



Estudio del arranque sobre pintura con aerosol vinculada al grafiti y arte urbano: posibilidades, incompatibilidades y alternativas

Rita Lucía Amor García

Resumen: El conocimiento de la técnica del arranque a *strappo* surge en el siglo XVIII como una evolución de los sistemas de arranque para el traslado de obras murales. Su aplicación supuso una posibilidad para conservar obras *ex situ* pero, también, una problemática debido a su mala praxis y, más importante, por su abuso. La teoría de conservación establece que cualquier tipología de arranque se deberá aplicar en limitadas ocasiones, ya que se trata de una de las actuaciones de emergencia para la conservación de pintura mural. Desafortunadamente, esta situación no siempre se cumple. En la conservación de grafiti y arte urbano mural, el *strappo* supone ser una técnica factible, en la que se considera necesario, al igual que en arte convencional, establecer unas bases de actuación para que su uso se justifique únicamente como estrategia de conservación de la obra, respetando los deseos del artista y atendiendo al concepto de arte de la misma.

Palabras clave: arranque, *strappo*, pintura en aerosol, arte urbano, grafiti, pintura mural, actuaciones de emergencia

Study on aerosol art transfers related to graffiti and street art: possibilities, incompatibilities and alternatives

Abstract: *Strappo* detachment method appeared in 18th century as an evolution of detachment methods, for the transfer and relocation of wall paintings. Despite that this method allowed the *ex-situ* conservation, it could produce a great damage in the painting either because a wrong application or because an overuse. The conservation-restoration theories establish that any detachment method can be used in restricted situations, as the detachment is considered as an emergency action for conservation – it would be used only when other systems are impossible to apply. Unfortunately, this idea is not always contemplated. In order to conserve graffiti and street art, *strappo* method could be a possibility, but firstly, it is our duty as restorers to arrange the bases which must be follow to practice this method. Respect to artist's concept and artwork itself will be the main ideas to apply any emergency action for the conservation of those practices

Key words: detachment, *strappo*, aerosol art, street art, graffiti, wall-painting, emergency measures

Introducción: arte urbano y conservación

El arte urbano supone un reto en la conservación de sus formas, generalmente por la variedad de materiales y el uso de técnicas poco cercanas al arte tradicional, de la misma manera que ocurre en el arte contemporáneo. Lo anterior también sucede porque este tipo de manifestaciones artísticas que nacen en el espacio urbano de forma independiente deben, en su mayoría, evolucionar y morir en el mismo; por lo que su salvaguarda contradice su concepto primordial. Sin profundizar en estos parámetros de estudio, y entendiendo que

hay una actual necesidad y presencia de factores que apoyan la conservación de estas obras, el propósito que se plantea en este artículo se basa en las medidas críticas de intervención sobre arte urbano; consecuencia de esa dificultad de trabajo en el espacio público –por la materialidad y concepto de las obras– centrando el tema en aquellas actuaciones de emergencias posibles, que serán aplicadas con el objetivo de mantener y prolongar la vida de la obra.

Por otro lado, a pesar de que el arte urbano se muestra de diferentes maneras en las ciudades, es su forma mural la

que hasta la fecha ha obtenido un mayor reclamo respecto a la idea de salvaguarda. Los factores que han posibilitado la conservación de murales relacionados con el mismo arte urbano o incluso con el grafiti¹, están cercanamente conectados con las decisiones del público, aunque la realidad es que son los propietarios del soporte donde se presentan estas obras, los que pueden legalmente decidir sobre su futuro, lo que ha producido un enfrentamiento de preferencias en la preservación de las piezas como consecuencia a un reclamo externo por su posesión. Esto deviene en el arranque de las piezas murales de su ubicación original, su venta y traslado. Por ello, a pesar de que hasta el momento los factores que han posibilitado la aplicación de mecanismos de salvaguarda al arte urbano han cumplido con el objetivo de preservación de las obras, se establece una necesidad de revisar si su utilización ha sido en beneficio de la obra como objetivo primordial y no anteponiendo otros deseos, como la explotación de su imagen.

Objetivos

Este artículo tiene como objetivo principal identificar los criterios que han sido establecidos a la hora de preservar obras de carácter mural relacionadas con el arte urbano y el grafiti –manifestaciones artísticas independientes– fuera de su entorno original, para poder establecer unos criterios precisos en el uso de medidas de emergencia en la salvaguarda de estas expresiones.

Secundariamente, se tomó como punto de atención también estudiar y entender los problemas más habituales que pueden surgir, y consecuentemente,

comprender las posibilidades, incompatibilidades y alternativas al uso del arranque como medida de emergencia para la conservación de obras de carácter mural. Por esta razón se consideró necesario exponer los fundamentos teóricos sobre su uso, aportar ejemplos de situaciones que cumplan con unos criterios de conservación correctos y respetuosos, así como hacer comprensibles, a nivel práctico, las técnicas y uso del arranque sobre pintura en aerosol con imprimación de pintura plástica; técnica fundamental utilizada por gran parte de los artistas urbanos.

