

tsantsa
REVISTA DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS

UCUENCA

FACULTAD
DE ARTES/
UNIVERSIDAD DE CUENCA

Nº14 Diciembre de 2023

Cuando las señales del tiempo son la inspiración. La entrevista al artista vs. lo digital para catalogación y conservación de arte urbano

**When The Signs of Time Are Inspiration. The Artist Interview Versus the Digital
for Cataloging and Conservation of Urban Art**

CARMEN MORAL RUIZ
Universidad de Sevilla (España)
mmoral@us.es

LAURA LUQUE RODRIGO
Universidad de Jaén (España)
lluque@ujaen.es

253

Recibido: 4 de julio de 2023
Aceptado: 20 de noviembre de 2023

RESUMEN:

Las obras contemporáneas, en concreto el caso del arte urbano y el muralismo, son construidas a través de una compleja red basadas en el contexto y el soporte en el que se insertan. Estas manifestaciones están caracterizadas, en muchos casos, por ser efímeras, inspirando las ideas de los artistas y caracterizando sus opiniones sobre la conservación de sus piezas. En esta aportación se recogen opiniones de artistas sobre la documentación y la conservación material de sus obras, para comprender las diversas posturas al respecto y mostrar el abanico de casuísticas de conservación en manifestaciones que, desde su concepción, están pensadas para degradarse y desaparecer. Esas señales del tiempo construyen la obra, modificando su apariencia, y mostrando la importancia de la catalogación y documentación a través de tecnologías digitales aplicadas a la conservación y restauración entre las que cabe citar la fotografía, la fotogrametría y la microscopía digital.

PALABRAS CLAVE: Arte urbano, catalogación, efímero, tecnología digital, conservación.

ABSTRACT:

Contemporary works, in particular in the case of urban art and muralism, are constructed through a complex network based on context and support in which they are inserted. These manifestations are, in many cases, characterized by being ephemeral, inspiring the artists' ideas and characterizing their opinion on conservation of their pieces. This contribution gathers artists' opinions on the documentation and material conservation of their works, in order to understand the different positions in this respect. This serves to show the different cases of conservation in works of art designed to degrade and disappear. These signs of time construct the work, modifying its appearance and showing the importance of cataloging and

documentation through digital technologies applied to conservation and restoration, including photography, photogrammetry and digital microscopy.

KEYWORDS: Urban Art, Cataloguing, Ephemeral, Digital Technology, Conservation.

* * * * *

1. Introducción

La intervención de obras contemporáneas se construye desde la particularidad y diversidad de las mismas, lo que supone un reto para los conservadores-restauradores debido a las múltiples casuísticas a las que se enfrentan. Estas casuísticas no solo tienen que ver con la diversidad de aspectos técnicos y materiales que aparecen, sino, en ocasiones, también con la propia conceptualización de la obra o el movimiento y la inspiración del artista para su creación, fundamental en el desarrollo de la pieza y en la percepción del espectador.

Estas casuísticas también deben contar con que “como grupo o sociedad, construimos, compartimos, mantenemos y transmitimos lo que se podría considerar una suerte de memoria colectiva” (García, 2020, p. 14). Es decir, como sociedad existen manifestaciones artísticas que, lejos de los circuitos museísticos, enraízan en su entorno tomando una importancia y significación que merece la atención de los especialistas en Conservación-Restauración. Este es el caso del arte urbano y el muralismo contemporáneo (Moral y Luque, 2021), manifestaciones en las que se centrará esta aportación, tomando la definición que del primero hace el grupo de trabajo de Arte Urbano y Público del Grupo Español del International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, al que se refiere como una manifestación artística independiente, que se produce en el espacio público, siendo uno de sus principales objetivos el convertirlo en un lugar dedicado a la experiencia artística, buscando una comunicación directa de manera que establezca diálogos artísticos y/o sociales, apropiándose de los elementos del espacio público (García et al, 2016). La distinción que se realiza entre arte urbano y arte público desde el grupo de trabajo de Arte Urbano y Público se determina, en rasgos generales, por la intencionalidad de estas obras, siendo denominadas las espontáneas como arte urbano y aquellas hechas por encargo como arte público, aunque se advierte que no hay un consenso general acerca del significado de estos términos (Luque, 2021a).

En relación a la fuente de inspiración de estas obras, en el caso del arte urbano y el muralismo, en ocasiones, proviene del diálogo con la comunidad, de la necesidad de transmisión de valores, de los ideales o conceptos propios de una determinada sociedad, de la necesidad de compartir, de establecer críticas, etc. Por ello, la conservación de este tipo de obras, su preservación dentro del ámbito profesional de la Conservación-Restauración, tiene un fuerte componente de reconocimiento social. Este reconocimiento puede suponer quedarse fuera de lo que, en palabras de García (2020), se denominaría el “sistema del arte” (p. 15). Este sistema de reconocimiento parte de una serie de grupos de especialistas que son los que definen, identifican y clasifican cuáles son los bienes que deben ser preservados. En este sentido, el arte urbano está contando cada vez más con ese reconocimiento por parte del sistema del arte, en parte debido al reconocimiento de la sociedad en la que se inserta, de hecho, este reconocimiento es causante de la aparición del muralismo y de la fagotización del término arte urbano e incluso graffiti para nombrar producciones artísticas que nada tienen que ver. Por ello, es necesario recalcar la vinculación del contexto en el que se encuentra la obra, su importancia y reflejo en la propia creación de la misma y los aspectos vinculados a su preservación de cara al futuro en colaboración estrecha entre los especialistas en conservación-restauración y el colectivo de artistas, no en vano muchas de las piezas son site specific. En este sentido, algunos estudios proponen entender el arte urbano, al menos en parte, como patrimonio inmaterial, ya que la categoría patrimonial que se le aplique “debiera asegurar que el arte urbano no perdiera su génesis, [...] sino simplemente servir para estudiar los procesos” (Luque y Moral, 2021a, p. 63).

2. La compleja tarea de catalogar arte urbano

El arte urbano, como manifestación artística, no suele estar unida a la perdurabilidad de la obra, sino al diálogo con la sociedad, lo cual deriva en una problemática para los profesionales de la conservación-restauración. Estos profesionales suelen seguir el criterio principal de la no intervención, puesto que se define al arte urbano y, en la mayoría de los casos, al muralismo, como manifestaciones efímeras. Por lo tanto, una catalogación exhaustiva del arte urbano se presenta como la mejor solución para su conservación, considerándose una tarea compleja al tener, en general, una intencionalidad que no toma en consideración su perdurabilidad o que, incluso, busca su deterioro hacia una inevitable destrucción que forma parte de la propia obra.

