

STREET ART CONSERVATION



## OBSERVATORIO DE ARTE URBANO

APORTACIONES DEL GRUPO DE TRABAJO DE ARTE URBANO. GRUPO ESPAÑOL  
DEL INTERNATIONAL INSTITUTE FOR CONSERVATION OF HISTORIC AND ARTISTIC WORKS. (GEIC)



Num. 2  
Diciembre  
2015

## Índice

Abarca Sanchís. Conservar o no conservar el arte urbano .....	3
Amor García, Rita Lucía. Ensayos con la técnica tradicional del strappo para la conservación del mural contemporáneo: grafiti y arte urbano.....	5
Berti, Gabriela. El graffiti, un arte de hacer más allá de la conservación.....	7
Domínguez, Rocío. Exposición festival asalto 2005- 2015. Descubriendo el proceso creativo de primera mano.....	9
Figuroa Saavedra, Fernando. El historiador del arte frente al arte urbano.....	11
García Gayo, Elena. Asalto a la X edición del festival Asalto de Zaragoza. Espacios urbanos para el arte, arte para la convivencia.....	13
Gasol, Rosa M. Intervenciones en los espacios publicitarios con finalidades artísticas. A propósito de la acción de Jordan Seiler en Barcelona.....	15
Giner, Ester. Nevercrew, Seacreative y mp5. Entrevistas compartidas.....	17
Luque Rodrigo, Laura. Reflexiones en torno a una obra tan legal como ilegal..	18
Martín Fernández, Luis. Arte urbano como patrimonio inmaterial.....	20
Mata Delgado, Ana Lizeth. La estética de la resistencia en el arte urbano, entre la política y el arte.....	22
Parada Martín, María Jesus. II Festival intramurs. Período entre crisis.....	24
Quirosa García, Victoria. Graffitis en el colegio: experiencias educativas.....	26
Sánchez Pons, Mercedes. Los materiales pictóricos empleados en el arte urbano: pasado y presente .....	28
Senserrich Espuñes, Rosa. Open Walls Conference 2015 en Barcelona: entrevista a Xavier Ballaz, organizador.....	30
Shank, Will. el arte de la calle. ¿Con qué criterio elegir qué se puede salvar?.....	32
Soares Neves, Pedro. Métodos de inventario aplicados al arte urbano de Lisboa..	34
Úbeda, Maribel. Hacia una definición consensuada de obras de arte urbano, herramientas para su clasificación.....	36
Urda, Alicia. Análisis de las posibilidades de conservación del arte urbano a través de la obra de Borondo .....	38
María del Mar Vázquez de la Fuente. El ámbito urbano como espacio para el juego .....	40
González Villajos, Santiago. Arte urbano y cartografía. El mapa Parsec! un pequeño aporte desde la geografía computacional .....	42
Licencia Creative Commons .....	44

## CONSERVAR O NO CONSERVAR EL ARTE URBANO

Javier Abarca Sanchís

Dr. en Bellas Artes, artista e investigador

<http://urbanario.es/>

### Abstract

Este texto reflexiona sobre la naturaleza del arte urbano, y sobre las limitaciones de las distintas formas de conservación –la fotografía por un lado, y la conservación física de obras por otro– a la hora de preservar los aspectos más importantes de esa naturaleza.

**Palabras clave:** Grafiti, *graffiti*, arte urbano, street art, conservación, restauración

Hace diez años asistí a una exposición en lo que hoy se conoce como *Museo ICO*, en Madrid. Se trataba de una retrospectiva del trabajo callejero de Keith Haring. Un argumento muy bienvenido, dado que la atención de comisarios y editores suele limitarse a la producción de estudio del artista.

Como no podía ser de otra manera, casi toda la exposición estaba formada por fotografías, además de algún vídeo. Encontré la excepción tras un último recodo: dos paneles publicitarios del metro de Nueva York con dibujos originales del artista. Los paneles habían sido desinstalados de la pared del metro, incluyendo el marco, y se conservaban en vitrinas. Son parte de la serie que hizo famoso a Haring, dibujos sobre paneles temporalmente vacíos de publicidad, tiza blanca sobre papel negro.

De la exposición ha quedado un libro, por cierto muy recomendable. En realidad, exposición y libro son en gran medida equivalentes. Esto es así porque ambos contienen básicamente las mismas imágenes, y la fotografía de arte urbano ofrece casi los mismos valores esté en una pared o en una página. Valores, en realidad, muy limitados. Experimentar una obra de calle implica una amplia y profunda multiplicidad de dimensiones, de la cual la fotografía captura apenas una estrecha rebanada.

Aunque esté pintada o dibujada, una obra de arte urbano no es pintura ni dibujo: es, ante todo, trabajo con un contexto. El material es la propia ciudad. El resultado tiene que ver con el dónde, el cómo y el cuándo, tanto o más que con el qué. Además, las obras son objetos reales en el mundo real. Tienen una escala física determinada, que se relaciona de determinada forma con el entorno y con el espectador. Muchas se degradan poco a poco y desarrollan así una vida propia a lo largo de los días, las noches, las estaciones e incluso los años, que se entremezcla con los distintos momentos en la vida del entorno y de la gente que lo habita.

Pero, sobre todo, el trabajo de un artista urbano se reproduce en el espacio y el tiempo, se acumula y forma una red. La red hace posible la acumulación de encuentros con la obra, tanto fortuitos como buscados activamente, y proporciona así al arte urbano una dimensión que lo caracteriza, que podríamos llamar geográfica. En el proceso de escoger ubicaciones y jugar con ellas el artista toma decisiones que responden a ciertas tácticas y a cierta sensibilidad, valores que el espectador va apreciando a lo largo del tiempo. Es aquí donde se encuentra la parte más importante del mensaje: la particular manera en que cada artista percibe, aprecia y reinterpreta la ciudad.

A la luz de estas ideas, el consabido efecto descontextualizador de la fotografía resulta especialmente devastador en el caso del arte urbano. No solo elimina los estímulos táctiles, olfativos y sonoros que caracterizan la escena, y por tanto caracterizan la intervención; no solo limita la percepción a un punto de vista arbitrario en el espacio y en el tiempo; no sólo encuadra un fragmento arbitrario del entorno visual y desecha el resto; sino que, además, aísla la intervención de la experiencia serial de la que necesariamente forma parte.

Los paneles de Haring que contemplé en Madrid, tan definitivamente lejos de todo lo que les dio sentido, son casi equivalentes a fotografías en su incapacidad de

capturar los valores esenciales de la experiencia original. Se salvan algunos aspectos más: las texturas y colores del objeto, la cualidad física de los trazos de tiza, la escala física de la intervención y con ella la proyección del cuerpo del artista, el aura del objeto real. Pero lo principal se sigue quedando por el camino. Incluso si las obras se hubieran conservado en el mismo lugar donde se produjeron, protegidas por ejemplo con metacrilato, la descontextualización seguiría siendo radical: la situación arquitectónica, social y cultural con la que el artista trabajó ha cambiado radicalmente, y el resto de obras de la red ha desaparecido.

En general, las obras de arte urbano se conciben como efímeras, de modo que conservarlas contradice su esencia, y contradice la intención del artista. Es habitual encontrar quien prefiere ver cómo una obra vive su fin natural, sea el que sea, a ver cómo esa misma obra es separada de su contexto y congelada en el tiempo. Sin embargo, como aficionado al arte urbano, no puedo negar que me sentí afortunado al encontrarme con los paneles de Haring. Y como estudioso del tema sé que, pese a todas sus limitaciones, este tipo de artefactos son útiles para la historiografía.

La duda estaría entonces en el criterio a seguir a la hora de decidir qué obras conservar. El modelo más respetuoso se limitaría a trabajar con obras cuya destrucción sea segura e inminente, de modo que la interferencia en su vida natural sea mínima. Un segundo conflicto surge al considerar quién sufraga la conservación. El modelo más coherente sería probablemente uno público, que incluyera la exposición permanente y gratuita de la obra. Por ahora, sin embargo, la mayoría de iniciativas de conservación en este campo provienen de intereses privados puramente especulativos.

## ENSAYOS CON LA TÉCNICA TRADICIONAL DEL STRAPPO PARA LA CONSERVACIÓN DEL MURAL CONTEMPORÁNEO: GRAFITI Y ARTE URBANO

Rita Lucía Amor García

[rita@cons-graf.com](mailto:rita@cons-graf.com)

### Abstract

Habiendo planteado, en el anterior número de esta revista<sup>1</sup> los requisitos teóricos sobre la conservación de pinturas murales ejecutadas con pintura en aerosol (ligadas al grafiti y arte urbano) mediante el uso del arranque a strappo, este artículo se centrará en los primeros ensayos prácticos de materiales que han sido realizados para evaluar la eficacia de este sistema de arranque mural sobre esta tipología de pinturas.

**Palabras clave:** conservación, strappo, grafiti, arte urbano, arranque, aerosol

El planteamiento del presente estudio e investigación sobre materiales dirigidos a la conservación de obras murales ligadas al grafiti y arte urbano surge de una necesidad actual de preservar ciertos trabajos que han adquirido valores (sociales, histórico-artísticos, monetarios, etc.) posteriormente a su creación. Esta necesidad unida a una falta de estudios sobre materiales que se centren en la conservación de pinturas en aerosol, ha influido en la realización de hipótesis de trabajo que vayan dirigidas a conseguir la conservación de estas pinturas, por un lado, teorizando sobre su viabilidad y respetando el concepto y opinión dados por los artistas, y por otro, a nivel material, realizando ensayos de compatibilidad en el empleo de productos de conservación sobre esta tipología del mural contemporáneo. Respecto al planteamiento del strappo, esta técnica utilizada tradicionalmente en la conservación de pintura mural permite la conservación material de piezas que van a desaparecer, permitiendo su traslado a una nueva ubicación. En el grafiti y arte urbano las obras se pierden con facilidad, por lo que se vio viable estudiar la aplicación del strappo sobre estas prácticas, para la conservación siempre en casos puntuales en los que la pérdida sea imposible de evitar y esté suficientemente razonada la necesidad de supervivencia<sup>2</sup> de la obra.

Los primeros ensayos realizados consistieron en la aplicación de la cola fuerte<sup>3</sup> utilizada tradicionalmente en el *graffiti* de pinturas murales al fresco, a similares proporciones (3 litros de agua por 1 kg de cola fuerte). Debido que la aplicación de esta cola se realizaba en caliente, era necesario trabajar a unas condiciones climatológicas favorables para mantener la fluidez de la cola y permitir su correcta aplicación. Los ensayos realizados en primera instancia mostraron una falta de adhesión de la cola sobre los esmaltes en aerosol, por lo que se optó por elevar la proporción de la cola de arranque (2,8 litros de agua por 1,2kg de cola fuerte), encontrando resultados más favorables. (Imagen)

Con el objetivo de realizar arranques lo más perfectos posibles y que fueran lo más seguros posible (con el menor porcentaje de pérdidas) se realizaron ensayos también con la aplicación previa de humectantes, que disminuyeran la tensión superficial de las superficies murales y a su vez fueran compatibles con los esmaltes en aerosol y mejorarán la adhesión y también la penetración de la cola fuerte. Los humectantes utilizados fueron el etanol, la hiel de buey y la glicerina, con excelentes resultados incluso a diferentes proporciones, subrayando la buena actuación del etanol al 50% y 100% y casi de forma similar, la hiel de buey al 100%. El uso de telas para el arranque fue a base de tejidos de algodón, los cuales al ser altamente higroscópicos absorben la humedad y permiten una excelente adherencia del estrato de encolado a la superficie.

En general, los resultados fueron los esperados, con arranques casi perfectos en todos los ensayos realizados, por lo que se pudo concluir que este sistema de arranque podría ser utilizado para la preservación de grafitis y arte urbano mural, pero siempre, por un lado, primando el respeto a la obra en cuanto a la conservación del concepto que contiene el proceso creativo; y por otro, a que su aplicación debe ser exclusiva, siendo una posibilidad extrema cuando otros

sistemas hayan sido descartados. Igualmente, este sistema no se aplicaría si su uso implica una mala praxis a nivel práctico, por falta de medios o de conocimiento en la aplicación del *graffiti*.

A pesar de los buenos resultados encontrados en esta primera fase de ensayos, ha sido necesario continuar con la investigación de materiales aplicables al *graffiti* de pintura mural con aerosol, intentando adaptar este sistema a una aplicación totalmente fiable y sin alteraciones sobre la pintura mural.

Por último, agradecer el trabajo de supervisión realizado por las doctoras M<sup>a</sup> Pilar Soriano Sancho y Mercedes Sánchez Pons, y su apoyo durante todo el trabajo de investigación que se está llevando a cabo sobre la conservación de pinturas murales ejecutadas con aerosol mediante el uso del arranque a *graffiti*.

### Referencias y Bibliografía:

<sup>1</sup> Mural. Street Art Conservation, 1. 2015:

[http://issuu.com/observatoriodearteurbano/docs/mural\\_1](http://issuu.com/observatoriodearteurbano/docs/mural_1)

<sup>2</sup> Uno de los objetivos principales del presente grupo de Arte Urbano.

