



El espacio ocupado.

Creación y patrimonio contemporáneo

José Carlos Roldán Saborido, conservador-restaurador de Bienes Culturales.
Área de restauración Centro Andaluz de Arte Contemporáneo

El texto parte, como su primer apartado indica, de la redimensión del concepto de patrimonio cultural, la actualización del patrimonio contemporáneo y del hecho cultural, así como de la interrelación del arte con los espacios urbanos, desde la caracterización y evolución social de lo público y lo privado. También participa en el debate sobre la evolución de las ciudades y el papel que están jugando en el contexto global. A partir de estas primeras ideas, el autor proporciona una serie de reflexiones, ilustradas con ejemplos al caso, tanto de obras como exposiciones y autores, sobre la problemática actual que ofrece la ocupación artística de la urbe. Propone una variada disección de lo público, el arte y la ciudad desde la visión más estética, vivencial, social, vecinal, documental y técnica hasta la más identitaria, política y comprometida.

The occupied space. Creation and contemporary heritage

The article opens with a redefinition of the patrimony concept, exploring contemporary heritage and culture, as well as the interrelationship between art and urban spaces since the characterization and social evolution of public and private space. Also it participates in the debate on the evolution of cities and the role they are playing in the global context. Based on these initial ideas, the author provides a series of reflections, illustrated with examples of artistic works and exhibitions, and introduces writers on current topics afforded by artistic activity in the metropolis. A varied dissection of public, art, and city is presented from the most aesthetic, existential, social, municipal, documentary and technical point of view, to one that considers human identity, politics and commitment.

De los patrimonios

La consideración, normalmente asimilada, del patrimonio “natural” y “cultural” como realidades diferenciadas olvida, por un lado, los elementos “naturales” del patrimonio “cultural” y por otro, los elementos “culturales” del patrimonio “natural”.

Podemos partir del convencimiento de que los espacios (cada vez más) son absolutamente antrópicos, incluso en las ofertas de viajes a *paraísos exclusivos organizados* como espacios tematizados nada está por azar. La acción humana está presente de forma directa o indirecta en cualquier rincón del planeta, a veces premeditada, otras sutilmente asentada y en muchos casos como reacciones en cadena de protagonistas anónimos.

La propia creación plástica no está sino íntimamente vinculada a la interrelación de sus “agentes” entre sí y los entornos donde se proponen.

Estos nuevos mensajes que se van proponiendo, sin entrar a analizar la comunicación, el lenguaje no verbal o los elementos que lo componen, sirven en todo caso no sólo para justificar prácticas o configuraciones sociales, sino para traducir la propia transformación desde lo epidérmico de los comportamientos, los valores y las identidades.

Con el pensamiento de que lo cultural está al margen de la naturaleza perpetuamos una visión dualista más propia de la cultura occidental y que, como no podía ser de otra forma, se reproduce imponiéndose a otras consideraciones cuando queremos situar lo que entendemos como patrimonio. Consideramos, de manera un tanto singular y errónea, “cultura” como la significación propia de los objetos.

¿Es útil esta idea de la noción de patrimonio que venimos manteniendo para entender los productos (objetos artísticos) que generan los individuos y el desarrollo de su cultura?

La mayoría de los posicionamientos encuentran implícita la clasificación, enfocándola en el propio elemento o sujeto a clasificar, de tal manera que podemos perdernos en una maraña de especificidades que aludirán a su diferencia, separándolo del común del interés general¹.

Un mismo bien puede tener distintas significaciones, “atravesando” las fronteras, pero se puede considerar

como patrimonio cultural aquel que aceptamos que ha diferenciado, que ha explicitado elementos reconocibles: lo histórico, artístico, etnológico, arquitectónico, documental, etc. Es, en definitiva, la aceptación de un fenómeno cultural con posibilidad de análisis histórico.

Podemos encontrar “cultura” sin más calificativos y la cultura connotada cada vez con más especificidad taxonómica². Es interesante reflexionar sobre la noción de patrimonio: la reproducción cultural, los bienes reunidos en la historia por cada sociedad y la construcción que el tiempo realiza mostrándonos su propia capacidad para la interpretación; porque en cuanto a la pertenencia y disfrute, éste no pertenece realmente a los agentes que de alguna manera lo viven, aunque formalmente parezca ser de todos y estar listo para que todos lo usen.

Es también importante, por lo que afecta a la propia creación artística en el espacio, la proposición de cultura que formulan las concepciones patrimonialistas: patrimonio material y patrimonio inmaterial, pero, considerando su extrema complejidad, se antoja difícil simplificaciones o la adopción de convenciones más o menos administrativas. Lo primero será pensar que un bien cultural tiene un valor en sí mismo, al margen de los usos y valores asignados. Este planteamiento se ha traducido en las políticas proteccionistas a ultranza en cosas y objetos (cosificaciones) que se suman a los usuarios y que les dotan de un sentido que se transforma a lo largo del tiempo. Lo segundo invita a ampliar la mirada para que reconozcamos en la actividad, en la costumbre, en la ausencia de modelo, todo aquello que, precisamente porque lo connotamos, cobrará sentido para nosotros y aportaremos al entorno. De nuevo esta dualidad está reñida con la incorporación de muchas creaciones individuales y colectivas en las culturas de los pueblos; el peso de lo matérico, la cuantificación, ha modificado en muchos casos las lecturas que hacemos de nuestro entorno inmediato³.

Y qué entenderemos por “patrimonio contemporáneo” sino la expresión y la concreción de acciones sujetas a su tiempo, de modo que reflejen o que inicien caminos para la interpretación o para la relectura de los elementos que conforman esas sociedades vividas. Además, en el caso de lo contemporáneo frente a lo moderno, podemos apreciar también un carácter experimental y casi una ausencia de pautas que hagan previsible las siguientes propuestas. Otros rasgos que caracterizan a la creación contemporánea son la interrelación con otra serie de profesionales o grupos sociales, es decir, un tipo de

creación de objetos que no sólo se ejecuta desde el taller o desde la propuesta anónima, sino que por el contrario el artista se exhibe entrando en una dinámica de realidad compartida o que participa de otros fenómenos que accionan a su alrededor y que pueden confluír en espacios comunes, dado que los fenómenos o los centros de interés para la creación son compartidos por otros en principio “no artistas”.

Asimismo, es importante considerar el papel de la actividad plástica como una práctica común y dicha práctica como objeto artístico en sí (el proceso como obra de arte). Encontraremos tanto conceptos como elementos objetuales concretos en una trayectoria similar, imposible de disociar. Algunos autores como Pierre Bourdieu nos hablan de la *función intermediadora de los agentes del arte* (aquellos que han provocado la aparición de estos objetos) y refieren el contexto del campo artístico como un espacio amplio y complejo de personas e instituciones que condicionan la producción de artistas y casi median entre la sociedad y la obra, entre la obra y la sociedad.