Los procesos de catalogación permiten la conservación de la obra a través de una imagen, modelo tridimensional, descripciones pormenorizadas, etc. pero paralizadas en un momento concreto de su devenir. Es por ello que, dentro de dicha catalogación, se debería incluir un seguimiento del deterioro de la obra para poder conservar las distintas imágenes que se van conformando con el paso del tiempo de la misma, atendiendo a las alteraciones que las producen y registrando sus consecuencias, pero sin la intención de intervenir en su aspecto material, si bien esta es una tarea ingente difícil de implementar. La no intervención material en este tipo de manifestaciones pasa, como veremos más adelante, por la relación con el artista para conocer su intención sobre la obra y cómo quiere que sea tratada de cara a su perdurabilidad, información que debe ser recogida en el proceso de catalogación de las mismas (Luque y Moral, 2016).

En relación a la catalogación de las obras de arte urbano existen grupos y proyectos que se están dedicando a estas cuestiones como, por ejemplo, el Grupo de Arte Urbano y Público del GE-IIC (Ge-conservación, 2016), el proyecto CAPuS (2021) y otros proyectos con ubicación en México y España, entre otros países (Luque, Díaz y Moral, 2022). El desarrollo de fichas que consigan dar cabida a las innumerables variables que contienen este tipo de manifestaciones, es complejo, ya que hay que considerar aspectos vinculados a su naturaleza material, como son el soporte, estado de conservación, etc. y otros de carácter contextual como serían el propio contexto, la intención del artista, etc. La problemática radica en que incluso la documentación de estas obras puede dar lugar a la promoción de una imagen de la misma que, como se ha comentado anteriormente, entraría en conflicto con el deseo del artista de que la obra fuera efímera. Pero en el caso del arte urbano, como se ha mencionado anteriormente, también se debe tener en cuenta a la sociedad que ejerce un papel fundamental ya que se concibe como la receptora del mensaje de las obras, tomando conciencia de dichas manifestaciones que entiende y convierte en propias al encontrarse en un contexto social, en contacto con el entorno considerado público, por lo que puede querer que se conserven para quedarse por un tiempo más prolongado en dicho espacio (Moral, 2021). Ese contexto es fundamental en las obras contemporáneas ya que esas propiedades extrínsecas que se incluyen en la obra “penetran, por así decirlo, en la esencia de la misma” (Danto, 2011, p. 69). Son estos contextos y su ubicación en espacios urbanos en los que no existen las condiciones óptimas de conservación, las que hacen de estas manifestaciones el mejor ejemplo de la incidencia del tiempo en las obras y cómo, su modificación establece las distintas imágenes transitorias de las mismas hasta su desaparición. En este sentido Berti (2015) habla de la “trascendencia” (p. 7), por la cual se nos presenta “una imagen en movimiento, donde descubrimos superposiciones que reconstruyen pequeñas unidades de sentido, cuyas transposiciones no son el producto de una o dos temporalidades mezcladas, sino la presencia de diferentes temporalidades” (p. 7).

3.- La degradación como fuente de inspiración

El arte urbano, como uno de los ejemplos de las manifestaciones contemporáneas en las que prima su definición a través del adjetivo efímero, abre la puerta a la reflexión de la importancia que tiene el artista y su concepción de la obra en la conservación de la misma. El adjetivo efímero está cada vez más vinculado a las manifestaciones actuales que conllevan un acercamiento más flexible a las mismas, de manera que se pueda comprender el mensaje del artista o colectivo artístico y el diálogo que pretende entablar con ese contexto social en que inserta la obra. En esta propuesta se

pretenden analizar diversos casos en los que se ha generado una labor de investigación profunda, cuyo centro se vincula en torno a la entrevista al artista (Cruz, 2021) para conservar y registrar su intención artística y su inspiración a la hora de crear su obra. Estas manifestaciones artísticas pueden tener un carácter efímero “bien porque de ellas lo que importa es la experiencia y el contacto directo con el espectador, que voluntaria o involuntariamente está presente en el momento y el lugar justo, o bien porque tienen carácter de ilegal” (Quirosa y Luque, 2015, p. 259). Esa “experiencia” (Quirosa y Luque, 2015, p. 259) a la que se refieren las autoras puede entenderse vinculado a la experiencia que surge en el contexto y que se prolonga en el tiempo para experimentar una obra a través de las modificaciones que el tiempo ejerce sobre ella, estas se van degradando “poco a poco y desarrollan así una vida propia” (Abarca, 2015, p. 3). Por ello, el término efímero se vincula a otros que, utilizados en el ámbito de la Conservación-Restauración se refieren a su naturaleza material y a las modificaciones que se producirían en ellas. Además, el arte urbano no es una manifestación artística que se limite a la pintura sobre muro, sino que las posibilidades de intervención en el espacio urbano son infinitas, y en algunos casos incluso pueden incluir materiales orgánicos, por lo que la vida de la obra irremediamente, desde su concepción, será breve (Luque y Moral, 2023), si bien en este trabajo nos centraremos en la pintura.

El término degradación, incluido en el título de este apartado, sería uno de los que se podría vincular a la concepción de efímero. Puede entenderse desde diversos puntos de vista, ya que, en las acepciones que de la palabra “degradar” aporta la Real Academia Española de la Lengua (RAE, 2023), se pueden encontrar significados que se refieren a la pérdida o desgaste de las cualidades de lo que se degrada, pero también, en concreto para el campo de la Química, a las transformaciones de “una sustancia compleja en otra de estructura más sencilla” (RAE, 2023). El término transformar puede vincularse y definir lo que los artistas entenderían acerca de la degradación de sus obras, ya que les interesa la evolución o transformación que el tiempo produce en las mismas, lo que les inspira a su creación y sobre lo que se reflexiona en esta aportación vinculado a su conservación. La transformación, según esta acepción, hacia estructuras más sencillas de los materiales que conforman las obras, nos habla de la relación de estas con aquello que les rodea, volviendo a sus estructuras originales, mimetizándose con el entorno para el que fueron creadas, estableciendo un diálogo con el contexto que es, normalmente, la intención final de los artistas urbanos.