Por último, se establece también como objetivo revisar los casos y evaluar los criterios seguidos, lo cual servirá de guía para obtener un modelo de actuación en situaciones de emergencia, como propuesta para determinar la viabilidad del planteamiento y ejecución de estrategias de conservación sobre una obra de arte urbano, sea cual sea su naturaleza.

Realidad y presente del arte urbano

Cualquier manifestación artística independiente en el espacio urbano tiene la característica innata de que su duración dependerá de la calidad de los materiales constitutivos y su relación con los factores externos a la misma, así como una generalizada falta de interés en su mantenimiento o conservación. Es por ello que el arte urbano y el grafiti se identifican como obras de carácter efímero. Esto forma parte de su belleza y concepto, ya que su desaparición física se establece como una evolución del propio movimiento, siendo la fotografía el medio de preservación y difusión de la imagen.



Figura 1. Ejemplo de mural con pintura en aerosol en Valencia. Obra de *Miedo12* y *Juan2*.

En contraposición, durante los últimos años, estas manifestaciones independientes que se concibieron sin una propuesta o intención conservativa, se han visto envueltas en situaciones que han hecho plantear la posibilidad de su mantenimiento. Este tipo de posibilidades se acercan a la conservación material de las obras, más allá del registro fotográfico, su difusión en plataformas *online* y publicaciones sobre intervenciones murales en todo el mundo.

Las circunstancias que actualmente apoyan la conservación de obras urbanas se vinculan a un interés del público por mantener ciertas imágenes en el lugar donde se plasmaron. Estos tipos de prácticas son aceptadas por un mayor número de personas – en comparación con los inicios del grafiti en los años setenta y su definición fija como vandalismo (Waclawek 2011: 41-54). Y ese carácter efímero, que se plantea de forma generalizada a todas las obras independientes del espacio urbano, contrasta con la idea de mantenimiento, tanto por el público como por algunos artistas de forma específica. Esto ocurre cuando ciertas obras adquieren valores y se transforman en iconos de una comunidad.

Los valores a los que se hace referencia pueden ir desde el valor social, el más relacionado con la sociedad al representar un cambio en el espacio; y/o al valor histórico-artístico, por ser un emblema representativo de la colectividad por diferentes circunstancias –históricas, culturales, artísticas–, similares al reconocimiento oficial de otros objetos del patrimonio tangible. Otros valores que juegan un papel importante en la conservación de las obras pueden ser el valor antropológico, ya que el arte urbano y el grafiti son movimientos o subculturas que se mueven, adaptan, imponen y/o exponen dentro de la ciudad; o el valor monetario, directamente relacionado con el mercado del arte.

Para ilustrar cómo dichos valores pueden alterar esa idea de lo efímero, a continuación, se resumen varios casos de obras murales ligadas al arte urbano que han sido conservadas.



Figura 2. Ejemplo de manifestaciones independientes en el espacio público –tagging, mural, pósteres– en Shoreditch, Londres. Obra central de Conor Harrington.



Figura 3. Reproducción de la plantilla *Kissing Cops* de Banksy en Brighton, posterior al arranque, traslado y venta de la obra original.

En primer lugar, el artista *Banksy* constituye un ejemplo por excelencia. El incremento de ventas de sus obras de galería en el mercado del arte, supuso que, casi paralelamente, sus obras en el espacio urbano también fueran objetivo de coleccionistas. Muchos de sus murales o plantillas fueron arrancados, trasladados y vendidos por los propietarios de las fachadas donde éstos se encontraban; en contra de las opiniones de los vecinos de los alrededores que reclamaban la obra como símbolo de la comunidad y parte del patrimonio público (Batty, 2013). Las ordenanzas municipales actuales y una falta de regularización acerca de este tipo de manifestaciones apoyan la decisión del propietario del lugar por encima de la petición del público. La conclusión obtenida de este caso se apoya en que el valor económico fue utilizado para posibilitar la conservación, pero por encima de todo, en beneficio de un colectivo reducido, la casa de subastas y el propietario.

El segundo caso, se trata de la conservación de obras relacionadas con el arte urbano y grafiti en Bolonia, con motivo de la exposición "Street Art – Banksy & Co. L'arte allo stato urbano" (Arte Urbano – Banksy y compañía. El arte en el espacio urbano). Un grupo de especialistas en

conservación y comisarios de exposiciones realizaron el arranque, traslado y exposición de obras que se encontraban en el espacio público, para exponerlas dentro del museo de la ciudad de Bolonia. Su objetivo, aunque se planteaba como medio de conservación y acercamiento de estas manifestaciones alternativas al público en general, suponía un beneficio económico para la organización. Además de restringir el libre acceso a las piezas por medio del pago de una entrada, no contaron con la opinión explícita de los autores de las obras arrancadas en la mayoría de los casos (Wu Ming, 2016). Como conclusión, a pesar de que con la exposición se intentaba atender a los valores histórico-artístico y antropológico, el valor monetario tenía un gran peso en toda la intervención.