Pero a diferencia de los objetos que pueblan los museos, frutos de las acciones coleccionistas, del valor como bien y del acopio de objetos y materiales, los elementos “artísticos” en los espacios habitados se pueden, por ejemplo, incorporar como monumentos específicos, como elementos adquiridos de otros usos, es el caso de los azulejos de publicidad⁴, o de esculturas públicas de materiales reutilizados como los obeliscos de botines arqueológicos, o de proyectos efímeros o permanentes desarrollados en ámbitos más o menos específicos o que tratan de sondear el espacio constituyendo nuestro imaginario, en palabras de Florián Schneider, *hackeando las fronteras* (AA.VV., 2001, *Modos de Hacer*).

Trataremos de considerarlos para reflexionar y para tratar de aproximarnos a la idea de intervención en el espacio, siendo igualmente un “patrimonio vivido” al igual que otros.

Insistiremos en las referencias al elemento artístico que se “coloca” como colocamos un árbol, es decir, descontextualizado de los entornos, extrínseco al espacio para el que se ha creado y proyectos que buscan la interacción con esos espacios de manera exclusiva⁵. También sugeriremos algunas propuestas más contemporáneas en las que no sólo son los elementos, sean de arte tradicional o convencional, que conocemos con los soportes, técnicas o materiales habituales en el arte, sino que



Estación de metro de Chamberí (Madrid), clausurada en 1966 y ahora reabierta como centro temático. Foto: Federico Romero



Ventana CaixaForum. Madrid, 2008. Foto: José Carlos Roldán



Rauchemberg. Madrid, 2008. Foto: José Carlos Roldán



Bosque de Oma. Graffiti Agresión. Ibarrola. Foto: Pilar Bustinduy

se mezclan con otras formas de participación, documentación, confrontación o creación, o formas que en el propio proceso creativo obtienen su propia definición como obras de arte.

Ciudad invadida⁶

Lo que fue título expositivo nos vincula a un espacio (la *civies*) donde más claramente el individuo (sobre todo en Occidente) canaliza y también se reconoce con los cambios y las aportaciones de su cultura. Espacios urbanos que serán modificados a través de una serie de aspiraciones colectivas o de fuertes individualidades, pero están sujetos igualmente a modas y a veces escapan a la propia evolución deseable. La ciudad se ha ido colocando como espacio aceptadamente modificado frente a la idea de campo, de naturaleza, aunque somos conscientes de que ambos son antrópicamente transformados de igual manera. La ciudad, cuando nos distanciamos, pasa a ser algo que era un territorio con límites determinados aunque no visibles en nuestro modelo de visión, para irse convirtiendo, a medida que la suponemos con volumen, en un gran envoltente a modo de contenedor. En una vista aérea apenas vemos a quienes las habitan. Thomas Struth las nombraba como *lugares inconscientes*, es decir, que en esencia podrían ubicarse en cualquier sitio por las similitudes, pero el orden y la configuración de lo fragmentado las hace únicas en nuestra memoria, vinculada a los recuerdos y a la tradición que no son sino la plasmación de rituales y acciones de un colectivo durante mucho tiempo⁷.

Al principio existe una alternancia entre los espacios comunes, esos de los que hablan los antropólogos como espacios de sociabilidad, y los espacios privados (normalmente desde la opulencia del poder: la Iglesia, los nobles o los burgueses), siendo en estos últimos donde encontramos un mayor número de objetos de arte depositados.

Sobre todo en Europa, desde finales del XVIII, se van a demandar, para la exposición de objetos, la construcción de espacios propios, y en el comienzo estarán vinculados a grandes superficies, totalmente acristaladas relacionando lo exterior con lo interior, promovidas por las ferias y exposiciones universales. Además, con el desarrollo de los museos del XIX (también los de Arte Contemporáneo) se reivindica igualmente la necesidad de las distintas comunidades “políticas” para establecer sus referentes identitarios y pasar a ser interlocutores en la realidad inmediata que les toca vivir.

En España, con la democracia, en palabras de Serraller (1985: 37), tras superar el conflicto en los cuarenta, las exposiciones se presentan no ya con afinidades políticas sino como modernidad versus tradicionalismo, es cuando el boom de lo contemporáneo se disemina⁸, repitiendo modelos hasta nuestros días por toda la geografía. Es esa exhibición, la característica de objeto expuesto de manera temporal en las obras contemporáneas, la que en muchos casos provoca también que se quiebren los esquemas tradicionales para finalmente invadir otros ámbitos espaciales⁹, como el que propone el mexicano David Lida cuando habla de otras lecturas de su ciudad (que no sólo la pueden proporcionar museos o galerías), y sugiere tres escenarios en Ciudad de México para completar otras visiones:

-La gigantesca planta baja de la pastelería *Ideal* (avenida 16 de Septiembre n° 18, Colonia centro), un verdadero museo y repertorio de pasteles y tartas.

-La tienda de uniformes *Oskar*, que repasa la “muchedumbre institucional” en un muestrario de oficios colocados en unos maniqués encorsetados de los años 60 (Insurgentes sur, esquina Chihuahua, Colonia Roma).

-La cantina taurina por excelencia, *La Faena*. En sus vitrinas podemos encontrar desde trajes de luces de famosos como Juan Belmonte o ignotos como el Soldado, hasta los mosaicos de Talavera (Venustiano Carranza n° 49, Colonia centro) (AA.VV., 2004: 56-61)¹⁰.

Las propias consideraciones del ideario urbano y la ciudad, traducción de sus pobladores, también son elementos de sugestión para los creadores. Así lo vimos magistralmente en el documental de creación de José Luis Guerin, *En Construcción*, del año 2001¹¹, que narra en tres historias la transformación del Raval de Barcelona; o en otros del conocido cineasta Ken Loach reformulando la transformación de urbes para la producción en contenedores de la desesperación y el desarraigo cultural. Con estas propuestas se están formulando y sondeando vías para estudiar esas relaciones, la manera en que se practican, y propuestas que traten de responder a las demandas de estas comunidades (AA.VV., 1993).

Pero valor colectivo, identidad, tradición compartida, son nociones que contribuyen al reforzamiento de la cohesión social y dan legitimidad a la existencia de los espacios públicos a disposición de los ciudadanos. ¿A quién corresponde construir las representaciones principales de quien habita las ciudades¹²?

Otras líneas de trabajo explorarán por ello, a modo de documento, material de archivos, de referentes amontonados, para entender las representaciones y el poder evocador de los objetos que se incorporan y, así, constituir verdaderas “representaciones” del imaginario común¹³. La ciudad transformada, un espacio marco donde ya no sólo son artistas individuales sino que se establecen redes y otras conexiones facilitando la implicación social (ERASO, 2003). Esto, unido a los fenómenos migratorios y a la propia dinámica de la comunicación, crea hibridación cultural y nuevas formas de arte actual. Algunos espacios ya clásicos surgieron precisamente para hacer visible estas emergentes posibilidades de arte y sociedad (Arteleku en Bilbao, Centro Santa Mónica en Barcelona o el Ex-theresa en Ciudad de México). Es ese elemento a definir, a veces, el que provoca proyectos en los escenarios más dispares y con participantes aparentemente no relacionados, como por ejemplo, la realización de un gigantesco graffiti en la gran avenida de Insurgentes en Ciudad de México, *Ensamble Mural graffiti Axolotl*, que está concebido para conjugar la acción indiscriminada de grafiteros ilegales (*crews* o agrupaciones) y artistas.

