

# EL ARTE PÚBLICO COMO ESPACIO EDUCATIVO. PRODUCCIÓN, MEDIACIÓN Y RECEPCIÓN EN EL PAÍS VASCO Y NAVARRA

**José Cruz Arrillaga**

Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea.  
Dpto. de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal

## Resumen

Son muchas las ciudades y comunidades autónomas que han prestado atención al espacio público, y sus instituciones han ido ubicando obras de arte en ese espacio público, tratando de cuidar su imagen cultural. Las comunidades del País Vasco y de Navarra son ejemplos que muestran este interés por el arte público. Aunque la democracia contribuyó a paliar el lastre que originó la política del régimen franquista, han sido escasas las políticas culturales en materia artística generadas en ambas comunidades que hayan desarrollado un modelo de proyecto político-cultural, y hayan posibilitado la realización íntegra de la personalidad humana.

En un momento culturalmente crítico como es el actual pretendo afrontar el reto de repensar la mediación cultural y los usos y funciones que el arte público debe tener en la formación de las personas. Para ello, en este artículo se analizan algunos de los proyectos más emblemáticos impulsados por algunas de las administraciones de las comunidades del País Vasco y Navarra, y se estudian las relaciones que se generan entre los agentes que participan en el entramado de la escultura pública: productores, mediadores y receptores.

En la primera parte del documento se examinan ejemplos concretos en los que artistas y dirigentes políticos han tenido un papel protagonista a la hora de planificar y generar proyectos de arte público con el propósito de cumplir una función educativa, formativa y/o divulgativa. En la segunda parte se proponen pautas resolutivas encaminadas a optimizar la acogida del arte en el espacio público.

*Palabras-clave:* ARTE PÚBLICO, EDUCACIÓN ESTÉTICA, POLÍTICA CULTURAL

Abstract

Many cities and regions have now begun to pay more attention to their public spaces since, in an attempt to improve their cultural image, local institutions have erected works of art in them. The Autonomous Regions of the Basque Country and Navarre are examples of this increased interest in public art. Although democracy helped alleviate some of the after-effects of the policies enacted by Franco's dictatorship, few art-oriented cultural policies have been implemented in these two regions with the aim of establishing a political-cultural project model capable of enabling the full, well-rounded development of the human personality.

In a culturally critical moment such as the one we are currently in, my aim is to address the challenge of rethinking cultural mediation and the uses and roles that public art should play in individual training and education. To this end, the paper analyses some of the most emblematic projects instigated by some of the administrations in the Autonomous Regions of the Basque Country and Navarre, and studies the relationships which are generated between those participating in the public sculpture framework: producers, mediators and receivers.

The first part of the paper examines some specific examples in which artists and policy-makers have played a key role in planning and generating public art projects with the aim of fulfilling an educational, training-based and or outreach function. The second part, in contrast, proposes a series of guidelines aimed at optimising the way in which art is displayed and viewed in public areas.

**Keywords:** PUBLIC ART, AESTHETIC EDUCATION, CULTURAL POLICY

---

Cruz Arrillaga, José. 2014. El arte público como espacio educativo. Producción, mediación y recepción en el País Vasco y Navarra. *AusArt Journal for Research in Art* 2 (1) (June): 145-154.

## INTRODUCCIÓN

Al igual que en la mayoría de los países europeos, las comunidades del País Vasco (CAPV) y de Navarra (CN) conservan un amplio legado en materia artística. Legado que resulta ser especialmente interesante si lo acotamos al ámbito del arte público, ya que las obras de arte ubicadas estos últimos 40 años en la calles de ambas comunidades ascienden a más de 450 en el CAPV y 350 en la CN (Barañano 2000, Muruzabal 2011).

Si al valor cuantitativo añadimos que durante siglos el arte se ha utilizado en el espacio público para divulgar ideas y creencias, y para la sensibilización estética, en definitiva para la formación (Maderuelo, 2001), esto nos dará una primera idea de la indiscutible importancia que tiene el arte público. Muchos de los proyectos y adquisiciones de arte público realizados en el ámbito Occidental a lo largo de las últimas décadas del siglo XX, han seguido dicha tradición educativa. Los casos más relevantes en el panorama internacional, por su marcado objetivo pedagógico, son: los Proyectos de Esculturas de Münster en Alemania, o los financiados por las agencias federales estadounidenses, GSA (*General Services Administration*) y el NEA (*National Endowment for the Arts*). (Buren, 1997; Sobrino, 1999; Fernández, 2004).