El tercer caso, se trata del artista urbano ROA. Tras realizar un mural sobre la fachada de una cafetería en Hackney (Londres) en 2010, el ayuntamiento instó al propietario del lugar a eliminarlo en un plazo de tiempo establecido (Gabbat, 2010). La ordenanza municipal de la localidad prohibía la muestra de cualquier tipo de manifestación independiente sobre las fachadas externas de los edificios². Finalmente, el propietario, con el apoyo de la comunidad de vecinos, consiguió acordar con el ayuntamiento la permanencia del mural. Como conclusión de este caso, se muestra cómo los valores social e histórico-artístico se antepusieron a las normas establecidas, para reconocer la importancia que pueden tener las manifestaciones artísticas independientes en el espacio público.

Similarmente se aplicaron los valores social e histórico-artístico en la conservación de una obra de *Blek le Rat* en Leipzig. En este cuarto caso, la propuesta de recuperación de una obra casi perdida partió de la comunidad y el ayuntamiento la apoyó, pudiendo llevarse a cabo gracias a especialistas en conservación-restauración y el propio artista (I love Graffiti, 2013). Y, de igual manera, se pretende hacer con el quinto caso sujeto a estudio, *Muelle*, en una de las últimas piezas aún visibles del escritor de grafiti en Madrid (García Gayo, 2011:168-169).

La importancia de conservación en estos tres últimos casos, es establecer su interés al ser la comunidad la que solicita este tipo de intervenciones en el espacio, lo que incita a suponer que estas prácticas adquieren también un valor antropológico, por considerarse muestras de arte independiente procedentes de movimientos alternativos a la institución pública. De este modo, son estos casos puntuales de obras que se conservan, los que representan, por un lado, al arte urbano y grafiti en un cambio de cara a su inclusión en la sociedad, y, por otro, a su paulatina aceptación en el espacio urbano por parte del público, como si de cualquier otro tipo de expresión artística se tratara.

Al profundizar en el estudio de los dos primeros ejemplos, donde la obra ha sido separada de su lugar original, se visualiza claramente que, en la actualidad, la preservación de la obra fuera de su entorno se debe, a grandes rasgos, a

una cuestión económica. De esta manera, se considera que se plantean una serie de deficiencias en el cumplimiento de los criterios establecidos por la teoría de conservación y restauración de piezas artísticas y bienes culturales, por lo que, consecuentemente, la aplicación del arranque se queda sin argumento y deja de ser considerada como una opción válida.

Criterios históricos para el uso del arranque

Como se han visto en algunos de los casos expuestos en el punto anterior, el sistema del arranque es el medio utilizado para un rápido traslado de obras de arte urbano. Las intenciones de conservación expuestas en los casos primero y segundo, aunque sean correctas en el fin conservativo, parecen aplicarse de forma errónea o moralmente poco ética en cuestión de criterios, como se expone más adelante. Desgraciadamente, este no es un hecho nuevo a nivel histórico, ya que arranques de este tipo se llevan haciendo desde el siglo XIX sobre pintura mural tradicional (Brajer, 2002: 64-65).

Se debe entender que los criterios propuestos para la conservación de arte urbano se deberán regir de forma similar a las obras de arte contemporáneo convencional. La preservación de cualquier elemento que forma parte del patrimonio urbano es, por tanto, la idea que conduce a la aplicación de medidas de preservación en este tipo de obras y se debe supeditar no sólo al hecho de aplicar mecanismos de conservación mediante una praxis correcta, sino que también debe existir un criterio que defienda tal intervención.

El arranque es, en restauración, una intervención de alta dificultad técnica y de difícil justificación. Su uso –y abuso– ha sido tema de controversia desde las primeras teorías de restauración de la era moderna, ya que es una operación de carácter irreversible (Mora *et al.* 2003: 315) que implica la descontextualización de la obra respecto al espacio que la rodea, ya sea de interior o exterior. A nivel histórico, el uso del arranque ha sido planteado como una opción “fácil” de traslado de conjuntos murales, mecanismo ya utilizado en época romana para trasladar obras de otras civilizaciones. En sus inicios, los traslados de pinturas murales se realizaban en conjunto con su soporte, sistema denominado actualmente como *stacco a massello*. La evolución de este sistema de arranque dio paso al *stacco*, al reducirse el grosor y espesor de las piezas arrancadas, dando como resultado la separación de la pintura y los estratos de preparación del propio muro. La última opción de arranque, más contemporánea, se denomina *strappo* (descubierta por Antonio Contri en siglo XVIII). Es la opción más delicada de aplicar, ya que el adhesivo de arranque es el que produce la separación solamente del estrato pictórico del muro, lo que aumenta el riesgo de pérdidas de pintura si la tensión del encolado varía en algún punto. Es la que menos carga aporta a la pieza al reducirse –aún más– el



Figura 4. Superficie mural tras tres arranques parciales a *strappo*.

grosor del estrato arrancado y, por lo tanto, disminuye la complejidad del traslado debido a su menor volumen y peso (Soriano Sancho 2005:20; Brajer 2002:40).

Respecto a su uso como mecanismo de conservación, el arranque es una de las dos medidas de emergencia ratificadas en el Artículo 6 de la 14ª Asamblea General del ICOMOS en 2003, en el que se establece que el arranque y traslado “sólo resultan justificables en casos extremos, cuando todas las opciones de aplicación de otro tratamiento in situ carecen de viabilidad”, confirmando lo establecido por los Artículos 7 y 8 de la Carta de Venecia (1964) respecto a la separación de cualquier tipo de decoración en el patrimonio, donde se afirma que “Los elementos de escultura, pintura o decoración que son parte integrante de un monumento sólo pueden ser separados cuando esta medida sea la única viable para asegurar su conservación.” (Carta de Venecia 1964: Artículo 8).

