BIOLÓGICOS:</b> Las radiaciones UV degradan el esmalte de poliuretano y provocan su decoloración. Oxidación de los diferentes elementos metálicos que componen la obra. Esta corrosión se puede observar en la base de la caja de cerillas y en diferentes pérdidas de policromía, 12 [pág. 113] puesto que la oxidación del soporte metálico provoca el desprendimiento de la capa pictórica. También aparecen oxidados los elementos metálicos que forman la estructura interna de las cerillas, como se evidencia a través de las pérdidas de material. 9 [pág. 113] Igual que las radiaciones UV, los factores termohigrométricos alteran el material y propician la aparición de grietas y fracturas.
<b>PRODUCIDAS POR FACTORES ANTROPOGÉNICOS:</b> Actos vandálicos, en forma de pintadas con rotulador e incisiones con objetos afilados. 10 y 11 [pág. 113] Es posible que algunas de las fracturas y pérdidas materiales de la obra hayan sido producidas por actos vandálicos, puesto que estas agresiones mecánicas se encuentran en las zonas más accesibles por los ciudadanos. En las zonas altas de la escultura, en cambio, no se distinguen agresiones mecánicas tan significativas. Se observan indicios de intervenciones anteriores realizadas de manera poco cuidadosa, como muestran los repintes parciales de diferentes pintadas vandálicas, 13 [pág. 113] o bien los goteos localizados en diferentes puntos de la escultura, 14 [pág. 114] ocasionados durante su repintado por parte de los técnicos del Ayuntamiento de Barcelona.
<b>ESTADO DE CONSERVACIÓN:</b> Malo
<b>OBSERVACIONES Y RECOMENDACIONES:</b> La escultura se ha repintado en varias ocasiones, como se puede observar en los estratos visibles a través de las pérdidas de policromía. Desde el punto de vista deontológico, el repinte es aceptable siempre que se realice con el consentimiento del artista y empleando la misma pintura que este utilizó en el momento de la creación de la obra. <sup>13</sup> La restauración de esta escultura tendría que ser prioritaria, puesto que pone en riesgo la seguridad de las personas que se aproximan a causa de las zonas donde la fibra de vidrio ha quedado al descubierto. 7 y 8 [pág. 112] Como mínimo, se debería acordonar la zona para informar a los ciudadanos sobre el peligro y evitar su acceso a la escultura.
<b>FOTOGRAFÍAS GENERALES</b> 7-14 [pág. 112 - 114]

<sup>13</sup> 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), nº 34 [En línea]. <<http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=1195>> [Consulta: 10 abril 2019].

## CONCLUSIONES

La falta de control sobre los agentes atmosféricos y la ausencia de vigilancia en las calles de la ciudad, convierten la conservación del arte público situado en el exterior en una tarea verdaderamente compleja. En el caso de la ciudad de Barcelona, se ha podido constatar que el estado de conservación de algunas de sus obras de arte público más emblemáticas no es el deseable. Además, aparentemente no existe un protocolo que coordine de manera metódica y eficaz las actuaciones de mantenimiento y restauración que las administraciones locales realizan sobre estos bienes. Así pues, para garantizar la pervivencia del patrimonio artístico ubicado en el espacio urbano, se hace imprescindible la elaboración de un plan de conservación preventiva por parte de las administraciones públicas. Este protocolo de actuación tendría que contemplar las diferentes casuísticas presentes en el espacio urbano y considerar a las obras de manera independiente, puesto que cada pieza responderá a unas necesidades concretas dependiendo de su composición material y de su ubicación. El objetivo principal de este protocolo debería ser la gestión sostenible de los bienes, es decir, sistematizar las actuaciones de mantenimiento de forma que estas acciones estén coordinadas y tengan un efecto a largo plazo. A partir de la conservación preventiva de las obras, se evitarían un gran número de actuaciones de restauración de urgencia y se facilitaría así una gestión más sostenible de los fondos económicos destinados al mantenimiento del arte público.

Para poder diseñar un protocolo estructurado y eficiente, es completamente imprescindible llevar a cabo un registro riguroso de todas las piezas catalogadas, especificando su estado de conservación y adjuntando toda la información gráfica disponible. Cada una de las obras tendría que estar identificada mediante un número de registro e ir acompañada de toda la información sobre los materiales que la componen, las técnicas artísticas usadas, el contexto histórico, etc. De entre toda la documentación relativa a las obras, es especialmente relevante la información sobre la intencionalidad del artista, puesto que de esta dependerá el criterio utilizado durante las intervenciones de restauración. El artista, a la hora de entregar su obra, tendría que dejar constancia del carácter permanente o efímero de su obra, así como de las técnicas y productos empleados durante su proceso de creación. En el caso de las esculturas que ya forman parte del paisaje urbano, se debería contactar con los artistas o, en caso de que ya no estuvieran, con las fundaciones o familiares encargados de gestionar su legado artístico.

Además de los técnicos que intervienen sobre el patrimonio cultural, hay que tener presente que en el mantenimiento de los espacios urbanos también intervienen profesionales de otros campos, como jardineros, electricistas o las brigadas encargadas de mantener limpia la ciudad. Hay que formar mínimamente a los operarios que trabajan en el espacio público con unas sencillas recomendaciones sobre cómo actuar en las proximidades de los bienes escultóricos. Por ejemplo, aquellos trabajadores que se encargan del mantenimiento de los espacios ajardinados con presencia de esculturas, las deberían tener en cuenta a la hora de orientar los sistemas de riego automático o bien evitar la utilización de maquinaria que pueda provocar algún tipo de agresión mecánica sobre las obras.

