

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. 3
Abril
2016

MURAL

Street Art Conservation

nº3. Abril 2016

Edita Observatorio de Arte Urbano. Madrid
ISSN 2444-9423

INDICE

Primeros criterios para la conservación y restauración de obras de grafiti y arte urbano. Casos expuestos durante las jornadas de Vincularte Rita Lucía Amor García	4
Arte efímero para una ciudad con memoria, también efímera.. El caso Werens. Gabriela Berti	8
Vinculados a Boa Mistura a través de Pablo Ferreiro Medeiros.	12
Concienciación de la salvaguarda de espacios libres para la creación y recreación en la democracia. Fernando Figueroa Saavedra	16
Actuaciones espontáneas de conservación de arte urbano. Hacia un arte postefímero. Elena García Gayo	20
La interacción con el público: actividad del grupo de arte urbano del GEIIC en la Openwalls Conference 2015 de Barcelona. Rosa M. Gasol y Rosa Senserrich	24
Propiedad intelectual y arte urbano. Ester Giner Cordero	28
¿El público decide?. Laura Luque	32
Arte urbano legal – ilegal. Luis Martín Fernández.	36
Arte urbano: selección de materiales y consecuencias. Mercedes Sánchez Pons.	40
Vinculados a Andrea Michaelsson, Btoy, Carlota Santabárbara Morera	44
Vinculados a Borondo.	47
Borondo. Valoración de la relevancia de su obra desde la perspectiva de la conservación de Arte Urbano. Maribel Úbeda	50
Vinculados a Ano, Taiwan. María del Mar Vázquez de la Fuente.	52
Vinculados a Vermibus	56
Sobre Vermibus. Reflexión sobre su obra desde la perspectiva de la conservación de arte urbano. Ana Lizeth Mata Delgado	60
Comisión Científica y reglas de publicación	62
Aviso legal	64

Los conservadores y restauradores trabajan a diario en la fábrica de cápsulas del tiempo capaces de preservar objetos culturales que faciliten su viaje al futuro, sin desintegrarse y de forma segura, para llegar a ser conocidos por las generaciones que nos suceden. El propio objeto material, como documento de sí mismo, además de las fotos, vídeos y publicaciones, podrán facilitar el conocimiento del Arte Urbano de primera mano y valorar sus posibilidades y necesidad de trascendencia con una perspectiva mayor que la actual.

El número 3 de *MURAL Street Art Conservation* marca el Ecuador del primer grupo de trabajo de Arte Urbano del Grupo Español del International Institute for Conservation (*GEIIC*) que finaliza a finales de 2016 y gira en torno a los temas propuestos en la primera y exitosa edición de *VINCULARTE, encuentro abierto de Arte Urbano*, celebrado en *La Casa Encendida* de Madrid, los días 8 y 9 de marzo de 2016*.

Participaron cuatro artistas: Andrea Michaelsson (*BTOY*), Pablo Ferreiro Medeiros (miembro del colectivo *Boa Mistura*) Gonzalo Borondo y *Vermibus*, además de cuatro miembros del grupo de trabajo del *GEIIC*: Elena García Gayo, Ester Giner Cordero, Laura Luque Rodrigo, Luis Martín Fernández contando con la colaboración activa del público al que se le ofreció la posibilidad de hacer visitas guiadas por los alrededores de *La Casa Encendida* con *Madrid Street Art Project*.

Se presentaron cuatro temas relacionados con el trabajo que está desarrollando el grupo, abriéndolo a la participación de artistas y público. Estos fueron: *actuaciones espontáneas de conservación de arte urbano*, *legal-Illegal*, *propiedad intelectual en el Arte Urbano* y *¿el público decide?*.

En este número se ha invitado, también, a participar a los miembros del grupo y a los asesores habituales, a los que se les ha pedido una aportación personal sobre cualquiera de los aspectos abordados en *Vincularte*.

Hasta el momento, los artículos publicados en *MURAL SAC*, 1, 2 y 3, constituyen pequeñas aportaciones del trabajo llevado a cabo hasta el

momento y que verá la luz, previsiblemente, a finales de año. En ellos se puede apreciar aún la falta de acuerdo en los términos usados, tales como *graffiti*, *grafiti* o *Graffiti*: uno en inglés, otro que identifica a la manifestación histórica aprobada por la Real Academia de la Lengua y el tercer término el que lo identifica con una tendencia artística concreta. Lo mismo sucede con el arte urbano y *Arte Urbano*, siendo este último el de un movimiento artístico único. Se intenta unificar pero, hasta que llegue el momento de consensuarlo, es inevitable que surja su uso expresivo (reivindicativo de cada postura) de forma irremediable.

Agradecemos a los artistas invitados su interés y opiniones, así como a los integrantes de *Madrid Street Art Project* por su esfuerzo y colaboración y a *La Casa Encendida* por prestar los medios técnicos y humanos que han hecho posible esta primera edición en la que tanto hemos aprendido. Gracias a los que vinieron de lejos para compartir los dos días con el grupo y a los que siguieron las jornadas por *streaming*.

Observatorio de Arte Urbano
<http://observatoriodearturbano.org>



* ha quedado registrado en TVE2. *La aventura del saber*. Emitido el 4 de mayo de 2016:
<http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-aventura-del-saber/aventuraoar Urbano/3597452/>

P RIMEROS CRITERIOS PARA LA CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE OBRAS DE GRAFITI Y ARTE URBANO. CASOS EXPUESTOS DURANTE LAS JORNADAS DE VINCULARTE.

Rita Lucía Amor García
Investigadora en Conservación y Restauración
ritalucia.amor@gmail.com

Resumen

Las teorías de restauración surgen en el siglo XIX por la necesidad de defender buenas prácticas en beneficio de la preservación de obras a largo plazo. Gracias a ellas, actualmente son pocas las intervenciones desafortunadas realizadas por especialistas en conservación y restauración, pero ¿qué ocurre con aquellas prácticas artísticas menos ligadas al arte convencional? En el siguiente artículo se expondrán dos casos de estudio ligados al Arte Urbano en los que los procesos y criterios de intervención seguidos no han sido los adecuados, y se plantearán soluciones a esas faltas, ofreciendo un primer modelo de trabajo para futuras intervenciones.

Palabras clave: conservación, restauración, criterios, arranque, strappo, Grafiti, Arte Urbano, mural, Banksy, Blu, artista

Desde el siglo XIX, las teorías de conservación y restauración han tenido un papel fundamental en la preservación de las obras de arte, al establecer unos criterios en el uso de materiales y procesos, evitando malas prácticas y la destrucción del patrimonio histórico-artístico. En el arte contemporáneo, estas teorías de conservación siguen siendo utilizadas, cumpliendo no sólo, criterios fundamentales en cuestiones prácticas sino que, además, establecen la necesidad de consultar al artista previamente a cualquier intervención. Esto ocurre, por un lado, porque la restauración de arte contemporáneo no sólo se limita a conservar la obra una vez finalizada y tras su degradación, sino que, las intervenciones conservativas y

restaurativas pueden ocurrir muy cercanas a la creación de la obra (incluso durante el proceso creativo). Por otro lado, el arte contemporáneo ofrece nuevas ideas o conceptos poco o nulamente tratados previamente, como lo efímero, la evolución material y su degradación dentro del significado artístico de la obra, los cuales deben ser entendidos y considerados antes de intervenir cualquier obra, e incluso, pueden suponer la no preservación de la obra y con ello, la pérdida total de la obra material.

Este hecho, no sólo se aplica al arte contemporáneo que se encuentra en la galería o museo, también a cualquier expresión creativa/artística encontrada en la sociedad actual, como puede ser el Grafiti y Arte Urbano. Consecuentemente, cualquier intervención realizada sobre estas obras, y que tenga como objetivo el frenar una degradación inesperada o no deseada, deberá regirse por los mismos o similares criterios de conservación que se aplican las obras de arte. Si bien es cierto, que, al igual que hubo una ruptura y diferenciación en el modus operandi y de entendimiento de la conservación y restauración de objetos contemporáneos con respecto al arte de épocas anteriores¹, el Arte Urbano y el Grafiti ofrecen ciertas pesquisas que, deben ser entendidas y diferenciadas de otras prácticas de arte contemporáneo.

Para entender el porqué de esta necesidad, se van a exponer a continuación dos casos de estudio, relativamente recientes, sobre dudosas intervenciones conservativas en obras ligadas al Grafiti y Arte Urbano. Estos, no sólo son unos de los primeros casos en los que se habla de conservación aplicada a estas prácticas, sino que han sido polémicos por su controversia y mal proceder consecuencia de una falta de criterio a la hora

de aplicar procesos de conservación. Son los casos de los arranques murales de las obras de Banksy y Blu.



“Choose your weapon” Banksy, foto de la autora

El primer caso, se trata de las piezas murales que el artista Banksy ha realizado por todo el mundo. El interés por cualquiera de sus obras, ha sido creciente durante las últimas décadas, lo que ha causado que su precio de mercado haya aumentado de forma desorbitada, ya que, son muchos los pudientes que desean poseer una obra de este polémico e intrincado artista. Respecto a sus obras en el entorno urbano, la mayoría, murales realizados a base de plantillas y pinturas en aerosol, también han sido objeto de ese deseo de posesión. Con un primer intento por su protección, han sido cubiertas con metacrilatos, evitando que sean directamente “vandalizadas”, y posteriormente, muchas de ellas han sido arrancadas de esos espacios públicos y vendidas al mejor postor en casas de subastas. Incluso, una de

las empresas especializadas en este tipo de transacciones, The Sincura Group, defiende abiertamente que sus intervenciones se realizan en beneficio de la obra y su conservación material, aunque, finalizada la transacción, la obra sólo pueda ser apreciada por su comprador, en un ambiente privado, inaccesible al público general

El segundo caso, se trata de una propuesta e intervención realizada por especialistas en conservación en Italia, que, con el objetivo de preservar obras de Arte Urbano y Grafiti, decidieron² aplicar el arranque a algunas de las obras de arte urbano mural más conocidas de las calles de Bolonia.



Detalle de una obra de Blu con Erica Il Cane, foto de Rita L. Amor

Las obras arrancadas, fueron trasladadas y expuestas en el Palazzo Pepoli (Museo de Historia de Bolonia) con motivo de la celebración de una retrospectiva sobre arte urbano y, posteriormente, formarán parte de la colección permanente del museo. Aunque su intención primera puede ser considerada como correcta, existen tres factores importantes que han hecho que, tal acción sea calificada como errónea: la primera, al crear una ruptura

total entre significado de las piezas y su entorno, desprendiéndolas de los espacios donde se encontraban, sobre todo al realizarlo sin una necesidad extrema, con el único objetivo de preservarlas en conjunto en otro emplazamiento; la segunda, al suprimir la libre contemplación a la obra mediante la necesidad de comprar una entrada para visitar la exposición; y tercera, y más importante, al haber una falta de atención a la opinión de los artistas sobre las piezas arrancadas, ya que, al no ser consultados previamente y respondiendo a este suceso, algunos artistas de la ciudad, encabezados por Blu, han decidido cubrir sus obras con pintura, como crítica directa al hecho del traslado, exposición y falta de respeto a la identidad urbana de las obras.

Estos dos casos nos revelan una mala aplicación y entendimiento de las prácticas artísticas contemporáneas, así como una falta de consideración a los tres intervinientes de las obras de arte: artista, obra y público:

- A la obra, por utilizarla como objeto de cambio y beneficio de un colectivo reducido, anteponiendo el beneficio económico a cualquier otro aspecto moral, y a la que se priva de su concepto primario, que es: su difusión en el entorno urbano.
- Al artista, por no contar con su opinión, la cual, en cualquier caso, resulta ser la más importante y nunca debe de ser ignorada, tanto si se desea trabajar o intervenir sobre su obra, como si se quiere utilizar su imagen con cualquier fin.
- Al público, que como ocurre con el artista, se ignora en su opinión como colectivo receptor y se le imposibilita de conocer y apreciar una obra que fue creada para él.

Paralelamente, hay que destacar que en ambos casos se ha utilizado el arranque mural como medio de preservación de la obra, y aunque por el momento desconocemos si su uso fue el adecuado (se desconoce si se han producido alteraciones en las obras, o si el proceso aplicado ha sido estudiado y evaluado con la naturaleza de los materiales), su praxis, rompe completamente con la idea por la cual un arranque debe ser aplicado, ya que: los arranques han sido realizados con otros objetivos primarios que se anteponen a la preservación de la obra, y como el caso de Italia, han atendido a una idea general de conservación de piezas en conjunto, sin tratar cada obra particularmente. Este tipo de intervenciones,

resultan ser una repetición de aquello que ya ocurrió en épocas anteriores, cuando la facilidad de uso del arranque a strappo produjo que fuera una moda recurrente arrancar cualquier vestigio mural que planteara alguna dificultad en su conservación o intervención in situ, sin pensar en los riesgos del arranque o en el futuro de la obra³. Por ello, creemos necesario recalcar que el arranque de obras contemporáneas ligadas a las prácticas del Grafiti y Arte Urbano se regirá siempre según el criterio tradicional expuesto por Paolo y Laura Mora y Paul Philippot, en la que ninguna pintura sobre muro será arrancada si existen otras alternativas de conservación, o como también indica Arturo Díaz Martos, sólo se aplicará en situaciones extremas, como catástrofes en el entorno.