Surge de la idea conjunta de dos pintores, aunque formados en la Escuela Nacional de Escultura y Grabado del INBA, *La esmeralda*, vinculando su creación artística con el barrio donde viven, Neza, uno de los barrios más problemáticos y de difícil complejidad social. Ellos utilizan muralismo y estructuran la obra de una manera plástica, en relación con la arquitectura y el contexto urbano. El proyecto se concibe para pintar sobre las “bardas” (barreras de hormigón de la calzada) a una distancia de 20 km (en una avenida de 30 km) y está subvencionado por el Sistema de Transporte colectivo Metro¹⁴.

No obstante, son muchos los artistas a los que se ha invitado a participar con su obra en inmuebles, monumentos o distintos espacios urbanos o naturales. Barceló¹⁵ (que ya realizó su primer encargo público en la cúpula del Mercado de las Flores de Barcelona en 1987) inauguró en febrero de 2007 su gran reto en la intervención de la Capilla del Santísimo, en la Catedral de Palma de Mallorca. Un conjunto cerámico autoportante (aunque él siempre considera su trabajo como una pintura) de más de 300 m² en el que ha invertido, desde las primeras ideas, más de cuatro años¹⁶.

Sin embargo, entre otros casos similares, anteriores a estos, podemos citar la intervención en la bellísima Iglesia de Saint-Étienne, en Metz (región de la Moselle

francesa), donde varios artistas del siglo XX intervienen en sus vidrieras, de las que sobresale la aportación de Marc Chagall. En otros casos son, por ejemplo, ocultaciones para evitar exponer una obra (Gordillo en el Puente de Córdoba) o las intervenciones efímeras de Christo.

De igual modo, las transformaciones que ocurren dentro de los propios agentes dinamizadores de lo colectivo son referentes para los artistas o el objeto mismo de su trabajo. Es el caso de Claudio Zulián, implicando en un proyecto, *Sevilla ciudad 3x2 imágenes compartidas 2005*, casi como de trabajo de campo, a informantes cualificados que sintetizan en una foto en grandes dimensiones (de la que ellos tendrán una copia) aquello que conforma su marco de actuación, casi como probetas extraídas del todo social (ZULIÁN, 2005).

Podemos encontrar diferentes intrusiones de manera directa sobre el espacio: formas aditivas, incorporando elementos casi como mobiliario, formas dinamizadoras como arte público, interaccionando usuarios y espacio urbano, o de manera indirecta cuando este tipo de propuestas se suma a otras intervenciones más profundas casi siempre relacionadas con el urbanismo o la aparición de nuevos inmuebles. Algunas de las intervenciones arquitectónicas en la ciudad se plantean en torno a las ideas que tenemos sobre estos espacios, en muchos casos respondiendo a una identidad configurada y aceptada por todos. Incluso cuando tienen que readaptarse o transformarse los inmuebles, lo hacen con el peso de la imagen que da ese espacio, por ejemplo, cuando un gran evento necesita teatralizar la ciudad (aunque las fachadas pintadas de tonos del momento parezcan un escenario previsible, confiado y no existe más allá de las fachadas o sencillamente son solares¹⁷).

La simple manipulación de objetos, la relectura o reinterpretación de estos vacíos que propone en sus proyectos el joven arquitecto sevillano Santi Cirugeda tratan a su vez de sugerir una actitud de subversión creativa y cuestionar la incorporación de intervenciones urbanas que rentabilizan la percepción de espacios comunes urbanos¹⁸. Pero siempre en el espacio conviven lo interior con lo exterior, lo privado y lo público, aunque reducir la propia vida a la *privacy* es tan ficticio como entregarla plenamente a un proyecto público¹⁹.

Podemos entender con el concepto de arte público no sólo aquel que se inserta fuera de los límites tradicionales, de los edificios destinados a la exhibición o muestra de arte, es decir, en el ámbito urbano, natural, en nuestro entorno;

sino que también alude a un concepto de creación contemporánea donde se busca una interacción más o menos provocada con el propio entorno y con el público, más que una representación como cualquier monumento clásico, por ejemplo una estatua a un prócer es una interacción al usuario que observa las propuestas.

Otros proyectos de arte público como los que propone el malagueño Rogelio López Cuenca, reordenan los espacios para provocar otras lecturas y recorridos del usuario urbano; es interesante su polémico proyecto para la Exposición Universal EXPO92 en Sevilla, vetado nada más inaugurarse²⁰.

Antiguamente, la ciudad era cerrada, autónoma, casi autogestionada y centripeta. Hoy, por la incorporación a la multiculturalidad, las lecturas de lo diverso y el sentimiento exógeno que parece dar licencia a lo global, básicamente encontramos un flujo interesante desde lo periférico hacia el interior mismo de nuestras urbes, cuando no se proyecta hacia el resto del mundo. Ya no hay nada por pequeño que sea que no pueda tener una incidencia significativa en el resto de la comunidad cultural, de la aportación artística. Lo global es una excusa de herramienta de trabajo que bien utilizada tiene un impacto increíble.

También parece que bucear en este tipo de organización social, en el desplazamiento de los centros de organización urbana, puede crear un gran caldo de cultivo donde bucean los artistas como objeto estético en sí. Interesante, entre otros, el trabajo de Dionisio González, creando elementos de fabulación irreal a modo de escenarios con espacios habitados reales (en este caso, un escenario brasileño con las *favelas*) en su proyecto *Cartografías para a remoção: cidade ajuntada*. Igualmente Palomino, recreando las chabolas en una galería de arte (ORTIZ, 2004), o Sean Scully, retratando las fachadas de edificaciones “populares” como unidades geométricas en Marruecos, Irlanda o Escocia.

El Museo del Barrio, en Brooklyn, Nueva York, realiza una propuesta en la que el proceso parte de la obra. El propio show, en palabras de su autor, puede hacer esta idea elástica y prolongar la actividad en el tiempo. *¿Te pareces a J.P.? Do you like J.P.?* rezaba el anuncio en una gran valla publicitaria para encontrar al doble más aproximado a Juan de Pareja retratado por Velázquez en 1650²¹. Parece hablarnos de identidad, de mestizaje, de la ida y vuelta del arte y la rica diversidad que nos rodea en una ciudad, en este caso, paradigma cosmopolita.



Museo al aire libre Aracena (Huelva). Foto: Joaquín Santiago García



Igor Mitoraj. Plaza Nueva (Sevilla), 2007. Foto: José Carlos Roldán



Museo de Andalucía (Aracena, Huelva), 2008. Foto: José Carlos Roldán



Igor Mitoraj. Plaza Nueva (Sevilla), 2007. Foto: José Carlos Roldán

Asimismo, Tim Rolins, profesor y artista plástico, funda en 1982 K.O.S (*Kids of Survival*), colectivo artístico formado por adolescentes y niños inadaptados, delincuentes y discapacitados en el distrito sur del Bronx neoyorquino, con los que van a trabajar en diferentes talleres de arte, exponiendo luego el resultado en espacios de la *city* dedicados al arte de Vanguardia.