También en el País Vasco y Navarra se han generado proyectos con un marcado fin pedagógico: la 'Muestra Permanente de Escultura Pública Contemporánea' de Tolosa (Guipúzcoa); los simposios de Mondragón y Gasteiz; las esculturas del Parque del Señorío de Bertiz-Elizondo; el grupo de esculturas del Campus de la Universidad Pública de Navarra; y el grupo de esculturas de la Ciudadela de Pamplona (Cruz, 2010).

## ARTE Y EDUCACIÓN

El hecho de cuestionar que los espacios donde transcurre el suceso educativo están circunscritos sólo a los muros de un recinto escolar, ha originado la idea de considerar que la educación es un acontecimiento habitual que sucede en cualquier rincón de la sociedad, y ha dado paso a la denominada modalidad de educación informal. Trilla concibe el ámbito informal como "*conjunto de situaciones comunicativas que se producen sin haber sido pedagógicamente estructurados pero que generan efectos de educación*" (Trilla 1993, p. 23).

El primer paso para analizar una situación educativa informal es describir su organización. Se plantea por un lado detectar a los agentes que interactúan a través de una relación comunicativa, y por otro lado enfocar la estructura que conforman los procesos de aprendizaje en cada situación educativa (García López, 1986).

El principal factor que posibilita la acción educativa es la agencia. Según Bruner (1997, 54) “la agencia es el Yo (...) con historia y posibilidades que organiza un registro de encuentros agenciales con el mundo y busca el diálogo y el discurso con el Otro. Aprendemos una enorme cantidad, no sólo sobre el mundo, sino sobre nosotros, a través del discurso con Otros”. Esos agentes “Yo” implicados en los procesos de la acción educativa, y relacionaos con el arte público, son tres y cumplen diferentes roles: los promotores, son los que valoran y legitiman los proyectos de arte público; los artistas, son los que con los materiales y procesos simbólicos significan los espacios públicos; y los ciudadanos, que recrean dichos significados.

Por otro lado, la estructura del espacio educativo que examinamos se configura en la ciudad. Para Calaf (2003, 103) “las ciudades son un marco de relaciones y contactos entre los humanos que nos permiten hablar de un espacio de aprendizaje informal”. De acuerdo con Calaf podríamos afirmar que la ciudad constituye el escenario donde se estructuran las relaciones agenciales entre la promoción y producción del arte público (instituciones y artistas), recepción (ciudadanos) y mediación educativa. Antes de presentar una taxonomía organizativa que estructure la situación educativa que analizamos, tengo en cuenta las concepciones agenciales y territoriales que plantea Lacy (1995), ya que permite a cada agente circular por la topología territorial dependiendo de las funciones que pueda cumplir cada agente. Así el artista puede cumplir funciones de colaboración con la promoción y/o funciones activas, planteando experiencias generadoras de sentido y sociabilidad al espacio público. Atendiendo a esta orientación la taxonomía que propongo consta de los siguientes elementos:

El agente emisor del suceso educativo lo desempeña la promoción. Por lo general, el arte público es promovido por las instituciones públicas, y éstas plantean diversos objetivos (acercar el arte al ciudadano, mejorar el entorno urbano, etc.).

El destinatario de la situación educativa lo constituye la población en general.

Agentes educadores. Tradicionalmente este rol de mediación ha sido desempeñado por los críticos y artistas (Jiménez, 1998). Sin embargo, en la actualidad se considera que este rol lo cumplen tanto los media (Trilla, 1993), como los ciudadanos que establecen interacciones en los procesos de significación del arte público.

La acción educativa se desarrolla, generalmente, en un contexto social y en el medio urbano.

Los aspectos metodológicos (atendiendo a la relación educador/educando) son en general unidireccionales (conferencias, campañas mediáticas que realizan los promotores y la propia sociedad que actúa de correa de transmisión a través de comentarios).

Medios. Los contenidos están mediados básicamente por textos impresos, imágenes visuales y audiovisuales (prensa, catálogo, vídeo), y la propia escultura puede ser considerada como un medio presencial porque suele estar permanentemente en el espacio público.

Carácter colectivizado de la enseñanza, ya que fundamentalmente es la ciudad el marco donde se produce la acción educativa, y ésta se desarrolla a través de las relaciones sociales que se dan en la calle.