<sup>3</sup> Cola animal de origen bovino extraída de pieles, cartílagos y huesos de animales de gran tamaño; utilizada para el *graffiti* por su dureza ya que ofrece una buena adhesión y tensión tras su secado.



mural de Mr.Chapu, Callosa 2010

ImageRita L. Amor©

Proceso de encolado.

## EL GRAFFITI, UN ARTE DE HACER MÁS ALLÁ DE LA CONSERVACIÓN

Gabriela Berti

Dra. en Filosofía y Máster en teoría y estética del Arte Contemporáneo (UAB)

<https://gabrielaberti.wordpress.com/pioneros-del-graffiti-en-espana/>

### Abstract

El *graffiti* transforma los espacios urbanos en un lugares susceptibles de ser circunscritos como territorios practicados. Es, fundamentalmente, un “arte de hacer” que se desvía de la pretensión de preservación. Sin embargo, resguardar o conservar una obra de este tipo, puede significar detener el proceso experiencial que le es constitutivo y una de las dimensiones fundamentales del *graffiti*.

**Palabras clave:** espacio urbano, *graffiti*, conservación, arte de hacer.

El espacio urbano es un puntal del tejido social, que se despliega como un tablero de operaciones sin el cual, los elementos que se mueven en él, carecerían de sentido y valor político dentro del sistema simbólico de la cultura. Trazando una correlación, podríamos decir que los escritores/as de *graffiti* tienen la capacidad de transformar el espacio urbano en un lugar susceptible de ser circunscrito como un territorio practicado. Así un ‘lugar’ puede definirse como un orden en el que se distribuyen determinados elementos relacionados y coexistentes. Un espacio de actuación que exige movilidad. Sin embargo, el entramado urbano, social y cultural, no es sólo un telón de fondo de las acciones que realizan los sujetos que se mueven en él, sino que estos elementos en su conjunto producen una serie de experiencias, que se reflejan en lo individual y lo colectivo.

La capacidad de transfigurar los lugares y de ‘practicar’ los espacios que tienen *graffiti* lo convierte un arte de hacer, instaurando en el tejido urbano una temporalidad propia que repercute sobre la configuración de la espacialidad. Esa temporalidad no apela a la aquiescencia de la conservación sino a la experiencia del momento, por lo cual se desvía de la pretensión del arte de objetos coleccionables que lleva consigo su preservación material, haciendo que su huella pueda durar un instante o que sea borrada por la dinámica del funcionamiento de la ciudad. Sin embargo, el *graffiti*

también despierta un interés creciente por parte de las grandes instituciones del arte (museos, galerías, coleccionistas, etc.), que buscan ajustar las piezas del *graffiti* a la lógica del funcionamiento de sus propios espacios, deteniendo la experiencia de la temporalidad móvil que lo caracteriza<sup>1</sup>.



‘Todos juntos podemos parar el sida’

Keith Haring. Reposición, nuevo registro del MACBA.

Febrero 2015. Imagen de Gabriela Berti

Por lo tanto, hay que tener muy en cuenta que a pesar de la voluntad de trascendencia de museos, e incluso del interés de los/as mismos artistas por

preservar el *graffiti*, hay que tener en cuenta que éste se constituye antes en un territorio de esas experiencias dinámicas, más que en un gesto destinado a perdurar en una topografía formal. Conservar una pieza de arte urbano privándola de su contexto o convirtiéndola en un documento, puede implicar eliminar su valor experiencial y, con ello, una parte fundamental de sus modos de hacer; circunstancias que deben tenerse en cuenta si existe un planteamiento de respeto del proceso creativo ante la conservación.

## Referencias y Bibliografía

M. de CERTEAU, “Las prácticas cotidianas de oposición”; en AA. VV, Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa; Univ. de Salamanca, España; 2001; pág. 422-424.

<sup>1</sup>Con todo, el *graffiti* vinculado a la cultura Hip Hop ha estado relacionado a actividades expositivas desde sus comienzos tempranos en Nueva York. En diciembre de 1972 se realizó una de las primeras exposiciones en el *Eisner Hall del City Collage* de Nueva York. Desde ese momento hasta la actualidad, el *graffiti* no ha abandonado las galerías o sus conexiones con las instituciones del arte.



## EXPOSICIÓN FESTIVAL ASALTO 2005- 2015. DESCUBRIENDO EL PROCESO CREATIVO DE PRIMERA MANO

Rocío Dominguez

Gestora cultural. Proyectos relacionados con jóvenes y la cultura urbana.

[rocio.do.he@gmail.com](mailto:rocio.do.he@gmail.com)

### Abstract

La exposición retrospectiva realizada con motivo del décimo aniversario del Festival Asalto en Zaragoza, supuso un regalo para la sociedad de la capital aragonesa. Lejos de ser una exposición puramente estética, estuvo cargada de elementos conceptuales que logran un aprendizaje basado en el respeto y la asimilación del arte urbano como una disciplina digna de ser valorada y por lo tanto conservada.

**Palabras clave:** asalto, exposición, décimo aniversario, conservación, didáctica, aprendizaje, expografía, festivales, arte urbano, concienciación, sociedad.

Con motivo de la décima edición del Festival Asalto, celebrada el pasado septiembre en Zaragoza, tuvo lugar la creación de la exposición retrospectiva de diez años de camino, con la presencia de artistas cuya repercusión tras su paso por el festival en años anteriores todavía permanece .

La exposición, mostrada con orgullo, suponía la evolución del transcurso de una ciudad en constante cambio ligado entre otros ámbitos al arte urbano, significó en su décimo aniversario un regalo a la sociedad de Zaragoza, por mostrar interés y por ser cada vez más participe en querer que su ciudad tenga otro tipo de patrimonio más allá del conocido por todos.



Una de las salas de la exposición Festival Asalto 2005- 2015 en Zaragoza. Fotografía Eduardo Moreno para Festival Asalto.

Con la entrada del arte de la calle al museo surgen similitudes y diferencias entre el arte legal e ilegal. Sin embargo, una de las conexiones más palpables es el concepto de arte efímero puesto que al finalizar la exposición el 15 de noviembre de este mismo año, las paredes se blanquearon y las obras se perdieron, quedando solamente el rastro del proceso creativo en las fotografías oficiales y de los visitantes de la exposición.

Además, la exposición es especialmente importante desde el punto de vista didáctico al tratarse de una muestra de artistas que marcaron a la ciudad de Zaragoza, ya sea por la controversia surgida a raíz de su obra, como fue en el caso de Smithe, como por el interés suscitado por el público o por su singularidad, rompiendo los esquemas en la definición popular de arte urbano por ejemplo en el caso de Ufo5.

Tratada como un proceso en el que se mostraba lo que habitualmente el público no ve, el proceso creativo fue más visible que nunca. Los visitantes pudieron vivir el desarrollo de la obra, desde el momento en el que el artista comenzaba a bocetar hasta el momento en el que su obra quedaba plasmada en la pared. Tal es el caso que surgieron las primeras muestras sobre la evolución de las obras, adaptadas al espacio pero también a los cambios surgidos, con la evolución del concepto en el propio proceso. El visitante, - antes de la inauguración a través de visitas guiadas con aforo controlado - podía deambular por la sala mientras que los artistas seguían trabajando, visitarlos durante los días consecutivos para vivir la evolución de la idea sobre el muro e incluso, en algunos momentos, establecer contacto de primera mano con ellos.

Las vitrinas fueron parte de cada una de las obras. Intervenidas por el propio artista, en ellas aparecía la firma y una muestra representativa del material utilizado para llevar a cabo la obra. En estas vitrinas, se podía ver desde los botes donde mezclaban los colores, boquillas atascadas, pinceles o incluso la ropa que habían llevado puesta durante la realización de la obra. De esta forma, se mostraba de una forma más cercana el proceso creativo, dando a conocer los materiales necesarios - en algunas ocasiones una gran cantidad y en otras muy poca - para hacer el trabajo. Pero ¿cómo se consiguió vincular la obra de la calle con la obra del interior del museo?. Las cartelas de la exposición fueron poco habituales. A modo de postal free, suponían la verdadera vinculación con el festival. En ellas, aparecía la fotografía de la obra que el mismo artista realizó en la pasada edición de Asalto en la que fue invitado.

Junto al texto, se incluía información sobre él y una pequeña lectura con el significado de la obra del exterior. La cartela en este formato, suponía un regalo para el visitante, que aumentaba su nivel de satisfacción al llevarse un recuerdo, además del aprendizaje sobre la importancia del arte urbano en una ciudad como Zaragoza, en el que está tan presente.

Por lo tanto, los visitantes se llevaron como lectura, la visita a una exposición fuera de lo habitual, cuya intención fue el homenaje a los artistas que hicieron posible el cambio físico y social de una ciudad. Asalto, desde hace diez años, lucha por mostrar una opción cultural, turística y de ocio alternativo fuera de los márgenes marcados. En su lucha por transmitir que el arte urbano supone un punto a tener en cuenta en las directrices artísticas actuales, reivindica de manera directa e indirecta que las intervenciones artísticas que tienen soporte en la calle deben ser valoradas, transmitidas y conservadas a base de conocimiento y aprendizaje.

## EL HISTORIADOR DEL ARTE FRENTE AL ARTE URBANO

Fernando Figueroa Saavedra

Dr.en Historia del Arte

<https://www.facebook.com/DrGraphitfragen>

### Abstract

El Arte Urbano somete al historiador del arte al imperativo de sumergirse en la exploración de un conjunto de manifestaciones culturales, de índole artístico, ajenas al ecosistema artístico institucionalizado; con la consecuencia de ampliar su marco de competencias, colaborar en el registro de su memoria histórica y sacar enseñanzas para la concreción de una sociedad más consciente de su complejidad y discurrir cultural.

**Palabras clave:** historia del arte, arte urbano, arte de calle, *graffiti*, arte público.

El desarrollo del Arte Urbano ha reconfirmado la ampliación de objetivos del historiador del arte en el mundo contemporáneo, además de volver a poner a prueba su competencia científica en el complejo mundo de hoy. En primer lugar, este conjunto de manifestaciones contribuyó a hacerle ver que su campo de estudio y enfoque tradicional había quedado desfasado con la Postmodernidad: ruptura definitiva del concepto altocultural de arte, mayor relevancia del arte popular, de la creatividad dispersa en la cultura de masas, de la fusión arte y vida, del arte liberado de lo objetual, del arte como acto de significación o apropiación simbólica, como proceso o sistema de interrelaciones humanas, etc. Más en concreto, se le impulsó a abordar la Historia del Arte desde una perspectiva histórico-social y vivencial y se incidió en afianzar la interdisciplinariedad como vía para lograr un mejor conocimiento de la realidad, acorde con la pretensión globalizadora de los estudios históricos.

En segundo lugar, el estudio del Arte Urbano subraya más aún su papel como explorador de un espacio y un tiempo, un contexto. El carácter de estas obras y sus agentes hace imperiosa la necesidad de que un especialista intervenga para cumplimentar o culminar la labor de otros amantes o curiosos del Arte Urbano, cuya

labor a menudo se queda en el simple registro descriptivo o la catalogación objetual, sin un método formal y sin ahondar en el significado social de las piezas o procesos, ni en su trascendencia cultural. Es el historiador quien debe relacionar ese material con la comunidad que lo genera e interrelacionarlo con la sociedad que lo acoge y condiciona. Así se establece un diálogo entre la micro y la macrohistoria, se conecta presente y pasado, prestando atención a precedentes, analogías con otros marcos culturales, lo particular y lo universal, lo heredado y lo legado, y dando luz a aspectos como la influencia cosmovisional, política o económica.



Callejón trasero junto a la Calle Venancio Martín, Madrid; rebautizado como Calle de ASN, terreno de varias crews locales, 1996. Foto de Fernando Figueroa.

Es importante, respetar la singularidad y depurar prejuicios, falacias o sofismas en el análisis y comprensión integral de este fenómeno, en una época en que se trata de rebajar o ridiculizar a las humanidades –si no, de ponerlas al servicio del imperio del mercado y alimentar el vacuo diletantismo del mundo del arte–. También, se ha de recopilar y sistematizar la producción cultural generada en torno al fenómeno, incluidas las leyendas urbanas, las campañas de opinión y ese cúmulo de entelequias citadas, para evaluar adecuadamente la percepción oficial o sectorial, la capacidad de interinfluencia, los valores sociales e individuales, los conflictos o carencias del modelo social, la cualificación de las políticas culturales, lo ideal y lo real, etc.

Es indiscutible que la contextualización histórico-geográfica de los registros es clave para una correcta interpretación del Arte Urbano y el *Graffiti*, y para hacer comprensibles, de modo preciso, sus dinámicas y la forma en que se refiguran en el tiempo-espacio, además de entender la propia riqueza, pluralidad y versatilidad de su entidad cultural. En este punto, se ratifica que la Historia del Arte no es per se una ciencia auxiliar de la Historia, sino una ciencia autónoma que, con su mirada propia, forma parte de una polifacética red multidisciplinar en constante diálogo y cooperación.