Un ejemplo sobresaliente de cómo la degradación forma parte del proceso de concepción de una obra, es la pieza *Lore Beltza* (Vitoria, 2018) de Gonzalo Borondo (2022) en Vitoria (España). Esta obra se concibió en colaboración con un equipo de restauradores del Grupo de Arte Urbano y Público del GE-IIC y el Ministerio de Cultura y Deporte de España (Borondo, 2022). El proyecto consiste en dos secuencias, una primera imagen que es visible justo al finalizar la creación de la obra por el artista y otras imágenes que se van conformando a través de los cambios que sufren los materiales utilizados que se van desprendiendo para dejar a la vista la imagen subyacente (Borondo, 2022). Uno de los mejores ejemplos, es la obra del artista Ampparito para el que las obras deben evolucionar, “que se rompa es parte de que esté viva” (Puech, 2021); el tiempo hace que la pieza se integre en su entorno: la lluvia, el sol, el viento, etc. forman parte del proceso creativo de la pieza que se está creando constantemente. Esto aplicado a sus murales, pero en otras propuestas, la duda sobre qué es la obra y la escasa duración de la misma son parte esencial de la pieza. Por ejemplo, una de sus últimas obras, *baise en ville* (Ampparito, 2023) - nombre que se refiere a un tipo de bolso pequeño que llevan los jóvenes para guardar los elementos básicos para el día-, se basa en el grabado de los monogramas de las marcas de lujo en los bolsos, pero el artista los graba sobre un banco, de manera que al sentarse una persona con la piel desnuda quedan grabados, desapareciendo al poco tiempo como si se tratase de una muda (Ampparito, 2023). ¿Qué es la obra aquí? ¿el banco o la marca que queda en la piel? Es más, esta marca en la piel muta constantemente desde que se crea hasta que desaparece a los pocos minutos. ¿Cómo documentar esto? ¿Qué se conservaría?

Otro ejemplo de esta vinculación entre degradación e inspiración artística también se refleja en la obra de Virginia Bersabé, ya que “prefiere descubrir y acercarnos a unas parcelas quizás ahora relegadas, por no decir olvidadas de la existencia humana. Partes de un mundo, como es hoy sin duda el de la vejez” (Fernández, 2018, p. 31), esa vejez “incluso rural o provinciana” (Fernández, 2018, p. 31). Su obra versa sobre el envejecimiento, un proceso que no se enseña y que está reflejado en sus obras (Bersabé, 2023). Uno de sus proyectos es el titulado “Perdidas en un cortijo andaluz” (Bersabé, 2022) (Figura 1). La artista trabaja con la imagen de mujeres mayores que muestran la huella del tiempo y que son olvidadas, la búsqueda de un empoderamiento femenino que se adhiere a esos muros de cortijos perdidos en el campo andaluz. La selección de estos cortijos se debe a la cercanía a su Écija natal y por la imposibilidad o complejidad de pintar en la ciudad al carecer de permisos (Bersabé, 2023). Cuando la artista selecciona estos muros entiende que van a ser obras efímeras, sobre soportes que no pueden ser preparados y, por ello, le da menos importancia a la pintura plástica que elija ya que lo que le interesa es el paso del tiempo sobre estos materiales y la imagen que ellos confieren a su obra (Bersabé, 2023). Ella “quiere documentar cómo se va perdiendo, cómo va desapareciendo, hay veces que el propio edificio ha caído antes que la pintura” (Bersabé, 2023). En sus comienzos no tenía tan claro cómo actuaba el tiempo y la climatología sobre sus obras, actualmente, por ejemplo, en obras por encargo en las que incluso le exigen un tiempo mínimo que debe perdurar la obra, tiene más claro cómo debe preparar el muro, cómo va a incidir en la obra el viento, sol, lluvia, etc. siendo cada vez más cuidadosa en estos aspectos según la intención de la obra (Bersabé, 2023). En este punto existe una diferenciación en cuanto a las distintas obras que ejecuta y su intención como, por ejemplo, la mencionada que realizó en los muros de cortijos abandonados en la que le interesa esa degradación y realizar un seguimiento, realizando una documentación del paso del tiempo sobre ellos (Bersabé, 2023), es decir, existe una diferencia clara cuando hace arte urbano o muralismo. Pero además, en “Perdidas en un Cortijo Andaluz” (Bersabé, 2023), la pared degradada es de alguna forma la piel de la mujer retratada, el polvo, el polen, las diversas capas de pintura plástica o cal que se van superponiendo generan el efecto necesario para el concepto de la obra.



Figura 1. Fragmento de la obra de Virginia Bersabé “Perdidas en un cortijo andaluz” (Bersabé, 2022)

Otras artistas como Ana Corazón (2023) hablan de la importancia de la superficie del muro, que puede interesar en la obra ya que existen una serie de accidentes y de grietas que se pueden incluir en la misma dándoles un sentido. Es aquí donde radica la importancia del muro seleccionado y esos soportes que se van degradando ya que estos tienen unas texturas y unos matices que si nos quedamos únicamente con la documentación digital se perderían.

La importancia de ese devenir del tiempo en las obras lo referencian, por ejemplo, colectivos como Boa Mistura refiriéndose al seguimiento de la degradación de las piezas, que, en su caso, no pueden realizar en obras más distantes o internacionales pero “se complace al ver como sus trabajos más cercanos, los de Madrid, las que ven cada día, van mutando; consideran que son obras vivas que van envejeciendo, como todo en la naturaleza: nace, envejece y termina muriendo” (Quirosa y Luque, 2015, p. 260). En este mismo sentido se pronuncia el artista Matías Mata 'Sabotaje al montaje':, natural de la isla de Lanzarote (Las Canarias, España), ya que considera que en las obras que realiza de participación social tienen la característica de ser acciones efímeras como la vida misma, ya que la sociedad cambia muy rápidamente y el arte debe seguir un camino paralelo a esa sociedad, de lo que queda una foto como medio de documentación de lo que se ha hecho y la memoria como medio de conservación (Luque, 2016).

Por último, enlazando con el tema de la degradación, pero divergiendo hacia la preocupación por su envejecimiento, se podría poner como ejemplo al colectivo Boa Mistura. Este colectivo establece para sus obras una serie de medidas para que duren lo máximo posible a través de la preparación del soporte y la elección de la técnica, incluso, con la aplicación de una imprimación protectora (Quirosa y Luque, 2015, p. 260). Ellos piensan que la comunidad es quien las protege, ya que son ellos los que, “al transformar el lugar en el que viven con sus propias manos haga que se sientan más orgullosos de él y lo cuiden y respeten” (Quirosa y Luque, 2015, p. 260). Por ejemplo, en el proyecto Bacatá (Bogotá), así como en otros que han realizado, dejan a la comunidad un dossier en el que no solo especifican la explicación y justificación del proyecto, “sino que además se incluyen esquemas con el diseño, los colores, significación, proceso de trabajo, materiales, descripción técnica y unas recomendaciones de mantenimiento” (Luque, 2016, p. 122).