Sin embargo, se han propuesto otro tipo de utilización del “espacio público” en España. Uno de los primeros intentos de utilizar este espacio urbano (como lugar expositivo de obras tridimensionales en España) se produce en la Castellana²²: ahora Museo de Arte Público, antes Museo de la Escultura al Aire Libre de la Castellana, vinculado a

uno de sus puentes junto a uno de los ejes de tráfico más importantes en Madrid. O en Leganés, como una extensión de objetos tridimensionales vinculados a la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía²³, difícilmente mostrables en el actual discurso de MNCARS. O, finalmente, el Museo de Andalucía en Aracena, Huelva (antes Museo al Aire libre de Aracena), con más de treinta y ocho esculturas en todo su casco urbano, aunque con la difícil supervivencia por el desconocimiento y olvido de sucesivos gobiernos municipales anteriores²⁴.

Indicamos antes que la incorporación de proyectos creativos en el espacio habitado se debe a confluencias socioculturales y es, en muchos casos, el paso del tiempo quien se

encarga de perpetuar, transformar, trasladar o, a veces, retirar las piezas de esa ubicación. En otros casos, se trata de un abandono porque no es posible la mimetización con los que habitan, se trata de que no han calado en ese tejido social o simplemente ya han perdido su comunicación, “no se entienden” y pasan a ser elementos extraños.

Finalmente, de manera puntual, las reconstrucciones, “re-producción” o puestas en valor de ciertas obras no se realizan con la seriedad y estudio que merecen para restituir los elementos que en origen posean; son pocos los casos de actuaciones respetuosas con los autores y con las obras. En una de las praderas de la Isla de la Cartuja (Sevilla) se ha puesto en valor el pasado 2006 las esculturas que, procedentes de un proyecto en ese espacio en 1992, permanecieron casi doce años en estado permanente de abandono y anonimato para la ciudad²⁵.

No obstante, resultan diferentes las “apariciones” de los objetos artísticos en el espacio urbano, exposiciones que buscan el impacto mediático y que en muchos casos no son tan significativas en lo artístico, tan originales en la propuesta o tan adecuadas en la ubicación decidida: Botero en la Castellana, Igor Mitoraj en Sevilla (ver nota 38), Valdés en Córdoba (ambas de la Caixa, como “paquetes”) o el caso de Soriano, premio Cultura España, recientemente fallecido; en todos los zócalos de su México se puede ver una gran y ambiciosa producción a modo de retrospectiva y del mismo modo, una exposición en el MNCARS tras la consecución del premio²⁶.

En estos casos se distancia una aséptica producción de los propios mecanismos culturales de la ciudad y aparecen estos autores buscando más el impacto del público que otros planteamientos culturales de la propia creación contemporánea. Podemos hallar colecciones sin museo como tal, aunque las instituciones las muestran en espacios propios tan públicos como las estaciones de trenes, así tenemos en España una importante colección de escultura contemporánea propiedad de *RENFE*, creada y ampliada en las décadas 80 y 90 y diseminadas en más de treinta y seis estaciones en activo²⁷.

El bosque que se deja ver tras los árboles

El artista hoy ha dado pasos evidentes hacia concepciones muy diferentes de las que venían configurando su estereotipo, pero esto ya ocurre desde la segunda mitad del XX (preocupaciones de género, del otro diferente, de

identidades y de lo invisible, para entender la deformación socioeconómica, etc.).

Cuando se trabaja con bienes “materiales” se debe trabajar con ideas y representaciones; cuando se trabaja con bienes “inmateriales” se debe trabajar también con realizaciones de carácter material²⁸. Es esta simultaneidad la que ha dado carácter a algunas propuestas expositivas o de acción en el espacio, curadas o proyectadas con la complejidad que exige casi una investigación más aproximada a otras disciplinas como la antropológica, tratando de vertebrar las propuestas con el sustrato mismo de los sujetos que las generan.

Otro elemento a tener en cuenta es el valor de lo documental de algunas propuestas artísticas; el “aquí y ahora” suplanta a una memoria o a una reunión de miradas, el “archivo” como concepto artístico, la superposición como recolección de ideas y de la transposición inmediata de lo que se está cocinando socialmente, lo que generan no ya artistas, sino los distintos agentes creadores o los flujos que llegan desde la propia acción social inmediata; es decir, el arte del proceso y el producto final como interacción.

Ese solapado de estratos resulta más fácil de leer con la pervivencia en el tiempo de los códigos y los mensajes que en el mismo momento donde se generan.

Al plantearse, por ejemplo, preservar determinados cascos urbanos lo fundamental es el mantenimiento de los edificios, poco importa quiénes usan dichos espacios. No es casual que los procesos de “rehabilitación”, en muchos contextos urbanos, vengán acompañados normalmente por los procesos de desplazamiento de las poblaciones que ocupaban dichos espacios y con ello se suscite la intervención, también desde el ámbito plástico.

El trabajo de Fede Guzmán, en proyectos urbanos como el Cambalache, el Museo de la Calle o el reciente Tomaco, toma elementos de creación colectiva (máxima expresión en el proyecto La isla del Copyright) con la incorporación de los trabajos, para la pública exposición, de personas anónimas, ocupando espacios museísticos, implicándose en la recolección de objetos por las calles de Bogotá (Colombia). Del mismo modo, la transformación de intercambio y acción en las calles de Tlaxcala (México) o la integración en un mercado tradicional de “viejos” ya desaparecido en “La Alameda” (Sevilla). Asimismo, es similar la lectura que se realiza en algunas de las propuestas de Francis Alys²⁹, traduciendo las observaciones que el artista ha ido percibiendo, haciéndolas



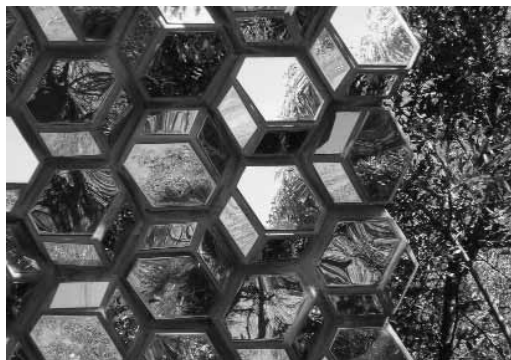
Adriana Varejão. Fundación NMAC. Cádiz, 2007. Foto: José Carlos Roldán



Monumento a la Tolerancia en el Muelle de la Sal de Sevilla (Chillida). Foto: Antonio González-Alba



Museo al Aire Libre de la Castellana (Madrid). Foto: Jorge Louzao Penalva



Pared de Ladrillos quasi (Olafur Eliasson). Fundación NMAC. Cádiz, 2007. Foto: José Carlos Roldán

suyas después de trabajar y habitar en DF (Ciudad de México), donde actualmente tiene su estudio.