Otra vertiente muy importante es la concreción de una memoria histórica del *Graffiti* y el Arte Urbano dentro de sus coordenadas culturales, de una genealogía particular, abierta e imbricada en el cuerpo cultural y social. Con ello no se busca erigir un modelo concreto como faro de referencia para fijar una tradición, sino de asumir el hecho del dinamismo de nuestras culturas y el libre albedrío de los seres humanos y sus sociedades dentro de patrones culturales flexibles, resaltando la ductilidad del cuerpo social y los constructos culturales, afectados de modo muy sensible con la aceleración y excitación de ciertos procesos vitales bajo el actual sistema socioeconómico.

## ASALTO A LA X EDICIÓN DEL FESTIVAL ASALTO DE ZARAGOZA. ESPACIOS URBANOS PARA EL ARTE, ARTE PARA LA CONVIVENCIA

Elena García Gayo

[www.observatoriodearteurbano.org](http://www.observatoriodearteurbano.org)

[observatoriodearteurbano@gmail.com](mailto:observatoriodearteurbano@gmail.com)

### Abstract

Parte del trabajo del grupo de arte urbano del GEIIC lo forman las entrevistas a artistas. Con este objetivo, en Septiembre de 2015, gracias a la participación activa en la X edición del Festival Asalto de Zaragoza, no solo se han iniciado los debates públicos planteados como imprescindibles sino que se ha provocado el debate sobre las posibilidades de conservación de obras murales con la participación de miembros de la organización.

**Palabras clave:** festival, arte urbano, transformación social, dignificación de espacios, muralismo, trascendencia, empoderamiento

Preguntas como ¿qué ofrece un festival a los artistas?, ¿quien subvenciona las convocatorias?, ¿cual es la relación de los murales con su entorno? o ¿cuál es la implicación de la organización y el ayuntamiento en su conservación?. Si los barrios hacen suyos los murales ¿cómo son afectados?. Estas dudas planteadas implican respuestas necesarias para comprender el proyecto de intervención y cómo puede estar influyendo en el cambio de las ciudades; en este caso la de Zaragoza.

Es esencial conocer todas estas particularidades y así poder detectar cuales son los aspectos que deberían quedar reflejados en la documentación que se va generando, y que debe incluir desde el proceso creativo hasta la ejecución, y plantea dudas sobre dónde ubicar su salvaguarda y difusión para que esta información sea pública y útil.

Estos datos, a su vez, podrían dar pie a un proyecto de conservación en el que se reflejara el hecho social de pintar muros como trasfondo de inserción y mezcla social.



La documentación de murales debe ir más allá del mero registro artístico y contemplar particularidades espaciales, políticas, sociales y temporales que puedan haber influido en su existencia.

Foto, Ester Giner Cordero. X Asalto, Zaragoza 2015.

Es evidente que Asalto surge de una propuesta de más calado que la mera decoración estética mural y afecta a la vida del entorno donde se produce, por lo tanto, la expresión mural está echando raíces en la ciudad. Actualmente, la importancia y el objetivo de un festival como el de Zaragoza es promover el arraigo del individuo a su entorno.

Por un lado, es destacable la intención de los organizadores por ofrecer a los artistas la posibilidad de llevar a cabo su obra sin preocuparse de nada más. "Se les facilita todo lo que necesitan para que estén cómodos, disfruten del momento y puedan vivir de lo que hacen"; al mismo tiempo que se fomenta la relación e intercambio de ideas entre los participantes a través de charlas y mesas redondas.

"Las ayudas públicas son muy importantes para poder llevar el proyecto del Asalto a cabo. El 95% del esfuerzo económico es del ayuntamiento, que ha apostado por el festival como proyecto cultural de carácter gratuito para los ciudadanos. El 5% restante proviene del apoyo de empresas, que facilitan infraestructuras y aplican un descuento en materiales"<sup>1</sup>.

Haciendo un repaso de las diez ediciones, "lo más importante es el paso por la ciudad de doscientos artistas y la reacción positiva de la gente que la recorre a través de los trayectos que unen, más que separan, los murales".

Por lo general, "la temática de las obras no guarda una relación directa con el emplazamiento, por falta de tiempo de los artistas que participan, salvo alguna excepción, como son el caso de las obra de El Niño de las Pinturas y la de Popay, en la calle de Las Armas, porque el proyecto en el que se insertaron estos muros era el de "Jardines by Nóbulo", dirigido a espacios urbanos degradados, con el objetivo de generar en él un jardín mural de vegetación pintada a color y contribuir así a su regeneración".

Otro ejemplo es la churrería usada para la intervención de 100 Presión, reconvertida en una "tienda de objetos para niños malos". La singularidad morfológica del espacio, frente a las ruinas de la muralla romana de Zaragoza, sirvió para articular la creatividad del colectivo.

"Normalmente la organización conoce parte del planteamiento de las obras a realizar porque es necesario localizar la pared más adecuada y los artistas se expresan libremente. El proceso creativo se puede intuir a través del listado de materiales que pide cada uno de ellos y en el caso de las instalaciones sí que es necesario conocer el planteamiento de una forma más detallada, por cuestiones de producción y seguridad".

## INTERVENCIONES EN LOS ESPACIOS PUBLICITARIOS CON FINALIDADES ARTÍSTICAS. A PROPÓSITO DE LA ACCIÓN DE JORDAN SEILER EN BARCELONA.

Rosa M. Gasol

Conservadora-restauradora, colaboradora del Grupo de Investigación Conservación-restauración, Facultat de Belles Arts, Universitat de Barcelona

[rmgasolf@gmail.com](mailto:rmgasolf@gmail.com)

### Abstract

El mobiliario urbano de las ciudades, concretamente las cajas eléctricas, marquesinas de transporte público y vallas publicitarias, ofrecen muchas posibilidades como soporte para determinadas manifestaciones artísticas. A través de su manipulación mediante varias técnicas, algunos artistas han explorado esta vía y surgen algunos interrogantes entorno a la situación legal. La reciente intervención del artista Jordan Seiler en Barcelona da pie a reflexionar sobre esta cuestión.

**Palabras clave:** arte urbano, soportes, marquesinas, mupis, vallas publicitarias, Jordan Seiler, Open Walls, Barcelona

La acción del artista y activista contrapublicitario neoyorquino Jordan Seiler en las calles del centro de Barcelona durante la noche del pasado 26 de octubre, consistió en ir desmontando los carteles publicitarios situados en 22 marquesinas de las paradas de autobuses del centro de la ciudad, sustituyéndolos por obras propias de composiciones geométricas en blanco y negro sobre papel.

Seiler acudió como invitado a la III edición del Festival Open Walls, que tuvo lugar del 26 al 31 de octubre de 2015, para dar una charla en la sesión de conferencias en el CCCB, juntamente con *RJ Rushmore de Vandalog*, Proyecto de Street Art de Filadelfia. Algunos miembros del Grupo de Arte Urbano del GEIIC tuvimos ocasión de hablar con ellos y les invitamos a participar en una actividad sobre la conservación del arte mural, mediante la votación de diversos carteles de murales efectuados en anteriores ediciones del Festival Open Walls en Barcelona.

La obra de Jordan Seiler dentro del proyecto Public Access representa una crítica a la publicidad que nos bombardea constantemente en la calle y que va penetrando lentamente en nuestro subconsciente. Se define a sí mismo como artista y activista

que con su acción pretende devolver a la gente el espacio público, confiscado por la publicidad. Su estrategia consiste en realizar las obras previamente sobre papel y actuar por la noche, vistiendo un chaleco de operario de mantenimiento de la vía pública, para pasar desapercibido. Dispone de copias de llaves de diferentes modelos de marquesinas y mupis de muchas ciudades para poder efectuar su intervención, que además ofrece en su web a otros artistas que quieran sumarse a este tipo de acciones críticas.



Conferencia Jordan Seiler, Openwalls CCCB, 2015.

Foto: R. Gasol

Los elementos del mobiliario urbano como mupis, marquesinas de transportes públicos, vallas publicitarias, columnas, quioscos... ofrecen un extenso abanico de posibilidades como soporte de intervenciones artísticas, más allá de los tradicionales muros. Son además de dimensiones reducidas, más versátiles y

permiten expresar un nuevo lenguaje, jugando o sustituyendo el mensaje publicitario, favorecidos por la retroiluminación de que disponen algunos de ellos.

Diversos artistas se han expresado mediante estos soportes, como *Vermibus*, que crea una nueva imagen a través de la manipulación de los carteles publicitarios de modelos, deformando sus cuerpos en una crítica expresa al mundo de la imagen, el culto al cuerpo y la moda. En otros casos, se pinta directamente sobre estos soportes, como en las intervenciones efectuadas durante el Festival Asalto de Zaragoza en septiembre de este año, donde se diseñaron y pintaron las marquesinas de las paradas de los autobuses con diversos motivos. Otros artistas han utilizado como soportes las cajas eléctricas frecuentemente presentes en las calles, pintando o encolando sus obras directamente sobre ellas, como *C215*, *Monsieur Qui*, *Evol o Btoy*.

En la ciudad de Barcelona, podríamos citar un antecedente de pintura sobre soportes alternativos, como una acción efectuada por diversos artistas del colectivo *MAN* (Mostra d'Art Nou) a iniciativa de la artista Amelia Riera. En el año 1974 pintaron las carrocerías de automóviles desballestados del modelo SEAT 133 y los aparcaron en medio de la calle (La Vanguardia, 5/11/2015), provocando polémica y sorprendentemente con los permisos de la propiedad y de las autoridades competentes.

Centrándonos en las acciones actuales, la problemática que se nos plantea en cuanto a la posible conservación de algunas de estas intervenciones gira alrededor de diversas cuestiones: ¿cuál es el papel de la propiedad, ya sea de los soportes o de las compañías de transportes o eléctricas? ¿y el de la administración competente? ¿en qué marco legal nos movemos?

Con la mirada puesta más allá, estas obras podrían llegar a ser documentadas y registradas por el organismo propietario o que las gestiona. Los carteles se podrían conservar e incluso llegar a crear una colección de obras urbanas. En este caso se trata de bienes muebles, por lo que podrían ser susceptibles de ser conservados e incluso expuestos en un futuro. Todas estas incógnitas apuntan a una nueva vía a explorar, muy motivadora y llena de posibilidades.





## NEVERCREW, SEACREATIVE Y MP5. ENTREVISTAS COMPARTIDAS.

Ester Giner Cordero

Conservadora-Restauradora de Bienes Culturales

Colaboradora científica. Scuola universitaria professionale della Svizzera italiana (SUPSI), Lugano.

[ester.ginercordero@supsi.ch](mailto:ester.ginercordero@supsi.ch)

### Abstract

Las entrevistas realizadas en el último mes a tres grupos de artistas vigentes en el panorama europeo e internacional del street art, nos permiten explorar sus vínculos hacia el trabajo realizado en área pública y sus opiniones acerca de la conservación de sus obras.

**Palabras clave:** entrevista, street art, Lugano, Italia, Nevercrew, Sea Creative, MP5, conservación

Fabrizio Sarti (*SeaCreative*), Pablo Togni y Christian Rebecchi (*Nevercrew*), y María Pía (*MP5*) han trabajado en Lugano para el grupo Arte Urbana Lugano y para *Ego Gallery* entre el 2011 y el 2014. Artistas, en el sentido más amplio de la palabra, que actúan en el espacio público movidos por una gran conciencia social y/o por una fuerte necesidad expresiva y de experimentación<sup>1</sup>. Son los nuevos representantes del street art en el área italiana, aunque su trabajo se abre más allá de esas fronteras a través de intervenciones en áreas industriales abandonadas, festivales, eventos publicitarios y colaboraciones con galerías. El duo suizo Nevercrew, por ejemplo, viene citado en la *Urban Contemporary Art Guide del Graffiti Art magazine* entre los 100 mejores artistas del 2015, como reconocimiento de un trabajo que ha llegado hasta ciudades como el Cairo, Dublin, Hamburgo, Berlín, Belgrado, y Brooklyn; *MP5* trabaja desde hace 15 años en el campo de las artes visuales dividiéndose entre el cómic, las ilustraciones, las instalaciones, las animaciones video y la pintura mural, viajando gracias a ésta última actividad por Italia y Europa; Fabrizio Sarti el único de los tres iniciado en el mundo del arte urbano en Italia a través del *writing* con el nombre de Sea, espacia actualmente varios horizontes creativos bajo la clara influencia de los artistas americanos Barry McGee y Phil Frost.

¿Qué significa hoy en día para ellos “street art”? La respuesta, unánime, es que se trata de una etiqueta más, “un recipiente inventado por los medios de comunicación para delimitar una serie de intervenciones artísticas que no sabrían definir” y que ellos mismos usan para hacer comprensible una cierta modalidad de trabajo en la que prevale la apropiación de elementos del espacio común para llegar al público de forma universal y gratuita<sup>2</sup>, sin necesidad de ser, por esta última razón, contrarios a la función de las galerías.