Para concluir, y como respuesta a la falta de criterio demostrable en intervenciones expuestas en este artículo, queremos plantear un primer borrador sobre procedimientos de actuación para la intervención restaurativa de obras ligadas al Grafiti y arte urbano. Por lo que, en cualquier caso en el que se desee intervenir sobre una obra, sea por arranque u otro medio, deberá cumplirse las siguientes premisas:

1. Se organizará un grupo de profesionales y conocedores del mundo del arte (historiadores, otros artistas, restauradores, etc.). Juntos tomarán decisiones, aportarán conocimientos y plantearán los criterios durante todas las fases.
2. Fase preliminar (I): obra y entorno. Se realizará un análisis exhaustivo de su situación, en el que se evaluará la importancia para la comunidad: su valor histórico, artístico y sociológico. Por ello, se estudiará la obra y se realizarán encuestas preliminares sobre ella al público y vecindario, así como utilizando plataformas online si fuera necesario.
3. Fase preliminar (II): tipos de intervenciones. Se evaluarán los tipos de intervenciones necesarias: sus limitaciones o posibilidades, y el porqué del uso de cada una (desde las más simples a las más arriesgadas, como podría ser el arranque).
4. Fase de diálogo. Se contactará con el artista, y se realizará un cuestionario/entrevista sobre la obra u obras en cuestión. También, se le expondrá la posibilidad de conservación de la obra, mostrando los resultados obtenidos del estudio preliminar sobre la comunidad y las

posibilidades de intervención.

5. Fase de intervención. Se intervendrá, o no, la obra. En el caso que, el arranque y traslado de la obra fuera la opción única y más viable, y teniendo la consideración del artista, del grupo de profesionales y de la comunidad, sería imprescindible plantear una medida de difusión libre de la imagen en su emplazamiento original, para que siga siendo cercana y disponible al público.

Referencias y bibliografía

¹Teorías de restauración como la de Salvador Muñoz Viñas son claves en la diferenciación y entendimiento del arte actual en el campo de la conservación y restauración, en contraposición con teorías tradicionales como la Cesari Brandi.

² Baxter, Tony. "Statement. Why we do it" [Recurso en línea]. Consultado: 29/03/2016.

http://stealingbanksy.com/uploads/statement_why_we_do_it.pdf

³ Algunos ejemplos de arranques realizados por modas: en España, en la Iglesia de Santos Juanes de Valencia, los hermanos Gudiol decidieron arrancar parte de la bóveda quemada de la iglesia y trasladar las piezas a Barcelona para que fueran restauradas, lo que deterioró las obras mucho más de lo que ya se presentaban. En otras partes de Europa, como Dinamarca e Italia, fueron muchas obras las arrancadas por diferentes motivos, las cuales actualmente son difíciles de exponer al público por la cantidad de arranques o por ser imposible devolverlas a su emplazamiento original.

BRAJER, I. *The transfer of Wall paintings. Based on Danish Experience*. Londres: Archetype Publications, 2002.

DÍAZ MARTOS, A. *Restauración y Conservación del Arte Pictórico*. Madrid: Arte Restauro, 1975.

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

MUÑOZ VIÑAS, S. *Teoría contemporánea de la Restauración*. Madrid: Síntesis, 2014.

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

A

ARTE EFÍMERO PARA UNA CIUDAD CON MEMORIA, TAMBIÉN EFÍMERA... EL CASO WERENS

Gabriela Berti

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

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

“¿Será que es necesario / exterminar la luz y hasta la última florsilvestre /
para que la maldad se vea en un espejo”
Héctor Ciochini, Ofrenda

Resumen

Las relaciones entre arte urbano e instituciones, merecen especial atención, ya que la condición ‘arte’ es puesta en duda por buena parte de las instituciones públicas o, directamente, ignorada. Por ello, pensar la consideración patrimonial del arte urbano o su tutela/conservación por parte de las instituciones, también es conflictiva. A través de la definición de J. Searl de las instituciones y de la de Arthur Danto del mundo del arte, vemos que hay puntos de contacto que podrían ponerlas en un mismo plano. Sin embargo, es fácilmente observable que el poder de las instituciones prevalece sobre la definición del arte. La obra de *Werens* (artista urbano de Sabadell), es un caso emblemático de esta dinámica de imposiciones de poder.

Palabras claves: instituciones, espacio público, arte urbano, conservación

Las instituciones y el arte

La relación entre el arte urbano e instituciones (públicas, del arte, etc.), merece una atención especial, ya que la condición ‘arte’ es puesta en duda por buena parte de las instituciones públicas o bien, directamente, ignorada. Por ello, pensar la consideración patrimonial del arte urbano o su tutela/conservación por parte de las instituciones, también es conflictiva.

Las instituciones, son herramientas o estructuras que garantizan un cierto orden social, que reposa sobre un conjunto de valores imperantes. El filósofo John Searle¹, definió las instituciones diciendo que: “Una institución es cualquier sistema de reglas (procedimientos, prácticas) aceptado colectivamente, que nos permite crear hechos institucionales”. De esta aproximación conviene destacar dos términos: “colectivo” y “sistema de reglas”, ya que ambos funcionan como parámetros básicos para la definición.

Las sociedades actúan por medio de las instituciones para garantizar un funcionamiento racional, que mantiene vigentes valores comunes (colectivos) al tiempo que dota de valor al entorno social. Sociedades e instituciones se apoyan mutuamente, produciendo un marco estructural básico. Una institución también se constituye a partir de su posición en la esfera pública, por ejemplo, cuando la gente la critica o apoya, participa en actividades y acciones, puede interlocutar con ellas, etc. Asimismo, puede decirse que, las instituciones democráticas forman parte de la esfera pública, cuando son participativas y comunicativas.

No obstante, esta simbiosis tiene una contrapartida fácilmente constatable: jerarquización, toma verticalista de decisiones, burocracia, paternalismo y también exclusión. Al mismo tiempo que el espacio estructurado de las instituciones suele entablar relaciones conflictivas con los intereses divergentes o disonantes con los valores dominantes, rompiendo la idea de conjunto armonioso entre instituciones y esfera pública.



El mundo del arte también envuelve un conjunto de reglas, prácticas, teorías y roles que determinan qué se considera arte en un determinado momento. Por ello, tal como sostiene Arthur Danto², el arte está sujeto a un sistema de consideraciones valorativas colectivas, que permiten juzgar una obra. Si volvemos hacia la definición de las instituciones de J. Searl, vemos que la preeminencia de un sistema de reglas, aparece como un punto de contacto entre el concepto de ‘institución’ y el de ‘arte’, repitiendo los espacios de conflicto con aquello que no forma parte de los valores dominantes que conforman el sistema de reglas. Pero, ¿qué ocurre cuando las instituciones no reconocen como tal, a un arte que funciona en la esfera pública? ¿Por qué un sistema de los valores (institucionales) prevalece sobre otro (artístico)? El conflicto de intereses entre dos sistemas de valores que conforman y funcionan, cada uno, con un tejido común, entran en conflicto en relación a la consecución de intereses públicos y a la definición de que lo público es accesible, ofrece la posibilidad de participar y es abierto.

Flores para las instituciones

Werens es un artista urbano de la ciudad de Sabadell (Barcelona), con una trayectoria de más de 25 años, que entiende su obra como una actividad que debe ser accesible a todas las personas. En el 2006 realizó una serie de intervenciones sobre puertas tapiadas de casas abandonadas³, espacios que ya no cumplían su función social de dar cobijo a la gente. Esas tapias fueron intervenidas con imágenes de flores que son, por un lado, una representación de la vida que brota y, a la vez, de la fragilidad. Arte frente a la especulación de los espacios habitables y susceptibles de ser vividos. Arte frente a la deshumanización de los espacios clausurados para su disfrute.

Este proyecto artístico, reconocido como tal por los vecinxs, no corrió la misma suerte frente a las instituciones públicas de la ciudad. El Ayuntamiento de Sabadell, en vista de mantener activos los valores comunes de toda la ciudad, tapó sistemáticamente todas las intervenciones de *Werens*, a pesar de estar realizadas en espacios deshabitados. A partir de ese momento comenzó a producirse un proceso de tensión irresuelto, entre los valores detentados por el ayuntamiento y los que el mismo sistema del arte ponía en su práctica.

Podríamos decir, de una manera simplista, que en esta dialéctica de pintado-borrado hay un juego de poder, en el que termina imponiéndose el que más peso institucional tiene (el ayuntamiento). Sin embargo, parecería ser que también entra en juego la cuestión de la representación, por una parte de los valores sociales que permiten las intervenciones privadas en los espacios públicos y no las artísticas (espontáneas). Por otra parte, detentar el poder de representar democráticamente a la sociedad (o al menos a la mayoría), ¿faculta a las instituciones públicas como el ayuntamiento, a representar también el sistema de valores que delimita lo que se considera arte y, por tanto, respetado, conservado o, como mínimo, no destruido por la misma institución?

El mismo *Werens*, en una carta⁴ enviada al ayuntamiento de Sabadell, que intentaba abrir un diálogo con la institución, preguntaba: “¿quién es la persona que detenta el poder de representar el criterio artístico del conjunto de lxs habitantes de la ciudad? La carta nunca tuvo respuesta; sus obras siguieron siendo borradas y pintadas de gris, a pesar de funcionar en el espacio público como lugar de experiencia compartida (entre el artista y lxs vecinxs), y de establecer una comunicación directa con el espacio físico y el tejido social de la ciudad. Años más tarde, en el 2015, el Museo de Arte de Sabadell, convocó a *Werens* para realizar una gran muestra retrospectiva de su obra, como reconocimiento a los artistas de contemporáneos de Sabadell.

Si regresamos nuevamente al punto de inicio de este texto, podemos preguntarnos si las instituciones públicas (como el caso del ayuntamiento de Sabadell) representan de forma pertinente la decisión determinar qué es arte y cuál es su lugar. Si fuera así, y por ejemplo, el ayuntamiento tuviera la facultad de representar también los valores del arte, ¿serían las instituciones públicas las encargadas de encarnar la decisión de conservar o destruir una obra?; ¿en qué tipo de instituciones debería recaer? Y, un tema no menos importante, ¿cuál es el lugar que se le otorga a lxs vecinxs y artistas en esa toma de decisiones? Desde luego, la respuesta no está aquí... Al menos quedan planteadas las preguntas y abierta la cuestión para seguir pensando cuáles son las limitaciones de las instituciones en una democracia participativa.



Referencias y bibliografía

¹ JOHN R. SEARLE (2005). “What is an institution?”, *Journal of Institutional Economics*, 1, pp 1-22. doi:10.1017/S1744137405000020.

² DANTO, A. C., *La transformación del lugar común. Una filosofía del arte*. Barcelona, Paidós, 2002.

³ En Sabadell había tantos edificios vacíos y tapiados, que el artista decidió intervenir en aquellos muros cuya numeración estaba comprendida entre el 1 y el 100.

⁴ WERENS, Florsss!, *Barcelona, Impaktes Visuals*, 2009.

Crédito de todas las imágenes: *Werens*



INCULADOS A BOA MISTURA A TRAVÉS DE PABLO FERREIRO MEDEIROS

<http://www.boamistura.com/>

Resumen

Durante el Encuentro Abierto de Arte Urbano *Vincularte*, celebrado en *La Casa Encendida* los días 8 y 9 de marzo de 2016, Pablo Ferreiro, de *Boa Mistura*, realizó una intervención donde explicó el modo de trabajo del grupo así como algunos de sus proyectos. Además respondió a todas las preguntas que le realizaron desde el público, presente en la sala físicamente o a través de *streaming*. En este texto se recoge tanto su narración como a modo de entrevista las preguntas a las que respondió.

Palabras clave: Boa Mistura, arte urbano, colaborativo.

Boa Mistura es un equipo de amigos que se conoció firmando en paredes en su barrio. Al inicio hacían graffiti y murales, cada vez más elaborados, mientras se formaban en la universidad con diferentes perfiles (publicidad, ingeniería de caminos, arquitectura o bellas artes). La raíz común por tanto es el trabajo en el espacio público. En 2010 abrieron un estudio en el barrio Conde Duque de Madrid y comenzaron sus proyectos. A los cinco miembros originales actualmente hay más colaboradores con distintos perfiles que trabajan para poder desarrollar todo el trabajo que tienen.

Su filosofía entiende el espacio urbano, el entorno, bajo dos conceptos: paisaje e identidad. Con el tiempo han incluido otros conceptos como: vínculo con el lugar, compromiso social, fortalecimiento de las comunidades, “resignificación”, recuperación y revalorización de espacios. Tienen dos estrategias de actuación principales que han surgido a base de trabajo. A veces generan obras muy grandes con mucha presencia en un barrio, que llaman mucho la atención y otras veces hacen obras más pequeñas y dispersas que, conectadas entre sí, generan un radio de acción.

En 2012 crearon una serie de obras en Madrid, una ciudad que consideran complicada para trabajar, dado que la naturaleza de su trabajo es ilegal. Las patrullas de limpieza del Ayuntamiento borran los mensajes inmediatamente, cubriéndolas con un gris cualquiera que genera muros llenos de parches grises. Por ello, Boa Mistura decidió hacer algo con el gris coel objetivo de poner el dedo en este fenómeno. Generaron por tanto su propio gris y a la luz del día, con sus propias herramientas y vestidos con chalecos de alta visibilidad, comenzaron a pintar mensajes que hacían referencia al color, como por ejemplo *Madrid te quiero en colores*. Aun así, borraban los parches grises poniendo otro gris encima. La obra que más duró fue una semana, la que menos ocho minutos ya que hubo que borrarlas en el acto delante de la policía y del agente de residuo medioambiental (ARMA), que los denunció.