Por último, se debe hacer referencia a la difusión del patrimonio y a la concienciación de la población, puesto que las esculturas ubicadas en el espacio público no disponen de los sistemas de vigilancia propios de un museo o galería de arte. Como se ha podido constatar, el factor humano constituye

uno de los principales agentes de alteración del arte público. Generalmente, la ciudadanía se encuentra muy desinformada sobre las obras de arte presentes en su propia ciudad, desconoce su valor histórico-artístico y, por lo tanto, no contribuye de manera activa a su conservación. Para involucrar a los ciudadanos y concienciarlos sobre la importancia del arte urbano, habría que poner en marcha iniciativas culturales y estrategias pedagógicas que permitan la difusión de este patrimonio y su apreciación por parte de la población.

La salvaguardia del arte público es responsabilidad de las administraciones públicas, pero también de la misma ciudadanía, puesto que se trata de un patrimonio que es propiedad de todos los ciudadanos y que, por lo tanto, se financia con fondos públicos. Solo con el compromiso de la ciudadanía y la puesta en marcha de un protocolo sistematizado elaborado por profesionales de los bienes culturales se hace posible la pervivencia de las obras de arte público, que son emblema y símbolo de las ciudades.

## IMÁGENES

**Portada** *La Estrella herida*, de Rebecca Horn (Fotografía: Sara Hernández).

**1** Figura central de la escultura *Cerillas* que representa una caja de cerillas abierta con una de ellas encendida (Fotografía: Sara Hernández).

**2** Vista de una de las cerillas dispersas por el terreno. En el fondo se distinguen la caja de cerillas y otras cerillas disgregadas (Fotografía: Sara Hernández).

**3** Escultura que representa una de las cerillas dispersas por el terreno. En este caso, figura estar consumida (Fotografía: Sara Hernández).

**4** Imagen de una de las cerillas dispersas del grupo escultórico *Cerillas* (Fotografía: Sara Hernández).

**5** Vista del cruce de calles donde está ubicada la obra *Cerillas* (Fotografía: Sara Hernández).

**6** Ciudadanos sentados sobre una de las cerillas dispersas que forma parte del conjunto escultórico *Cerillas* (Fotografía: Sara Hernández).

**7** Pérdida de policromía y del soporte que ha dejado al descubierto la fibra de vidrio encargada de aportar resistencia mecánica al soporte de resina (Fotografía: Sara Hernández).

**8** Detalle de la fibra de vidrio que se encuentra al descubierto en una de las cerillas dispersas por el terreno (Fotografía: Sara Hernández).

**9** Pérdida del revestimiento de resina, que ha dejado al descubierto la estructura metálica interna, que presenta corrosión (Fotografía: Sara Hernández).

**10** Pintadas vandálicas en la base de la figura central (Fotografía: Sara Hernández).

**11** Detalle de un ataque vandálico en forma de incisiones realizadas con un objeto afilado (Fotografía: Sara Hernández).

**12** Detalle de una pérdida de la capa pictórica correspondiente a la caja de cerillas. La laguna deja al descubierto el soporte metálico oxidado (Fotografía: Sara Hernández).

13 Repintado parcial con el objetivo de cubrir una pintada vandálica (Fotografía: Sara Hernández).

14 Detalle de los goteos de pintura de una de las cerillas de la figura central, ocasionados durante el repintado de la escultura (Fotografía: Sara Hernández).

## BIBLIOGRAFÍA

ALMUEDO MENA, Z.; MAS-BARBERÀ, X. *La conservación preventiva de la escultura monumental contemporánea al aire libre. Un problema y un deber de todos*. En: 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 julio 2013), nº 47.350, p. 50-51. También disponible en línea en: <<http://www.pressreader.com/spain/la-vanguardia-catal%3%A0/20130728/282784944091848>> [Consulta: 29 noviembre 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. También disponible en línea en: <<https://fundacionnmac.org/documentos/fundacion-nmac-guia-buenas-practicas.pdf>> [Consulta: 20 febrero 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), nº 8, p. 13-29 [En línea] <<https://www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/view/217153>> [Consulta: 15 abril 2019].

FRAMPTON, K. "La renovació de Barcelona: una apreciació". En: 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". En: 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), nº 5, p. 36-51. ISSN: 1139-7365. También disponible en línea en: <<https://www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/download/214757/285049>> [Consulta: 19 marzo 2019].

JULIÁN, I.; AJUNTAMENT DE BARCELONA. *Art Públic. La Barcelona de la democràcia. Mistos* [En línea]. <[http://w10.bcn.es/APPS/gmocatalog\\_monum/FitxaMonumentAc.do?idioma=CA&codiMonumIntern=933](http://w10.bcn.es/APPS/gmocatalog_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 enero 1999), nº 2801, p. 35. También disponible en línea en: <[www.portaljuridic.gencat.cat/ca/pjur\\_ocults/pjur\\_resultats\\_fitxa?action=fitxa&documentId=182811](http://www.portaljuridic.gencat.cat/ca/pjur_ocults/pjur_resultats_fitxa?action=fitxa&documentId=182811)> [Consulta: 1 mayo 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". En: 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 Estado* (22 abril 1996), nº 97, p. 7. Disponible en línea en: <<https://www.boe.es/buscar/pdf/1996/BOE-A-1996-8930-consolidado.pdf>> [Consulta: 15 mayo 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". En: 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), nº 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), nº 2, p. 4-9. También disponible en línea en: <[http://www.getty.edu/conservation/publications\\_resources/newsletters/pdf/v27n2.pdf](http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/pdf/v27n2.pdf)> [Consulta: 8 enero 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.