Imitation of Life n.9;  
pintura mural realizada en la Mikser House en Belgrade (Serbia),  
para el Mikser Festival 2014.  
44°48'50.1"N 20°27'04.4"E.

*Nevercrew*. <http://www.nevercrew.com/>

Rechazan, sin embargo, el reclamo de la recalificación urbana que muchos municipios utilizan para justificar sus acciones creativas: “el arte urbano nada tiene que ver con una forma de recualificación; para ello las ciudades deben reestructurar edificios, construir escuelas y hospitales, mejorar los servicios públicos, los transportes y la calidad de vida de los habitantes”, explica comprometida *MP5*; el street art es sólo “una intervención estética”, recalca Sarti. A través de ella reivindican un espacio libre que no se limite a acotadas estructuras de uso renovable: “las intervenciones en los espacios públicos pueden realizarse en cualquier parte, no es necesario crear lugares circunscritos, se trataría de una antítesis” afirman.

Los tres grupos entrevistados se caracterizan técnicamente por el empleo de pinceles o rodillos para transferir la pintura al muro, generalmente a base de dispersión acrílica, que en el caso de los Nevercrew se intercalan con la técnica a spray. En su relación con el público buscan un acabado preciso, limpio, prefiriendo soportes lisos y bien conservados; mientras que en aquellas pinturas realizadas por *Sea Creative* fuera del contexto urbano, la degradación y la calidad de los materiales se vuelven secundarias, incluso este deterioro se apreciará como un desarrollo satisfactorio de su obra. Asumen por lo general que sus pinturas, al ser llevadas a cabo en la calle, están destinadas a degradarse y aceptan esta efimeridad no por ideología si no por destino forzado a causa de la naturaleza de la obra: “las pinturas murales están destinadas a perderse con el tiempo”, acuerdan los tres; “creo que es lo mejor, siempre he sido contraria a los mausoleos y a las cosas eternas”, explica *MP5*. Menos aceptables para todos ellos son las consecuencias inmediatas del empleo de materiales de mala calidad o inestables a la luz, a la temperatura e humedad o a la interacción con otros productos, donde en poco tiempo los efectos son evidentes.

Cuando se les pregunta acerca de los actos vandálicos a los que sus pinturas se ven expuestas, los cuatro artistas afirman que únicamente les molestaría una acción irrespetuosa llevada a cabo por otro compañero, que en ese caso sentirían como un fuerte desprecio; la acción de otro ciudadano sobre sus pinturas la justifican y la aceptan como un riesgo más con el que tienen que coexistir al trabajar en la calle.

¿Cómo permitir la perdurabilidad de estas obras a generaciones futuras? La documentación se convierte, para los tres, en el mejor instrumento para preservar en

el tiempo no sólo el resultado final del trabajo si no el entero proceso creativo; es por esta razón que la fotografía y el video reportaje de sus acciones se presenta fundamental, aunque estos recursos nunca puedan documentar objetivamente el contexto en el que la obra vive.

## Referencias y Bibliografía

<sup>1</sup>NdT: “Necesito vivir el mayor espacio posible” (Ho bisogno di vivere quanto più spazio possibile”) afirma *MP5*. <http://www.collater.al/mp5/>

<sup>2</sup>Según el decálogo de Arte urbano consensuado por el grupo de trabajo del GE-IIC: 1. Lo forman todas esas manifestaciones artísticas que están en el espacio público; 2. Parte de una manifestación independiente; 3. No es arte público oficial; 4. Está desprotegido de una tutela de conservación; 5. Uno de sus principales objetivos es convertir el espacio público en un lugar para la experiencia; 6. Busca la comunicación directa, establece diálogos artísticos y/o sociales; 7. Se apropia de elementos del espacio público; 8. Sus artistas buscan la posteridad física; no rehuyen lo efímero; 9. Busca medios diferentes de llegar al público de forma universal y gratuita; 10. Existe arte urbano legal e ilegal.

## REFLEXIONES EN TORNO A UNA OBRA TAN LEGAL COMO ILEGAL

Laura Luque Rodrigo

Universidad de Jaén, Dpto. Patrimonio Histórico

[lluque@ujaen.es](mailto:lluque@ujaen.es)

### Abstract

La actualidad se abre paso incluyendo casos de arte urbano cuyas peculiaridades nos invitan a reflexionar sobre su necesidad o no de conservación. Más aún en ciudades donde las excavadores han pasado por encima de las obra sin piedad. Es el caso de Jaén y concretamente de la obra La leyenda del lagarto.

**Palabras clave:** Conservación, arte urbano, Belin, Ríos, lagarto, Jaén.

La ciudad de Jaén ha sufrido constantemente las políticas urbanísticas que han planeado el mobiliario urbano de la ciudad. Así, los monumentos urbanos han sido constantemente trasladados, descontextualizados y finalmente olvidados. La ausencia de una política que dé unidad a los encargos para la ciudad, ha multiplicado el rechazo de la ciudadanía al arte contemporáneo. Un buen ejemplo es el caso de las llamadas "obras del 99", un conjunto de piezas que el Ayuntamiento encargó a diversos artistas y que dado el bajo presupuesto que se manejó provocó que se empleasen malos materiales en algunos casos lo que redujo la vida de la obra<sup>1</sup>. En otros casos, el propio Consistorio al hacer obras públicas, terminó por eliminar las obras que había instalado previamente. Uno de estos casos provocó un gran revuelo mediático a nivel nacional, dado que la obra dañada era un Homenaje a las Víctimas del Terrorismo que había sido tratada sin piedad<sup>2</sup>.

En estos días ha vuelto la polémica a la ciudad de Jaén, puesto que una obra realizada por encargo en el año 2011 por el graffitero *Belin* y el artista José F. Ríos, debe ser eliminada según una sentencia del Tribunal Superior de Justicia de Andalucía. La obra representa un tema vinculado con la ciudad como indica su propio título, La leyenda del Lagarto. Situada en la zona del Distribuidor Norte, fue encargada por la Consejería de Obras Públicas, en un muro que se levantó para proteger del arrastre del agua de lluvia la excavación arqueológica de Marroquíes Bajos, pero siendo la

parcela de propiedad particular, ahora el titular reclama el acceso a su terreno<sup>3</sup>. Ya sería la cuarta obra del artista José F. Ríos en desaparecer de la ciudad, por lo que el malestar tanto suyo como de *Belin*<sup>4</sup>, es manifiesto, aunque no nuevo. Los artistas ya se habían quejado de que para asegurar la perdurabilidad de una obra costeadada con dinero público, habían costeadado ellos mismos los materiales necesarios<sup>5</sup>. Asimismo la obra había recibido 'pintadas' con anterioridad.



Imagen: Laura Luque Rodrigo.

Aunque la Junta tiene aún dos meses para negociar con el propietario de la parcela, que parece dispuesto a ello, se desconoce si sería posible realizar un traslado de la obra<sup>6</sup>. Esta solución del traslado ya terminó hace algunos años con una obra del escultor Juan Moral.

Este caso plantea numerosos interrogantes. Por un lado es voluntad tanto de los artistas como de las instituciones conservar una obra que en la ciudadanía había causado tanta aceptación como rechazo. En este grupo nos hemos planteado en 9

diversos debates el tema de la legalidad/ilegalidad de las obras y la necesidad o no de conservarlas, pero en situaciones como ésta de legalidad-ilegal, ¿Cuál es la solución? Este caso recuerda a otro con mayor trascendencia internacional, el de la East Side Gallery cuando en 2013 un constructor se planteó su demolición para construir un edificio<sup>7</sup>. Las protestas fueron tales que el constructor tuvo que desistir de su plan.

En realidad, el muro es aquello que separa el espacio público del privado, quedando por tanto en un limbo que aprovecha el *graffiti* al que llamamos ‘ilegal’. Pero esos muros están también sujetos a ordenanzas municipales, es decir, la propiedad no es completamente del dueño del inmueble y cuando un *graffiti* se convierte en ‘arte público’ (entendido como aquel realizado por un encargo institucional), el debate entre conservación o aceptación de lo efímero se acrecienta. ¿Está dispuesta la ciudadanía a pagar los gastos del traslado de la obra para conservarla? ¿Estamos dispuestos a aceptar la destrucción de nuestro patrimonio? ¿O tal vez debemos concienciarnos de que el *graffiti* y el arte urbano son efímeros y por lo tanto dejar de institucionalizarlos con encargos?

## Referencias y Bibliografía

<sup>1</sup>CÁMARA LÓPEZ, L.; PALACIOS SÁNCHEZ, M. “La cuenta atrás del arte contemporáneo”, Actas de las 15º Jornadas de Conservación de arte contemporáneo. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2014, pp. 104-114.

<sup>2</sup>ALMANSA MORENO, J.M.; EXPÓSITO CORDOBÉS, B.; LUQUE RODRIGO, L.; MANTAS FERNÁNDEZ, R. “Conservación del arte urbano en Jaén”, Actas de las 14º Jornadas de Conservación de arte contemporáneo. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013, pp. 195-210.

<sup>3</sup><http://www.ideal.es/jaen/jaen/201511/04/junta-reunira-esta-semana-20151103224845.html> (13 de noviembre de 2015)

<sup>4</sup> Íbidem.

<sup>5</sup>ALMANSA MORENO, J.M.; QUIROSA GARCÍA, V; LUQUE RODRIGO, L. “La vulnerabilidad del *graffiti*. Los nuevos retos del siglo XXI”, Actas de las 15º Jornadas de Conservación de arte contemporáneo. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2014, pp.65-80.

<sup>6</sup> <http://www.ideal.es/jaen/jaen/201510/29/junta-intentara-preservar-lagarto-20151029110959.html>

<http://andaluciainformacion.es/jaen/545818/el-dueno-del-solar-plantea-una-permuta-para-salvar-el-lagarto/> (13 de noviembre de 2015)

<sup>7</sup>[http://www.eldiario.es/economia/constructor-desmontar-Muro-Berlin-protestas\\_0\\_107439289.html](http://www.eldiario.es/economia/constructor-desmontar-Muro-Berlin-protestas_0_107439289.html) (13 de noviembre de 2015)

## ARTE URBANO COMO PATRIMONIO INMATERIAL

Luis Martín Fernández

Investigador independiente.

[fernandezmartinluis@gmail.com](mailto:fernandezmartinluis@gmail.com)

### Abstract

Las numerosas transformaciones que se están produciendo en el fenómeno del arte urbano tras su asimilación social en determinados lugares, conduce a plantearse su consideración como parte de nuestro Patrimonio Inmaterial y consigo a decantarse hacia su conservación o hacia su salvaguarda.

**Palabras clave:** Arte urbano, patrimonio inmaterial, salvaguarda, conservación, herencia, tradición, cultura.

Habitualmente se hace referencia al movimiento del arte urbano como objetos materiales, susceptibles de una conservación-restauración, aproximándolo a una concepción tradicional del fetichista mercado del arte constituido por diversos productos coleccionables congelados. No son pocos los casos donde una manifestación que buscaba renunciar a ser un objeto comercializable acaba siendo tratada como tal.

Este fenómeno suele producir una dicotomía entre concepto y resultado, donde habitualmente acaba decantándose en una instrumentalización de la estética (arte urbano en este caso) en pos de un producto propio del engranaje del sistema, carente del significado que en su día motivó a estas manifestaciones. He aquí un notable motivo por el que se quiere destacar como una posibilidad de conservación tratar el arte urbano como una expresión, como una acción, como una manifestación inmaterial.

Cuando se confrontan estas intervenciones de arte urbano con la definición de Patrimonio Inmaterial que propone la UNESCO<sup>1</sup>, es interesante apuntar cómo algunas comunidades o grupos sociales las consideran actualmente elementos integrantes de su cultura, empujando a estas prácticas de renovación del espacio

público a confirmarse como parte de su Patrimonio Inmaterial.

Se habla de Patrimonio Inmaterial porque aunque este arte callejero no posee una perspectiva histórica muy amplia como para poder referirse a una tradición heredada a lo largo de los siglos, si se puede observar que en determinados núcleos geográficos<sup>2</sup>, escenario constante de dichas acciones, empiezan a desarrollarse como tal, arraigándose en su población, conformándose como su modo de expresión, su identidad, su cultura.



do de arte urbano) 2014.

Fanzara, Castellón.

Fotografía realizada por Ana Pez,  
Disponibile en: <http://goo.gl/FbBmL7>

Frente a todo esto, se propone salvaguardar o proteger estas acciones ajenas a la especulación para poder ser realizadas en generaciones venideras, ya que, “el Patrimonio Inmaterial no es conservable ni reproducible más que por sus propios portadores o protagonistas que, junto con toda la sociedad, son sus titulares, debiendo decidir ellos, como poseedores de un derecho intelectual colectivo, sobre el cambio o la permanencia de sus manifestaciones. Todas estas particularidades hacen que el proceso de patrimonialización de los bienes culturales inmateriales no pueda seguir el mismo camino que el utilizado por los materiales. Hay que diseñar otros mecanismos porque lo inmaterial no se puede documentar, conservar y restaurar de la manera clásica.”