En Hamar, una de las ciudades más grandes de Noruega, participaron en un concurso con un estudio de arquitectura (2011), Ecosistema Urbano, que desarrollaban un proceso participativo para dar a los vecinos una plaza que hasta entonces había sido un parking. El motivo de inspiración fueron los patrones de los jerséis de lana que se repetían por toda la ciudad. Hicieron un remake de esos patrones y “le pusieron un jersey a la plaza”. Descubrieron que aplicando una capa de pintura al espacio cambiaba la percepción del mismo.

En Ciudad del Cabo aterrizaron en ese mismo año después de haber pintado en Berlín un mural de grandes dimensiones, sin saber muy bien qué hacer y encontrando una ciudad con un tejido muy diferente, de casas bajas, deprimido, con problemáticas graves como prostitución o drogas. Comenzaron a hablar con l

los vecinos y la clave se la dio un vecino al contarles que cualquier cambio que aportaran en la comunidad, podría inspirar a cualquiera de los niños del barrio, para ser el próximo Nelson Mandela. Entonces descubrieron la responsabilidad que tenían al estar en contacto con las personas. Por ello empezaron a comunicar mensajes positivos, para incentivar de alguna forma la creatividad. Así hicieron murales con mensajes como *Diamond Inside* o *Pelea tu sueño*, acompañados de iconos.

Aún en Ciudad del Cabo, visitaron una gran barriada llamada Khayelitsha, donde vivían tres millones de personas con una situación muy complicada. Allí conocieron a Amos, un antiguo cartero que comenzó a ganar carreras con su bicicleta, hasta el punto de que los vecinos del barrio le pidieron que entrenara a los niños. En ese momento entrenaba a casi 300 muchachos. Amos pidió a Boa Mistura que les pintaran el nombre del club, y puesto que tenían poco tiempo trabajaron de forma colaborativa. Ahí descubrieron el poder del trabajo participativo, lo que supuso una transformación personal y profesional, puesto que se propusieron repetir ese proyecto.



El siguiente punto fue Brasil, una favela al norte de São Paulo (2012), a través de Dimas, un trabajador social que les ofreció su casa durante dos semanas.

Allí llegaron sin proyecto, por lo que comenzaron a pasear por la zona. Encontraron callejuelas que articulan la vida de la favela y como no había fachadas planas, emplearon la anamorfosis y llenaron el espacio de color, escribiendo cinco palabras que para ellos eran el reflejo de lo que estaban viviendo (Amor, Firmeza, Doçura, Beleza, Orgulho). También lo hicieron participativo, dando rodillos a los niños que estaban de vacaciones en ese momento. Así de alguna forma dejaron una huella en las personas, no salvan el mundo, pero a esas personas las sacan de una realidad difícil a base de transformar su propio entorno.

Tras esta experiencia les surgió la oportunidad de trabajar en el Chorrillo (Panamá, 2013), un barrio con un alto índice de violencia. Encontraron un edificio, el Begonia II, donde cada vecino se pinta el balcón con el dinero que tiene, cada uno de un color, lo que provoca desigualdades pero también da identidad. Decidieron emplear ese *patchwork* de colores, generando nuevos lazos entre los vecinos. También aquí participaron los vecinos en el proceso con un alto grado de implicación.

Un caso interesante es el de Argel, la kasbah es patrimonio de la humanidad y la *UNESCO* ha destinado fondos para su restauración hasta en siete ocasiones, pero debido a la corrupción política, el dinero siempre se quedó por el camino. Esta zona, conocida como La Blanca, había dejado de tener ese color. El proyecto, desarrollado en 2013, consistió por tanto en devolver el blanco que caracterizaba el lugar, para lo que aislaron el color original (el blanco se había oscurecido y adquirido un tono grisáceo) creando así mensajes, de forma que el paso del tiempo era el que dibujaba las palabras, que nuevamente reflejaban conceptos que habían vivido por allí como *hospitalidad*, *amor*, *nobleza* o *Todos compartimos el mismo sol*.

Uno de los últimos proyectos, realizado en diciembre de 2015, es interesante puesto que en él ni siquiera han pintado. Viajaron hasta Nicaragua, en la frontera con Honduras, a un pueblo perdido llamado Icalupe, formado por unas veinte o treinta casas con muy pocos habitantes. Este proyecto era una colaboración con *Acción Contra el Hambre*. Una de las actividades consistía precisamente en la dinamización mediante la cultura y el arte, por ello pidieron a Boa Mistura que pintaran las casas con la idea de que fuera un atractivo turístico, pero ellos no encontraban el sentido a este proyecto, puesto que las mujeres del pueblo ya estaban realizando sus propios murales, que hacían a base de pigmentos de la tierra, rocas que muelen y mezclan con agua, algo muy poco duradero al

prescindir de técnicas de fijación. Lo que hizo Boa Mistura fue organizar un taller para que con medios muy económicos para que las mujeres del pueblo pudieran desarrollar sus murales y se quedarán fijados a la pared. Les enseñaron la técnica del temple al huevo, es decir, le dieron las herramientas para que ellas pudieran desarrollarse, que es lo que de verdad da identidad al pueblo.

En definitiva, el objetivo que busca *Boa Mistura* cuando trabaja en comunidades es ese, a través de la pintura, dinamizar una zona mediante la participación vecinal y crear lazos de empoderamiento con el entorno, pues sentirse parte de la comunidad y de lo que han creado empuja a querer conservarlo. De hecho, cuando terminan un trabajo dejan pintura y un manual que indica cómo arreglar las obras. Al final, todos esos elementos son los que hacen ciudad y ellos como artistas urbanos quieren poner su grano de arena para generar ciudad, sentir las más nuestras, humanizarlas y hacerlas más agradables.



Entrevista

Pregunta: Dado que una parte esencial de la creación de estas obras es experiencial, al conocer sólo las fotografías, ¿qué se está perdiendo?

Respuesta: El artista vive la experiencia, la pintura casi es una excusa para relacionarte con la gente y vivir de forma muy intensa estas experiencias. Al final queda la obra, pero para nosotros el haber vivido con una comunidad es lo que de verdad nos queda. Sólo los que viven en el barrio concreto viven de verdad la obra, pero las fotografías consiguen difundirlas, aunque la obra está ligada al espacio.

P: Estáis casi rozando la performance por tanto, por lo que la documentación es gráfica y oral.

R: Las intervenciones colaborativas sí tienen carácter performático en el sentido de que son acciones que duran lo que dura la ejecución de la obra. Finalmente, nos queda la fotografía, que podría ser el resultado físico de esa performance. Y a los vecinos que han pintado el mural, les queda la obra física que mejora el entorno.

P: La obra se basa en la acción y no tanto en el resultado, por lo que a la hora de conservarla ¿debería tenerse en cuenta? para mantener la acción más que la propia pieza, empleando tal vez un hall of fame.

R: En nuestro caso sí, quienes lo hacemos disfrutamos manchándonos las manos, pero cuando colaboras con la gente sí que tienen cierto peso conceptual en la obra, las personas son el motor y el origen de la obra, por lo que siempre documentamos con fotografía y video. Lo que se pinta en la calle se va a borrar, lo que queda es la documentación gráfica, es el testigo de lo que se ha hecho. El *hall of fame* lo veo como algo interesante, tener lugares en la ciudad donde esté permitido pintar es interesante para gente que esté empezando y quiera aprender a pintar en la calle, que pueda hacerlo tranquilamente sin jugarse el tipo. El arte urbano no se puede encajonar en un *hall of fame*, pero ayudaría. Es un movimiento muy grande con muchas ramas y esto se puede desarrollar.

P: ¿Qué os motiva para elegir los materiales: la durabilidad, la facilidad de aplicación o la adaptación al proyecto?

R: Al principio nos daba igual, pero había obras que se caían a los seis meses. Últimamente cuidamos más los materiales para que duren las obras. Estamos pintamos suelos, como en Hamar que era una obra bastante efímera, sabíamos que se iba a perder. Ahora tenemos un experto en pintura que nos asesora sobre qué

pinturas hay que usar para suelos y distintos soportes y poco a poco vamos aprendiendo.

P: Es decir, en cierto modo sí que estáis intentando que se alargue en el tiempo todo un poco más.

R: Sí.

P: ¿Qué tipo de materiales y herramientas utilizar?

R: Elegimos la pintura más adecuada para el soporte, si es metal esmalte, si es pared acrílico o plástica, para cada superficie estudiamos el método más duradero.

P: Cuéntame un poco sobre la vez que pintasteis al huevo.

R: Dos de nosotros venimos de bellas artes y en primero nos enseñaron a fabricar pasteles, acuarelas. Pensaba que para qué iba a usar yo el huevo si tenía un cubo de pintura y un rodillo, pero fue súper bonito recuperarlo. Hubo cosas que estaban mal hechas porque los pigmentos los recogían las señoras y los machacaban con una piedra, era todo muy primitivo. El agua no era destilada, era hervida y con eso valía. Fue muy interesante.

Las preguntas las realizó el público asistente a *VINCULARTE*.

Gracias a Laura Luque Rodrigo por este resumen

Fernando Figueroa Saavedra.
Dr. en Historia del Arte

Resumen

El desarrollo del grafiti ha exigido la existencia de espacios abiertos, en los que socialmente se consintiese el desarrollo de estas expresiones. La condición de obra abierta es una de las características propias de las producciones que se sitúan en esos lugares. La desaparición de espacios y obras abiertas significa una sobredimensión del concepto de propiedad y mercado, una extralimitación del criterio de conservación sobre lo público y lo privado, y un déficit democrático.

Palabras clave: grafiti, Graffiti, arte urbano, arte público, obra abierta, espacio abierto¹.

El *espacio abierto* distingue ciertas actividades en el espacio público, como el grafiti y el arte urbano. Éste se correlaciona con la visión del muro como palimpsesto urbano, territorio franco de expresión (que alberga una creación colectiva o autoría compartida), y con la concepción de la actividad gráfica callejera como una actividad lúdica y un arte *all'improvvisa* (que convierte a lo que acoge en obra abierta o que se puede abrir), consagrando la práctica antes que el producto. Así, lo que determina que un grafiti o una pieza urbana sea intervenible por cualquiera es su ubicación en espacios o soportes secundarios, marginales o abandonados, indignos para fijar a perpetuidad un símbolo o discurso oficial, y contrae, en consecuencia, la visión de sus producciones como subproductos culturales, prescindibles a ojos públicos.

El muralismo reivindicativo nacido en los años 70 en España comparte esta temporalidad, salvo excepciones a causa de la tutela y restauración vecinal, mediante repintes.² Curiosamente el auge y éxito de ese muralismo, en el que coparticipaban artistas profesionales, amateurs y vecinos, contrajo el intento de convertirlo en arte público desde 1979. Por ejemplo, en 1989 se proyectó un museo popular de calle en el barrio de Vallecas, «un museo vivo, cotidiano que esté presente en las calles, plazas, parques y en las fachadas», inventariándose los espacios susceptibles de intervenir (Cuevas 2007: 126), y se convirtió en una prolongación periférica de proyectos centrales, como los murales del Rastro y Puerta Cerrada (1983), con una mayor vocación de perduración. Una iniciativa similar a proyectos actuales, como la Oficina de Gestión de Muros o Muros Tabacalera.

Así, ese proceso vivido por el muralismo popular en los 80 y lo que será el desarrollo cualitativo de la *masterpiece* al *hall of fame* del Graffiti³, nos ayuda a comprender mejor la inercia actual del Graffiti y el Arte urbano (mural), que se encamina a convertirse en arte público y, por tanto, en obras oficialmente cerradas.

Esta alteración está directamente relacionada con estos factores:

1. El éxito social.
2. El conservacionismo derivado del reconocimiento público.
3. Su absorción dentro del arte institucional.

El grafiti o el arte en la calle, que tenían por lo habitual un carácter transitorio⁴, se transformarían con la tolerancia de la Europa occidental de los 70 y 80 en una manifestación simplemente dinámica, susceptible de

renovación, al margen de factores externos como el clima, la competencia mural ajena o el remozado. Se consolidaba un hábito social y una costumbre de uso en espacios marginales y entornos periféricos, para avanzar luego al resto de la ciudad. El mismo desinterés público de los espacios marginales y su carácter 'inútil' eran garantía de vida. Lo que resaltó su aspecto efímero fue la tutela pública sobre los escaparates principales de la ciudad, los centros urbanos y los barrios bien.

Desde finales de los 70, la reconquista del espacio público se convirtió en una oportunidad de trascendencia para muchos. La portavocía social, la artísticidad y la perseverancia se convirtieron en argumentos para ganarse el respeto vecinal, frente a la presión del ordenamiento y la pulcritud estética heredados de un concepto racionalista de la ciudad. Ello legitimaba el hábito en espacios periféricos, libres o liberados, y dotaba de respeto a la obra y/o persona del autor local. La preocupación de los autores callejeros por la vida de su obra y los factores que concurren en su longevidad puso su acento en la propia dinámica del grafiti, fijando unos principios deportivos, recogidos en una regulación informal y alternativa a la oficial, desde el sentido común y lo consuetudinario, que incluía la delimitación de cotos territoriales. Pero su vigencia se alteró con la interferencia de agentes tales como la publicidad o las políticas antigraffiti, sistemáticas y extensivas.