Como medida de emergencia, el arranque de murales de arte urbano y grafiti es una posibilidad, pero, al igual que ocurre en pintura mural tradicional, su uso deberá limitarse a los criterios establecidos en la conservación-restauración de bienes culturales. Por ello, antes de proceder a marcar los estamentos de su aplicación, se debe plantear qué se entiende como medidas o actuaciones de emergencia en el patrimonio histórico-artístico.

Actuaciones de prevención y emergencia

Toda actuación conservativa que se realice sobre una obra que no haya sido puesta bajo control o mantenimiento previo, y/o se encuentre en una situación cercana a sufrir un daño irreparable en su condición por causas diversas, se considerará como una actuación de emergencia. La descripción de este hecho se basa en que cualquier proceso o sistema de conservación-restauración aplicado en primera instancia para contrarrestar los riesgos inmediatos a los que se enfrentan las obras en el espacio público, tal y como ocurre en las manifestaciones artísticas independientes, será considerado como una actuación de emergencia de este tipo.

Las obras de arte urbano y grafiti no se conciben con una duración determinada, y se plantean en el espacio público habiendo asumido su condición efímera, pero la adición de valores, tal y como se ha visto anteriormente, ofrece posibilidades en la aplicación de sistemas de conservación. Si se retoma la cuestión de los riesgos a los que estas obras están expuestas, se encontrará que son similares a los que se enfrenta cualquier bien del patrimonio histórico-artístico (ICOMS, 2010). Según lo expuesto, los riesgos más probables, y a los que ya se enfrentan estas obras, están directamente relacionados con la acción del hombre, y son: el vandalismo, por cuestiones de rechazo, diversión, ignorancia, falta de respeto, enfrentamientos fundamentados por diferentes cuestiones, etc. y donde también se podría incluir los vertidos químicos –vandalismo con ácido–; el robo, para su posterior venta; y la remodelación de edificios. Por otra parte, existen otras tipologías de riesgos, menos probables, como serían las catástrofes relacionadas con desastres naturales –terremotos, inundaciones– u otros tipos de carácter antrópico –incendios, atentados terroristas y guerras– (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2014: 5).

En resumen, se entenderá que las actuaciones de emergencia podrán tratarse de cualquier acción aplicada sobre obras bajo tales circunstancias, pero su aplicación deberá ser siempre estudiada en profundidad a fin de encontrar la mejor alternativa en la conservación futura de la misma. Los procedimientos considerados como medidas de emergencia podrían ser cualquiera de los procesos y sistemas conocidos en el campo de la conservación-restauración –dependiendo de cada caso–, los cuales se adaptarán según las necesidades de la obra, y serán establecidos tras la realización de un diagnóstico de conservación, caracterización de técnicas y materiales, y establecimiento del contacto con el artista. Por el contrario, dentro de la conservación-restauración existen ciertas acciones consideradas como actuaciones de emergencia y que, al mismo tiempo, se consideran como “delicadas” ya que su aplicación será irreversible sobre la obra. Dentro de los tratamientos de conservación-restauración, la técnica del arranque es un sistema aplicado en casos de emergencia que implica una elevada complejidad técnica en su ejecución, junto a la irreversibilidad de la actuación.

Las posibilidades y alternativas del arranque

De ninguna manera la dificultad de aplicación del arranque como medida de salvaguarda o su limitado campo de actuación, implica su descarte como sistema de conservación. En este artículo se intenta defender el arranque como opción, y se insta a su estudio en profundidad para que, en caso de que sea necesario su uso, no existan deficiencias de ningún tipo.

Cualquiera de las tres formas de arranque conocidas ofrece, de diferentes maneras, garantías para la conservación de la obra, pero es siempre necesario conocer sus posibilidades



Figura 5. Ejemplo de arranque a *strappo* sobre pintura en aerosol.

y limitaciones para adaptar los medios a las características del soporte sobre al que se aplica. Una vez descritos los supuestos teóricos en los que se permite su uso, se pasará en la aplicación práctica y las posibilidades del arranque de pinturas murales realizadas con pintura en aerosol.

La pintura en aerosol (pintura procedente de resinas alquídicas, acrílicas o mezclas de otras resinas sintéticas) es la base casi fundamental en las intervenciones murales del arte urbano y, sobre todo, del grafiti (Waclawek, 2011: 32). Su aplicación puede ser independiente de la preparación, con imprimación de pintura plástica como recubrimiento previo (se trata de pinturas basadas en resinas acrílicas o vinílicas, que se utilizan a modo doméstico para recubrir paredes o fachadas); o bien, de carácter mixto, con la combinación de la pintura en aerosol y pinturas plásticas o acrílicas en el estrato pictórico. Paralelamente, los sistemas de arranque, necesitan un conocimiento y adaptación de sus materiales, para que éstos sean compatibles con la pintura que se pretende arrancar y evitar con ello alteraciones en las primeras etapas del proceso. A nivel general, el *stacco a masello* y el *stacco*, sólo necesitan tener en cuenta esta premisa en su primera fase –es decir, en el encolado/protección– ya que los materiales aplicados como protección de la superficie son casi los únicos que interactuarán de forma directa con el estrato pictórico.