### Referencias y Bibliografía:

<sup>1</sup> “Usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana.”

UNESCO. Texto de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. Disponible en: Disposiciones generales, Artículo II: definiciones. París, 2003 [en línea]. Disponible en: <http://goo.gl/Nq0iP6> [Consultado el 13-11-2015]

<sup>2</sup> Véase el ejemplo de Fanzara, municipio de la provincia de Castellón

## LA ESTÉTICA DE LA RESISTENCIA EN EL ARTE URBANO, ENTRE LA POLÍTICA Y EL ARTE

Ana Lizeth Mata Delgado

Restauradora.

Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, Instituto Nacional de Antropología e Historia. México.

[lizeth\\_matadelgado@yahoo.com.mx](mailto:lizeth_matadelgado@yahoo.com.mx)

### Abstract

Este artículo plantea la reflexión sobre la vinculación arte y política, vertiéndolo en la estética derivada de la producción artística urbana. Desde hace varios años, este tipo de manifestaciones artísticas han estado vinculadas directa o indirectamente a la crítica política, por ello es importante retomar algunos ejemplos de arte urbano para ejemplificar esta relación si es que existe de manera tangible.

**Palabras clave:** arte urbano, política, estética, apropiación social, producción legal y producción ilegal.

Actualmente las obras producidas bajo la premisa de ser críticas y contestatarias ante el sistema, ya sean de carácter legal o ilegal, plantean una problemática particular para la disciplina de la conservación-restauración, pues algunas se encuentran vinculadas a instituciones, festivales o actividades culturales que promuevan este tipo de expresiones artísticas, y por el contrario hay otra fracción que se hayan desligadas totalmente de los promotores antes mencionados, lo que complejiza su comprensión y apropiación por parte de la sociedad que la circunda.

El arte urbano tiene características específicas como son: reclamo del espacio público, ser subversivo y transgresor, exige plena libertad de expresión y ser, por su carácter procesual, efímero. Lo anterior constituye sus características primarias pues actualmente existen muchas producciones de arte urbano que cuentan con estas características pero han dejado de lado, quizá de manera no intencionada, este carácter efímero y subversivo.

Las expresiones públicas en donde se puede considerar que hay una relación crítica entre el arte y la política, al menos en México, tiene sus inicios en la década de los sesenta, a partir de los movimientos sociales y políticos que explotaron en distintas latitudes del mundo.

Es interesante cómo se replica la estética utilizada en esas décadas, en algunas de las producciones de arte urbano actual pues se llevan y permanecen en las calles, es decir, están fuera de la institución, frente a todo aquel que pase, esté de acuerdo o no con lo que demandan y promueven.

Durante la década de los años 2000 proliferaron los stickers, las pintadas, posters aunado a las obras de carácter similar al muralismo con temáticas políticas, sin embargo, es a partir de 2006 que derivado de diversos sucesos que marcaron la escena mexicana como: festivales, patrocinios, proyectos de carácter urbano e incluso documentales relacionados, fue que el arte urbano tuvo un impacto e



Saner, obra realizada en Alemania en torno al tema de Ayotzina

Imagen accesible en: <http://goo.gl/Z7B4QE>

incluso mayor aceptación, sin dejar de lado el trabajo clandestino e ilegal, el cual estuvo siempre más ligado a los acontecimientos sociopolíticos, pues no dejó de lado sus raíces como un movimiento vinculado al activismo sociopolítico.

Todo lo anterior dio paso de cierta manera a una estética de la resistencia, en donde lo que se creó estaba en oposición a lo que sucedía en el contexto sociopolítico y en donde a través de las movilizaciones sociales, se dejaba rastro de los acontecimientos, dando cuenta a su modo de la historia política del país. Si bien muchas de las obras generadas en ese momento han dejado de existir, es a partir de la documentación que tenemos acceso a éstas.

Existe una vinculación entre el arte y la política dependiendo del contexto en el que se desarrolle, quizá pensar en un arte político es circunscribirlo en un campo limitado, me parece que toda manifestación artística puede tener un tinte político en mayor o menor medida, sin embargo, lo importante no es quien lo hizo, sino para qué y sobre todo que quiere transmitir, aunado a lo efímero de las acciones; es ahí donde encontraremos la discusión sobre si conservarlo o no y sobre todo preguntarnos ¿para quién y para qué?.

### Referencias y Bibliografía:

DEBROISE. O. (ed.). (2006). La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México, 1968 – 1997, UNAM, Turner, México.

FIGUEROA SAAVEDRA, F. (2007). Estética popular y espacio urbano: El papel del *graffiti*, la gráfica y las intervenciones de calle en la configuración de la personalidad de barrio. Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, enero-junio, vol. LXII, n.o págs. 111-144, ISSN: 0034-7981. Disponible en: <https://goo.gl/DVM0Um>

STEYLER, H. (2010) ¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto. Traducción Marta Malo de Molina. Disponible en: <http://eipcp.net/transversal/0311/steyerl/es>. Consultado el 30 de abril de 2015.

VÁZQUEZ MANTECÓN, A. (2006). “Los Grupos: una reconsideración” en Olivier Debrouse (ed.) La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997, UNAM, México, 2007, pp.194-196.

<http://alternopolis.com/saner-ilustra-el-caso-ayotzinapa/>



## II FESTIVAL INTRAMURS. PERÍODO ENTRE CRISIS

María Jesús Parada Martín  
mapamar2@bbaa.upv.es

### Abstract

Por segundo año consecutivo se presenta en Valencia el Festival Intramurs con más de 300 propuestas de artistas de arte urbano, dicho festival se celebra alrededor del centro histórico de Valencia, una ciudad que eclosiona después de un periodo de crisis y silencio, una ciudad que parecía dormida con pequeños reductos de resistencia en sus barrios degradados y abandonados, que son potenciados por iniciativas de tipo cultural.

**Palabras clave:** Intramurs, barrios, arte urbano, conservación, documentación, difusión, cultura popular, Valencia.

Lo que está sucediendo en la ciudad de Valencia bien podría compararse con lo que ocurrió en Europa con los Dadaístas en el período de entreguerras. Salvando las distancias, podríamos denominar a esta situación periodo entre crisis.

Tras momentos de crisis de distintos tipos: de identidad, de valores, económica, cultural, y de ideas... La ciudad eclosiona de la mano de sus festivales.

Solamente es necesario pasear por las calles para ver que Valencia está muy viva. No es casual, es algo que ha ido gestándose poco a poco, con una ciudad aparentemente dormida, aunque con acontecimientos de rebeldía como el movimiento de los indignados del 15 M, o los barrios de la resistencia como diría el artista Rogelio López Cuenca<sup>1</sup>.

A principios de Noviembre concluyó el II Festival Intramurs que se celebra en del centro histórico de Valencia, con las propuestas de 300 artistas de arte urbano. Como novedad hubo mesas redondas y conferencias, así como los talleres infantiles, que a su

vez fueron un mini festival dentro de Intramurs.

De esta forma, las calles, los balcones o los solares recuperados fueron el escenario de gran parte de las acciones del festival. Artistas como Isidoro Valcárcel, Premio Velázquez de las Artes Plásticas 2015, *Boa Mistura* (Imagen), Jaime Vallaure, o el campo de cebada de la holandesa Monique Bastiaans mostraron las propuestas más coloristas y atrevidas.

La ciudad se encuentra actualmente en plena metamorfosis. ¿Qué ocurre para que haya esta creatividad urbana? Con los festivales, los espacios degradados y los barrios abandonados se llenan de vida, los artistas con sus propuestas dignifican el espacio aunque sólo sea tan efímero como unos días, o bien el trabajo quede allí como huella del paso de uno u otro artista.



Mural de Boa Mistura para Intramurs, barrio de Velluters

Fotografía: Mariaje Parada

Sin embargo, las dinámicas han ido variando. Hoy en día son los dueños de las tiendas, de los hoteles y de los edificios los que piden a los artistas que intervengan en sus fachadas, en sus barrios... en sus muros y desde hace un tiempo personas y colectivos involucrados trabajan para llegar a acuerdos con la administración. Otras veces son los dueños del suelo los que llegan a convenios para la cesión del mismo o de los inmuebles que acogen. Aunque la mayoría de las veces, son autorizaciones temporales y gratuitas.

Todo esto ayuda al diseño de la ciudad mediante la potenciación de los barrios por medio de iniciativas culturales de interés público y social.

¿Es esto pasajero y únicamente es falta de dinero? ¿se debe llevar de nuevo el arte a los museos? o ¿es algo que va a prolongarse en el tiempo y va a formar parte del engranaje del mundo del arte?

Lo que parece evidente es que hay un movimiento artístico que está enraizando en la cultura popular y que debería, al menos, ser registrado, documentado y difundido debidamente desde un servicio de patrimonio municipal y no simplemente penalizado.

## Referencias y Bibliografía

<sup>1</sup>Entrevista a Rogelio López Cuenca, accesible en: <http://stafmagazine.com/features/rogelio-lopez-cuenca/>

## GRAFFITIS EN EL COLEGIO: EXPERIENCIAS EDUCATIVAS

Victoria Quirosa García

Universidad de Jaén. Depto. Patrimonio Histórico

[victoriaquirosa@gmail.com](mailto:victoriaquirosa@gmail.com)

### Abstract

La educación artística que se desarrolla en las aulas tiene que tender puentes hacia la creación contemporánea, pues el Arte es la expresión máxima de la sociedad de su tiempo. Son muchas y variadas las experiencias que se están llevando a cabo y que involucran a los más jóvenes en la creación de *graffitis* para decorar sus centros educativos.

**Palabras clave:** arte urbano, *graffiti*, educación, concienciación.

La Conferencia Mundial sobre la educación artística, en 2006, definía educación artística como aquella que “trata de transmitir un patrimonio cultural y artístico a jóvenes, dándoles los medios de crear su propio lenguaje artístico y contribuyendo para el desarrollo de su personalidad, en un nivel emocional y cognitivo, tiene una influencia positiva en el desarrollo general de los niños, académico y personal [...]”<sup>1</sup> El papel que desempeña la educación artística desde la infancia ha sido un tema muy estudiado y hoy día se adapta a los diferentes niveles educativos, como materia académica y también a través de actividades extracurriculares. Esta educación fomenta el desarrollo de la creatividad y la imaginación, contribuye al trabajo en equipo y tiende puentes hacia el medio que le rodea. Es por todo ello que en la última década son cada vez más las actividades que se desarrollan en relación al arte urbano y el *graffiti*, en este contexto, como una experiencia didáctica más. La XXX Conferencia General de la UNESCO, ya marcaba esta relevancia de las disciplinas artísticas en la formación de niños y adolescentes<sup>2</sup>.

Algunas experiencias que podemos destacar en esta línea son Hip Hop Lab, una propuesta didáctica participativa dirigida a jóvenes y educadores, que usa como recurso

los elementos artísticos que ofrece el Hip Hop<sup>3</sup>. En el aula serán los docentes los que apuesten por la inclusión de estas actividades. Pedro Atencia decía al respecto: “Por medio del *graffiti* podemos desarrollar la creatividad y alcanzar uno de los fines que debe alcanzar la educación plástica y visual como indica la normativa vigente [...] Además con esta experiencia trabajamos la adquisición de competencias: Cultural y artística, autonomía e iniciativa personal y aprender a aprender, entre otras<sup>4</sup>”.



Proyecto educativo en torno a la figura de Keith Haring  
CES Don Bosco- Madrid. <http://goo.gl/7GyYdU>

La relación de los centros educativos con el *graffiti* se puede plantear desde dos ámbitos diferentes, por un lado, los colegios que deciden decorar sus muros con el trabajo de *graffiteros* locales a través de un concurso, éste es el caso del Colegio San Felipe Neri de Cádiz<sup>5</sup>, que lleva varios años realizándolos, 27

fomentando una mayor aproximación al arte urbano. Por otra parte, otras experiencias involucran al alumnado en la creación de murales que también decorarán su centro, en este sentido, queremos destacar en este sentido las siguientes experiencias:

1. El Graffiti del primer ciclo de CEIP Manuel Bartolomé Cossío de Madrid (2008).  
“Al venir de las vacaciones de verano nos encontramos en el pasillo del primer ciclo un *graffiti* increíble. Con el paso de los días nos hemos acostumbrado a él y lo vemos como algo más del pasillo. Casi sin querer ya forma parte de nosotros<sup>6</sup>”.
2. Los Talleres de *graffiti* realizados por el artista Gato en Barcelona (2010)<sup>7</sup>
3. El proyecto *Graffitis* en las aulas del Colegio Entreolivos de Sevilla (2014) “las alumnas de 1º y 2º de la ESO han participado en el concurso de decoración de las aulas y para ello la técnica empleada ha sido el *graffiti* (...) se decidió que las alumnas experimentasen con un nuevo material y realizaran una obra abstracta en la que participasen todas ellas, fomentando así el trabajo en equipo<sup>8</sup>”

Sin duda, estas experiencias pueden ser el primer paso hacia una consideración diversa del *graffiti* y hacia su valoración artística desde edades tempranas. Objetivos, que si se alcanzan, fomentarán sin duda, un mayor conocimiento y protección de estas manifestaciones artísticas.