Esta dinámica es hija de la metropolización (que anula la práctica libre y reafirma la disciplina estética) y de la gentrificación (que reorganiza el uso controlado), y alimentaba la progresiva demanda de atención de una población aburguesada que asumía la planificación estética altocultural y reaccionaba, por tanto, contra la masificación del grafiti y la presencia de pintadas y murales sociopolíticos. Así, se desdibujaban las fronteras tradicionales entre soportes secundarios y principales, penalizando prácticas populares que se veían afectadas por una exacerbada obsesión materialista por la propiedad o la reducción exagerada de la pluralidad de fórmulas de posesión y uso. Desde los años 90 la extensión de la protección antigraffiti a toda clase de soportes reeducó la estimación de enriquecimiento estético o social del Graffiti hacia su visión como un deslucimiento vandálico de muros antes sin valor *per se*. Esto condenaría a los espacios abiertos a desaparecer y a entender que hubiese obras temporales, abiertas o cerradas, sólo gracias a una autorización.

Lo principal es entender que el derecho a la expresión y a la protección y respeto de la integridad formal de esa expresión es una esfera flexible, cuya extensión varía según la administración pública, las élites culturales, los vecinos o las generaciones que cohabitan, y que esa diversidad de criterios se comparte por los ejecutantes. Todo depende de la costumbre y opinión pública, los prejuicios sociales, la educación familiar y escolar, la ideología política, el juicio personal, etc., pero sea como sea la administración asume el monopolio del dictamen público, a menudo impelida por otros poderes fácticos.



Muro de la Paz, de Ramón Polo y Ayuntamiento de Madrid, diciembre de 1982.

Foto: José Antonio Rojo. www.rojofoto.es

Un ejemplo de eso fue el *Muro de la Paz* de Ramón Polo (1982), sito en la Plaza del Carmen de Madrid y diseñado por la sección municipal del patrimonio histórico-artístico. Consistía en una obra semiabierta, inspirada en el Muro de Berlín, que ofrecía a los madrileños un espacio para la libre expresión. Pero esa concesión se suspendió por presiones, bajo la eufemística excusa de evitar el «mero borrón incongruente» (*ABC* 1982: 38), o sea, el palimpsesto y su aspecto caótico. Incomodaba acoger gestos

indecorosos, disidentes o subversivos en un punto central de la urbe, poniendo a la autoridad en el molesto brete de ejecutar una censura en un contexto democrático autorizado para la libertad de expresión. A partir de entonces, los murales institucionales se limitaron a recuperar espacios degradados o a humanizar y animar plásticamente el paisaje urbano.

Sin duda, hay que preguntarse si revalorizar la ciudad como conjunto estéticamente protegido depara la extinción de espacios libres y abiertos o si implica la alteración de la concepción abierta de las manifestaciones populares en la calle. Hoy por hoy hay un nuevo paradigma que afecta a toda la sociedad y a su percepción de la actividad gráfica callejera. Si antes las esculturas o murales del arte público eran obras cerradas en un doble sentido: no invitan a la interacción humana y están fijadas en su forma, se protegen y restauran, y por otro lado había un arte de calle que buscaba la mutación de la exposición al aire libre o la calle como cauce alternativo, libre y directo, e invitaban tácita o explícitamente a la interacción, la emulación o la renovación; ahora el medio se regula hasta reducir hasta lo ínfimo los lugares donde no medie la administración, y se incide en considerar esa actividad como efímera (eliminando la trascendencia del azar y asimilándola a la periodicidad de la publicidad), en un espacio público que padece una progresiva privación y privatización de su uso popular, al servicio de la promoción de instituciones o patrocinadores.

Por esa razón, es imperioso salvaguardar el espacio abierto y la práctica de la libertad de expresión frente a un totalitarismo político-mercantil. Ambos son parte de un patrimonio cultural popular e inmaterial, asociado al ejercicio recreativo o expresivo. El frenesí hiperregulador nos hace olvidar que si bien ese control siempre ha existido, repartido entre todos los actores sociales, hoy en día sufre una polarización, expoliando las capacidades expresivas del ciudadano y su albedrío cívico. El nuevo contrato social está afectando al libre uso del espacio público, mediante la expedición de permisos, la asignación de espacios para usos exclusivos, reasignando usos comerciales o promocionales y negando la persistencia de usos efectivos a nivel popular en muros que servían para recrearse o compartir experiencias e impresiones.

En resumen, hay que evitar que la consagración del objeto conlleve la hipócrita negación de la práctica, convirtiendo los espacios antes abiertos en espacios muertos.



Muro de la Paz, de Ramón Polo y Ayuntamiento de Madrid. febrero de 2016. Foto: Fernando Figueroa

Referencias y bibliografía:

¹Se opta por el uso de la forma castellanizada ‘grafiti’ para referirse genéricamente al medio o sus productos, reuniéndose bajo esta acepción cualquier tipología grafitera. Por su parte, ‘Graffiti’ se aplica al movimiento cultural o subcultura popular, una denominación homologable, con los oportunos matices o enfoques, a Writing, Getting Up, Aerosol Art, etc., aunque se pueda ampliar a otras modalidades de grafiti con características similares. Por tanto, la forma ‘grafiti’ se reserva en este texto para referirse a las producciones insertas dentro de esas coordenadas culturales, al margen de que otros autores o textos referidos aquí, que se ocupan de estos fenómenos, hagan su propio uso de estas formas, conforme también a su contexto histórico y cultural.

² La precariedad del muralismo popular es coherente con lo furtivo y humilde de su proceso, y por priorizar lo que envuelve esa ejecución: participación social, reunión vecinal, festejo popular, etc. (Grupo sin nombre 1977: 49-51; Cuevas 2007: 123-124)

³ Para una introducción a la masterpiece, consúltese Castleman 2012: 63 y 87. En cuanto al concepto de *hall of fame*, se corresponde con un espacio habitual, vinculado o no en exclusiva con un *writer* o una *crew* (terreno), destinado al ejercicio del grafiti y enfocado al desarrollo y lucimiento estilístico. Implica la exhibición pública de sus producciones, más o menos recoleta. Ese concepto espacial se consagra en 1980 con la creación por *Sting Ray* del Graffiti *Hall of Fame*, en el East Harlem de Nueva York. En concreto, este salón de la fama callejero se parangona culturalmente con los tradicionales constituidos por placas de homenaje y, en especial, se asocia en Estados Unidos con los *hall of fames* propios del mundo del espectáculo. Por ejemplo, destacó el *hall of fame* público y mural, compuesto por firmas, sito en el Earl Carroll Theatre en Sunset Boulevard, desmantelado entre 1989 y 1990 (Figueroa 2014: 104).

⁴ Hay excepciones, tipologías que intrínsecamente buscan la trascendencia física o perpetuidad, o perdurar hasta cumplir con su fin comunicativo (Figueroa 2004 y 2014).

GRUPO SIN NOMBRE. “Las calles pintadas de los pintores del grupo sin nombre”. En *Star*, nº 25, Barcelona, 1977, p. 49-51.
ABC. “El Muro de la Paz ha sido inaugurado por el alcalde”. En *ABC*,

Madrid, 7-12-1982, p. 38.

CASTLEMAN, C. [1982] *Getting Up. Hacerse ver*. Madrid: Capitán Swing, 2012.

CUEVAS FERNÁNDEZ, V. “Las artes plásticas entre la estética y el compromiso social”. En *Cultura en Vallecas, 1950-2005*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2007.

FIGUEROA SAAVEDRA, F. *El graffiti universitario*. Madrid: Talasa, 2004.

FIGUEROA SAAVEDRA, F. *El grafiti de firma*. Madrid: Minobitia, 2014.

A CTUACIONES ESPONTÁNEAS DE CONSERVACIÓN DE ARTE URBANO. HACIA UN ARTE POSTEFÍMERO

Elena García Gayo
Conservadora Restauradora
observatoriodeartearbano@gmail.com

Resumen

Las obras de arte urbano que van apareciendo en la calle se están convirtiendo en hitos de la memoria colectiva, la de los barrios y las ciudades. Las generaciones más jóvenes están inmersas en las inflexiones de una tendencia artística que nace en el siglo XX como movimiento filosófico, político, ilegal y reivindicativo y que ahora va creando nuevos productos. El presente artículo tiene el objetivo de presentar cómo las obras, que ahora identificamos con el arte urbano, se ven influidas por la apropiación particular y sus consecuencias, siendo estas consideradas como derivas del abandono y así, de forma casual, se decide tanto su degradación material como la posibilidad de conservación. El tema ha servido de marco en las jornadas *VINCULARTE*¹, *encuentro abierto sobre Arte Urbano*

Palabras clave: arte urbano, Arte Urbano, efímero, conservación, restauración, arte público, memoria colectiva, derivas, abandono, Vinculararte, comisariado abierto

La metodología seguida ha consistido en el exámen de intervenciones de conservación llevadas a cabo en obras muy conocidas y sus motivaciones; usando estas causas como hipótesis de trabajo para analizar si pueden ser tenidas en cuenta para justificar su conservación dentro de unos criterios éticos respetuosos con el arte urbano.

Al mismo tiempo es importante analizar cuál es la relación de cada una de las obras con el carácter efímero que se atribuye de forma general al arte urbano, ya que normalmente en la conservación intervienen unos valores añadidos inducidos por galeristas, periodistas, comisarios o conservadores, porque lo efímero no siempre es una característica intrínseca de las obras; por eso, es

necesario saber si estas causas pueden relacionarse coherentemente y ser consideradas.

La mayoría de los objetos conservados en colecciones y museos² no han sido creados para sobrevivir en urnas de cristal ni para ser observados y admirados, sino para ser usados. Son objetos que han formado parte de nuestra cultura e historia y ahora son muestra de nuestra evolución. Incluso, muchos de ellos entrarían en la descripción de objetos efímeros, atendiendo a los materiales que los constituyen y encajarían en la descripción que la *RAE* hace de este término, describiéndolo como ‘lo que dura un instante’, pero ¿cuánto dura un instante?

Lo que mejor define las posibilidades de supervivencia es la influencia de la naturaleza y estado del soporte, por un lado y las condiciones ambientales, por otro. En unos casos se precipita por lo que tarda en subir la marea si la obra está en una playa, en llegar una tormenta si está en medio de la calle, o lo que tarda en ceder una helada si se usa la nieve como soporte. Una obra en espray sobre la nieve en el norte de Finlandia podría sobrevivir un instante de siete meses, un espacio de tiempo en el que sería posible analizar las causas de degradación de la pintura conservada a baja temperatura.

No parece posible que ese mismo instante sea el espacio de tiempo que permanece a la vista una medianera pintada en un edificio de siete plantas porque se pinta sobre soportes bien conservados, inmuebles que no están abandonados y que tienen buenas expectativas de conservación porque están habitados. Y sobre todo porque ya vemos que están sobreviviendo, por casualidad, piezas que tienen más de treinta años. Cabría preguntarse si el término efímero en el arte urbano es una decisión legal, ajena a las propias obras o al artista y su proceso creativo, ya que está en manos del Estado, los propietarios, los comisarios y de la casualidad

que marca sus derivas vitales. En muchos casos los artistas ceden sus derechos a la organización, como sucede en el caso de La Galeria Urban Forms en Łódź, Polonia. Estos nuevos muros, se encuentran cerca de otros de la era comunista y que hasta este momento pasaban desapercibidos; ahora se quieren conservar porque son más valorados, aunque quizá sea demasiado tarde. ¿Puede pasar lo mismo con las obras que se producen actualmente? ¿Es todo arte urbano por el mero hecho de estar en la calle? ¿cómo se define el arte urbano?.



Arthur Rubinstein de KOBRA. Galeria Urban Forms. Łódź, Polonia. Foto de la autora

El grupo de trabajo del GEIIC describe³ estas producciones como: obras que están pensadas para el espacio público y parten de una manifestación independiente. Están desprotegidas de una tutela de conservación. Su objetivo es convertir la calle en un lugar para la experiencia. Buscan la comunicación directa para establecer diálogos artísticos y/o sociales. Se apropian de elementos urbanos que se utilizan como soportes. Los artistas pretenden la posteridad física en sus obras sin rehuir lo efímero. Se buscan medios diferentes para llegar al público de forma universal y gratuita. Los artistas actúan de forma legal e ilegal.

En este contexto descrito se pueden crear relaciones de conservación que

van surgiendo de forma espontánea. Las motivaciones son infinitas y se han seleccionado algunas que pueden servir de patrón de las distintas posibilidades por ser obras muy conocidas; sirva una breve descripción de las obras estudiadas: la primera propuesta es la iniciativa ‘Save the Banksy’⁴ de Brian Greiff, que intenta evitar la especulación de una obra de Banksy en Los Ángeles. Después de salvarla de la desaparición y especulación económica se presta de forma desinteresada.

La segunda, tiene que ver con la conservación de hechos que han sido importantes en nuestra historia. En este caso, unido a una figura con reconocimiento artístico internacional se vincula la aparición del SIDA en una obra: “Todos juntos podemos vencer al sida” de Keith Haring⁵. Quedó registrada en 1989, en el Raval de Barcelona. Obra desaparecida de la que se realizó un calco y ha sido reproducida.

La tercera podría ser una de las más conocidas y que tiene que ver con la recuperación de la memoria colectiva de un barrio⁶. Para Bleck Le Rat, Xavier Prou, la Madonna de Leipzig son su mujer y su hijo⁷. La impulsora de la iniciativa de protección la veía a diario de pequeña y aunque había desaparecido bajo carteles publicitarios se conocía su ubicación y fue repintada por el artista, utilizando la misma plantilla.

La cuarta propuesta, que es una solicitud iniciada por profesionales dedicados al estudio y conservación de patrimonio histórico artístico, ha contado con el importante apoyo de los seguidores del artista cuya obra se quiere conservar y ha sentado un importante precedente para la conservación de obras de arte urbano y graffiti⁸, por ser la primera iniciativa de este tipo en España.