Los aspectos temporales del proceso educativo fluctúan en base al carácter emblemático de la escultura o el artista, o las campañas que se desarrollen en torno a dicha escultura. Una de las ventajas de la presencia continua de la escultura en la calle es que cada sujeto establece sus propios ritmos de apreciación.

Las políticas artísticas deben tener en cuenta esa organización para optimizar la experiencia artística, y en la práctica la promoción del arte público debería plantear las siguientes cuestiones: 1) “para qué se ubica una obra de arte”, 2) “qué es lo que se ubica”, 3) “a quién va dirigida, y 4) “cómo se ubica” (Asensio y Pol, 2002). Veamos esto.

1. Las instituciones promotoras de proyectos relacionados con el arte público han de tener en cuenta que el contacto que establece el espectador con la propia obra constituye un medio importante para la educación artística, ya que ofrece la posibilidad de sumergirse en el objeto cultural, y posibilita el ejercicio perceptivo, interpretativo y la generación de diversos significados.
2. Desde el punto de vista ideológico y político, ni la propia obra, ni la intervención en su globalidad, responden a un modelo que es “neutral”, sino que es reflejo de una determinada mirada del mundo y del contexto cultural en el que se sitúa dicho producto. Responde a unos intereses y unos objetivos concretos, y es susceptible de una multiplicidad de interpretaciones coincidentes y/o discrepantes con los intereses de los promotores.
3. Los proyectos deben de responder a un carácter interdisciplinar. La creación de equipos que integren el trabajo de los promotores, artistas, arquitectos, urbanistas, educadores y miembros de la comunidad que trabajen en el ámbito sociocultural, optimizan las posibilidades de la recepción de los proyectos.
4. Los proyectos de arte público han de tener en cuenta el emplazamiento, las características urbanísticas del entorno, las condiciones topográficas y ambientales, la proporción y escala con el lugar, y los intereses del ciudadano. Dichos proyectos deben crear lugares de encuentro que potencien el sentido experiencial de pertenencia, o mejorar el entorno; en definitiva, proyectar un arte comprometido con el lugar.

---

## POLÍTICAS ARTÍSTICAS INSTITUCIONALES EN EL PAÍS VASCO Y NAVARRA

La instauración del régimen democrático en España supuso un punto de inflexión para generar nuevas políticas artísticas institucionales más acordes a los tiempos. El traslado de competencias en materia de patrimonio cultural y artístico a los gobiernos autonómicos y las diputaciones, posibilitó la adquisición de una gran cantidad de esculturas para ser ubicadas por todo el territorio español. En cuanto a políticas artísticas, a partir de los años 70, en la CAPV y la CN se distinguen tres orientaciones que corresponden a tres periodos diferentes:

El primer periodo (1970-85) se caracterizó por las numerosas inversiones que las diputaciones provinciales y los ayuntamientos realizaron para la adquisición de esculturas públicas. En las dos comunidades se promocionó a los escultores vascos y navarros más importantes de las últimas décadas -la mayoría de ellos pertenecientes a la denominada Escuela Vasca-, y se ubicaron esculturas públicas destinadas a recordar la memoria de personajes destacados por su actividad política, deportiva, laboral o cultural. Se consideró un bien cultural promocionar a los artistas de la Escuela Vasca, y la mayoría de los escultores de este grupo trabajaron activamente durante este periodo, creando numerosas esculturas públicas. Entre los escultores que más presencia tuvieron en la CAPV hasta los años 80 destacan: Jorge Oteiza, Eduardo Chillida, Ricardo Ugarte, Néstor Basterretxea, Remigio Mendiburu y Vicente Larrea. En el territorio de la CN, los escultores más destacados son: José Ulibarrena, Rafael Bartolozzi, Alberto Eslava, Faustino Aizkorbe, Javier Santxotena y José Ramón Anda (Muruzabal, 2010).

La mayoría de las propuestas que se ejecutaron en esta época mantenían correlaciones con el ideario de la Escuela Vasca: se trataba de un proyecto identitario dirigido a la comunidad, cuya finalidad consistía en recuperar la identidad cultural vasca y fomentar un sentimiento de pertenencia 'nacional'. De ahí que las esculturas se formalizaran a través de referentes de la mitología, el folclore, el mundo rural, etc.

Durante este periodo también se manifiesta la marginalidad de otros modos de intervención en el espacio público, más acordes con las corrientes internacionales, tales como las actuaciones efímeras, o aquellas en las que se utilizan formatos híbridos. Con todo, se constata el escaso número de intervenciones relacionadas con los nuevos modelos de arte público.