4. El registro de la degradación: la documentación a través de tecnologías digitales

La compleja labor de documentación de las piezas de arte urbano está estrechamente vinculada a los distintos recursos que, actualmente, nos brinda el campo de lo digital. Tal y como recogía Magali (2015), el proceso de documentación es de gran importancia para la obra y gran parte de esta es creada y gestionada por los propios artistas y el público. De esta forma, podemos encontrar documentos que nos hablen de la degradación de los materiales de estas obras que, como hemos visto anteriormente, promueven la inspiración de diversos artistas urbanos, da lugar a distintas versiones de una obra con el tiempo, por lo que la documentación que se realice debe ser capaz de recoger las transformaciones de esa materialidad a distintos niveles de observación. Un primer nivel sería de naturaleza macroscópica en que se incluyen, por ejemplo, la fotografía y asociada a esta la fotogrametría (Figura 2 y 3) y un segundo nivel, de carácter más técnico, de naturaleza microscópica en el que se recogen datos sobre la evolución de la obra mediante, por ejemplo, microscopios digitales. A través de ese nivel microscópico se puede observar el proceso de creación de la obra o, por ejemplo, la aplicación de recubrimientos protectores como en el mural realizado por el artista Coché Tomé en el año 2023 en el I.E.S. San Juan Bosco en Jaén (España) titulado “Luz de Ulierte” encargado por la Unidad de Cultura Científica de la Universidad de Jaén, en el que tuvo que ser aplicada una protección mediante C-Cryl Varnish W530 Matt que se aprecia a nivel microscópico (Figura 4). El revestimiento aplicado ha penetrado en las grietas sobre las que se ha aplicado la pintura del muro.



Figura 2. Registro de obras de arte urbano en la que se observa las condiciones de efímero y mutable de este tipo de manifestaciones

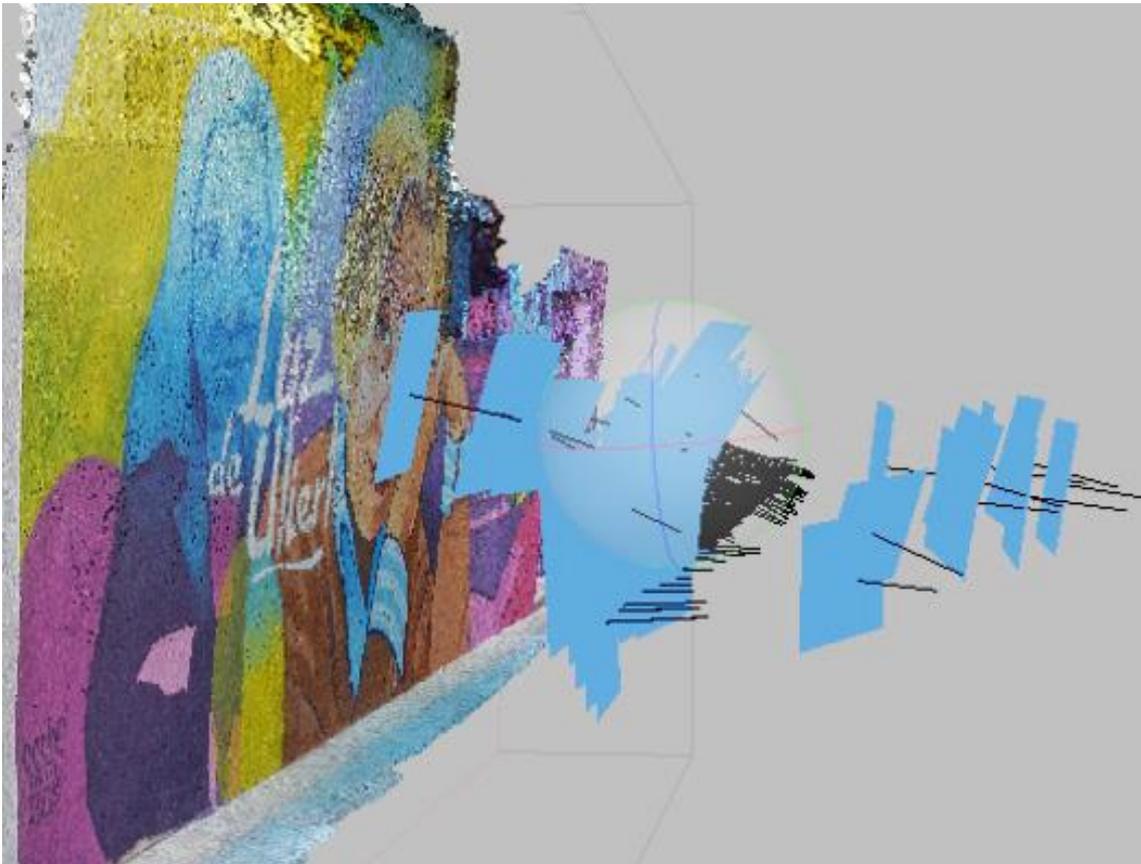


Figura 3. Proceso de documentación fotogramétrica de la obra mediante el software Agisoft Photoscan del mural realizado por el artista Coché Tomé en Jaén 2023



Figura 4. Registro de obras de arte urbano mediante microscopía usb en la que se observa en las grietas la aplicación de la capa de protección del mural realizado por el artista Coché Tomé en Jaén 2023

La documentación profesional asociada a la catalogación de las obras, debe recoger las transformaciones de la materialidad de las mismas en esos niveles de observación mencionados. Estas tecnologías permiten una mejor comprensión de la degradación de las mismas que, en ocasiones, forman parte de la propia pieza. Realizar un seguimiento es casi como asistir al proceso creativo, así lo entienden muchos de los artistas urbanos y muralistas. Pero, además, desde el punto de vista de la profesión de conservación-restauración, puede permitir un asesoramiento al artista en caso de que quiera tener en cuenta estos factores de una forma más precisa, como se ha mencionado anteriormente con la obra *Lore Beltza* (Vitoria, 2018) realizada por Gonzalo Borondo en Vitoria (GEIIC, 2019).