En el caso del *strappo* esto será diferente. Pese a que se ha comprobado la efectividad del sistema tradicional con cola animal sobre la pintura en aerosol (Amor García, 2015: 386-391), algunos condicionantes externos pueden producir variaciones y pérdidas durante el arranque, por lo que su uso implicará el empleo de otros materiales con propiedades tensioactivas sobre la pintura –aplicación previa al encolado– al igual que ocurrirá en aquellos materiales que tienen por objeto completar la fase de refuerzo por el reverso. Esto sucede porque el limitado grosor de este tipo de arranques conlleva que cualquier material utilizado durante el proceso puede influir en la naturaleza de las pinturas en aerosol, produciendo su alteración.

Otro punto a tener en cuenta será la infraestructura necesaria para aplicar estos sistemas, ya que el *stacco a massello* y el *stacco* son arranques de grosor considerable, al separarse la pintura junto a los estratos de preparación y muro, lo cual aporta peso a la pieza arrancada. En cambio, el *strappo*, ofrece una separación de estratos con un grosor inferior (ver Figura 5), ya que al producirse la separación sólo de la capa pictórica se obtienen piezas fáciles de transportar, aunque sean de grandes dimensiones.

En consecuencia, la aplicación de unos criterios correctos junto a una buena praxis y preparación de cualquiera de los arranques, ofrece la posibilidad de emplear los tres sistemas de arranque con diferentes características, según la necesidad de cada caso.

De forma paralela a dichos sistemas de separación y traslado, se encuentran alternativas a la conservación de las piezas in situ, aplicando medidas de emergencia para evitar daños inminentes. Estas alternativas se basarán en el uso de barreras físicas o químicas sobre los murales, las cuales deberán ser compatibles con la pintura. Tal y como se establece para las actuaciones de emergencia en el Artículo 6 de la 14ª Asamblea General del ICOMOS de 2003, se tendrá en cuenta que “La aplicación de una capa de protección sobre la decoración existente, con el propósito de evitar el daño o destrucción que puede provocar su exposición a un ambiente inhóspito, habrá de realizarse con materiales compatibles con las pinturas murales, y de tal forma que permita que en el futuro puedan volver a destaparse”. Por ello, en el caso de aplicación de barnices, aparte de ser compatibles con la pintura, las obras deberán estar bajo un control de mantenimiento activo hasta la aplicación de nuevas medidas. Similarmente a los barnices, las barreras físicas pueden ser una alternativa a los arranques, en este caso se tratarán de capas de protección externas que eviten una degradación directa sobre la obra, y de la misma manera deberán de evitar la producción de “ambientes inhóspitos” y requerirán de un control y mantenimiento.



Figura 6. Barrera física de protección (Perspex®) en un mural de Banksy, y las alteraciones sufridas a causa de su incorrecta colocación y falta de control.



Figura 7. Detalle de las alteraciones sufridas en el mural –falta de transpiración, condensación, suciedad– a causa de la inadecuada colocación de la barrera física.

Discusión y resultados

La conservación de manifestaciones artísticas independientes es un tema nuevo y difícil de plantear, pero como resultado a las carencias encontradas en casos presentados hasta el momento, y teniendo en cuenta los criterios contemporáneos de conservación de las obras de arte, se ha considerado necesario plantear la realización de un estudio que refleje, por un lado, unos criterios de intervención lo más correctos y respetuosos con este tipo de manifestaciones independientes; y, por otro lado, un modelo de seguimiento para la conservación de estas obras.

Los criterios y el plan de actuación descritos a continuación podrán ser aplicables a cualquier intervención, aunque se tendrá que tener en cuenta que, debido a su naturaleza y localización, y al no existir un control sobre ellas, cualquier operación realizada en primera instancia podría ser considerada como una actuación de emergencia.

A partir del análisis de los casos hasta ahora conocidos y en base a las premisas que garantizan su viabilidad y justifican la ejecución de arranques, los criterios necesarios para plantear la conservación de manifestaciones artísticas independientes son:

—En primer lugar, según los factores intrínsecos de la obra, ésta debería poseer unas características formales, conceptuales, estéticas y/o temática que la hagan poseedora de unos valores que destaquen sobre otras manifestaciones independientes. Igualmente, la obra habrá adquirido el reconocimiento del público, lo cual podrá ocurrir en

consonancia con el primer enunciado o singularmente. Es necesario apuntar que la calidad de las obras, aunque puede influir en su consideración a la hora de ser conservadas, no debe ser una prioridad. Esta cuestión se tendrá en cuenta a la hora de conservar cualquier tipo de obra, aunque no se trate de actuaciones de emergencia.

—En segundo lugar, según los factores externos, la aplicación de cualquier actuación de emergencia sólo será viable cuando sea la última posibilidad de salvaguarda material de la obra—su conservación física— por lo que será necesario siempre hacer un estudio exhaustivo de la misma y de sus posibilidades de conservación desde otras perspectivas.