## Referencias y Bibliografía

<sup>1</sup> UNESCO. Conferencia Mundial sobre Educación artística, Lisboa; Portugal, de 6 a 9 de marzo 2006.

[http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php-URL\\_ID=31381&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php-URL_ID=31381&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)

<sup>2</sup> <http://asri.eumed.net/1/cgm.html>

<sup>3</sup> <http://www.hiphoplab.org/>

<sup>4</sup> [http://www.csi-csif.es/andalucia/modules/mod\\_ense/revista/pdf/Numero\\_21/PEDRO\\_ATIENZA\\_2.pdf](http://www.csi-csif.es/andalucia/modules/mod_ense/revista/pdf/Numero_21/PEDRO_ATIENZA_2.pdf)

<sup>5</sup> <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/12/11/andalucia/1323605312.html>

<sup>6</sup> <https://bartolome.wordpress.com/2008/11/17/el-graffiti-del-primer-ciclo/>

<sup>7</sup> <http://www.gatoarte.com/4/educativo--educationa>

<sup>8</sup> <http://www.fomento.edu/entreolivos/multimedia/noticias/graffitis-en-las-aulas>

## LOS MATERIALES PICTÓRICOS EMPLEADOS EN EL ARTE URBANO: PASADO Y PRESENTE

Mercedes Sánchez Pons. Universitat Politècnica de València.

[mersanpo@crbc.upv.es](mailto:mersanpo@crbc.upv.es)

### Abstract.

Los artistas urbanos emplean todo tipo de materiales pictóricos, desde aquellos concebidos específicamente para uso artístico a materiales procedentes de otros ámbitos, como la construcción o la decoración. Las diferencias de comportamiento entre unas pinturas y otras pueden ser muy notables y están determinadas, en gran medida, por la selección de aglutinantes y pigmentos empleados en sus formulaciones. La elección del tipo de pintura y las combinaciones que el artista realiza son determinantes en la degradación que sufren estas obras con el paso del tiempo. Partiendo de la base de que algunas obras de arte urbano pueden llegar a ser conservadas se considera necesario profundizar en el conocimiento de la composición de los materiales concretos que las conforman, para comprender su comportamiento frente a la exposición a la intemperie y poder así plantear tratamientos compatibles con los materiales originales.

**Palabras clave:** arte urbano, spray art, pintura plástica, esmalte sintético, caracterización, test de envejecimiento acelerado

Definir lo que es el arte urbano hoy en día resulta complicado. La realidad del arte que se hace en la calle está plagada de contradicciones: es vandálico o renovador, ilegal o institucionalizado, desprendido o lucrativo, monumental o discreto, lúdico, incisivo, crítico, virtuoso, amable... efímero o no tanto; tan variado como lo son las motivaciones de las personas que lo practican. Quizá la única característica que lo define de verdad, en la actualidad, es el hecho de que utiliza el espacio de la esfera pública y se ofrece de forma gratuita para todos. Esta circunstancia conlleva precisamente que pueda suceder con él casi cualquier cosa que decida el colectivo al que ha sido entregado. Incluso el fetichismo por el objeto, constante de la historia del

arte, puede tener su justificación en determinados casos. El afán de poseer y coleccionar es inherente al ser humano, y se ha practicado desde siempre, aun con la consiguiente descontextualización de la obra (algo que ocurre, por otra parte, en cualquier museo del mundo).

Partiendo de estas premisas, la heterogeneidad de las actuaciones, de sus motivaciones y de su finalidad, sería posible hablar de conservar la materialidad, de cierto tipo de arte urbano e incluso, en algunos casos, de restaurarlo. Para ello es necesario tener un conocimiento profundo del tipo de materiales y de técnicas que se emplean normalmente, y se han empleado, en este tipo de prácticas, ya que no siempre será posible obtener esta información de los propios autores. Del mismo modo sería conveniente desarrollar procedimientos analíticos que puedan ayudar a determinar estos datos de un modo eficaz, si así fuera necesario.



Aunque algunos artistas sí consideran la calidad de los materiales pictóricos que utilizan, en muchas ocasiones la elección no responde a criterios de durabilidad o compatibilidad, sino más bien a cuestiones económicas, de costumbre, disponibilidad o facilidad de manejo. De hecho, en algunas convocatorias y festivales, emplean sin prejuicios los materiales que ponen a su disposición (Imagen). Otras veces relacionan la calidad con ciertas características estéticas que logran con determinados productos, como cubrición, gama cromática o control del trazo. El conocimiento de aquellos materiales y procedimientos que garantizan la longevidad podría ser, además, una herramienta que los artistas pueden emplear si en su planteamiento se incluye este parámetro.

En la calle principalmente encontramos obras realizadas con combinaciones de todo tipo de pintura plástica y sprays de esmaltes sintéticos. La pintura plástica que se emplea, raras veces procede del ámbito artístico, sino que se toman de la construcción y la decoración, por lo que sus formulaciones tienen la finalidad de cubrir, a un precio razonable, distintas funciones propias del mercado al que van dirigidas: principalmente, pinturas de imprimación y de terminación, tanto para interiores como para exteriores. Están realizadas a partir de dispersiones acuosas de estireno-butadieno, acetato de polivinilo, y otras resinas vinílicas, acrílicas y de silicona. Los sprays de esmaltes sintéticos utilizados en el grafiti y arte callejero, en un inicio, procedían del campo de los recubrimientos industriales, especialmente de la automoción y de la decoración. Se trataba fundamentalmente de imprimaciones aislantes y pintura para madera y metal, hasta que en la década de los 90 se desarrolló un mercado específico en el ámbito artístico, dando pie a la producción de gamas concretas de materiales destinados a ser empleados por grafiteros y artistas urbanos. Casi todos estos esmaltes sintéticos están realizados a partir de resinas alquídicas y poliuretánicas modificadas, aunque en algunos casos también se combinan con resinas acrílicas, abundando aquellas realizadas con base solvente e introduciéndose lentamente las de base acuosa, con las gamas que recientemente se han incorporado al mercado.

En este estudio nos hemos planteado, por tanto, la necesidad de rastrear la introducción concreta de estos productos en el mercado español y su uso en el grafiti y arte urbano, para entender y comprender las diferencias compositivas de productos empleados a finales de los 90 frente a las composiciones que existen actualmente. También se ha

comenzado la caracterización fisicoquímica, que nos facilitará identificaciones futuras, así como los testados comparativos de envejecimiento acelerado, que nos permitirán conocer su comportamiento ante determinados agentes de deterioro.



¿El tema de las obras en los muros tiene alguna relación con su emplazamiento?  
En el caso del mural de los artistas Pastel y Alexis Díaz, la figura del jabalí es un elemento significativo para el barrio, y de hecho la propuesta salió de los propios vecinos. Las plantas que figuran en el mural las recoge Pastel en el propio entorno. El mural de Escif juega a dialogar con los rascacielos que se están erigiendo en la zona de Poblenou, especialmente la torre Agbar.

¿Conoce la organización el planteamiento de las obras realizadas, su significado y proceso creativo, o esta información queda solamente en manos del artista?  
No solo lo conocemos, sino que mediamos entre artista y territorio. En el territorio tienen que entender que no se trata de un encargo, y el artista que su obra formará parte de un contexto y de la vida de mucha gente.

¿Los artistas os encargan los materiales con los que quieren trabajar (clase de pintura y tipos de utensilios, marcas) o se adaptan a los que les proporciona la organización?  
Se adaptan, excepto en algunos casos, como el mural que realizará próximamente Jorge Rodríguez-Gerada, donde el artista ha elegido materiales especialmente duraderos.

¿Los artistas os exigen determinadas características del muro en el que van a trabajar (tamaño, ubicación, tipo de preparación necesaria) o se adaptan a lo que la organización les ofrece?  
El artista pide, y luego se hace lo que se puede.

¿Apoyaríais una iniciativa vecinal para conservar alguno de los murales realizados?  
Depende de los motivos, no se ha dado el caso, aunque en el barrio de El Carmel no son pocas las voces que quieren conservar el mural de Blu.

¿Cuál es vuestro objetivo al utilizar el arte urbano como vehículo de expresión?  
Nuestra asociación Difusor se constituyó para dar una respuesta organizada a la Ordenanza Cívica del Ayuntamiento de Barcelona, que a partir de 2006 prohibió el *graffiti* y cualquier otra forma de manifestación gráfica autónoma en el espacio público de la ciudad. El objetivo que perseguíamos es que se pudiera pintar en la calle de forma libre. Empezamos a gestionar muros "legalizados" en el 2008, como un mal menor, ante la imposibilidad de conseguir muros completamente libres. El festival Open Walls

se creó, ante todo, como un altavoz para que el ayuntamiento supiera qué estábamos proponiendo. Desde entonces hemos producido murales de gran formato sólo como una llamada de atención a un proyecto que es más político que artístico. Hemos traído proyectos que gestionaban el arte más o menos independiente, y que nos parecían buenos ejemplos para aportar luz sobre aspectos que nos interesaba tratar en cada una de las ediciones.

El objetivo final de la asociación sigue siendo que se pueda pintar en Barcelona de una forma normalizada y sin la necesidad de intermediarios. El hecho de producir murales dejará de tener sentido para nosotros a medida que se vayan convirtiendo en un mero producto cultural y se alejen de tener una función más allá de sí mismos.

Para nosotros, producir murales es un punto de paso obligado en el proceso de democratización del acceso a la intervención gráfica en el espacio público. Y que esta intervención sea artística, es opcional.

### Referencias y Bibliografía:

<sup>1</sup> <http://www.conference2015.openwalls.info/> [consultado el 21.11.2015]

<sup>2</sup> Grupo Español de Conservación perteneciente al International Institute for Conservation of historic and artistic works.

<sup>3</sup> Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.

<sup>4</sup> Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.

[https://dl.dropboxusercontent.com/u/61273238/Biografia\\_Xavier\\_Ballaz.pdf](https://dl.dropboxusercontent.com/u/61273238/Biografia_Xavier_Ballaz.pdf)



## EL ARTE DE LA CALLE. ¿CON QUÉ CRITERIO ELEGIR QUÉ SE PUEDE SALVAR?

Will Shank

Conservation Resources Management

[willshank@earthlink.net](mailto:willshank@earthlink.net)

### Abstract

En el movimiento más activo de la profesión, los conservadores han comenzado a colaborar con los artistas que crean obras de arte público en las paredes exteriores, en un esfuerzo por estudiar/investigar su conservación. ¿Qué podemos salvar?, ¿porqué debemos hacerlo?. Se plantea un gran reto y son quijotescos los esfuerzos por conservar algunas obras como testigos de un arte efímero. Si se trata de una actividad valorada por los conservadores, ¿cómo podemos establecer directrices para las obras de arte que se salven?. Presento en este artículo con el ejemplo de los procedimientos del programa estadounidense de Rescue Public Murals, Salvar los Murales Públicos, para la consideración de los colegas europeos.

**Palabras clave:** muralismo, comunidad, público

En Estados Unidos, hubo una crisis de arte en la primera década del siglo XXI. Murales importantes de la comunidad desaparecieron y el legado social y artístico de las comunidades en todo Estados Unidos iba borrándose del paisaje y un movimiento muralista que se había iniciado en Chicago en los años 70 tuvo una historia muy corta. No había murales de los años 60 y quedaban muy pocos de los años 70, cuando en 2003 este tema fue estudiado por un grupo de profesionales del Getty Conservation Institute y del Getty Research Institute, que juntaron a un grupo de expertos, incluidos los conservadores, historiadores de arte, historiadores sociales, muralistas, fabricantes de materiales de pintura y abogados especializados en arte, con el fin de analizar el estado del movimiento muralista en las Américas.

El fenómeno muralista de las comunidades tiene orígenes en la tradición realista de los tres grandes mexicanos: Rivera, Orozco y Siqueiros. En los edificios públicos de los

Estados Unidos en los años 30 y 40, los muralistas creaban obras de arte duraderas con fondos del gobierno a través de la WPA, Works Projects Administration, por lo general hechas con la técnica durable del buon fresco, siguiendo el ejemplo de Rivera. La tradición muralista resurgió entonces como una herramienta de crítica social para las comunidades oprimidas en varias ciudades de los Estados Unidos en los años 60 y 70, pero el médium duradero de la pintura al buon fresco se dejó atrás. Como resultado, estas grandes manifestaciones artísticas, de crítica social, pronto se desvanecieron y se perdieron, algunos muros irremediamente. Debido a que fueron generalmente hechos con materiales efímeros, a los conservadores se les presentaron unos retos difíciles de resolver y tuvieron que aplicarse soluciones no tradicionales en materia de preservación.