Los artistas que conciben sus obras como efímeras pueden estar de acuerdo o no con esa documentación, por ejemplo, como se mencionaba anteriormente, el artista Matías Mata Sabotaje al montaje, entendía que lo que queda de la obra es una foto que la documenta y la memoria que la recuerda como medio de conservación (Luque, 2016). Hay artistas como, por ejemplo, Pablo S. Herrero que, actualmente, no realizan documentación de las obras, pero que cuando ve por otras vías fotografías de sus murales le impresiona su evolución (Luque, 2016), de lo que se desprende que lo concibe como un medio eficaz para conocer las transformaciones que a lo largo del tiempo ha ido sufriendo la obra, y que esas transformaciones son parte misma de la pieza.

5. ¿Conservación material?: la relación del artista con el conservador-restaurador como medio de conservación

Una vez analizado el papel de la degradación en este tipo de manifestaciones y la importancia de la documentación para la preservación de, al menos, la memoria de estas, pasamos a establecer unas líneas generales para la comprensión de lo que engloba la conservación del arte urbano, que debe considerar tanto la opinión de los creadores como de la comunidad en la que se insertan (Luque, 2016). Aclarar ahora a qué nos referimos con el término de conservación que según Salvador Muñoz (2003) “es la actividad que consiste en mantener lo que ahora tenemos; [...] en evitar (esto es, en prevenir) las alteraciones futuras de un bien determinado” (p. 18). A través de esta definición se dejaría fuera la esencia del arte urbano, ya que cuando hablamos de alteraciones

nos estamos refiriendo a mantener el aspecto material de las obras, pero esto, tal y como referencia García (2020), hace pensar que las obras que se deben conservar no cuentan con aspectos que no sean materiales. Aquellas piezas que, por su propia concepción, por el artista o por la propia naturaleza de este tipo de manifestaciones urbanas, se conciben para desaparecer no contaría, por lo tanto, con un posible proceso de conservación en el sentido descrito previamente, ya que no se pueden prevenir las alteraciones de sus materiales sin interferir en su propia esencia efímera.

Como se ha mencionado anteriormente el concepto de *graffiti*, de arte urbano e incluso de nuevo muralismo o muralismo urbano, establece una barrera de cara a establecer proyectos de intervención en piezas de estas categorías (Moral y Luque, 2021). Estas barreras no suponen ignorarlas y dejarlas fuera de los procesos de conservación-restauración, sino comprenderlas y establecer medios adecuados a sus modos de creación e inspiración, de forma que cada obra y con ella cada artista pueda seguir siendo única y no perder su sentido. Si se produjeran intervenciones en este tipo de manifestaciones concebidas con un carácter efímero, de cara a alargar su aspecto material, estaríamos actuando para modificar su concepción, sería algo “contradictorio a las características primarias del mismo” (Mata, 2015, p. 16), convirtiéndolas en algo que no eran, por lo que tampoco estaríamos conservando. No se puede conservar todo lo que se haya producido en la calle y tampoco se puede incidir en su durabilidad, puesto que, como se ha comentado anteriormente, por ejemplo, en la obra de Virginia Bersabé, estaríamos actuando sobre la “propia conceptualización del arte urbano” (Luque, 2021a, p. 108). Este tipo de piezas tienen concepciones diversas, desde artistas que requieren del paso del tiempo para dar forma al sentido de sus obras, hasta aquellos que eligen y miden cuidadosamente todos los factores que inciden en estas para atajarlos de cara a una mejor conservación futura. En este sentido, existen instituciones que establecen una serie de recomendaciones para mejorar su conservación como el American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (AIC) y la Foundation for Advancement in Conservation (FAIC), que dedican un espacio a definir, por ejemplo, cómo se debe seleccionar el espacio en que se van a ubicar, contando con todos los agentes, con especial hincapié en la comunidad (Luque, 2020).

Volviendo al aspecto de la conservación, el grupo de Arte Urbano y Público del GE-IIC establece un código deontológico (VVAA., 2016) enfocado a la conservación de las obras, en el que se definen unos principios o buenas prácticas a tener en cuenta a la hora de conservar este tipo de manifestaciones artísticas. En este sentido, nos referiremos a la conservación que se aleja de su aspecto puramente material para adentrarnos en procesos de conservación a través de la “catalogación documental” (Luque, 2020, p. 85). La pregunta que surge en este sentido es quién debe realizar esta labor que permite conocer en profundidad la obra y su sentido. Se entiende que si se trata de una catalogación cuyo objetivo es la preservación de las piezas de la forma más exhaustiva posible y respetando los principios mencionados anteriormente, esta deba ser realizada por grupos de especialistas en conservación-restauración. Para poder aproximarse a la obra y conocerla debe existir una relación entre dichos profesionales y los artistas, lo cual se consigue a través de la entrevista al artista, de manera que se precisen aspectos, en primer lugar, de la naturaleza material de las obras, relacionados con el tipo de materiales utilizados, la preparación del soporte, etc. y, en segundo lugar, otros vinculados con la inspiración de las mismas y la intención de perdurabilidad en el futuro (Luque y Moral, 2021b).

Sobre la posible conservación material de las obras, Luque (2020) recoge y amplía de Elena G. Gayo las distintas posibilidades que existen para la preservación de este tipo de obras. Por ejemplo, la preservación de la imagen o la identidad de la obra, acción que puede ser llevada por otros agentes no profesionales a través del uso de calcos o reproducciones si se va a destruir, el repintado de la obra por el mismo autor/a cuando se deteriore o desaparezca, etc. Otros procesos que se pueden llevar a cabo son las restauraciones que podrían realizarse únicamente por movilizaciones sociales dada la significación de la pieza, para la preservación de obras icónicas que vayan a ser destruidas, por la necesidad de eliminar capas que las oculten, para la instalación de distintos tipos de protecciones, etc. y, por último, incluso, la destrucción de las obras para protegerlas de la especulación. En cuanto a la posible restauración de las obras, Luque (2020)

recuerda que este término alude a la realización por parte de personal especializado de una serie de labores de conservación y restauración que siguen unos determinados principios y que difiere en lo que puede realizar el propio artista o una persona ajena a estos profesionales cualificados.

5.1 La opinión de los artistas

Acerca de la conservación material son diversas las posturas de los artistas, incluso esta puede variar dependiendo de cuál sea la pieza de la que se esté hablando, pero es fundamental conocerla y recogerla dentro del proceso de catalogación de las piezas (Luque y Moral, 2016).