El segundo periodo (1985-1995), estuvo marcado por una política institucional intervencionista de carácter proteccionista, orientada a amparar y subsidiar a los artistas. Las instituciones públicas de ambas comunidades autónomas daban una imagen aperturista y liberal, y en la década de los 80 apoyaron a una nueva generación de artistas (fundamentalmente a licenciados de la Facultad de Bellas Artes en el caso del País Vasco, y en Navarra a alumnos que habían cursado los estudios propios de la Escuela

de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Pamplona) mediante becas o ayudas a la creación, concursos, exposiciones y bienales (Arnaiz et al. 2001).

En relación a las propuestas de arte público merece una especial atención la colaboración activa que ejercieron algunos ayuntamientos, generando simposia y talleres de escultura en la calle tales como: “El taller de escultura al aire libre”, con una continuidad anual (1982-1988) en Vitoria; el “Simposium Internacional de escultura” de Mondragón (Guipúzcoa) (1985-1989); o el “I Simposium de Escultura” de Zarauz (1985). Los artistas que participaron en los simposia aglutinaron a un gran número de escultores de la nueva generación (Javier Moreno, Xabier Laka, José Mari Herrera, y Koldo Jauregi, entre otros). Según Arnaiz (2001, 65), “gozaron del beneplácito generalizado, porque permitía el acceso al ámbito de la escultura pública a un numeroso grupo de artistas”.

En la mayoría de estos proyectos se planteaban objetivos como acercar y mostrar el arte contemporáneo, patrimonializar, etc. Artistas y esculturas eran seleccionados mediante concurso público, y las maquetas escogidas se materializaban generalmente en mármol y a pie de calle. En este sentido, los artistas colaboraban con la promoción presentando a la ciudadanía sus esculturas, y ejercían funciones de mediación con los ciudadanos, ya que al ejecutar la obra en la calle se generaban situaciones propicias para que los ciudadanos se interesasen por la obra pública y para el intercambio de experiencias en torno al arte.

En lo que respecta a los medios desplegados para facilitar el aprendizaje y la comprensión artística, la promoción de estos simposios de escultura no ofertaba programas paralelos destinados al fortalecimiento de la sensibilización estética del ciudadano. No se contemplaban, por ejemplo, encuentros de debate en torno al espacio público entre urbanistas, artistas, instituciones y agentes sociales, que abordasen el entramado del arte público nacional e internacional.

Los promotores no planificaron las ubicaciones de las esculturas coherentemente con el conjunto urbanístico existente, lo cual hizo que las esculturas aparecieran diseminadas y sin orden por calles y parques, dando la sensación de ser meros objetos decorativos. Por ejemplo, en Mondragón, una villa de 24.000 habitantes, se ubicaron 29 esculturas en el período comprendido entre 1985 a 1988. Dos de los escultores participantes, Xabier Laka y Xavier Moreno (Arnaiz 2001, 65) describen esas ubicaciones en los siguientes términos: “(...) *el artista y las instituciones consensuan su ubicación siguiendo, muchas veces, un descafeinado modelo site specificity influencia de la esfera internacional*”.

Durante este periodo se aprobó una nueva ley<sup>1</sup> conocida como la “Norma 1%” que permitía incrementar las inversiones artísticas en el espacio público. Como consecuencia, algunas instituciones públicas de la CAPV y la CN, basándose en la idea de la “Ciudad Museo” o el “Jardín Museo”, promovieron diversos proyectos en los que se contemplaba ubicar numerosas esculturas destinadas a espacios de la ciudad como jardines o zonas de tránsito de la ciudadanía. Aunque se pretendía acercar el arte al ciudadano, incluso mejorar el entorno urbano, muchas veces no se iba más allá del mero adorno.

Las esculturas de la Ciudadela de Pamplona, del Campus de la Universidad Pública de Navarra (Pamplona), o del Parque del Señorío de Bertiz-Elizondo, son algunos de estos espacios en la Comunidad de Navarra. Esta misma orientación se aprecia en el País Vasco, en Tolosa (Guipúzcoa) con la 'Muestra Permanente de Escultura Pública Contemporánea', en Durango (Vizcaya) con el 'Museo al aire libre', y en Bilbao con el Proyecto Abandoibarra<sup>2</sup>. Este tipo de actuaciones institucionales originaron una proliferación inusitada de esculturas en dichas ciudades y municipios.