Otros proyectos intentan reunir precisamente estas propuestas desde lo contemporáneo, para explicar el presente, o bien, a veces, es la propia dinámica de los acontecimientos la que prioriza el trabajo creativo uniendo colectivos con necesidades comunes. Es, en definitiva, darle la razón a uno de los autores más prolíficos e irradiantes, Joseph Kosuth, cuando hablaba del artista como “antropólogo”; no somos ajenos a que el arte más inmediato ha merodeado en la reinterpretación, en actitudes de intervención participativa de los hábitos, valores y productos de distintos grupos o colectivos, más que tratar, como en otros momentos, de los problemas estructurales o formales del propio medio de creación.

Paisaje próxima frontera

Al considerar las representaciones del paisaje hemos de partir de la propia idea que se configura en el pensamiento desde el XVIII (el precedente de la estética *pintoresquita* inglesa³⁰) y fundamentalmente el XIX, bien

como estereotipos, bien como reclamaciones de identidad para el nacimiento del turismo a gran escala (su explosión como tal pertenece al XX).

La idea de paisaje (urbano o no) ha sido objeto de múltiples creaciones artísticas, fundamentalmente pintura y fotografía (democratización de los espacios públicos con el usuario ciudadano, el yo estuve allí, la foto junto a la ruina, la necesidad de que otro contemple esas maravillas). Pero el paisaje no deja de ser una construcción social e incluso una adopción de convencionalismos, con lo que podemos observar cómo se reinventa su discurso y cómo elementos que antes no eran sino interceptores del “paisaje”, como las propias edificaciones o las fábricas modernas, pasan a ser con la fotografía contemporánea una reconocida línea de trabajo.

Compatibilizar la difusión con la conservación genera chirridos difícilmente explicables de la ciudad como escenario; las estatuas se guardan para preservarlas pero se exponen para su deleite y uso unas reproducciones, obras que se instalan pero que nadie mantiene, perdiendo así elementos o estando sujetas al vandalismo por el uso inadecuado de los espacios en los cuales se ubica.



Tierra de Toros. Foto: Julen Landa



Museo Rufino Tamayo, México DF, 2003. Foto: José Carlos Roldán



Escultura Toro do morte. Barrancos, Portugal, 2007. Foto: José Carlos Roldán



Terminal de Aeropuerto T4 (Valdés). Madrid, 2008. Foto: José Carlos Roldán



Escultura Pública. Madrid, 2007. Foto: José Carlos Roldán



Larger Than Life (A. de la Cruz). Capilla de Colón (CAAC). Foto: José Carlos Roldán

Nos decía Pérez Villalta en una conferencia hace unos diez años, en El Escorial, ante tanta avalancha turística en los museos: “quizás una solución sería crear un museo de reproducciones fidedignas a escala para ese impaciente turista que tiene unos 15 segundos para cada obra del Prado, fuera de Madrid con buen aparcamiento para autocares, máquinas de tabaco y refrescos en puntos del recorrido, buena iluminación para las fotos y dejar el museo para los que quieran verlo de otra manera”. Parece que se alían los autores contemporáneos para desbancar el lugar tradicional de exhibición de obras de arte y sacar los productos artísticos a otros espacios. Será precisamente en los espacios públicos, en el natural o el más antropizado (urbano), donde se revolucione la interacción del arte y el individuo.

La intervención en el espacio natural tiene su gran momento por un lado con el Land Art³¹ (*earth art* o *earth work*), con autores como R. Smithson, Sol Lewit, Carl André Richard Long o Christo (en asociación con Jeanne-Claude), siendo este último el más dado a proponer intervenciones ya clásicas en la dualidad de los espacios naturales o urbanos.

También podemos hallar propuestas de intervención en espacios marcados por su propia actividad, como es intentar relacionar el arte contemporáneo con los enclaves naturales alterados por la actividad industrial y que ésta sea el soporte de la práctica artística. Es interesante encontrarnos en estos casos relaciones del arte con otros elementos estructurales socioeconómicos, como significación y cambio poblacional, estrategias de desarrollo local, recuperación de memoria colectiva o problemática medio ambiental entre otros³². En esa representación del paisaje podemos romper con la idea establecida o tópico tan dado en arquitectura, cuando reinterpretemos por ejemplo un espacio urbano marginado como es el caso de la propuesta de la Fundación Guggenheim a Frank Guery para el Guggenheim en Bilbao³³. Dicha propuesta logra recomponer la ría, antaño próspera y con las secuelas de la fuerte reconversión industrial de los 70³⁴, en una milla de oro con proliferación de nuevos hoteles, museos, esculturas y nuevos edificios, es decir, logra conseguir el objetivo, diversificando económicamente el desarrollo turístico y estableciendo una marca de cambio en la ciudad y en su marco regional (1,36 millones de visitantes en su primer año, el más visitado tras el Museo del Prado). Igualmente, en otro caso, se hace con elementos desestabilizadores de castizas imágenes de la memoria o que traen no pocas discusiones, como la escultura de Chillida en el Muelle de la Sal dedicada a la tolerancia.

En muchos casos nos asalta la idea de la bondad en la recuperación de estos espacios para que luego sean maquillajes de complejos sistemas de inversión en otro tipo de cosas. Siguiendo una línea ya desarrollada en otros lugares de Europa (ARTE Y NATURALEZA, 2006)³⁵, con la implicación de la Dehesa de Montanmedio, se crea la Fundación NMAC, representando una puesta en valor de propuestas artísticas escultóricas en espacios naturales.

En el momento en que un bien es asumido como “representativo”, de una forma automática se produce una cierta valoración social, que se preocupa fundamentalmente por su materialidad, desde la propia “naturalización” del bien. El *Toro de Osborne* es un caso paradigmático. Pensado como anuncio, es la creación, en 1956, de Manolo Prieto. Una de las mejores intervenciones en el medio y una rentabilidad estética, fue amenazado por la iniciativa en 1988 de retirar la publicidad de alcohol fuera de los tramos urbanos. Son actualmente noventa piezas y, en España, sólo no están presentes en Murcia y Cataluña, en esta última perseguido por grupos nacionalistas y derribado el último en 1998³⁶. Existen igualmente en México anunciando otro brandy, también del Grupo Osborne, propietarios y mantenedores de su conservación. Finalmente, es un ejemplo de rescate del valor patrimonial y estético ya que en 1994 el Reglamento de Carreteras obliga a su retirada y dos comunidades lo protegen. Primero la andaluza, con su inscripción en el Catálogo como Bien Cultural, y luego la Foral de Navarra que, amparándose en una Ley Foral, lo puede mantener en su territorio.

Podemos citar otros casos similares. Ha ocurrido con símbolos como la utilización de la vaca austríaca (Kunst+Kuh Salzburg, 2000), un repetido modelo en fibra de vidrio y poliéster que proponía una invitación para ser manipulada por artistas pudiendo ser vista en cualquier parte de la ciudad de Salzburgo y que inició un viaje mundial itinerante como referente de los valores y la cultura en ese país y que aún se encuentra en tiendas de *merchandising* de arte.

En otra parte, pero siguiendo con las manifestaciones materiales que necesitan verbalizar este cúmulo de elementos inmateriales, están las realizaciones contemporáneas en escenarios de conflicto: el proyecto *Inside* realizado en la frontera de Tijuana (Jalisco), el proyecto Almadraba (en la zona del Estrecho) o el proyecto Extremadura (con las fronteras interiores en la U.E., en este caso en el Guadiana), etc., que hablan de nuevos y

provocadores fenómenos para buscar también repuestas en el arte, como la inmigración, la violencia de género, la pobreza o la guerra.