Hay colectivos que desde la concepción de la obra toman en consideración que es posible la realización de un mantenimiento de la misma, aportando una documentación que ayude en esta labor futura. Este es el caso, mencionado anteriormente, del colectivo artístico denominado Boa Mistura, que está concienciado al respecto de la conservación material de sus obras y cuando las realizan suelen desarrollar un completo dossier en el que especifican el proceso, los materiales y el diseño para que, en el caso que deba ser intervenido, se puedan conocer los datos sobre la preparación del soporte y la aplicación de las pinturas como, por ejemplo, en la obra *Bacatá* (Bogotá, 2015).

En cuanto al carácter efímero de las obras son muchos los artistas que se postulan en este sentido. Por ejemplo, la artista Ana Corazón (2023), habla de su mural titulado “Querida abuela” (Rosa, 2023) en el barrio del Almendral en la ciudad de Jaén (España). Este está inspirado en su abuela y tiene una estética de fotografía analógica en formato apaisado de cine (Corazón, 2023). En cuanto a los aspectos de conservación, cuenta cómo se adaptó al espacio y a quién iba dirigido, pero que no concibió el uso de ningún protector porque entiende el muralismo como algo efímero afirmando que: “mis propias ideas caducan, que la obra se adapte a la pared, ese es su contexto, creo que está para que se gaste, se pase de moda, que alguien la tape” (Corazón, 2023).

Otro testimonio al respecto de la conservación material lo ofrece la artista Virginia Bersabé (2023). En su caso, la perdurabilidad de sus obras depende de su propia concepción, acerca de la mencionada anteriormente “Pérdidas en un cortijo andaluz” ella comenta: “no sé qué va a pasar [...] siento que conforme voy pintando es como se va desarrollando la pintura” (Bersabé, 2023). Como se ha comentado anteriormente, la selección del material tiene menos importancia porque no le preocupa tanto su degradación, pero en obras contratadas toma en consideración el tipo de material que elige, el soporte, su preparación, etc. (Bersabé, 2023), lo que nos habla de una diferenciación entre sus distintas obras.

Por otro lado, Coché Tomé, cuyos comienzos fueron en el mundo del graffiti, tomando contacto más adelante con el arte urbano y posteriormente con el muralismo, aunque sigue trabajando en ambos mundos (Tomé, 2021; Luque y Moral, s.f.). En la entrevista realizada al artista por Laura Luque en 2021 (Tomé, 2021; Luque y Moral, s.f.) este no concebía la aplicación de tratamientos protectores que alargaran la vida del mural, pero, actualmente, en el mural mencionado anteriormente por el artista en el año 2023 en el I.E.S. San Juan Bosco en Jaén (España) titulado “Luz de Ulierte” sí tuvo que ser aplicada una protección mediante C-Cryl Varnish W530 Matt. Esta aplicación fue por deseo de la institución que encargó la obra, ya que este mural es el primero de una serie de murales que se van a realizar en Jaén, uno al año, para homenajear a mujeres científicas de la provincia. Esto nos muestra que puede haber un cambio de concepción en el tiempo por parte del artista debido a su trayectoria, experiencia y finalidad de la obra, que deriva en una necesidad de actualización de estos datos.

Otros artistas también se postulan del lado de lo efímero como cualidad principal de este tipo de manifestaciones. Por ejemplo, David de la mano (Luque, 2016), considera que una de las virtudes del arte urbano es el envejecimiento de los murales con el paso del tiempo, incluso observa cierto interés en la renovación de los murales por otros artistas, ya que no se considera dueño de los muros una vez que los pinta, cuando desaparecen lo que queda es el registro fotográfico. Otros colectivos como Matías Mata 'Sabotaje al Montaje', cree que el arte urbano debe “ser ‘efímero’,

pues nuestra sociedad cambia muy rápidamente y el arte debe ir en paralelo, solo la memoria debe ser la conservación” (Luque, 2016, 122). Estos ni siquiera realizan un seguimiento de las obras, al igual que otros colectivos como Wochenklausur (Luque, 2016). Otra artista, Sara “Chermie” Ferreira, cree que el arte urbano debe ser efímero y que al estar en la calle dejan de pertenecer al artista (Luque, 2021b). En Brasil, de donde ella procede, no se plantea la conservación y los muros son reutilizados (Luque, 2021b). Ferreira establecía una distinción con las pinturas rupestres de las cuevas que nos van contando una historia, a diferencia de estas sus murales pueden renovarse y cambiar (Luque, 2021b). Sin embargo, sí le parece interesante que se documenten para entrar a formar parte de esta “historia artística” (Luque, 2021b). Giner (2015) recoge la opinión de los artistas Fabrizio Sarti (*SeaCreative*), Pablo Togni, Christian Rebecchi (*Nervercrew*) y María Pía (MP5), entendiendo estos que “la degradación y la calidad de los materiales se vuelven secundarias, incluso este deterioro se apreciará como un desarrollo satisfactorio de su obra” (p.18), pero considerando que es fundamental utilizar materiales de buena calidad.

También existen colectivos que creen que depende de cómo se conciba la obra, con un sentido efímero o no. Por ejemplo, Basurama, es un colectivo que se dedica a la “investigación, creación y producción cultural y medioambiental fundado en 2001” (Basurama, s.f.), en una entrevista realizada en 2015 (Quirosa y Luque, 2015) definían una serie de cuestiones para la mejor conservación material de las obras, de forma que se entiende que quieren que se conserven el mayor tiempo posible. Pero, a la vez, comentaban que había una serie de obras que eran efímeras y que, por lo tanto, lo único que queda de ellas es la documentación (Quirosa y Luque, 2015). Su naturaleza efímera dependía de cuál fuera el objetivo de las mismas, para qué, para quién y con qué fin habían sido creadas (Quirosa y Luque, 2015). En esta línea, el estudio de arquitectura 100architects, trabaja con el espacio público en un sentido de sostenibilidad, pero no se consideran artistas ni sus obras piezas de arte (Luque, 2016). Establecen que dentro del arte urbano puede haber dos tipos de proyectos, unos que permanezcan, que no deberían requerir mantenimiento y otros de naturaleza efímera, en cualquier caso, siempre realizan documentación y seguimiento de las mismas (Luque, 2016). También la artista ICAT habla de la diversidad de este tipo de obras, dado que hay obras que se conciben para ser efímeras y que de mantenerse en el tiempo perderían su significado (Luque, 2018). Enlazando con esta cuestión hay artistas que dependiendo del tiempo de encargo o si tiene naturaleza espontánea utilizan distintos tipos de materiales y preparaciones del soporte, lo que conlleva una mayor durabilidad o menos. Por ejemplo, Pablo S. Herrera si considera que está demasiado degradado el soporte lo prepara previamente y si se trata de un trabajo por encargo procura utilizar material de mejor calidad, con preparación del soporte y un fijativo en la pared (Luque, 2016).