El tercer periodo surgió a mediados de los 90, cuando ambos gobiernos, el vasco y el navarro, dieron un nuevo giro a la anterior política cultural proteccionista. Al igual que en muchas comunidades autónomas españolas, las instituciones vascas y navarras comenzaron a realizar fuertes inversiones en patrimonio artístico, que culminarían con los proyectos Guggenheim (Bilbao) y los Cubos de Moneo (San Sebastián), llevados a cabo por el Gobierno Vasco, y con la creación, por parte del Gobierno de Navarra, del museo de Oteiza en Alzuza (Navarra), y el Baluarte (Pamplona).

El deseo de los gobernantes de dar entidad a sus actuaciones políticas por medio de macro proyectos, y de subrayar la grandeza de la ciudad en términos de tamaño, se hizo extensible también al arte público, y respondía a parámetros de lo que la crítica internacional consideraba como la nueva escultura urbana. Se trataba de bocetos ampliados a escala monumental que pretendían ser emblemas de la ciudad y, al mismo tiempo, signos para ensalzar a los patrocinadores (Sobriño, 1999).

Las adquisiciones comenzaron a realizarse de forma más selectiva que en el anterior periodo, y precisaba la realización de fuertes inversiones. La ubicación de la escultura de Henry Moore "Gran figura en el refugio" (1990) y la escultura Chillida "Gure aitar-en etxea" (1988), ubicadas frente a la Casa de Juntas de Guernica (Vizcaya), o las adquisiciones de cinco esculturas de Jorge Oteiza, realizadas por las instituciones de Navarra, son algunos de los ejemplos que marcan la tendencia inversora. Esta forma de actuar de las instituciones ha hecho que algunas ciudades y villas de ambas comunidades sean verdaderos cotos de actuación de alguno de los escultores de prestigio más veteranos. Los artistas de la Escuela Vasca seguirán siendo reclamados a lo largo del fin de siglo para colocar réplicas ampliadas de sus esculturas (museo), y sus obras públicas serán utilizadas como distintivo social de las ciudades en las que se ubican. Así, a partir del año 1992, Oteiza tendrá una gran presencia en Pamplona, Chillida en San Sebastián e Ibarrola en Basauri.

También tendrán cabida en este periodo algunos de los artistas de las nuevas generaciones como José Luis Moraza, Elena Asins, Dora Salazar, o Ignacio Muro, que plantean propuestas más ligadas a las vanguardias internacionales. Las obras de estos artistas, junto a las esculturas ubicadas en Abandoibarra (Bilbao) donde están representados algunos de los artistas más prestigiosos del panorama internacional (Jeff Koons, Daniel Buren, Louise Bourgeois, etc.), han marcado un hito en el devenir de las promociones de arte público que se han ido desarrollando en ambas comunidades.



## VALORACIONES GENERALES

A lo largo de las cuatro últimas décadas, una gran parte de la producción de arte público de las comunidades del País Vasco y Navarra mantiene unas constantes y unos rasgos que confieren cierta uniformidad. En general, las promociones de arte público son poco transparentes. No se da a conocer la génesis de los proyectos, ni los procesos y criterios de selección de los artistas y sus obras de arte. También se desconocen los procesos de gestión y financiación. Los objetivos que se plantean la mayoría de los proyectos abarcan tres ámbitos: educativo (acercar el arte al ciudadano), identitario (recuperar/reivindicar la identidad vasca) y patrimoniales. Sin embargo, los proyectos se conciben dentro de un espacio público normativizado e institucionalizado, y las propuestas están modeladas para acoger las experiencias artísticas de forma neutra: sin apenas participación ciudadana.

Las adquisiciones de arte público realizadas en la CAPV y CN promueven ideas que tienen que ver con políticas artísticas concretas, orientadas (salvo escasas excepciones) a ubicar en las ciudades arte público de corte tradicional (tridimensional, material noble, ubicadas en el centro). Desde el punto de vista educativo, este hecho desempeña un papel importante en el mantenimiento de unos gustos estéticos tradicionales y de unas concepciones sobre el arte público sin actualizar.

La ausencia de canales de participación ciudadana en la promoción del arte público contradice la pretensión de los promotores de acercar y favorecer el conocimiento del arte contemporáneo. En general, las promociones de ambas comunidades autónomas conciben una topología de la recepción cerrada, y se constata la necesidad de re-articular nuevas vías de comunicación entre promotores, artistas y ciudadanos.