—En tercer lugar, la conservación de cualquier obra de arte urbano y grafiti no debería realizarse bajo un condicionamiento económico o beneficio individual. Se reconoce que el valor económico podría influir en la toma de decisión a la hora de conservar una obra, pero deben mediar otros factores a tener en cuenta, y éste nunca se puede anteponer a ninguno de ellos. Por esta razón, cualquier beneficio económico que atente contra la decisión del artista, la singularidad de la obra y/o el público, será considerado un hecho insuficiente para que se justifique la conservación material de la misma.

—En penúltimo lugar, la toma de decisiones no deberá ser realizada por un individuo o colectivo minoritario, sino que, en cualquier caso, deberá efectuarse en consonancia con especialistas de conservación-restauración y otras disciplinas afines, la comunidad, el artista, el propietario del emplazamiento donde se localiza la obra (si se da el

caso) y el organismo público responsable, como requisitos necesarios que garanticen el éxito de las actuaciones.

—En último lugar, cualquier tratamiento de conservación aplicado sobre una obra, incluyendo las actuaciones de emergencia, deberá realizarse utilizando materiales compatibles, a la vez que garantice la retratabilidad. Así mismo se planteará un control y plan de mantenimiento en todos los casos. En las situaciones de traslado, las obras que no puedan ser devueltas a su emplazamiento original, deberán ser accesibles al público de similar manera a como lo eran en el espacio urbano, sin que pueda justificarse una remuneración económica impuesta en ningún caso.

De esa manera, la gratuidad y el libre acceso marcarán dos de los criterios fundamentales sobre los que se establecerá un plan de actuación en la conservación de este tipo de manifestaciones. Por la falta de estudios al respecto —y una mala praxis encontrada en algunos casos— se plantea un plan de actuación a partir de premisas básicas en la conservación y restauración de arte convencional actual, aunque adaptado a las necesidades que las manifestaciones artísticas independientes requieren. Este plan de actuación, se dividirá por fases y poseerá un carácter multidisciplinar, además de participativo entre todos los intervinientes e interesados en el mantenimiento de la obra —comunidad, artista, especialistas, propietarios e instituciones públicas.

La primera fase del plan de actuación, forma parte del trabajo previo, en el que entrará la evaluación inicial de la obra, exposición de criterios para la conservación y la propuesta. Esta fase de trabajo preliminar envuelve cualquier actividad realizada antes de la proposición por cualquier colectivo con la intención de conservar una obra³. Para que esta fase esté completa y antes de proceder a las siguientes, se organizará un grupo de profesionales y conocedores del mundo del arte —historiadores, artistas, restauradores y otros agentes implicados. Juntos tomarán decisiones, aportarán conocimientos y plantearán los criterios durante todas las fases.

La segunda fase, se corresponderá a la fase de investigación, y en la que se estudiará de forma preliminar la obra y su entorno. En dicha fase se tratará de completar un estudio exhaustivo de su situación —física, matériaca, estética y conceptual— tal y como propone el Artículo 2 de los *Principios para la Preservación, Conservación y Restauración de Pinturas Murales* (ICOMOS, 2003). También, se tendrán en cuenta los valores que influyen en la comunidad y que justifiquen su conservación. Esta fase se completará con la realización de encuestas sobre la obra al público y vecindario, así como la creación de plataformas *online*, si fuera necesario.

La tercera fase se focalizará en los mecanismos de intervención posibles y se evaluarán tanto sus limitaciones como sus posibilidades. En esta fase se tendrán en cuenta también alternativas a los mecanismos de emergencia, de cara a evaluar la posibilidad de aplicar sistemas de preservación de carácter menos arriesgado. Cualquier

mecanismo planteado deberá ser expuesto de forma exhaustiva, desde las intervenciones más simples y seguras a las más arriesgadas, como podría ser el arranque.

La cuarta fase corresponderá a una fase de diálogo, en la que se contactará con el artista, y se realizará un cuestionario/entrevista sobre la obra u obras, siguiendo los modelos adaptados de entrevista a artistas contemporáneos. Aunque es necesario hacer partícipe al artista desde el inicio en que se promueve, por parte de cualquier grupo, la conservación de su obra, será en este momento cuando los especialistas le plantearán las posibilidades de conservación de la misma, la diversidad de propuestas de intervención y se le mostrarán los resultados obtenidos del estudio preliminar sobre la comunidad.

A partir de este momento, será decisión del artista dar su opinión sobre la propuesta de intervención, siendo posible la revisión de algunos puntos, si esa fuera su decisión. Tras ello, se llegaría a un consenso en la toma de decisiones sobre la intervención que debería aplicarse a la obra en concreto, haciendo partícipes también a los demás intervinientes —comunidad, ayuntamiento y propietario.