La ciudad tiene que potenciarse en los propios espacios de encuentro y sociabilidad; es la idea de extender los foros de debate. En España, en 1972, en el ocaso de la dictadura se celebran los Encuentros de Pamplona (ob.cit. *Desacuerdos*, 2003) que se nos mostrará con el tiempo como una experiencia difícil de entender en todo lo que generó y como precedente de muchas manifestaciones culturales desde lo urbano y el arte³⁷. Aunque se pensó como una bienal, este festival a modo de encuentro reunió a escultores, artistas plásticos, poetas experimentales, músicos y arquitectos³⁸. Uno de esos proyectos se desarrolló de manera efímera en la calle, la *Cúpula Neumática* (once cúpulas de pvc unidas por cilindros), la calle como lugar para la creación artística³⁹ se unía a otros como acciones, foros, instalaciones o *performances*.

En otro reciente proyecto urbano en Barcelona, *Quorum*, se trata de involucrar a los sectores sociales implicados en la profunda transformación de la ciudad, que por un lado acogió las Olimpiadas y por otro ese evento complejo que fue el Forum, comisariado por Rosa Pera en 2006, quien recientemente sería la comisaria en el CAAC de Sevilla de la exposición *Ambulantes 2005*, fiel reflejo poliédrico de cómo el arte participa de los entornos en los que vivimos.

En las reordenaciones egoístas de propuestas urbanísticas también puede insertarse lo creativo casi como elemento decorativo. La inauguración de una emblemática obra suele adornarse con exposiciones o muestras de gran impacto de público⁴⁰: "(...) la experiencia me dice que estas esculturas van muy bien con el medio urbano y muy pronto los ciudadanos terminan por aceptarlas" (VALDÉS, *El País*, 6 de mayo de 2007).

"¿Qué sucede cuando se escinden en el espacio urbano la pequeña y la interna escala de lo altamente individualizado y la enorme y abstracta escala de lo global?" (GÓMEZ, 2001). Sucede que ciertas ciudades en el mareo de sus "rotondas" y cruces de avenidas o de distribución de tráfico tienen el camino abierto para reforzar las identidades, que en cada circunstancia marcan de la forma más populista: "El Quijote" en Mairena del Alcor; "los profesionales del toro" en la Pañoleta, Camas; "las aceituneras" en Bollullos; la proliferación de elementos "tipos" (toro, mujer, vendimia...) en Jerez de la Frontera, o en poblaciones como Barrancos en Portugal, o el

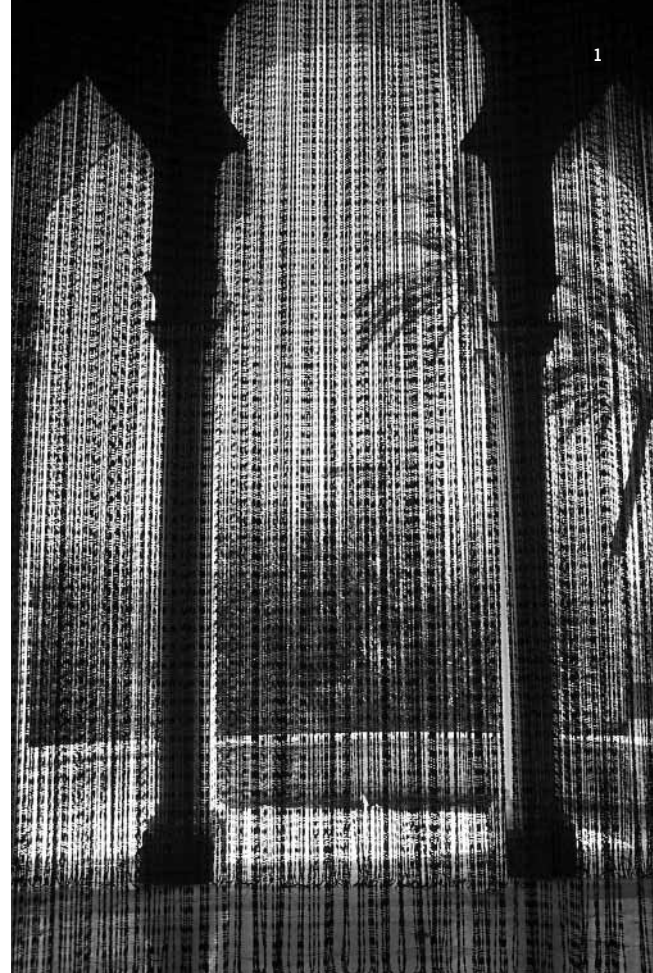
monumento a los bravos bomberos de la ciudad de Londres al final del nuevo paseo del Millenium Bridge, conectando la nueva Tate con la ciudad histórica.

También un cúmulo de circunstancias puede propiciar indudables aciertos. La remodelación del Peine de los Vientos, por Luis Peña Ganchegui, es hoy uno de los espacios ocupados por la escultura (CHILLIDA) donde no sólo se ha buscado la escala humana para "usarlo", sino crear una escenografía como espacio público pintoresco y transformador de paisaje, un paisaje creado, pero al mismo tiempo facilitando que emerja la materia y dialogue con él. O quién iba a suponer que la gigantesca escultura en hormigón, hierro y piedra (al igual que otras modernas como La estatua de la Libertad, en la Isla de Ellis), proyectada por el ingeniero brasileño Heitor da Silva Costa y ejecutada por el escultor francés Paúl Landowski, del Cristo Redentor abrazando la playa de Copacabana en Río (Brasil), inaugurada en 1931, se iba a convertir en una de las nuevas y disputadas 7 Nuevas Maravillas en 2007⁴¹.

No obstante, para los profesionales de la conservación y restauración se plantean nuevos retos, no sólo desde el punto de vista metodológico sino desde el ámbito conceptual y de elaboración de criterios. En principio, por la dificultad inherente a la experimentación en arte contemporáneo; en segundo lugar, por la participación de los artistas, en muchos casos vivos y amparados en la Ley de la Propiedad Intelectual sobre sus obras y, por último, por la propia dinámica de las obras de arte, del uso público al que se las somete y de su descarada movilidad. Por ello se realiza un esfuerzo por reforzar la documentación de los procesos hasta compatibilizar la interacción entre difusión y conservación⁴², teniendo en cuenta el papel de los artistas y los distintos agentes que encontramos para la realización de las obras y su exposición.

Recientemente se ha desarrollado un proyecto, *Inside Installations*, en el Marco Europeo de Cultura 2000, donde al menos una treintena de casos de estudio (cada uno con artista) en otras tantas instituciones de arte contemporáneo, con la coordinación de profesionales de la conservación de arte contemporáneo⁴³, intenta analizar la problemática de las instalaciones de arte contemporáneo, por las dificultades que plantean para su conservación, para la exposición y las relaciones con el entorno donde se ubican.