La Conservadora Harriet Irgang Alden consultando con la artista Janet Braun-Reinitz en Nueva York antes de la restauración de homage a Seurat: La grande jatte in Harlem. Mural de 1986 de

Eva Cockcroft.

Foto: Rescue Public Murals

Cuando en 2006 Tim Drescher y yo fundamos Rescue Public Murals, teníamos un objetivo claro y nuestro trabajo más importante fue el de escuchar.

Escuchamos a los comités de los partidarios de murales entre Boston, Massachusetts y El Paso, Texas, con el fin de averiguar cuáles eran los murales más importantes para cada comunidad, para su población local.

Pedimos que nos enviaran una propuesta que pudiéramos considerar, en el caso de aquellos que estaban en mal estado, y oímos a los colectivos que conviven con estas obras de arte; y así poder conocer su valoración ante una posible pérdida y el daño que ésta les causarían. Los comités de artistas locales, académicos y funcionarios nos presentaron el caso de un mural importante para cada uno de ellos, proporcionándonos datos sobre su historia, su mensaje y su estado actual. De todos estos murales propuestos, tuvimos la difícil tarea de elegir diez, que utilizamos como ejemplo preliminar de lo que era necesario hacer para salvarlos.

Se ha podido después establecer un protocolo de actuación, y se ha encontrado la financiación para poder contratar a un conservador con sensibilidad hacia el arte contemporáneo, cuyo trabajo consistió en debatir con la comunidad local y con el artista, autor del mural. Sobre la base de esas conversaciones -y también del análisis técnico- se llegó a la comprensión del caso y de lo que era posible y no era posible hacer. Cada uno ha resultado ser diferente, así como cada pintura de caballete presenta diferentes desafíos para el conservador. Algunos murales podrían mejorarse con los métodos tradicionales, y en otros casos el repintado completo fue considerado como una opción.

El ejemplo de los procedimientos de Rescue Public Murals podría aplicarse al arte de la calle de España y de otros países. Aunque existen ya algunos casos con propósitos similares, como por ejemplo el caso para la conservación de la firma del artista Muelle en Madrid. De lo que se deduce que sin la determinación de los profesionales, convencidos de que la última firma que queda de Muelle es suficientemente valiosa como para ser conservada, ese pedazo de historia de la La Movida, en parte, se perdería.

Para el conservador, el aspecto importante de esta actividad de colaboración es escuchar a todas las partes que puedan tener una opinión sobre el valor de una obra de arte en el espacio público.

El Grupo Español del IIC podría dirigir este trabajo y analizar las necesidades de los murales en España, a través del Grupo de Trabajo de Arte Urbano. Si no lo hace este grupo ¿quién podría hacerlo?



## Abstract

Análisis sobre los métodos oficiales de inventario aplicados al Arte Urbano (*Graffiti*, Street Art), tomando como ejemplo el trabajo realizado por la Cámara Municipal de Lisboa, que ayudará a definir el arte urbano y a aclarar las necesidades específicas de adaptación de fichas de inventario oficiales en las potenciales áreas de conservación y gestión patrimonial que puedan estar relacionadas con el arte urbano.

**Palabras clave:** Inventario; Lisboa, métodos, *graffiti*, street art, arte urbano

La tarea de inventariar responde a la necesidad de preservar la memoria, identificando, clasificando y comunicando. El Departamento de Patrimonio Cultural de la Cámara Municipal de Lisboa (DPC/CML) utiliza como referencia la recomendación N°R (91) 13 sobre la protección del Patrimonio Arquitectónico del Siglo XX, Consejo de Europa, Estrasburgo de 9 de Septiembre de 1991<sup>1</sup>.

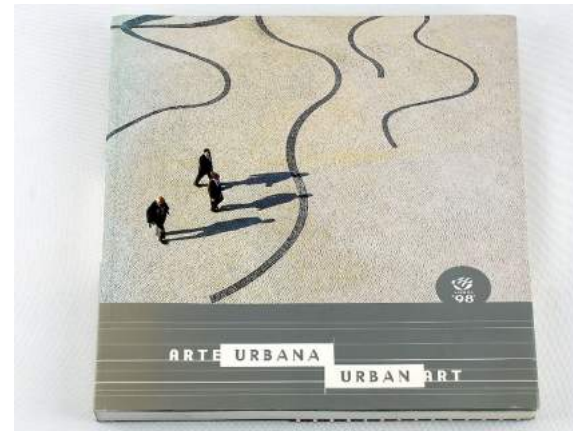
El DPC/CML en términos de su experiencia en inventariado, software, métodos y hábitos de trabajo se relacionaba con la catalogación/registro del arte público existente y desaparecido, acervo escultórico y azulejero, patrimonio clasificado de interés municipal, entre otros bienes. En el trabajo del DPC/CML en relación a la catalogación/registro de Arte Urbano fue delimitado un conjunto de características que le son específicas<sup>2</sup>:

El carácter transgresor demostró cuestiones importantes/supuso un desafío para el trabajo de la institución que hasta entonces solo tenía experiencia en inventariar arte público realizado dentro de la legalidad. Esta aceptación de inventariar elementos ilegales fue asumida a través de de que no se puede controlar integralmente el espacio

urbano y el reconocimiento de la calidad/valor plástica de las propuestas artísticas, ni se puede sustituir fácilmente el diálogo con sus autores.

El anonimato/carácter anónimo unido a la faceta transgresora, con o sin utilizar el alter-ego fue identificado como un factor relevante de la especificidad del Arte Urbano, a pesar de la experiencia de los técnicos del DPC/CML ese anonimato va desapareciendo con el tiempo.

La transitoriedad y lo efímero de las obras es también inherente a su condición transgresora, a veces circunscrita al instante de la ejecución, otras expandida por un respeto de la comunidad que las puede hacer perdurar durante años.



Lisboa. Arte urbana.  
Urban art. Introd. António Mega Ferreira e António Manuel Pinto.  
Lisboa: Parque Expo'98, 1998.

La aptitud espacial su localización no es algo trivial, pero la proliferación la banaliza hasta cierto punto. La determinación de escoger una localización y su repetición contiene intenciones artísticas, comunicativas y sociales, diferentes de otros lenguajes artísticos de la ciudad.

La actualidad – la escasa investigación y breve bibliográfica en Portugal dificulta la fijación de conceptos, terminologías y clasificaciones. Mutabilidad que se acompaña por cuestiones nuevas (legal ilegal; anonimato o no; *graffiti* y Street art; autodidactismo; aceptación por el mercado del arte).

En cuanto al espacio temporal del inventario del Arte Urbano por parte del DPC/CML, a pesar de reconocer que los inicios del *graffiti* en Lisboa se iniciaron entre los años 1992 y 1994, se estableció una delimitación temporal desde la Revolución del 25 de Abril de 1974, por la producción de murales políticos de la época como origen estético, técnico, social y político.

En conclusión, siendo éste un importante y valioso punto de partida para el inventariado de Arte Urbano, son identificadas también las oportunidades de complementariedad numeradas a través de la potencialidad de la inscripción de estas manifestaciones patrimoniales en una dimensión inmaterial, viniendo de esta forma a informar los valores culturales que le son inherentes de forma más consolidada.

A pesar del espacio temporal de la del inventario realizado por el DPC/CML retrocediendo a la producción mural de 1974, en realidad la designación Arte Urbano con las características próximas del *Graffiti* y del Street Art es sólo adoptada en 2008, y en verdad hasta esa fecha su significado será siempre otro.

Es importante la clarificación de lo que se designa por Arte Urbana de Lisboa, específicamente en su delimitación temporal en la medida en que otras iniciativas de producción artística en el espacio público ya fueron desarrolladas con esa misma designación pero con características totalmente distintas como en el caso del Arte Urbano de la Expo98<sup>3</sup>.

## Referencias y Bibliografía:

<sup>1</sup> LOPES, F; BRITO CORREIA, M, Património Arquitectónico e Arqueológico – Cartas, Recomendações e Convenções Internacionais, Lisboa, Livros Horizonte, 2004, p.230.

<sup>2</sup> CÂMARA, S, An Inventory Methodology in Urban Art in Concepts, Criteria and Norms Popular and Visual Culture Design, Circulation and Consumption, Cambridge Scholars Publishing, 2014

<sup>3</sup> LAMAS GARCÍA, J. Morfologia Urbana e desenho da cidade. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, 2ª ed., p. 152.

## HACIA UNA DEFINICIÓN CONSENSUADA DE OBRAS DE ARTE URBANO, HERRAMIENTAS PARA SU CLASIFICACIÓN

Maribel Úbeda.

Licenciada en Historia del Arte, y Técnico superior en Fotografía Artística.

[maribel.ubeda@gmail.com](mailto:maribel.ubeda@gmail.com)

### Abstract

En el artículo del anterior número de esta revista<sup>1</sup>, se establecía una justificación sobre la importancia de buscar unos parámetros definidos que nos lleven a dilucidar a qué podemos llamar obra de arte urbano, mediante el establecimiento de herramientas de clasificación consensuadas, como la ficha técnica-crítica y la entrevista. Este artículo avanzará sobre el estado de la cuestión tras las primeras fases de estudio: la búsqueda, comparación y análisis de diversos modelos de fichas técnicas y entrevistas en diferentes medios, en arte urbano.

**Palabras clave:** metodología, clasificación, documentación, entrevista, catalogación

Tras la necesaria fase de búsqueda, análisis y comparación de diversos tipos de fichas técnicas seleccionados para la documentación, información, clasificación, catalogación de obras de arte en general (y arte urbano en concreto, aunque en menor cantidad), podemos constatar que no hay dos modelos de fichas iguales; existen sin embargo una gran variedad de parámetros y campos a la hora de documentar una obra, que llevan a veces a la dispersión de contenido. Según el cometido de la catalogación o la documentación de quién estudie la obra, la ficha varía tanto en número de parámetros como en sus tipos; se busca la descripción somera o más específica, o se obvian parámetros descriptivos que serían muy útiles para el posterior trabajo de historiadores, conservadores y restauradores en general. La perspectiva cambia enormemente si el punto de vista es desde la Historia del Arte o desde la Conservación, o la Restauración (aquí aumentan los campos y parámetros técnicos y científicos sobre materiales y soporte o lugar de la pieza, por ejemplo), y así sucesivamente en otros ámbitos.



Se busca... información de esta obra...

Obra de autor anónimo.

Collado Villalba. Madrid.

Fotografía de Maribel Úbeda. 2014.

(Licencia de imagen, copyleft).

Creemos de suma importancia incluir, en la documentación de la obra, el proceso de ejecución, algo básico para su posible conservación o restauración.

Además, observamos que hay debate social o artístico en torno a determinadas obras de arte urbano que podría incluirse como campo en documentación descriptiva (como la motivación, o la relevancia social), algo que nos ayudará a valorar con criterios más amplios las obras a posteriori.

Los modelos de entrevista estudiados, que forman parte desde hace años de forma obligatoria del proceso de documentación de una producción artística, deberían ser igualmente una práctica necesaria en el arte urbano; entre ellos observamos gran variedad también, cambiando las motivaciones y objetivos de las preguntas según el medio que realiza dicha entrevista o cuestionario: desde preguntas más personales, incluso “candentes”, o muy generales en medios no especializados, hasta preguntas muy precisas sobre obras concretas o técnicas específicas en medio más especializados o concienzudos.

Así pues, seguimos pensando que es necesario un tipo de ficha y entrevista consensuada, que documente la obra de arte urbano, que sea lo más extensa posible, pero con concreción, y sin infringir las leyes de protección de datos de la autoría de obras de arte urbano en el caso de ser ilegales.

Y concluimos recalcando la importancia de una documentación específica para el arte urbano (ficha técnica- crítica y entrevista), que aún no existe, previa a la intervención de expertos ante una posible acción de conservación o restauración.

## Referencias y Bibliografía

<sup>1</sup> Mural. Street Art Conservation, 1. 2015:

[http://issuu.com/observatoriodearturbano/docs/mural\\_1](http://issuu.com/observatoriodearturbano/docs/mural_1), pág.20.

## ANÁLISIS DE LAS POSIBILIDADES DE CONSERVACIÓN DEL ARTE URBANO A TRAVÉS DE LA OBRA DE BORONDO

Alicia Urda López

Restauradora de arqueología y Técnico Superior en cerámica artística y mural.

### Abstract

El soporte de la obra urbana. Deterioro, conservación y propiedad. Tipos de intervenciones sobre el soporte.

Palabras clave: soportes, arte urbano, alteraciones, propiedad, arranque.

El soporte es la base de la obra de arte, su papel es de orden constructivo y sobre todo como elemento estructural; en el arte urbano es parte de la obra, porque parte de los elementos que la conforman están en el soporte.

A la hora de elegir un material como soporte se busca su valor estético, su calidad y su poca alterabilidad. En el arte urbano la relación calidad - alterabilidad no siempre se da, por lo efímero de la obra; se busca un muro que se pueda ver, que tenga unas ciertas cualidades necesarias para integrar la obra, un punto de observación, y dentro de la ciudad, entre otras características.