Código QR, para acceder desde el móvil a la página de noticias sobre la iniciativa Muelle



Hasta el momento, no puede llevarse a cabo por estar en un edificio privado pero ha conseguido el apoyo del Ayuntamiento de Madrid y de la *Comisión de Patrimonio del siglo XX*. Actualmente, la iniciativa *para salvar el Muelle*⁹, sigue en marcha desde su inicio en 2010.

La quinta se trata de *Los espías* de *Banksy*, cuya restauración ha subido considerablemente el precio de una casa puesta a la venta. De nuevo la especulación económica, en este caso, influyendo en el mercado inmobiliario¹¹

La sexta obra se conserva por decisión de los propietarios del edificio, para evitar el borrado del mural por parte del ayuntamiento ante la degradación del tema representado. Es el caso del mural serigrafiado de Shepard Fairey restaurado por Lauren Cassady en Filadelfia¹².

La séptima es la reclamación judicial basada en la interpretación y defensa moral de los derechos de propiedad intelectual del artista. El retrato de Ed Ruscha, de Kent Twitchell, apareció tímida y progresivamente tapado después de treinta años de existencia. El proceso se detuvo al comprobar, mediante una peritación profesional, que la obra seguía debajo de la capa de pintura y que podría ser recuperada aunque no se ha llegado aún a hacer ninguna obra de restauración.

Así pues, a modo de avance del estudio que propondrá un protocolo de actuaciones en conservación de arte urbano basado en estos casos que pretenden: evitar la especulación, la protección de hechos que nos han marcado, la resistencia sentimental a perder recuerdos que marcaron a una generación¹³, la relación de la obra con una valoración económica constatable y cierta, el deseo de elegir la propia estética de un barrio o la reclamación legal de la propiedad intelectual¹⁴ porque lo cierto es que se están conservando algunas manifestaciones y se debe plantear si los criterios son los más adecuados.

Las motivaciones por las que se inicia el proceso de conservación de obras callejeras deben ser tenidas en cuenta dentro de la documentación que se genere, tanto como el seguimiento de su degradación, por parte del organismo oficial que se considere más competente en la materia, ya que al necesitar ser intervenidas, estas motivaciones serán decisivas para entender su supervivencia y se podrá valorar su actualización.

Ninguna de estas obras vivirá más de cincuenta años en buenas condiciones¹⁵, pero algunas pueden desaparecer más lentamente si se toman unas medidas preventivas básicas.

Referencias y bibliografía:

¹ VINCULARTE. Encuentro abierto sobre Arte Urbano. La Casa Encendida 8 y 9 de marzo de 2016. Organizado por el Grupo de trabajo de Arte Urbano del International Institute for Conservation, GEIIC en colaboración con el Observatorio de Arte Urbano. <http://goo.gl/XfKIbq> (31-3-2016)

² ICOMOS. Principios para la preservación, conservación y restauración de pinturas murales. 2003. http://www.icomos.org/charters/wallpaintings_sp.pdf (31-3-2016). Las pinturas murales, desde las correspondientes al arte rupestre hasta los murales actuales, han sido expresión de la creación humana a lo largo de la historia. p.1.

³ aspectos en constante revisión

⁴ GREIFF B. Save the Banksy. <http://www.savethebanksy.com/> (31-3-2016)

⁵ Detalles del calco realizado por el MACBA para reproducir la obra de Haring. <http://www.macba.cat/es/todos-juntos-podemos-parar-el-sida-1465> (31-3-2016)

⁶ O mejor dicho, lo que debería ser un derecho a la recuperación de la memoria de una parte del espacio público. Delgado, M. Lo común y lo colectivo. Medialab Prado. <http://medialab-prado.es/mmedia/0/688/688.pdf> (14-4-2016)

⁷ Reposición del stencil de Bleck le Rat en Leipzig por él mismo y posteriormente protegido. Obra museizada, expuesta con cartela. <http://www.dw.com/en/preserving-art-that-was-never-meant-to-last/a-15933463> (31-3-2016)

⁸ graffiti y no grafiti: movimiento internacional que nace en el s. XX, y por diferenciarlo del grafiti histórico, con el que no tiene ninguna semejanza.

⁹ impulsada por la Plataforma Muelle

¹⁰ Iniciativa de protección de la firma de Muelle en Madrid: <https://muellefirma.wordpress.com/> (31-3-2016)

¹¹ Las obras de Banksy se conservan porque existe un reconocimiento económico por parte del mercado del arte. <http://www.bbc.com/news/uk-england-gloucestershire-28896963> (31-3-2016)

¹² Limpieza de un mural xerigrafiado de Shepard Fairey

[https://philadelphianeighborhoods.com/2011/02/24/kensington-graffiti-to-be-removed-from-shepard-fairey-mural/\(31-3-2016\)](https://philadelphianeighborhoods.com/2011/02/24/kensington-graffiti-to-be-removed-from-shepard-fairey-mural/(31-3-2016))

¹³ Preámbulo: Los objetos, edificios y ambientes a los cuales la sociedad atribuye valores estéticos, artísticos, documentales, ambientales, históricos, científicos, sociales, o espirituales particulares se consideran “patrimonio cultural” y constituyen un patrimonio material y cultural que será transmitido a las generaciones futuras. ECCO. Confederación Europea de Organizaciones de Conservadores Restauradores. Directrices profesionales. La profesión y su código ético. Bruselas. 2002. <http://goo.gl/TUYKdS> (31-3-2016)

¹⁴ Ver el artículo de Ester Giner, en este número de MURAL SAC, sobre propiedad intelectual.

¹⁵ Como se puede ver en las imágenes y leer en el artículo de Mercedes Sánchez Pons sobre la selección de materiales y consecuencias, en este mismo número

CIANCABILLA, L: *The sight gallery. Salvaguardia e conservazione della pittura murale urbana contemporanea a Bologna*. Bononia University Press. 2015

GARCÍA GAYO, E: *Street art conservation: The drift of abandonment*. *Street Art & Urban Creativity*. Pedro Soares Neves y Daniela V. de Freitas Simoes. Lisboa, 2015. VOL 1. Pags 99-100 <http://goo.gl/rrMval> (31-3-2016)

GARCÍA GAYO, E. *Objetivos y trayectos del grupo de trabajo de Arte Urbano. Avance de resultados*. 17 Jornada de Arte Contemporáneo. GEIIC, MNCARS. Febrero 2016. (pendiente de publicación).

SCHACTER, R. *Ornament and order*. Editorial Ashgate. 2014

LA INTERACCIÓN CON EL PÚBLICO: ACTIVIDAD DEL GRUPO DE ARTE URBANO DEL GEIIC EN LA OPENWALLS CONFERENCE 2015 DE BARCELONA

Rosa M. Gasol y Rosa Senserrich.

Conservadoras-restauradoras. Grupo de Investigación “Conservación-restauración del Patrimonio”,

Facultad de Bellas Artes. Universidad de Barcelona

rmgasolf@gmail.com,

rosa.senserrich@ub.edu

Resumen

El grupo de arte urbano del *GEIIC* estuvo presente en una sesión pública dentro de la tercera edición del encuentro internacional *Openwalls Conference*¹, centrado en la gestión de intervenciones urbanas autónomas en el espacio público, que se celebró del 26 al 31 de octubre de 2015 en Barcelona². La actividad consistió en plantear un sondeo entre los asistentes con el objeto de conocer su opinión sobre la conveniencia de conservar determinadas obras de arte urbano.

Palabras clave: conservación, arte urbano, geiic, openwalls conference 2015, debate público.

La actividad tuvo lugar en el auditorio del *Centre de Cultura Contemporània de Barcelona*, contando con un público formado por gestores, programadores, artistas y seguidores del arte urbano. Se inició con una breve charla en la que se presentó al grupo del *GEIIC* y se dieron a conocer sus objetivos. Durante la exposición se pudieron ver ejemplos de actuaciones de protección y conservación-restauración planteadas con criterios y fines muy heterogéneos, que, en los últimos años, han ido surgiendo en torno a determinadas obras en diferentes puntos de Europa.

Ésta fue la segunda ocasión en la que el grupo llevó a cabo una actividad de este tipo dentro de festivales organizados por plataformas ajenas al mundo de la conservación-restauración, después de su participación en el festival *Asalto*³ de Zaragoza, en septiembre de 2015.

Objetivos y metodología:

En ambos casos, el objetivo consistió en recabar la opinión de los asistentes, asiduos a este tipo de eventos, en torno a la posibilidad de conservar el arte urbano para, posteriormente, analizar los resultados obtenidos.

La metodología utilizada en la recogida de datos consistió en:

- la elaboración de un cuestionario con el fin de efectuar una consulta. Se distribuyeron unas encuestas con once preguntas⁴ en las que se invitaba al público a manifestar su opinión sobre este tipo de obras. Al final de la sesión, se recogieron un total de 69 formularios contestados, cuyas respuestas fueron clasificadas en función del perfil del encuestado, analizadas e interpretadas, constatándose que la participación más elevada fue la de los artistas y profesionales relacionados con el patrimonio, seguida por la de los simpatizantes del Street Art⁵.

- La realización de una votación a partir de las imágenes de unos murales. Se dispusieron unos posters en la entrada del auditorio, con imágenes de diez murales existentes en Barcelona y otras poblaciones catalanas. Las obras seleccionadas fueron creadas por los artistas *Blu* (Barcelona, *Influencers*, 2009), Jorge Rodríguez-Gerada (Badalona, *Identitats*, 2010), *SatOne* (Barcelona, *Openwalls Conference*, 2011), *Sam3* (Amposta, *Openwalls Showcase-Fahr.01*, 2012), *Sixte Paredes* (Barcelona, *Ciutat Bella-Ciutat Nova*, 2014), *Escif* (Barcelona, *Openwalls Conference*, 2014), *Mcity* (El Prat de Llobregat, *Openwalls Conference*, 2014), *Spogo* (Badalona, *Openwalls Conference*, 2014), *Kenor* (Barcelona, *Openwalls Conference*, 2014) y Alexis Díaz + *Pastel* (Barcelona, *Openwalls Conference*, 2014). Estos murales, realizados en anteriores

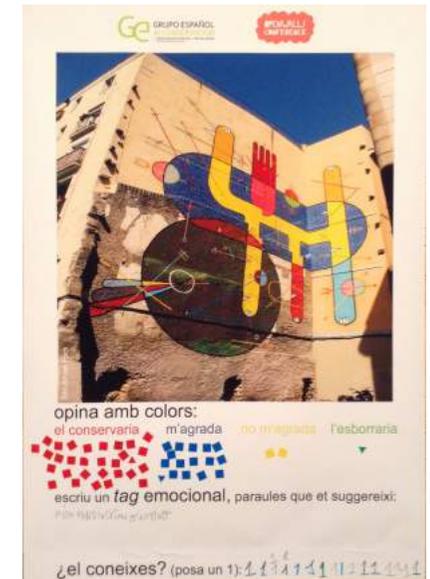
convocatorias, contaban con un anteproyecto validado por la organización en el que se primaba su vinculación con el territorio⁶. La conveniencia de conservar estos murales fue votada por los asistentes mediante pegatinas de colores, con la posibilidad de añadir un tag emocional o palabra que describiera la sensación que les transmitía la obra, así como si la conocían o no⁷. Esta actividad tuvo una buena acogida y la participación fue muy alta.

- La invitación a un debate con los artistas, profesionales del patrimonio y simpatizantes del arte urbano presentes en la sala. La charla de presentación sirvió para centrar el tema del debate que se desarrolló a continuación. Se introdujeron cuestiones como: ¿debe el arte urbano ser considerado un arte efímero?, ¿debe ser conservado?, ¿por qué, cuándo, por quiénes?, que fueron respondidas por los diferentes tipos de público. Las respuestas fueron conservadas en registros permanentes (audio-video) y después transcritas y analizadas.



Póster con el mural de *Sam3* en Amposta, Tarragona, el menos conocido por los asistentes. Proyecto de *Difusor - Fahr.01*, 2012. Fotos © *Sam3*, Rosa Marina Ruiz.

Figura 2: Póster con el mural de *Sixe Paredes* en el barrio del Raval de Barcelona, el más conocido por el público asistente. Proyecto de *Kognitiv*, 2014. Fotos © Arcadi Poch, Rosa Marina Ruiz.



Desarrollo y Resultados

En este artículo se desarrollan únicamente los datos obtenidos en el debate. La valoración detallada de los resultados de las encuestas y de las votaciones de los posters será objeto de una futura publicación.

Las opiniones de los artistas durante el debate giraron alrededor del carácter efímero de sus obras, manifestando unos su voluntad de conservarlas y sosteniendo otros que la obra es cambiante y hay que dejar que evolucione como ente orgánico que es. Asimismo, destacaron la conveniencia de diferenciar entre los artistas que hacen *graffiti*, que muestran interés hacia las intervenciones de tipo ilegal y que tan solo buscan su presencia en un momento y espacio determinado, de aquellos que quieren que su obra perdure.

A la pregunta de si hay que conservar el arte urbano, algunos participantes respondieron con las siguiente cuestiones: ¿hay que conservar la arquitectura, la escultura urbana, la música de calle?, ¿por qué se conserva algo?. Estas reflexiones surgieron con motivo del interés generado por una obra de Jorge Rodríguez-Gerada en Badalona⁸, muy bien situada en su contexto, y por tanto, con más posibilidades

de ser apreciada y valorada, hasta el extremo de que la población pide su conservación por el valor simbólico y social adquirido. De esta manera, se apuntó que, aunque se tratara de una obra efímera, si hay una voluntad social de que se conserve, el artista debería estar de acuerdo⁹.