La quinta y última fase de trabajo puede llevar a dos situaciones opuestas y dependerá de si la obra se interviene o no. Por un lado, en el caso de que la obra no se intervenga, se buscarán soluciones alternativas para la preservación no-material de la misma, tales como la recogida de documentación visual y de información relativa a la imagen de la obra desde su creación hasta su desaparición. De esta manera, aunque no se mantenga de forma física, habrá documentación suficiente para su estudio y difusión para las futuras generaciones. Por otro lado, en el caso de que la obra se intervenga, existirán diferentes medios de actuación dependiendo de si se mantiene in situ o se traslada. Para la conservación in situ, se procurará la aplicación de mecanismos de conservación respetuosos, con el único objetivo de mantenerla en el mejor estado de conservación, el mayor tiempo posible, sin producir daños o situaciones contraproducentes que aceleren su envejecimiento.

Cuando la conservación sólo sea posible mediante la aplicación de sistemas de conservación que impliquen el traslado definitivo o una separación provisional de la obra de su emplazamiento original —tales como el arranque en obras de carácter mural— se procurará, por todos los medios, que la obra se devuelva a tal emplazamiento. En el caso de que existan razones de peso que impidan su retorno, el traslado debe ser la opción única y más viable, y se plantearía una medida que garantizara la difusión libre de la imagen en su emplazamiento original (proyecciones, reproducciones, carteles informativos, etc.), para que siga siendo cercana y esté disponible al público. Esta situación tendrá en cuenta la consideración del artista, del grupo de profesionales y de la comunidad.

Aunque la naturaleza de estas obras y las situaciones en las que se han visto envueltas hasta el momento, de cara a su conservación, se acercan más a la puesta en marcha

de actuaciones de emergencia, este plan de actuación será aplicable en cualquier situación. Las fases propuestas se determinan con el objetivo de establecer un modelo de trabajo seguro y respetuoso con la obra y el artista, pero partiendo de un consenso entre comunidad, especialistas y artista que será la base de trabajo para cualquier intervención conservativa. Por tanto, será ineludible que los especialistas tengan conocimiento de las posibilidades de trabajo establecidas, dependiendo de las diferentes condiciones y situaciones.

Conclusiones

Las intervenciones de emergencia, como el arranque, son actuaciones difíciles de abordar, por lo que respecta a la elevada complejidad técnica y de descontextualización espacial que aporta a las obras a conservar; no obstante, no aporta diferencias especiales a la conservación de ninguna manifestación concreta, incluyendo el arte urbano o grafiti. La aplicación de cualquier proceso o sistema de conservación sobre esta tipología de obras, generalmente consideradas efímeras, supone un reto. La adquisición de valores devenidos de un reconocimiento del público será la base para el planteamiento de medidas de conservación, ya que este tipo de expresiones, aunque sean independientes, se presentan cercanas al público, utilizando recursos plásticos estrechamente relacionados con las prácticas artísticas reconocidas en el arte contemporáneo.

Por tanto, será innegable afirmar que el reconocimiento que cualquier manifestación artística adquiera –sin depender de su origen– y que justifique la conservación de la misma, deberá regirse por los principios aceptados en el campo de la conservación-restauración de bienes culturales, estando dentro de unos principios éticos, consensuados con el artista y con el público, que finalmente es quien da sentido a este tipo de manifestaciones artísticas.

Respecto a las conclusiones establecidas, en cuanto a los criterios y valores que favorecen la conservación, cabe señalar que a la hora de llevar a cabo cualquier intervención de conservación-restauración sobre una obra, el valor económico de la misma debe considerarse en última instancia. Será la comunidad, el propietario, el artista y los especialistas en ese campo, los que deberán llegar a un consenso sobre el futuro de la obra. De esta manera, aunque esta se haya concebido con un carácter efímero, si el artista cree conveniente que su preservación es necesaria, se podrán aplicar mecanismos de conservación directamente. Si no se diera el caso, se buscarían alternativas a la conservación y difusión de la imagen más allá de la conservación matérica.

De forma más específica, atendiendo a las medidas de emergencia, la ejecución de un tratamiento de separación y traslado por arranque –en cualquiera de sus técnicas– debe entenderse como una opción drástica, que implica

la descontextualización de la obra en un espacio que constituye un elemento importante de su propia creación, concepción y existencia. Ésta medida será únicamente utilizada en la conservación de cualquier expresión mural, cuando otros mecanismos de salvaguarda sean insuficientes. Alternativas propuestas al arranque y como medidas de emergencia, se tendrán en cuenta, como las capas de protección físicas o químicas, y en cualquier caso se considerará la aplicación de medidas de conservación preventiva e intervenciones puntuales de mantenimiento y/o acondicionamiento de la obra.

Se considera importante concluir que, como parte fundamental del discurso de cualquier especialista de arte urbano, se entenderá que la conservación material de las obras relacionadas con el arte urbano, en cualquiera de sus formas, se debe plantear de forma puntual, siempre que la obra en sí presente unos valores concretos y su conservación sea posible, sin dañar la imagen del artista ni de ningún colectivo vinculado a la propia obra.

Notas

[1] Existe una diferenciación entre las prácticas del arte urbano y grafiti, debido a la intención de cada una. Ambas trabajan en el entorno urbano paralelamente a las instituciones, pero el grafiti basa su práctica en la escritura, el uso de la firma y la abstracción de las letras dentro de un sector y público cerrado, en comparación de la diversidad técnica, material y expresión abierta al público general del arte urbano.