Así pues, es abundante la casuística de los problemas de conservación que presentan los elementos artísticos ubicados en los espacios que hemos ido citando. Por un



Vengan pues los buenos incendiarios de dedos tiznados!... ¡Aquí están! ¡Aquí están! ¡Arrojad, pues, al fuego los estantes de las bibliotecas! ¡Desviad el curso de los canales para inundar las cuevas de los museos... ¡Oh, que floten al garete los lienzos gloriosos! ¡Blandid picos y martillos! ¡Socavad los cimientos de las ciudades venerables!

Manifiesto del futurismo

1. Templete (Olaf Nicolai). BIACS I. CAAC, 2004. Foto: José Carlos Roldán
2. Ventanas Iluminadas (Mp&Mp). Patio Ave María. CAAC, 2007. Foto: M&Mp Rosado
3. Fundación NMAC. Cádiz, 2007. Foto: José Carlos Roldán
4. Secuencia ridícula (Mp&Mp). Fundación NMAC, Cádiz, 2007. Foto: José Carlos Roldán



lado, por la propia repercusión de los agentes de deterioro que parecen multiplicarse y por otro, por la acción de los usuarios, que nos plantean otras consideraciones como el respeto de los elementos patrimoniales, la responsabilidad de las instituciones, custodios de estos elementos y de la propia educación colectiva de los distintos agentes sociales para concienciarlos como elementos indispensables de la múltiple realidad que nos envuelve⁴⁴.

Notas

¹ De lo que sí están convencidas las distintas definiciones de patrimonio es de que el valor de éste como elemento de identidad cultural viene dado por la acción social que cumple, reconocida de alguna manera por un conjunto de ciudadanos.

² La paradoja puede ser que reduzcamos la visión del patrimonio con la distancia de los valores sólo temporales, como si la distancia en el tiempo fuera el único índice para asumir éste como propio.

³ En el arte el peso de lo puramente material, la noción de “tesoro” o el valor “mercado”, ha condicionado el reconocimiento y ha medrado la propia capacidad de visión sobre la creación plástica desde la época antigua hasta el denodado cambio tras la primera revolución industrial.

⁴ El Bibendum de Michelin se convirtió en un icono de la modernidad, por la apuesta del diseño artístico para la difusión de un producto o como el de Nitrató de Chile, que aún pervive por su protección y jalona algunas rutas en carretera.

⁵ Entre otros, La sirenita de Andersen en Copenhague o la que llaman popularmente “Pantera Rosa”, escultura-fuente de Miquel Navarro en la nueva reordenación urbana de Valencia.

⁶ Exposición celebrada en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla en 1987 de artistas jóvenes andaluces.

⁷ Nadar en 1856 sube en globo para fotografiar París desde el aire, proponiendo una nueva concepción del paisaje repetida más tarde. Un todo que recuerda la transformación de las células con sus núcleos, periferia, invasión y contaminación de otros espacios, etc.

⁸ Como refiere el prólogo de la obra *Arte y Estado en España*, el primer museo de arte contemporáneo en nuestro país se constituye en 1894 y en 1988 se nombra director para el, inicialmente denominado, Centro de Arte Reina Sofía (JIMÉNEZ BLANCO, 1989).

⁹ Es muy interesante el viaje que se nos plantea como una historia del arte diferente a través de las exposiciones artísticas celebradas en nuestro país (CALVO SERRALLER, 2000).

¹⁰ LIDA, D. *El Museo en la Calle*.

¹¹ *En Construcción* no es una película sobre una obra, sino una película documental sobre los cimientos que estructuran un camino urbano.

¹² LEBRERO STALS, J. *Introducción Catálogo Sevilla Ciudad* (Zulián, 2005). Este proyecto como otros tratan de implicar a antropólogos, sociólogos, artistas, semióticos, psicólogos, con las consideraciones de las formas o de querer habitar.

¹³ *De ahí que todo objeto urbano no sólo tenga su función de utilidad, sino que pueda recibir una valoración imaginaria que lo dota de otra sustancia representacional*. SILVA, A. *Imaginario Urbano en América Latina* (AA.VV., 2007)

¹⁴ Los artistas Lupus y Rivera del colectivo *Neza arte Nel* piensan en la conclusión del proyecto en año y medio. Más información en www.reforma.com, en la publicación del día 22/09/03.

¹⁵ Miguel Barceló que a los 25 años, tras su participación en la Documenta de Kassel, la séptima, es el referente artístico de la nueva era democrática en España. MANRESA, A.; BARCELÓ, M. *La plenitud del Artista* (*El País* 23 de enero de 2007).

¹⁶ La novedad de esta obra es que está dentro de una Catedral activa, pero no modifica ni altera su identidad.

¹⁷ Recordemos el plan municipal de adecentamiento de fachadas de edificios con motivo de la Exposición Universal del 92 en Sevilla, tras ella durante años se han ido desplomando por falta de atención inmuebles envejecidos, sin una actuación rápida por parte de las administraciones.

¹⁸ Sobre todo en la intervención en solares, planteando alternativas de uso. Ver último proyecto Medialabsevilla (la arquitectura mediada como factor de civilización. Sobre el nuevo espacio público) con Zemos 98 y ETS, 2007.

¹⁹ BOSCO DÍAZ DE URMENTA, J. *La construcción plural de un arte público* (ZULIÁN, 2005).

²⁰ Vetado el proyecto y retirado, todos los monolitos fueron donados al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) y nuevamente exhibidos en la Isla de la Cartuja para la primera Bienal de Arte Contemporáneo de Sevilla (BIACS 2004); en la actualidad están depositados en el CAAC.

²¹ El polifacético artista Paco Cao, asturiano residente en Nueva York, realiza este “curso-proyecto artístico” en 2003, donde moviliza al público en las calles de la Gran Manzana.

²² www.munimadrid.es. Promovido en 1971 por Eusebio Sempere con obras de Chillida, Miró o Millares, entre otros.

²³ Diseñado por el ingeniero Fernández Ordóñez y el arquitecto Pérez Pita.

²⁴ Promovido por José Noja en 1985, se ha elaborado un proyecto de conservación y puesta en valor para todo el conjunto escultórico propiciado por el actual equipo de gobierno, a la espera de su ejecución entre 2007-2008.

²⁵ Actualmente a las nueve que se encuentran en la pradera se ha incorporado una pieza perdida en un parque de la ciudad de Sevilla que se encontraba en el Pabellón de EE.UU. Se encuentran restauradas y señalizadas.

²⁶ Protagonista prestigioso de una reciente remodelación urbana junto a la alameda en Ciudad de México, junto a un nuevo edificio de Legorreta.

²⁷ La colección de Renfe con piezas que van desde Gabino y Alfaro a Cristina Iglesias o Francisco Leiro (www.renfe.es/escultura). Otro ejemplo lo encontramos con la Fundación AENA en aeropuertos españoles.

²⁸ Multiplicidad de miradas en *Signos de la ciudad*. Comisariada por J.R. Barbancho en 2007 (op.cit.)