Sobre el tema de la técnica y de si los artistas son conscientes de la estabilidad de los materiales que utilizan, éstos respondieron que existe un condicionante económico que les lleva a trabajar con los que resultan menos costosos, sabedores, no obstante, de que la obra no se conservará mucho tiempo si la base sobre la que se pinta no se prepara correctamente. De hecho, la opinión de algunos artistas fue que hoy día se pinta demasiado rápido, para tener más fotos y realizar cada vez más obras, a expensas de una calidad media-baja, no comparable con la alcanzada en otras épocas, como por ejemplo durante el muralismo mejicano, cuando había una preocupación real por la técnica.

Por parte de los seguidores del arte urbano, se planteó también la dicotomía entre la persistencia del mural y el respeto a la voluntad del artista, cuando éste no quiere que su obra perdure. El razonamiento al que se llegó fue que, por delante del valor del mercado y del posible reconocimiento que algunos artistas puedan llegar a tener en el futuro, ha de primar el respeto a una forma de arte que se considera libre, que no debe institucionalizarse y que, por lo tanto, hay que aceptar que pueda ser efímera.

Cabe destacar también algunas opiniones de artistas recogidas en conversaciones una vez concluido el debate, como el hecho de considerar que la única forma de conservar el arte urbano es a través de la fotografía, o bien la opinión de que "conservar es hipotecar", es decir, una vez se conservan las obras, se pierden espacios disponibles en los muros para pintar nuevos murales.

Conclusiones y líneas de futuro

Por lo que respecta a la participación del público, la valoración de la actividad por parte del grupo de arte urbano del *GEIC* en la *Openwalls Conference 2015* fue muy positiva, ya que generó una gran cantidad de datos útiles para el análisis.

Los resultados proporcionados por las encuestas y los posters precisan de

un examen detallado que se está realizando en estos momentos, con el propósito de descubrir las razones que impulsan al público a contestar de determinada manera con respecto a la percepción de ciertas obras y su conservación.

Estos análisis deberán contar, a su vez, con la opinión de los vecinos que conviven a diario con estos murales¹⁰, pues aportarían su visión estratégica a lo manifestado en un foro de estas características, en el que asiste un público que, *a priori*, está muy a favor de este tipo de manifestaciones.

Por último, interesaría comparar toda esta información con la obtenida en otras convocatorias en las que el grupo ha participado (Zaragoza, Madrid), para ver si las tendencias de opinión coinciden o no, lo que permitiría, sin duda, sacar conclusiones más generales y plantear nuevos enfoques en la posibilidad de conservación del arte urbano.



Participación del público asistente a Open Walls

Referencias y bibliografía

¹ En la sesión participaron Gabriela Berti, Will Shank, Rosa Gasol y Rosa Senserrich, miembros del grupo en Barcelona, y se contó con el apoyo logístico y la colaboración de las conservadoras-restauradoras Rosa Marina Ruiz, Marta Vilà e Isabel Ayala, así como del soporte de Elena García Gayo, creadora e impulsora del grupo de arte urbano del *GEIIC*.

² Memoria *OWC* 2015: <https://db.tt/13m79MEx>

³ Web Festival Asalto: <http://www.festivalasalto.com/> (consultada 14.04.2016)

⁴ Encuesta público *Openwalls Conference 2015*. Grupo de arte urbano del *GEIIC*: <https://db.tt/me0uMgIM>

⁵ Resultados de la encuesta con el público: <https://db.tt/kdkIsyY3>

⁶ Veán entrevista al organizador del festival, en: SENSERRICH, R., “*Openwalls Conference 2015* en Barcelona: Entrevista a Xavier Ballaz, organizador”, *Mural. Street Art Conservation*, 2. 2015, p. 32-33.

https://issuu.com/observatoriodearturbano/docs/mural__2 (consultada 29.03.2016)

⁷ Resultados de las votaciones en los posters: <https://db.tt/2ajF4Dub>

⁸ Proyecto *IDENTIDAD(ES): El Rostro de Badalona / Identidad Compuesta* / Jorge Rodríguez-Gerada: <https://www.youtube.com/watch?v=ECfrdh9OLLo> (consultado 14.04.2016)

⁹ En este sentido, algunos artistas empiezan a reclamar ser consultados cada vez que se quiera intervenir en una de sus obras. Ver entrevista a Btoy en este mismo número por SANTABÁRBARA, C., “*Vinculados a Andrea Btoy*”. pag 43-46

¹⁰ Sobre la participación del público y vecindario, ver artículo en este mismo número de LUQUE, L., “*¿El público decide?* pag 32-35

BALLAZ, X. “*Barcelona. Donde el arte urbano siempre ha sido un movimiento valiente*”, en *Urban Creativity Experience*, de Arcadi y Daniela Poch. Madrid: Lemo, 2014, pp.14-15. ISBN: 9788494115431 <http://www.difusor.org/wp-content/gallery/urban-creativity/libro1.jpg> <http://www.difusor.org/wp-content/gallery/urban-creativity/libro2.jpg> <http://www.difusor.org/wp-content/gallery/urban-creativity/libro3.jpg> (consultado 21.11.2015)

DIFUSOR, “Intervenciones artísticas en paisajes de periferia”, en Franges. *Els paisatges de la perifèria*, de Joan Nogué, Laura Puigbert, Gemma Bretcha, Àgata Losantos (eds.). Olot: Observatorio del Paisaje de Cataluña (Plecs de Paisatge, Reflexions, 3), 2012, pp.278-296. ISBN: 978-84-615-3681-8 http://www.catpaisatge.net/fitxers/publicacions/franges/f_3_6.pdf (consultado 21.11.2015)

Ester Giner Cordero
Conservadora-Restauradora de Bienes Culturales
Scuola universitaria professionale della Svizzera italiana (SUPSI), Lugano.
ester.ginercordero@supsi.ch

Resumen

La noticia de *Blu* cancelando todas sus obras en la ciudad de Bolonia nos llegó el pasado mes de marzo a través de las redes y de los medios de comunicación. Pocos días antes, en las jornadas “Vincularte”, organizadas en la Casa Encendida (Madrid) por el Grupo de Arte Urbano del *GE-IIC*, se había expuesto al público presente el estado de la cuestión que ha motivado esta intervención: se trata de la violación de los derechos morales de los artistas cuyas obras se presentan en un contexto público.

Palabras clave: propiedad intelectual, derecho moral, arte urbano, conservación, descontextualización, arranques, robos.

En 2015, *IKEA* creó el primer *Art Event*, contratando a doce artistas internacionales activos en el espacio urbano, para la creación de una obra que pudiera reproducirse en posters para su venta. En el mensaje publicitario podemos apreciar cómo la pintura realizada por una artista se separa del soporte mural, permitiendo a sus observadores arrancarla y transportarla. Una escena que podría resultar simpática si no fuese por el hecho de que, en realidad, el arranque de piezas de arte urbano se está convirtiendo en una práctica habitual, con la que se violan los derechos morales del artista.

Los casos más conocidos son seguramente las apropiaciones de las obras del artista y writer inglés *Banksy* y su posterior subasta por cifras que superan los 500.000 dólares, pero no son los únicos.

A finales del año pasado se informó en los medios de comunicación acerca de la detención en Granada de uno de los responsables del saqueo de numerosas intervenciones del artista Invader en París, después de que algunas de ellas ya se hubiesen vendido a través de la red a países como Alemania, Francia y España. La abogada Marisa Castelo, especializada en propiedad intelectual y defensora contratada por el artista francés, confirmó la valoración del conjunto de fragmentos recuperados en unos 200.000 euros, así como el rechazo del caso por parte de los tribunales.

Varios años antes, en 2010, el artista plástico José Carlos Martinat había creado una exposición de arte conceptual con el título “Ejercicios para galería” a partir de fragmentos extraídos de obras murales presentes en las calles de Buenos Aires. Se trataba tanto de arte de carácter ilegal como de arte comisionado. Todas las obras expuestas habían sido arrancadas sin ninguna formación técnica. Como consecuencia de ello, se les ocasionó una considerable pérdida de material pictórico. La muestra duró únicamente la noche de la inauguración, puesto que los mismos artistas reaccionaron a los robos presentándose en la sala y destruyendo las piezas. En el vacío dejado por la extracción pictórica sobre la pared de una obra de Jaz, se puede leerse la denuncia: “LA PARED NO SE VENDE”



La pared no se vende. Jaz, Buenos Aires, 2010.

Foto: Mike Lockridge

¿Por qué es tan sencillo apoderarse de este tipo de obras sin que, en la mayor parte de los casos, el autor pueda denunciarlo? ¿Protege realmente la legislación las actuaciones artísticas realizadas en el espacio urbano? Aunque en cada país las leyes de la propiedad intelectual tengan sus límites, en líneas generales, en el ámbito europeo los derechos intelectuales del autor de la obra le permiten disponer de:

1. unos derechos patrimoniales que definen los términos de explotación y de compensación económica.
2. Unos derechos morales, irrenunciables, que le acompañarán toda su vida y por los cuales puede exigir el respeto a la integridad y la no alteración de sus producciones artísticas, incluso si se trata de una obra ilegal.

Sólo algunos testimonios ejemplifican el pacto ideal entre las dos partes, los respectivos poseedores de la propiedad ordinaria y la intelectual, donde los primeros respetan la decisión de los últimos o, como mínimo, les informan acerca de los cambios que se llevarán a cabo o del interés de cancelación de las pinturas en

un plazo de actuación determinado por la normativa. Generalmente, sin embargo, obras murales de gran valor artístico e implicación social se repintan en virtud de una unidad estética que supuestamente debe caracterizar el conjunto urbano, aunque esto suponga contradecir el interés de los ciudadanos que viven ese espacio y lamentan la pérdida de las obras. Esto sucede en ciudades como Lima, Oaxaca, donde a pesar de las manifestaciones de la comunidad se han borrado obras firmadas por reconocidos artistas.

Las últimas noticias nos llevan hasta Bolonia, ciudad natal de Domenico Salvatore Annunziata, “*Blu*”. Allí surgió el año pasado, en el corazón del polo cultural “*Genus Bononiae*”, que gestiona los museos de la ciudad, con la idea de crear una colección de obras de arte urbano con obras procedentes de 250 arranques, entre los ejemplos locales y los llegados desde el extranjero (de Ámsterdam, París, o Nueva York, entre otros, se inauguró el pasado 17 de marzo la exposición *Street Art – Banksy&Co. L’arte allo stato urbano*.

La polémica ya se había hecho presente en las páginas de los periódicos y de los blogs dedicados al arte urbano desde el pasado diciembre. Los organizadores de la exposición, junto a otros historiadores de arte, críticos y miembros de la comunidad, discutían en las redes y defendían la suerte de estas obras. Los grandes ausentes en la toma de decisiones, los autores de muchas de las piezas: *Blu*, *Ericailcane*, *Alicé*, entre otros, que en ningún momento fueron informados ni consultados acerca del proyecto.

La respuesta definitiva llegó el pasado 13 de marzo cuando *Blu* protesta todas sus obras realizadas en Bolonia, con brochas cargadas de pintura gris. La pérdida es tan importante como el mensaje que el artista nos manda por segunda vez, a sólo un año de distancia desde la cancelación de la obra realizada en la *Cuvrystrasse* del distrito de *Kreuzberg*, en Berlín.



Lo street artist *Blu* cancella la sua opera a Bologna, Il Tirreno – Toscana, 13/III/2016, <http://tinyurl.com/hq6r6ut>.

Paradójicamente, el valor y el reconocimiento que actualmente recibe al arte urbano está perjudicándolo, pues acarrea su desvinculación de los derechos intelectuales y morales. Algo que el pasado 9 de marzo el público de “Vincularte” también consideró intolerable, aún más cuando las acciones se realizan con la excusa de la conservación y restauración de las obras, sin consultar ni respetar la decisión de los autores, ni de un código ético de la profesión.

Se hace evidente la urgencia de crear unos parámetros deontológicos que regulen el rol y la acción metodológica del conservador-restaurador en el contexto del arte urbano y que de esta forma aquellos casos críticos que no pueden ser cubiertos completamente, ni son denunciados por la ley de propiedad intelectual, tengan la posibilidad de ser respetados dentro de estas normas.

Referencia y Bibliografía:

¹ *IKEA ART EVENT 2015*. Disponible en: http://www.ikea.com/ms/en_AU/coming-soon/art-event/

² Piezas como: “Slave Labour”, desaparecida de la pared de la Poundland de Londres en el 2013 y posteriormente subastada en Miami; “No Ball Games”, “Berlin Door”, “Liverpool Rat” y “Girl With Balloon” fueron arrancadas, restauradas y puestas en venta en Londres durante la exposición *Robando a Banksy*, organizada por la compañía Sincura Group. Por su parte, «Stop and Search» fue extraída del muro de una carnicería en Palestina y expuesta en la Keszler Gallery de Nueva York. Estos son sólo algunos de los ejemplos ampliamente documentados en los que las reglas del mercado se antepone a los intereses y derechos de los artistas.

³ “La denuncia fue interpuesta por Castelo aunque el caso -ha sido rechazado tanto por el Juez de Instrucción número 5 de Granada como la Juez de Instrucción número 14 de Madrid y en este momento está pendiente de resolución de conflicto negativo de competencia por el Tribunal Supremo-, ha apuntado la letrada.” Europa Press. Sucesos. El robo de las obras de 'Invader' en París podría haberse perpetrado por varias personas. Granada, 19/XI/2015. Disponible en: <http://tinyurl.com/z8vfabg>.

⁴ IGLESIAS, C.: Pared contra pared. Página 12, Radar. República Argentina, 12/XI/2010. Disponible en: <http://tinyurl.com/3y7gbmy>.