[2] En 2010 no se establecía todavía una diferencia “oficial” entre prácticas urbanas de carácter artístico y de carácter vandálico. Actualmente, el ayuntamiento de Hackney (en el este de Londres) diferencia ambas prácticas y facilita su expresión, aunque bajo el continuo control de las autoridades (Hackney Graffiti Policy).

[3] Como se establece en el primer borrador del Código Deontológico del Grupo de Arte Urbano del GEIC, las propuestas de conservación podrán ser realizadas por cualquier individuo o colectivo, aunque se apreciarán aquellas que surjan de la comunidad.

Bibliografía

- AMOR GARCÍA, R.L. et al. (2015). “Aproximación a la Viabilidad del uso de *Strappo* en la Conservación de Grafitis”. En *Conservation Issues in Modern and Contemporary Murals*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 331-392.
- BATTY, D. (2013). “Banksy Slave Labour mural row re-erupts over new sale in London”. En *The Guardian*, Culture: Art and Design, 11 May 2013. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/may/11/banksy-slave-labour-mural-row-sale> [Consulta: 9/9/2016]
- BRAJER, I. (2002). *The Transfer of Wall paintings. Based on Danish Experience*. Londres: Archetype Publications.

GABBAT, A. (2010). "ROA's graffiti rabbit faces removal by Hackney council". En *The Guardian, Culture: Art and Design*, 25 October 2010. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/oct/25/roa-graffiti-rabbit-hackney-council> [Consulta 9/9/2016]

GARCÍA GAYO, E. (2011). "¿Se debe conservar el arte urbano basado en la premisa de: piensa, crea, actúa y olvida?" En *Conservación de Arte Contemporáneo 12ª Jornada*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 159-178.

HACKNEY COUNCIL. (2012-2013). "Local Environmental Quality Enforcement Strategy". En Hackney, *Environmental Problems: Environmental Enforcement: Graffiti Report*. <http://www.hackney.gov.uk/Assets/Documents/Hackney-graffiti-policy.pdf> [Consulta 9/9/2016]

I LOVE GRAFFITI. (2013). "Leipzig – Restauriertes Stencil Von Blek Le Rat In Leipzig Enthüllt". En *I Love Graffiti.de*. <http://lovegraffiti.de/blog/2013/04/12/leipzig-restauriertes-stencil-von-blek-le-rat-in-leipzig-enthüllt/> [Consulta: 15/10/2016]

International Committee on Museum Security (ICOMS); HEKMAN, W. (Ed) (2010). *Manual de Procedimientos de Emergencia*. Países Bajos.

International Council of Monuments and Sites (ICOMOS) (2003). "Principios para la preservación, conservación y restauración de pinturas murales". En *14ª Asamblea General del ICOMOS*. Victoria Falls.

International Council of Monuments and Sites (ICOMOS) (1964). "Carta Internacional sobre la Conservación y la Restauración de Monumentos y Sitios (Carta de Venecia 1964)". En *II Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos*. Venecia.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (2014). "Plan Nacional de Emergencias y Gestión de Riesgos en el Patrimonio Cultural" En *Textos de los Planes Nacionales del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte*. <http://www.mecd.gob.es/planes-nacionales/dms/microsites/cultura/patrimonio/planes-nacionales/textos-planes-nacionales/13-emergencias-y-gestion-de-riesgos.pdf> [Consulta: 9/9/2016]

MORA, P; MORA, L; PHILIPPOT, P. (2003). *La conservación de las pinturas murales*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia e ICCROM.

SORIANO SANCHO, M. P. (2005). *Los frescos de Palomino en la bóveda de la iglesia de los Santos Juanes de Valencia: estudio y aplicación de un nuevo soporte*. Tesis Doctoral. Valencia: UPV.

WACLAWEK, A. (2011). *Graffiti and Street Art*. Londres: Thames and Hudson.

WU MING (2016). "Street Artist #Blu Is Erasing All The Murals He Painted in #Bologna" En *Wu Ming Foundation*, 12.03.2016. <http://www.wumingfoundation.com/giap/?p=24357> [Consulta 12/9/2016]



Rita Lucía Amor García
Conservadora-Restauradora
rita@cons-graf.com

Licenciada en Bellas Artes y posgraduada en Conservación y Restauración de Bienes Culturales por la Universitat Politècnica de València (UPV). Actualmente está finalizando su tesis doctoral en el programa de doctorado Ciencia y Restauración del Patrimonio Histórico-Artístico del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio (UPV), con su investigación en conservación de pintura mural contemporánea realizada con aerosol y la adaptación de la técnica de arranque por *strappo*. Ha participado en diferentes proyectos de investigación en conservación de pintura mural, cuenta con publicaciones relativas a su estudio de la conservación de grafitis y arte urbano mural y, desde 2014, colabora activamente con las artistas Patricia Gómez y M^a Jesús González. Por otro lado, es miembro del grupo de trabajo de arte urbano del GEIIC por la defensa en el uso de las buenas prácticas en la conservación de arte urbano. Desde 2012 reside en Londres, donde colabora activamente en programas educativos y de difusión del patrimonio británico dentro de la Royal Academy of Arts y los Royal Museums Greenwich, en estos últimos también realiza tareas de conservación en las colecciones de carácter permanente.