En cuanto a quién debería intervenir las obras si se diera el caso, muchos de los artistas entrevistados coinciden en ser ellos en primera instancia. Por ejemplo, la artista Ana Corazón (2023) se ofrecería a realizarlo, entendiendo que no sería una restauración sino un repintado y no tendría claro si querría que interviniera algún profesional de la conservación-restauración porque preferiría que la obra se cayera y pasaría a pintar otro muro. También la artista Virginia Bersabé (2023) se postula en esta línea, si hubiera que realizar alguna intervención en sus murales preferiría hacerlo ella o ella con su equipo, ya en el caso de que ella no pudiera o hubiera fallecido sí querría que lo realizara un especialista (Bersabé, 2023). Coché Tomé, en cuanto a la posible intervención de sus obras, en principio sería él quien querría retocarlas en caso de ser necesario, pero entiende que es fundamental la catalogación para su preservación. El colectivo Basurama (Quirosa y Luque, 2015), comenta que ellos únicamente conservan algunas de ellas en su propio taller, pero hay otras que han sido creadas en un lugar concreto, en colaboración con una comunidad, por lo que, en estos casos, entienden que es la propia comunidad la que se hace cargo de su mantenimiento y cuidado. Pablo S. Herrera comenta que en cuanto a si las piezas de naturaleza espontánea deben ser conservadas opina que no está muy seguro y que, en cualquier caso, se debería consultar al artista ya que es un tema complicado, atendiendo a lo que diga la comunidad en la que se inserta la obra (Luque, 2016). La artista ICAT (Luque, 2018) entiende que debería ser contactado el artista para realizar esa posible intervención. Como se puede observar, las opiniones son diversas, pero todas enraizan en la necesidad de conocer la opinión

del artista y la comunidad y de realizar una documentación y seguimiento a las obras para que no se pierdan dentro de la memoria colectiva, procedimiento al que se alude en esta aportación como el idóneo para la conservación de este tipo de manifestaciones artísticas urbanas.

6. Conclusiones

Como conclusión, se ha podido comprobar que las manifestaciones contemporáneas en el entorno urbano tienen una serie de casuísticas de conservación diversas, tratando la degradación material de las mismas como parte intrínseca de las piezas que las hace únicas. A la hora de catalogar estas obras para su preservación futura, se aboga por un papel que se aleje de lo material para adentrarse en el conocimiento de su proceso de concepción, elaboración, desarrollo y desaparición para conocer todos los estadios de la misma y cómo estos se vinculan al entorno. Por lo tanto, se pueden registrar, entre otros aspectos, las diversas indicaciones del autor de cara a la conservación y difusión de la obra en el futuro para la sociedad, permitiendo la mejora en las fichas de catalogación y además, en casos de murales encargados en los que se pretenda una vida más larga, tanto por los comisarios como por los artistas y la comunidad, establecer protocolos previos de preparación, elección de materiales, etc. Algunos de los artistas entrevistados mostraban una mayor preocupación por la conservación material de las obras que son realizadas por encargo, de naturaleza pública o privada, entendiendo que pueden tener una naturaleza colectiva en muchos casos siendo esta misma comunidad la que las mantenga, sin embargo, en obras espontáneas, por lo general, “gustan de ver su evolución que conlleva la degradación y desaparición al cabo del tiempo” (Luque, 2016, p. 123), motivo de inspiración como se ha comprobado de muchas de estas manifestaciones que necesitan de esa evolución para ser comprendidas y experimentadas. El reto de los especialistas es incorporar en la ficha de catalogación este proceso de degradación deseado por los artistas.

7. Agradecimientos

Nuestro más sincero agradecimiento a los artistas y colectivos que han ayudado a conformar esta aportación.

264

8. bibliografía

- Abarca Sanchís, J. (2015). Conservar o no conservar el arte urbano. *Mural Street Art Conservation*, 2, pp. 3-4. https://observatoriodearteurbano.org/wordpress/wp-content/uploads/2015/08/mural__2-compressed.pdf
- Ampparito (2023). *Baise en ville* [en línea]. [Fecha de consulta: 02 de agosto de 2023]. Recuperado de: <https://www.ampparito.com/#/baise-en-ville/>
- Basurama (s.f.). Basurama [en línea]. [Fecha de consulta: 02 de agosto de 2023]. Recuperado de: <https://basurama.org/>
- Bersabé, V. (2 de mayo de 2023). Entrevista realizada a la artista Virginia Bersabé por Laura Luque Rodrigo por videoconferencia.
- Berti, G. (2015). Arte efímero, conservación y trascendencia. *Mural Street Art Conservation*, 1, p. 7. https://observatoriodearteurbano.org/wordpress/wp-content/uploads/2015/08/mural__1-compressed.pdf
- Borondo, G. (2022). Portfolio 2022 [en línea]. [Fecha de consulta: 02 de agosto de 2023]. Recuperado de: <https://gonzaloborondo.com/wp-content/uploads/2022/05/borondo-portfolio-2022.pdf>
- CAPuS Project (2021). *Conservation of Art in Public Spaces* [en línea]. [Fecha de consulta: 02 de agosto de 2023]. Recuperado de: <http://www.capusproject.eu/>