⁵ Según el “Visual Artists Rights Act” (VARA), en los Estados Unidos, la alteración o cancelación de una pieza mural tiene que notificarse a su autor 90 días antes del comienzo de las obras. Véase Gilbert Laura, Why the Visual Artists Rights Act Is Failing. ARTSY editorial, 29/IX/2015. Disponible en: <http://tinyurl.com/ochc63v>.

⁶ Grafitis en peligro de extinción. El País, Lima, 13/III/2015. Disponible en: <http://tinyurl.com/js9u8fw>

⁷ SMARGIASSI, M.: Bologna, *Blu* cancella tutti i suoi murali: "No alla street art privatizzata" Reppublica.it, Bolonia, 12/III/2016. Disponible en <http://tinyurl.com/j3mf5dx>

⁸ El código deontológico del ICOM para los museos establece en su punto 7 que “Los museos deben actuar de conformidad con las legislaciones internacionales, regionales, nacionales y locales” [<http://archives.icom.museum/ethics.html>], algo que evidentemente no ha respetado Genius Bononiae arrancando los murales presentes en Bolonia sin informar a sus autores.

Laura Luque Rodrigo

Dra. en Historia del Arte. Universidad de Jaén

Resumen

Durante el evento *Vincularte. Encuentro Abierto de Arte Urbano*, celebrado en La Casa Encendida (Madrid) los días 8 y 9 de marzo de 2016, se planteó a través de una charla la implicación del público en la conservación del arte urbano, haciendo preguntas a los asistentes de forma simultánea. En este texto se recoge tanto la intervención en la jornada como las respuestas de los asistentes, invitando a la reflexión en torno a la necesidad de dar o no mayor protagonismo a los habitantes de los barrios.

Palabras clave: Público, conservación, arte urbano, identificación, vincularte.

En el seno del Grupo de Arte Urbano del *GEIIC* nos hemos planteado en varias ocasiones hasta qué punto los habitantes de los barrios intervienen en la conservación de las intervenciones que puedan encontrarse en sus barrios, cómo es la convivencia entre los ciudadanos y esta expresión artística y si quizá no deberían tener un mayor protagonismo, pues al fin y al cabo son los transeúntes de las ciudades quienes conviven a diario con las obras, pero ¿el público decide?

Con el objetivo de comenzar a hacer reflexionar sobre la cuestión general, lanzamos esta pregunta a los asistentes a quienes les habían sido otorgadas una serie de tarjetas mediante las cuales ellos tendrían votos a favor o en contra de acuerdo con el color (blanco y negro). A esta pregunta preliminar, el público que se encontraba en la sala levantó una mayoría de tarjetas blancas, es decir, dijo que sí decide el público.

Así, planteamos a la sala cuáles son los agentes que intervienen en la creación del arte urbano y por lo tanto también en su conservación. Sin duda el

primero de todos es el artista pues sin él no habría obra; le sigue el propietario del muro que sirve de soporte; a continuación señalamos a las instituciones, responsables tanto de la conservación como de la eliminación de algunos murales y también promotora en algunos casos de la creación de las obras; en cuarto lugar situamos a los profesionales del sector, es decir, conservadores-restauradores, historiadores del arte, antropólogos, etc. que estudian y valoran las obras a distintos niveles y que en ocasiones deciden si es necesaria la conservación o no de las obras; y por último el público, que en el caso del arte urbano es lo mismo que decir los ciudadanos o los habitantes de los barrios, pues si el arte urbano tiene algo que lo caracteriza esencialmente y que lo hace único, es que afecta a todos. Es decir, una persona que no ha estudiado arte, que no es aficionada, que no ha acudido nunca a un museo o una galería ni tiene intención de hacerlo, entera o no en contacto con el arte urbano, se enfrenta a la obra directamente y desarrolla unos sentimientos hacia ella, sean de rechazo o empatice con ella.

Por ello, planteamos que intervengan o no los profesionales, las instituciones e incluso los propietarios de los muros, -todos ellos incluso ajenos quizá a algunas de las creaciones-, el contacto que siempre se produce en cuanto al arte urbano, es el de artista/público. Por ello aquí volvimos a lanzar la pregunta ¿el público decide?, mostrando una imagen de una intervención del Colectivo Ákaro en el mercado de abastos de San Francisco de Jaén, que obligó a todos aquellos que acudieron a comprar como un sábado cualquiera, a enfrentarse a una serie de intervenciones artísticas. El día a día de todas esas personas se vio afectado y necesariamente se plantearon cuestiones en referencia al arte que de otra forma no se habría hecho esa mañana. Al repetir la misma pregunta del inicio, el público de la sala cambió de opinión y mayoritariamente dijo que no, que no es el público quien decide.



Arriba, acción de Grupo *Ákaro*
Mercado de Abastos de
San Francisco. Jaén, 2012.



Intervención de Estudio Atope
en la I Noche en Blanco. Jaén (2014)
Fotos: Laura Luque Rodrigo

La siguiente pregunta fue sobre qué valores hacen que las personas se identifiquen con las obras. Nos preguntamos si priman los valores artísticos/estéticos o el contenido y si la identificación se produce más fácilmente si la obra reproduce valores cercanos o universales. Dimos a conocer en este caso una intervención llevada a cabo por el estudio de arquitectos Estudio Atope en la ciudad de Jaén durante la *I Noche en Blanco* (2014). Se colocaron vinilos en el suelo con frases típicas de Jaén, dichos conocidos sólo por quienes han vivido por un tiempo en la ciudad y que permiten de forma directa y clara la identificación de los jienenses entre ellos y con su ciudad. El público contestó casi en su totalidad que se siente más identificado con obras cuyo contenido les resulta cercano.

A continuación, preguntamos si el público necesita formación para conectar con las obras. Para ello mostramos una imagen de un mural de Belin en Linares (Jaén), sobre el que alguien había escrito “puto JR”, en referencia al artista francés¹. Es evidente que quien escribió tal cosa no sólo conoce la obra de JR, sino que ejerce un juicio crítico de valor y lo asocia al artista linarense. El público dijo mayoritariamente que no es necesario tener conocimiento de arte contemporáneo para identificarse con una obra de arte urbano, aunque quizá fuera una de las cuestiones con mayor división de opiniones.



Inscripción sobre obra de *Belin*, detalle.
Linares, Jaén

Fotos de Laura Luque Rodrigo



Si nos estamos cuestionando la posibilidad de que el público pueda decidir sobre la conservación de una obra, deberíamos pensar también en lo opuesto, es decir, ¿puede el público decidir la eliminación de una obra? Mostramos en este caso al artista *RallitoX²*, cuya controvertida obra tiene planteamientos profundos que pretenden invitar a la reflexión a los transeúntes, sin embargo, el hecho de que resulte “desagradable” estéticamente, hace que sus creaciones duren muy poco en los muros, que rápidamente reciben contestación o son tapados. Los asistentes respondieron que sí, el público debería tener voz y voto no sólo para decidir conservar una obra sino también para eliminarla.

Si damos esto por hecho, habría que plantearse si estarían dispuestos a conservar obras con las que no se identifican porque valoren otros aspectos histórico-artísticos, técnicos, antropológicos, etc. El ejemplo propuesto en este caso es reciente y también tiene que ver con la ciudad de Jaén, donde el Ayuntamiento encargó una obra a los artistas *Belin* y *Ríos*, que según los creadores no pagaron como estaba acordado, costándoles a ellos el dinero de los materiales, que trataron de usar lo más perdurables posibles. La obra creó opiniones dispares, a mucha personas gustó pero a otras tantas les desagradó. Es decir, ninguna de las partes

quedó contenta Recientemente se sabe que el muro es privado y que su dueño quiere hacer uso de él abriendo un camino a su terreno, lo que abrió el debate³. Se le planteó a la sala qué harían en este caso y contestaron que no conservarían la obra.

Existe, no obstante, lo que se podría llamar “arte útil”⁴, creado para ser utilizado, en el más amplio sentido de la palabra, por los habitantes. Cuando los ciudadanos se implican en el proceso creativo y usan las obras de un modo u otro, también serán quienes las conserven. Nos referimos aquí a obras de *Boa Mistura*, *Truth Behind 404* o *Basurama*, como por ejemplo las intervenciones en el barrio madrileño de San Cristóbal. Preguntamos a los asistentes si el público puede encargarse de esta conservación, a lo que respondieron en casi un 100% que sí pueden los ciudadanos encargarse de la conservación de los espacios⁵.

Otra cuestión se plantea cuando es un movimiento ciudadano el que consigue salvar una o varias obras en peligro de destrucción, por el paso del tiempo o por una decisión política o incluso de carácter privado. El caso más evidente es el de la *East Side Gallery*, cuando en 2013 se pensó en su destrucción para construir un hotel y las protestas ciudadanas consiguieron frenar el proyecto. A cambio, se colocó una barrera para proteger el muro. Las obras se salvaron, pero desde aquel momento las personas ya no podían acercarse a ellas como antes. ¿Debe imponerse la conservación a costa del disfrute colectivo? El público que se encontraba en el auditorio se hallaba dividido y aproximadamente un 50% votó que sí y otro tanto que no. Realmente se trata de una pregunta complicada, las obras con frecuencia se crean con un fin específico, con una utilidad práctica⁶, pero en numerosas ocasiones la conservación entra en conflicto con el uso o el disfrute de la pieza y el arte urbano en este caso quizá no debería ser tratado de manera diferente. El criterio siempre es que prima el uso y disfrute de la obra, salvo cuando los daños que esto cause puedan ser irreparables y la perdurabilidad de la obra se convierta en la causa esencial.

Un caso interesante de estudio es el *Tour Paris 13*⁷. En París, se decidió derribar un edificio abandonado en mal estado, pero antes, una galería llamó a varios artistas para que decorasen el interior. Durante una semana el inmueble fue visitado por centenares de personas. Ante el éxito, se decidió plantear al público que conservasen aquellas obras que más les habían gustado, pero de forma virtual, a través de una fotografía. Este ejemplo nos sirve para preguntar al público si los ciudadanos estarían dispuestos a conservar obras a un nivel no material, es decir, conservar únicamente la memoria de la obra, a lo que nos dicen que sí

mayoritariamente. Esta respuesta es muy importante puesto que cuando se trata de arte urbano quizá la colaboración vecinal pueda ser esencial. A veces el profesional desde la silla de su despacho puede no conocer que se avecina la destrucción de una obra o tan siquiera su creación, son los habitantes quienes entran en contacto inmediato con estas problemáticas y pueden convertirse en piezas claves para conseguir la conservación aunque sea a nivel virtual.

Uno de los motivos de debate sobre el arte urbano es su carácter efímero⁸, por lo que planteamos si el público acepta ese carácter temporal. Contamos cómo en Fanzara (Castellón), el arte urbano había inundado las calles, convirtiendo el pueblo en un museo al aire libre, con el que los vecinos, la mayoría de edad avanzada, se sentían absolutamente encantados. En un artículo publicado en *El País*⁹, se preguntó a uno de los vecinos si no temían quedarse sin paredes, a lo que contestó: “pues borramos y comenzamos de nuevo”. Esta afirmación deja claro que en este caso se entiende que las obras no serán perennes en los muros de la localidad, se pretende precisamente el movimiento, que acuda el mayor número de artistas posibles, se busca lo nuevo.

En este punto, volvimos a plantear el esquema del principio, donde señalamos los agentes presentes en la creación y conservación del arte urbano, pero agrandando la casilla que corresponde al público con respecto a las demás, y planteamos una última pregunta dentro de la intervención: ¿deben tener un mayor protagonismo quienes habitan los barrios? Esta pregunta la planteamos de forma retórica, invitando a los asistentes a reflexionar y en todo caso participar en el debate posterior. De hecho, posteriormente, durante el turno de preguntas, se les preguntó otra cuestión a los asistentes. En el caso de que colocasen frente a su casa una obra que no les gustase, ¿qué harían? A esta cuestión demostraron que se entiende el espacio público como algo que es de todos donde la convivencia y el respeto deben primar, por ello no harían nada ante esta situación, dejando “vivir” a la obra.

Si a las respuestas de los asistentes durante el transcurso de la intervención, extraemos que entre ellos existe un interés manifiesto por el arte urbano y que estarían dispuestos a participar en la conservación de las obras de forma activa, ya sea mediante acciones para reivindicar la conservación o realizando fotografías que documenten la obra e incluso de forma física.

Asimismo, se sobreentiende que el público se identifica con las obras por empatía con su contenido, con el entorno y con los valores que representa, sobre todo si son cercanos. No obstante, hay que señalar que las respuestas son sesgadas

dado que los asistentes eran personas con un interés previo por el tema y con una clara predisposición positiva. Además, se observan incongruencias en sus respuestas, que reflejan que se dejaban llevar por el discurso y los ejemplos a pesar de intentar ser lo más objetivo posible. Pero la conclusión fundamental que extraemos como Grupo de esta enriquecedora experiencia, es que es fundamental establecer un diálogo constante entre creadores, profesionales y público y por supuesto elevar a las instituciones sus voces puesto que en ocasiones parecen desconectadas de la realidad que nos presentó el público durante las jornadas. Creemos que es nuestra labor dar la posibilidad de conectar a los artistas con el público y viceversa, sin perder de vista la importancia de los estudios más académicos.

Esta experiencia piloto será sin duda puesta en marcha de nuevo en futuros encuentros, pues desde el Grupo estamos interesados tanto en la investigación como en la difusión mediante esta publicación y los encuentros que no sólo son fructíferos, para los asistentes, sino que creemos que también para los propios artistas y por supuesto para nosotros mismos. Agradecemos por ello la disponibilidad y el interés a todos aquellos que participaron en *Vincularte*.