Los agentes de deterioro en una ciudad son muchos, la degradación de una obra está determinada habitualmente por su estructura química y el medio ambiente al que está sometido. El arte urbano por su localización en la ciudad es más alterable que si estuviera en lugares poco poblados y con menos contaminación. En la obra de Borondo, lo que queda de sus primeros años, se encuentran fuera de la urbe y en lugares cobijados. La mala elección del soporte, a veces por la rapidez de la ejecución de la obra del artista, puede determinar una mayor degradación que la provocada por el medio ambiente. Hay todo un elenco de soportes y materiales que los artistas urbanos emplean para su obra, y a veces no son los adecuados físicamente, pero puede que el artista con este tipo de materiales busque sorprender al espectador.

Otro tipo de problemas, aparte de los agentes de deterioro, es la propiedad del muro

elegido por el artista, y sobre todo en la faceta del artista independiente, en el que no hay ligazón entre la propiedad del muro y la propiedad intelectual de la obra, y aquí es donde empiezan los problemas de la obra, por lo general ellos saben elegir los lugares donde menos problemas tienen, aunque son espacios donde se puede construir otros edificios o ampliaciones de ciudad. Si son soportes de paneles de madera, vidrio, etc , se pueden retirar, pero los muros de fábrica como los hastiales donde suelen realizar algunas obras, pueden ser muros en los que se puedan abrir luces o fachadas ciegas, volcado sobre espacios públicos para patios o jardines, cuando es muro de medianera se puede construir un edificio en su linde con lo cual hay otro dueño que reclama su espacio y es difícil mantener la obra en su lugar.

Cuando la obra no puede permanecer en el lugar para el que ha sido concebido para su contemplación y es de interés cultural, el desprendimiento de la capa de pintura del soporte original o arranque, puede ser una de las formas de poder conservar la obra, aunque descontextualizada. Se trata de un método de restauración agresiva, solo se realiza en caso de peligrar la integridad física de la obra y habiendo descartado otro tipo de intervención.

El Arranque superficial (Strappo) consiste en extraer la película pictórica en la cual están englobados los pigmentos. La escasa preparación del soporte, la variedad del mismo y los materiales pictóricos utilizados en el arte urbano no confieren a aquel las mismas condiciones de un mural preparado y con pinturas más aptas o duraderas, por lo que sería muy complicado aplicar esta técnica y de alto riesgo para la película. El arranque medio. (Stacco a massello) donde se extrae la capa de yeso o enlucido junto con la superficie pintada, en muchos muros no se pueden realizar, porque ni siquiera lleva esta capa, puede estar

directamente en ladrillo, hormigón etc. Una de las solución es el arranque en bloque (Stacco massello), con los problemas que conlleva.

Una de las fórmulas para el mantenimiento, es la relación del artista con el conservador-restaurador para un mejor proceso, tanto de materiales como de mantenimiento de conservación en el lugar que se realice la obra, con el tiempo si la obra no se puede mantener por un proceso de deterioro u otras circunstancias, dejar que la obra cumpla su ciclo de vida, realizando la documentación necesaria para su reconocimiento en la historia.



## EL ÁMBITO URBANO COMO ESPACIO PARA EL JUEGO

María del Mar Vázquez de la Fuente.

Historiadora del arte

[marimarvz@gmail.com](mailto:marimarvz@gmail.com)

### Abstract:

En el presente artículo se habla de la relación entre arte urbano y juego, estableciendo entre ambos, como elemento vinculante, la esfera pública. Antes de la generalización doméstica del videojuego en la década de los 70, el ámbito urbano era el escenario del ocio y juego y, pese a la transformación de las formas de entretenimiento<sup>1</sup>, no se ha dejado de pensar en el espacio público para estas actividades, siendo muestra de ello el trabajo de algunos artistas urbanos que buscan activar al espectador mediante el juego.

**Palabras clave:** juegos, psicogeografía, patrimonio, conservación, documento, urbano.

Martyn Reed, fundador y director del *Nuart Festival*, con motivo del quince aniversario del festival, comentó: “Los aspectos *DIY* (do it yourself) del Situacionismo, *el punk*, *el graffiti* y el arte urbano están estrechamente ligados con la tradición del juego [...]”<sup>2</sup>. Precisamente, es interesante ver cómo hay varios artistas urbanos que se han aproximado con sus obras a este concepto de juego, incitando al espectador a participar en sus intervenciones.

De este modo, *Peregrine Church* y su equipo<sup>3</sup> elaboran una serie de intervenciones llamadas *Rainworks*. Para ello han creado un spray invisible con una fórmula que hace impermeable la zona tratada, por lo que al entrar en contacto con agua, la obra se hace visible. Estos *Rainworks* buscan la interacción con el espacio urbano y con el público, especialmente pensando hacer más atractivos los días lluviosos y, como dice en la página del proyecto, “para transmitir mensajes positivos”<sup>4</sup>. El ejemplo que mejor ilustra esta idea es el de su *hopscotch*.



A través de este manual, Sam3 propone al espectador que participe en su obra traduciendo sus mensajes cifrados en numerosas intervenciones urbanas.

Por último está el caso de Jan Vormann, un artista urbano alemán que en su obra *Dispatchwork* realiza una serie de restauraciones en edificios con piezas de plástico de *LEGO*. Estas intervenciones, como la obra de Martin Heuwold “*Megx*” para transformar un puente ferroviario en una simulada pieza de *LEGO*, nos recuerdan de alguna manera que el juego, aunque se haya trasladado al ámbito doméstico, sigue estando muy presente en la esfera pública gracias, en este caso, a los artistas urbanos, que han encontrado en esta forma de ocio un medio para jugar con el ciudadano y con la ciudad.

Por ello, considero que la idea del juego es un lenguaje que han sabido adoptar algunos artistas urbanos, ya que de alguna manera conservan la esencia de la participación, de evocar la sorpresa y de la importancia de la experiencia personal.

### Referencias y Bibliografía:

<sup>1</sup> “De este modo, con el ocio privatizado y productivo se instaura el sedentarismo casero en el que el individuo viaja imaginariamente a través de los artefactos y consume signos y símbolos silenciosamente en un espacio [...]” RODRIGO MENDIZÁBAL, I., Máquinas de pensar: videojuegos, representaciones y simulaciones de poder, Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Serie Magister, Vol. 50, 2004, pág. 35.

<sup>2</sup> Disponible en <http://www.nuartfestival.no/home/nuart-festival-2015>

<sup>3</sup> Especial agradecimiento al equipo de Rainworks, que muy amablemente han cedido su material para ilustrar el artículo.

<sup>4</sup> Disponible en <http://rain.works//>

## ARTE URBANO Y CARTOGRAFÍA. EL MAPA, PARSEC! UN PEQUEÑO APORTE DESDE LA GEOGRAFÍA COMPUTACIONAL

Santiago González Villajos  
Universidad Autónoma de Madrid

### Abstract.

Este artículo introduce una cuestión clave en el desarrollo del arte urbano durante los últimos diez años: la producción de cartografías y su papel mediador en el proceso de convertir los espacios públicos ubicados a pie de calle en auténticas galerías de arte al aire libre. El discurso parte de la posición ambigua que combina la necesidad de interactuar y sorprender a los viandantes con los condicionantes surgidos de la clandestinidad y el abandono. Se hace así un repaso por la historia de la producción de estos artefactos culturales tan importantes para dar a conocer el arte urbano para el caso de España que inicia en Granada, sigue por Zaragoza y llega hasta las inmediaciones de la Tate Modern. Finalmente, se introduce el uso de la geografía computacional como un medio de gran potencial para documentar y estudiar el arte urbano tomado la producción de Parsec! en Castrogonzalo y la comarca de Benavente como caso de estudio.

**Palabras clave:** Cartografía, geografía computacional, Street Art, mapeo, Realejo, Granada, Asalto, Zaragoza, Street Art, Tate Modern, Castrogonzalo, Parsec!

Más allá de cuestiones de tipo ontológico, el tipo de expresiones que normalmente son denominadas “arte urbano” y que constituyen nuestro objeto de estudio presentan, al menos desde los años 1940 con el mural América Tropical de David Alfaro Siqueiros, una serie de características particulares. De entre estas características, la ubicación y el contexto urbano en el que ésta se enmarca, tal y como identifica Waclawek (2011) resultan condicionantes claros a la hora de definir este tipo de obras, más allá de su incursión en el mundo institucional de las galerías.

Si bien es cierto que la intención de estas producciones artísticas es muchas veces la

interacción directa con el viandante, existen también casos en los que el acceso a las obras puede resultar más limitado. No debemos olvidar que, tal y como sostiene Grau el Street Art surge muchas veces de un ímpetu clandestino (2008), que materialmente se traduce en ubicaciones de obras en espacios intersticiales, semiabandonados, sumidos de alguna manera en el olvido.

Para poder dar a conocer, poner en valor y estudiar este tipo de producciones más escondidas, en consecuencia, la producción de cartografías se constituye en una práctica fundamental. El mapa se convierte así, de alguna manera en medio para poder experimentar las obras, que más allá de su visión tradicional como objetos se convierten en partes de un proceso de experimentación canalizado a través de la cartografía, algo que está muy en la línea de las interpretaciones informalistas del arte como proceso y de los críticos de las vanguardias históricas desde comienzos del siglo XX (Bois y Krauss 1997, Gell 1998).



Uno de los pioneros en la realización de este tipo de objetos culturales fue El Niño de las Pinturas, artista urbano reconocido mundialmente como baluarte de la escena del Graffiti granadino de la primera década del siglo XXI. También conocido como Sex, este creador fue capaz de conseguir un impulso municipal para producir de forma independiente un mapa en el que el espacio público del Realejo se convertía en una auténtica galería de murales al aire libre, aprovechando el fuerte influjo de turismo cultural al que se ve sometida la ciudad del Albaicín y la Alhambra (Pérez Sendra 2014).

La producción de cartografías localizando obras de arte urbano significativas siguió implantándose con fuerza gracias a la proliferación de festivales. De entre todos ellos destaca Asalto, el festival pionero, organizado por Undoestudio y esebezeta, que ha realizado diferentes mapas temáticos desde 2006 en colaboración con las instituciones. Por último, la participación con el mapa fue, de hecho, fundamental como seña de identidad para los artistas madrileños que representaron a España en la exposición Street Art, celebrada en la Tate Modern de Londres durante 2008. Así pues, la obra de artistas como Eltono o Nuria Mora quedó expuesta fuera de los límites del centro de arte contemporáneo pero respondiendo a la agencia del mismo.

Es en este contexto que se enmarca la producción del mapa que aquí se presenta, habiéndose utilizado de forma innovadora para su producción métodos característicos de la geografía computacional (O'Sullivan y Unwin 2003, McAuliffe 2014), a través de la georreferenciación en Google Earth y el posterior procesado de la información en la herramienta de código abierto Qgis del conocimiento de su creador Antonio Feliz. Es así que ha sido posible documentar de forma sistemática en una base de datos 82 obras diferentes, constituyendo al mismo tiempo un documento fundamental para el estudio de la obra de este artista hasta mayo de 2015 y una herramienta que permite dar a conocer y poner en valor una extensa producción de más de diez años de trabajo. En un futuro artículo se hará incursión en los pormenores metodológicos.

## Referencias y Bibliografía:

- BOIS, Y. A. y KRAUSS, R. E., 1997. Formless: A user's guide. Nueva York: Zone Books
- GELL, A., 1998. Art and agency: an anthropological theory. Oxford: Clarendon Press
- GRAU TELLO, M. L., 2008. Asalto o la presencia del arte urbano en Zaragoza. Artigrama 23, 763-779
- McAULIFFE, C., 2014. The significance of Graffiti and Street Art in Sydney. The Graffiti Sessions. Londres. University College London, 04-dic-2014
- O'Sullivan, D. y Unwin, D., 2003. Geographic Information Analysis. Nueva Jersey: John Willey & Sons
- PÉREZ SENDRA, R. (ed.), 2014. Escenas del Graffiti en Granada. Granada: Ciengramos
- WACLAWECK, A., 2011. Graffiti and Street Art. London: Thames & Hudson

#### Aviso Legal:

Los autores son responsables de las opiniones de los artículos, así como del uso de las imágenes aportadas para su ilustración.



MURAL STREET ART CONSERVATION por <http://observatoriodearturbano.org> se distribuye bajo una Licencia Creative Commons 4.0 Internacional:

Reconocimiento (Attribution): En cualquier explotación de la obra autorizada por la licencia hará falta reconocer la autoría.

No Comercial (Non commercial): La explotación de la obra queda limitada a usos no comerciales.

Sin obras derivadas (No Derivate Works): La autorización para explotar la obra no incluye la transformación para crear una obra derivada. Compartir Igual (Share alike): La explotación

autorizada incluye la creación de obras derivadas siempre que mantengan la misma licencia al ser divulgadas. Atribución-NoComercial-SinDerivar