- Corazón de Castro, A. (26 de abril de 2023). Entrevista realizada a la artista Ana Corazón por Laura Luque Rodrigo por videoconferencia.
- Danto, A. (2011). *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Barcelona: Paidós.
- Fernández Lacomba, J. (2018). Virginia Bersabé, el tiempo y las Múndidas. En: Bersabé, V. (ed.). *Morada al sur*. Écija: Ayuntamiento de Écija, pp. 24-37.
- García Morales, L. (2020). *Filosofía de la Restauración: Después del fin de la Restauración*. Books on Demand
- García Gayo, E., Amor García, R.L., Luque Rodrigo, L., Senserrich, R., Gasol Fargas, R.M., Mata Delgado, A.L., Pastor Valls, M^a T., Sánchez Pons, M., Santabárbara Morera, C., Úbeda García, M^a I., Vázquez de la Fuente, M^a del M., Giner Cordero, E. (2016). Anexo I. Propuesta de código deontológico para la conservación y restauración de arte urbano. *Ge-conservación*, 10, pp. 186-192. <https://doi.org/10.37558/gec.v10i0.419>
- Ge- conservación. (2016). Monográfico: ARTE URBANO Conservación y Restauración de Intervenciones Contemporáneas. *Ge-Conservacion*, 10, pp. 77-199. <https://doi.org/10.37558/gec.v10i0.731>
- Giner Cordero, E. (2015). Nevercrew, Seacreative y MP5. Entrevistas Compartidas. *Mural Street Art Conservation*, 2, pp. 17-18. https://observatoriodearteurbano.org/wordpress/wp-content/uploads/2015/08/mural__2-compressed.pdf
- Luque Rodrigo, L. (2021a). Complejidad y diversidad de la realidad actual en torno a expresiones artísticas urbanas. En García Gayo, E., Luque Rodrigo, L. y Díaz Fernández, A. (coords.) *Reflejos de Arte Urbano I*. México: Universidad Autónoma de Nuevo León, pp. 104-125.
- Luque Rodrigo, L. (6 de agosto de 2021b). Chermie Ferreira, artista urbana brasileña, publica la primera revista física sobre escritoras de graffiti. [en línea]. [Fecha de consulta: 02 de agosto de 2023]. <https://elobrero.es/cultura/71458-hermie-ferreira-artista-urbana-brasilenya-publica-la-primera-revista-fisica-sobre-escriptoras-de-graffiti.html>
- Luque Rodrigo, L. (2020). La gestión del arte urbano ¿una cuestión pendiente? *La Colmena*, 106, pp. 81-98. <https://doi.org/10.36677/lacolmena.v0i106.13191>
- Luque Rodrigo, L. (2018). Entrevista a la artista ICAT. Arte urbano, cuestiones de género y conservación de las obras. *Mural Street Art Conservation*, 6, 11-16. https://observatoriodearteurbano.org/wordpress/wp-content/uploads/2015/08/MURAL__6-compressed.pdf
- Luque Rodrigo, L. (2016). Arte relacional en la calle. Casos de conservación colectiva. *Ge-Conservación*, 10, 117-125. <https://doi.org/10.37558/gec.v10i0.405>
- Luque Rodrigo, L., Díaz Fernández, A. y Moral Ruiz, C. (2022). Comparative analysis of street art cataloguing projects in the cities of Monterrey (Mexico) and Jaen (Spain): Proposal for the inclusion of communities. *SAUC - Street Art and Urban Creativity*, 7(1), pp. 80 - 91. <https://doi.org/10.25765/sauc.v7i1.467>
- Luque Rodrigo, L. y Moral Ruiz, C. (2023). Cataloguing Works of Art in Urban Spaces, of an Extremely Ephemeral, Performative Nature and/or Using Organic Materials. *Document / Archive / Disseminate Graffiti-Scapes*, pp. 157 - 174. <https://doi.org/10.48619/indigo.v0i0.707>
- Luque Rodrigo, L. y Moral Ruiz, C. (2021a). El arte urbano como patrimonio inmaterial. Posibilidades para su protección y difusión. En I Simposio anual de Patrimonio Natural y Cultural ICOMOS España. València: Editorial Universitat Politècnica de València, pp. 57-64. <https://doi.org/10.4995/icomos2019.2019.11593>
- Luque Rodrigo, L. y Moral Ruiz, C. (2021b). Apropiaciones artísticas del espacio público: del graffiti, artivismo urbano y arte relacional, a la ocupación simbólica cibernética. *Arte y Políticas de Identidad*, 25, pp. 118-142. <https://doi.org/10.6018/reapi.506241>

- Luque Rodrigo, L. y Moral Ruiz, C. (2016). Proposal for the establishment of a protocol for documentation of contemporary art. V Conferencia Internacional YOCOCU 2016, Póster. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
- Luque Rodrigo, L. y Moral Ruiz, C. (s.f.) (en prensa). Urban Art from an Artivism Perspective in a Globalized World: Cross Cultural Exchanges between Hemispheres as seen from Andalusia, Spain. In *Dust, Scratch, Paint*.
- Magali, V. (2015). La documentación, presente y futuro del arte urbano. *Mural Street Art Conservation*, 1, p. 14. https://observatoriodearteurbano.org/wordpress/wp-content/uploads/2015/08/mural__1-compressed.pdf
- Mata Delgado, A.L. (2015). ¿Se queda o se va? la disyuntiva ante la conservación restauración. *Mural Street Art Conservation*, 1, p. 16. https://observatoriodearteurbano.org/wordpress/wp-content/uploads/2015/08/mural__1-compressed.pdf
- Moral Ruiz, C. (2021). La imagen virtual de un patrimonio en constante cambio: la documentación del arte urbano y su contexto. *Atrio Revista de Historia del Arte*, n° Monográfico 2, pp. 242-263. <https://doi.org/10.46661/atRIO.6300>
- Moral Ruiz, C. y Luque Rodrigo, L. (2021). Propuestas de análisis conservativo no material o material en casos de especial significación en arte y muralismo urbano: Jaén y Belín. *AusArt Journal for Research in Art*, 9(2), pp. 47-64.
- Muñoz Viñas, S. (2003). *Teoría contemporánea de la Restauración*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Puech, A. (2021). Prólogo. En García Gayo, E., Luque Rodrigo, L. y Díaz Fernández, A. (coords.) *Reflejos de arte 1*. México: Universidad Autónoma de Nuevo León, pp. 9-16.
- Quirosa García, V. y Luque Rodrigo, L. (2015). Arte útil para la sociedad. Consideraciones en torno a seis artistas del siglo XXI en España. *De Arte*, 14, pp. 249-261. <https://doi.org/10.18002/da.v0i14.1650>
- RAE (2023). Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua [en línea]. [Fecha de consulta: 02 de agosto de 2023]. Recuperado de: <https://dle.rae.es/>
- Rosa Jaenes, M. (8 de mayo de 2023). Jiennenses del año 2022: El Almendral, un emblema para la capital [en línea]. [Fecha de consulta: 02 de agosto de 2023]. Recuperado de: <https://www.diariojaen.es/canal/jiennenses/jiennenses-del-ano-2022-el-almendral-un-emblema-para-la-capital-HY9032018>
- Tomé, C. (22 de julio de 2021). Entrevista realizada al artista Coché Tomé por Laura Luque Rodrigo por videoconferencia.