²⁹ Una reciente exposición en el Colegio de San Ildefonso en Ciudad de México, donde además de otras obras incluía una propuesta didáctica para niños a la hora de entender su entorno más cercano: tras la realización a modo de carrito de un artefacto con ruedas y latas, recorrer distintos itinerarios de la zona histórica y recoger del imán instalado en la panza del carrito todos los elementos metálicos casuales, con ellos montará una exposición de objetos y serán estos los que expliquen los espacios.

³⁰ Uvedale Price sugería como un nuevo goce estético, diferente del concepto clásico, el pasear por la naturaleza dejada, con cierta crudeza, con escenarios atemporales, intrincados...

³¹ Surgido en la década de los 60 como desencanto a la tecnología cultural industrial sofisticada tras la posguerra. De gran relevancia y unida a otros movimientos como el arte conceptual, el mínima y la acciones o performances.

³² Citar tres experiencias en tres espacios naturales modificados. La primera en unas canteras de piedra en Carmona en 2003 donde el colectivo *Signos del Mediodía Arte contemporáneo*, en su trabajo, organizó un encuentro con intervenciones in situ de artistas plásticos en el paisaje. Las Minas de Ojos Negros en Teruel, donde desde 2000 se celebra *Arte, industria y territorio* que vincula además de artistas a historiadores, arqueólogos, gestores culturales,

etc. Y ALBIAC, una Bienal internacional de Arte contemporáneo en el Parque Natural Cabo de Gata, Níjar.

³³ Con el decidido apoyo de la CAV, Comunidad Autónoma Vasca, y de la Diputación Foral de la provincia de Vizcaya aunando compromiso político y financiero. El desplome de algunos nacionalismos europeos incita de manera enérgica a la reafirmación de las entidades regionales (ver ZULAIKA, 1997).

³⁴ Todo el País Vasco en la década de los 70 se une a la crisis que en toda Europa cuestiona estructuralmente el funcionamiento de la industria pesada; en esta parte de la ría es histórica la lucha por la supervivencia de los astilleros, antiguos astilleros de Euskalduna.

³⁵ Ver nmac@fundacionnmac.org

³⁶ Otro atentado se realiza en 2005 por un joven artista Cacereño que lo transforma en vaca suiza para llamar la atención y es detenido acusado de “falta de deslucimiento de bienes muebles”, con días de arresto.

³⁷ Un proyecto que movilizó a gran número de personas promovido por los artistas José Luis Alexanco y Luis de Pablo y el apoyo de los mecenas más importantes de la posguerra española.

³⁸ Ibarrola, Alexanco, Lugan, Isidoro Valcárcel, Equipo Crónica, Muntadas, J.M. Prada Poole, Grupo Zaj, Eduardo Polonio, Jhon Cage, etc.

³⁹ Diario de Navarra, 28 de Junio de 1972.

⁴⁰ Recientemente en la planificación de la reurbanización de la Plaza Nueva en Sevilla con motivo del Metrocentro se desplegó una gran muestra individual (en un paquete itinerante de la Caixa) del artista Igor Mitoraj, en parte como reclamo a la inauguración de la obra, en parte por dar otro sentido a la plaza. Al igual que recientes ejemplos con la misma entidad bancaria, como el de las 21 Meninas de Manolo Valdés en *itinerancia* permanente desde 2005 en los Jardines del Palais Royal de París y luego paseadas entre otras ciudades como Dusseldorf, Mónaco o por el bulevar del Gran Capitán en Córdoba o El parque Espanadi en el corazón de Helsinki.

⁴¹ Estos nuevos materiales requieren la incorporación de nuevas técnicas y estrategias de conservación: la paradójica corrosión del Acero Corten, los problemas de forjado en el hormigón o la corrosión en el metal (la Torre Eiffel precisa para sus 320 m 50 toneladas de pintura anticorrosión cada 5 años).

⁴² ROLDÁN, J.C. La difusión de la obra contemporánea como factor de riesgo. Movilidad y conservación (AA.VV., 2001: 134-141).

⁴³ Más información: www.inside-installations.org

⁴⁴ Como en algunos casos, se ha llegado a plantear la desubicación o la transformación de los espacios que ocupan. Ya se hace en otro tipo de piezas como en las esculturas renacentistas de Florencia, las medievales de Catedral de Burgos o de Reims y que han sido sustituidas por copias en resina más o menos acertadamente o como en el caso de la de Chillida en Sevilla, donde una profunda transformación del espacio físico y lumínico trata de atenuar un deterioro irreversible.

Bibliografía

ARTE Y NATURALEZA (2006) *Guía de Europa. Parques de esculturas*. Fundación NMAC, 2006. Proyecto Cultura 2000 de la UE

ARRIBAS, D. (2006) Arte Contemporáneo en espacios industriales en desuso. El Patrimonio Minero de Ojos Negros. Teruel. *PH Boletín del IAPH*, nº 58, 2006, pp. 113-114

DÍAZ CUYAS, J. (2004) Pamplona era una fiesta: tragicomedia del arte español. En AA.VV. *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, v. 1, 2004, pp.18-73 (artelexu-macba-unia.www.desacuerdos.org)

AA.VV. (2001) *Cultura, desarrollo y territorio. III Jornadas. Iniciativa privada y sector público en la Gestión de la Cultura*. Vitoria: Xabide, 2001

AA.VV. (2003) *Territorio y patrimonio. Los paisajes Andaluces*. Colección PH Cuadernos del IAPH, nº 15. Granada: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2003

AA.VV. (1993) *Espacio Público Espacio Privado*. Catálogo Exposición de la Diputación Provincial de Córdoba. Córdoba: Diputación provincial de Córdoba, 1993

AA.VV. (2004) *M2 Museos de México y del Mundo. Nuevos escenarios, nuevos imaginarios*. Conaculta: INAH, 2004

AA.VV. (2001) Dossier Patrimonio y Arte contemporáneo. *PH Boletín del IAPH*, nº 35, 2001, pp. 92-163

AA.VV. (1995) Claves bibliográficas del arte contemporáneo. *Revista Lápis*, año XIII, nº 109, 1995, p.110

AA.VV. (2007) *Imaginarios urbanos en América Latina: archivos*. Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 2007

AA.VV. (2001) *Modos de Hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001

CALVO SERRALLER, F. (coord.) (2000) *Libertad de Exposición*. Madrid: El País Aguilar, 2000

CALVO SERRALLER, F. (1985) *España Medio siglo de Arte de Vanguardia 1939-1985*. Madrid: Fundación Santillana, 1985

ERASO, S. (2003) *Dialéctica de Arte Contemporáneo. VI Jornadas de Análisis. Paisajes urbanos*. Sevilla: Colbba y Fundación de Aparejadores, 2003

GÓMEZ, R. (2001) *Hacia la ciudad del encuentro, la ciudad de la emoción. Cultura, desarrollo y territorio*. Vitoria: Xabide, 2001

JIMÉNEZ BLANCO, M. D. (1989) *Arte y estado en la España del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1989

ZULAIKA, J. (1997) *Crónica de una seducción: Guggenheim Bilbao*. Madrid: Nerea, 1997

ZULIÁN, C. (2005) *Sevilla Ciudad 3x2 lugares de imágenes compartidas*. Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2005