Los medios desplegados por los promotores para la apreciación e interpretación del arte público son insuficientes. La escasez de medios informativos y didácticos que acompañan a los proyectos se corresponde con las carencias formativas que subyacen en la ciudadanía en torno a la educación del arte y la cultura visual.

La generación de itinerarios didácticos, tanto para los escolares como para la ciudadanía, la realización de publicaciones en diversos formatos (libros, videos, Web), las aportaciones críticas sobre la escultura, o las relaciones históricas, políticas y sociales, son entre otras algunas de las vías resolutivas que pueden posibilitar el acceso a la escultura pública por parte de los ciudadanos.

### Referencias

- Asensio, Miquel y Elena Pol. 2002. *Nuevos escenarios en educación. Aprendizaje informal sobre el patrimonio, los museos y la ciudad*. Buenos Aires: Aique.
- Arnaiz, Ana et al. 2001. "De modernidades y de oportunidades. La escultura pública en el País Vasco". *Cimal*, 54 (monográfico Arte Público): 61-69.
- Barañano, Kosme, ed. 2000. *50 años de Escultura Pública en el País Vasco (1945-1997)*. Bilbao: Universidad del País Vasco.

- Bruner, Jerome. 1997. *La educación puerta de la cultura*. Madrid: Visor.
- Buren, Daniel. 1997. "Can art get down from its pedestal and rise to street level?". En *Sculpture, Projects in Münster*, edited by K. Bussman, K. Koning and F. Matzner. 482-507. Münster: *Westfälisches Landesmuseum*
- Calaf, Roger. 2003. "Aprender arte en la ciudad: Sensibilizar hacia el respeto y la valoración del patrimonio urbano. En *Arte para todos: miradas para enseñar y aprender el patrimonio*, Roser Calaf i Masachs , coord. 103-135. Gijón: Trea
- Cruz, José. 2010. *La escultura pública de las comunidades del País Vasco y Navarra como medio para la educación estética como medio para la educación estética (1975-2000)*. Tesis doctoral Universidad del País Vasco.
- Fernández, Blanca. 1999. *Nuevos lugares de intervención: Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales: Estados Unidos (1965-1995)*. Tesis doctoral Universitat de Barcelona.
- García López, Rafaela. 1986. "Problemas relativos a la delimitación de los elementos básicos de la acción educativa". En *Conceptos y propuestas (III)*, José Luis Castillejo et al. Valencia: Nau Llibres.
- Lacy, Suzanne. 1995. "Cultural pilgrimages and metaphoric journeys". En *Mapping the terrain. New Genre Public Art*, S. Lacy (ed.). 19-49. Seattle: Bay Press
- Jiménez, José. 1998. "Más allá de la contemplación estética". En *El Nuevo espectador*, ed. José Jiménez. 17-29. Madrid: Visor
- Maderuelo, Javier. 2001. "El arte de hacer ciudad". En *Arte público: naturaleza y ciudad*, ed. Javier Maderuelo. 15-52. Lanzarote: Fundación César Manrique
- Muruzabal, José María 2010. *Escultura pública en Navarra : catálogo y estudio (1800-2008)*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- 2011. "Espacios de cultura en torno a la escultura pública en Navarra (1975-2009)". En *Príncipe de Viana, VII Congreso General de Historia de Navarra*, Vol 1. 547-560. Pamplona: Gobierno de Navarra
- Sobrino, María Luisa. 1999. *Escultura contemporánea en el espacio urbano*. Santiago de Compostela: Electa.
- Trilla, Jaume. 1993. *Otras educaciones: animación sociocultural, formación de adultos y ciudad educativa*. Barcelona: Anthropos

#### Notas

- <sup>1</sup> Se trata de una normativa que posibilita reservar en el presupuesto de obras públicas el 1% de su coste para el fomento de la creatividad artística. (En la CAV se halla recogida en el artículo 106/7/1990 de patrimonio cultural).
- <sup>2</sup> Aunque se incluye en este análisis, el proyecto Abandoibarra constituye una acción programática de mayor envergadura política que las de (Tolosa, UPNA, Durango), ya que está ligada al proyecto de remodelación urbana post-industrial de Bilbao, y que en este caso se visualiza a orillas del Ibaizabal con intervenciones de numerosos artistas internacionales neovanguardistas y postmodernos.

(Artículo recibido 30-04-2014; aceptado 04-06-2014)