Consulta al público asistente a *Vincularte*, encuentro sobre Arte Urbano



Referencias y bibliografía

¹ <http://www.jr-art.net/> (29/03/2016)

² <http://www.rallitox.org/> (29/03/2016)

³ LUQUE RODRIGO, Laura, “Reflexiones en torno a una obra tan legal como ilegal”, Mural Street Art Conservation, nº 2. Madrid, Observatorio de Arte Urbano, 2015.

⁴ Con arte útil nos referimos a obras que pueden ser utilizadas por los ciudadanos, como crear mobiliario urbano. Se recomienda para más información la lectura del artículo citado en la siguiente nota.

⁵ QUIROSA GARCÍA, V; LUQUE RODRIGO, L, “Arte útil para la sociedad. Consideraciones entorno a seis artistas del siglo XXI en España”, De arte: revista de historia del arte, nº 14. León, Universidad de León, 2015.

⁶ Por ejemplo, con un fin devocional en cuanto a arte sacro, propagandístico en lo referente a los retratos, decorativo, etc.

⁷ <http://www.tourparis13.fr/#/fr/accueil> (29/03/2016)

⁸ Consultar el artículo de Elena García Gayo publicado en este mismo número para más información sobre el tema del carácter efímero del arte urbano. pg. 20-23

⁹ ORTEGA, Lorena, “Fanzara, capital del grafiti”, *El País* (Castellón, 7 de abril de 2015), s.p.

Luis Martín Fernández
Investigador independiente
fernandezmartinluis@gmail.com

Resumen

Actualmente existen dos fórmulas de producción de arte urbano, el realizado en la legalidad y el que surge en la ilegalidad. La elección de una de estas opciones compromete no solo la composición sino las técnicas, materiales y el tiempo de ejecución. Esta causa primigenia, unida a la motivación, constituye el ADN de una obra de arte urbano y es un elemento fundamental para definir el proceso creativo con el que se acuñan en las obras unos valores que permanecerán tatuados en su imagen y vinculados a su contexto.

Palabras clave: Vincularte, La Casa Encendida, legal, ilegal, intencionalidad, conservación, gentrificación.

Este tema se presentó en las jornadas *Vincularte*, encuentro abierto sobre arte urbano¹, donde se expusieron las diferencias y similitudes de intervenciones legales e ilegales. El grupo de arte urbano del *International Institute for Conservation*, grupo español *GEIIC*, ha considerado en el decálogo² que describe las obras de arte urbano, la intencionalidad como un factor determinante para la clasificación de éstas contribuciones artísticas en el contexto del *Street Art* y como fundamento de cara a su posible conservación.

De esta manera se reagrupan con la finalidad de documentarlas adecuadamente. Las intervenciones libres entienden el espacio como un lugar para la experiencia, siempre que estas intervenciones actúen desde un sentido crítico y social y que las aleje de unos objetivos de especulación del territorio. La

naturaleza legal o ilegal de una obra no es determinante o eliminatorio para entrar a formar parte de la definición del arte urbano por sí misma, como algunos escritores

de *graffiti* o artistas afirman y unida a más elementos, facilitaría la tarea de crear una subcategoría que aportaría un punto de vista neutral en la reflexión de las posibilidades de conservación.

La diferencia principal entre arte urbano legal e ilegal se haya en los límites que regulan las circunstancias que fragmentan el espacio público y de paso la libertad de expresión.

Un ejemplo de ello lo encontramos en la obra de *La banda del rotu* realizada encima del andén de la línea 6 en la estación de metro de Moncloa de Madrid donde, siendo una obra de encargo, se observa cómo el espacio intervenido se encuentra claramente determinado y delimitado sin posibilidad de expansión fuera de esos límites. Este aspecto hubiera variado, probablemente, en el caso de haberse realizado de forma ilegal. Así mismo ocurre con uno de los mensajes de la misma obra, el acrónimo *ACAB, All cops all bastards*³, situado en el tatuaje del osito que en este caso fue censurado bajo la amenaza de eliminación del mural, hecho que no le importaría al autor en caso de ser una obra ilegal.

El carácter contracultural que se encuentra presente en un buen número de estas manifestaciones independientes es transformado en cultura oficial con el reconocimiento y hace lo mismo con la figura del artista que pasa de ser un sujeto anónimo a una figura reconocida, localizable y contratable. Esta legalidad puede conducir a que el artista realice la acción por interés económico y que los espacios puedan llegar a clasificarse, con su ayuda, y formar parte de un orden establecido.

De estos cambios surge la pregunta más inquietante: ¿de qué manera está

llegando el arte urbano a la sociedad?. Actualmente este fenómeno está sufriendo una transformación abismal y uno de los campos donde se hace patente es en la forma de percibir dichas acciones.

Originariamente el medio de observarlas se basaba en la convivencia con ellas, porque permanecían cerca de la línea de la calle, accesibles, para ser descubiertas en el paseo atento por la ciudad y de forma espontánea. Posteriormente, con el nacimiento de los fanzines y su progresión a las revistas especializadas y de ahí a internet, a las redes sociales como *Instagram*, *facebook*, *flickr*; se han convertido en expresiones digitales donde el espectador se encuentra ajeno al contexto donde se crearon⁴; por no hablar de la enorme difusión que han proporcionado los mass media, *TV*, prensa o radio, y que ha terminado por convertirlas en un producto audiovisual de consumo visual.

Esta confusión llega también a gran parte de las obras de *Banksy*, que son realizadas de forma ilegal y se han “protegido”⁵ convirtiendo a su autor en la marca de las ciudades de Liverpool y Londres. Es decir, se trata de un proceso de apropiacionismo según el cual el sistema se apodera de intervenciones reivindicativas y las utiliza como elemento para su propia promoción hasta mostrarlo como un trofeo turístico.

Así pues, se plantea ¿qué está pasando alrededor de un gran número de obras de arte urbano?. Muchas intervenciones, sean legales o ilegales, se crean sin dobles sentidos y posteriormente son utilizadas con una finalidad estrictamente económica, muy alejada de los principios de intencionalidad que se le presuponían inicialmente. ¿Esto hace que el concepto de Arte Urbano como movimiento artístico deba ser replanteado?.

Aparentemente, las conclusiones extraídas de estos hechos llevan a preguntar si todo lo que hay en las calles con aspecto contracultural es Arte Urbano o se está mezclando con el arte público institucional. Un claro ejemplo es el caso de *Wynwood* de Miami, donde las intervenciones legales son usadas como precedente gentrificador. La mayoría de la población de este distrito es inmigrante, en especial puertorriqueños, pero la elitización o aburguesamiento paulatino del barrio está haciendo imposible que los vecinos con menos recursos económicos puedan continuar su vida allí.

Merecen una mención especial las obras de *Blu* en el barrio de *Kreuzberg*, Berlín. Se trata de un caso donde las intervenciones son realizadas con una intencionalidad de denuncia. Pintados, los muros, frente a un campamento hippie que fue abandonado tras un incendio, se consiguió que numerosos inversores salieran a la

caza del solar para construir unos apartamentos con vistas a una obra de arte, motivo que empujaría al alza el precio de las viviendas. En definitiva, se usaron las obras de *Blu* como objeto de especulación urbanística y se modificó la intencionalidad con la que las concibió. La respuesta del artista a dicha evolución fue la de borrarlos, argumentando: “en 2007 y 2008 pinté dos muros en la *Cuvrystrasse*, de Berlín, con el apoyo de *Lutz*, *Artitude* y sus voluntarios. En 2014, y tras ser testigos de los cambios sufridos en los últimos años, sentimos que era hora de borrar los dos murales”⁶.



Maie Escorial©, Kreuzberg (Berlín). 2014

En el caso de los eventos y festivales, observamos que a lo largo de las jornadas de desarrollo, las piezas, casi siempre enormes y murales, se convierten en un espectáculo alejado de la vida real y cotidiana,⁷ y que poco a poco se va asumiendo como propio por el entorno, quizá en una situación inversa a la natural.

Por este motivo, se debe valorar especialmente el interés de su entorno más cercano por la conservación ya que las reconoce y reivindica como parte de su Patrimonio. Se ha sustituido la sorpresa del encuentro ilegal por una presencia legal pero a su vez crea también vínculos personales de identidad y geolocaliza la vida de un barrio.

Las posibilidades a la hora de plantear la conservación de una obra realizada de forma legal implica llegar a ciertos acuerdos con el propietario del soporte, establecer un protocolo de conservación preventiva e incluso consultar a los artistas, y aunque aparentemente requiere de acciones impensables en las intervenciones ilegales, no se identifican, a priori, con acciones de institucionalización porque se realiza un intercambio intelectual desinteresado entre artistas y ciudadanos.

Así pues, partiendo de la legalidad e ilegalidad hay que conocer el origen de las obras para poder tener en cuenta la intencionalidad del artista que es parte importante del concepto y por tanto como elemento fundamental que debe ser tenido en cuenta a la hora de su conservación.

La sensibilización de los profesionales de conservación y restauración de patrimonio también es esencial para evitar que sus intervenciones se limiten a preservar o restaurar únicamente la carcasa, la materia, sino que su atención debe extenderse a salvaguardar, aunque sea documentalmente, los argumentos que la propiciaron, la esencia.

Referencias y bibliografía

¹ Celebradas en La Casa Encendida el 8 y 9 de marzo de 2016, Madrid.

² Según el decálogo de arte urbano consensuado por el Grupo de trabajo del *GEIIC*

³ consigna inglesa utilizada por grupos contraculturales y traducida como "todos los policías son bastardos"

⁴ Javier Abarca, curso: *entender el graffiti*. Curso en la Universidad Complutense.

Madrid 2016. <http://www.urbanario.es/seminarios/seminario1/>

⁵ protecciones tras las que se esconden intereses económicos

⁶ Declaración de *Blu*, vía *Twitter*. pag. del artista: <http://blublu.org/>

⁷ DEBORD, G. La sociedad del espectáculo, Edit. Pre-textos. Valencia, 2005

Mercedes Sánchez Pons.

Universitat Politècnica de València

mersanpo@crbc.upv.es

Resumen.

Las motivaciones que llevan a un artista a elegir una técnica con la que realizar su obra son tan variadas como el hecho por el que deciden hacerla. Los materiales y combinaciones son infinitas e influyen notablemente en su comportamiento a corto, medio y largo plazo. En muchos casos esto no supone un problema, pero en otros el deterioro se produce incluso antes de lo que el artista esperaba, desvirtuando su planteamiento inicial. En este texto reflexionamos en torno a los parámetros que influyen en dicha selección, tomando como ejemplo los testimonios de los artistas invitados a las jornadas *Vincularte*, y planteamos la conveniencia de establecer lazos entre artistas y organizadores de eventos con conservadores restauradores, que puedan asesorar en cuanto al uso o combinación de ciertos tipos de materiales en la planificación de sus obras.

Palabras clave: arte urbano, técnicas, decoloración, conservación mural, asesoramiento, vincularte

Bajo el término arte urbano y según el contexto en el que se utilice, se incluyen producciones muy diferentes entre sí, desde obras independientes a obras realizadas por invitación o selección mediante concurso, a través de festivales, exhibiciones u otras iniciativas gestionadas por asociaciones culturales independientes o procedentes del sector público y privado. Las posibilidades de conservación de unas u otras tipologías es

uno de los puntos clave del trabajo que se está realizando en el grupo de arte urbano del *GEIIC*, dentro de un código deontológico en proceso de definición y desde el equilibrio entre el respeto a la intencionalidad del artista, la opinión de la sociedad a la que son entregadas y los gestores culturales y patrimoniales.

El concepto efímero del arte urbano es algo relativo, puesto que desde su origen no siempre se corresponde con una expectativa específica de durabilidad en el tiempo. Algunas de estas obras están concebidas para durar aleatoriamente lo que su propio contexto en la calle decida. Para muchos artistas es precisamente este hecho el que termina el proceso creativo, bien por la degradación progresiva que se produce, bien por las intervenciones que se realizan espontáneamente sobre ellas, como ocurrió recientemente en una de las últimas obras de *Escif* “*Amor-miedo*”, en la que muestra a una mujer de espaldas, con una maleta, ante un cruce de caminos que dirigen al amor o al miedo y que, al poco tiempo de ser realizada, había sido intervenida de forma espontánea tachando la palabra miedo de la disyuntiva planteada. En otras la expectativa de duración viene determinada por el colectivo social para el que están realizadas y al que son entregadas, ofreciéndoles la posibilidad de que las mantengan, transformen o abandonen, cediéndoles incluso la pintura sobrante, por si necesitan retocarlas, tal y como relató el colectivo *Boa Mistura* durante su intervención en las Jornadas *Vincularte*. En otras ocasiones están pensadas para una duración determinada, como en el caso del Festival *Poliniza* que organiza la Universitat Politècnica de València cada año, en el que las obras están expuestas durante doce meses, hasta la siguiente edición, en la que

vuelve a pintarse sobre los mismos muros, o el parque temático *Dismaland* de *Banksy*, abierto entre el 22 de agosto y el 25 de septiembre de 2015. En otros muchos casos este aspecto no está definido, quedando a expensas de lo que los usuarios del espacio decidan, como ocurre con el museo inacabado de arte urbano *Miau*, en Fanzara, promovido por la iniciativa ciudadana y patrocinado parcialmente por el ayuntamiento. En una entrevista realizada por *El País* a Javier López, uno de los impulsores del proyecto, ante la pregunta de si no tenían miedo de quedarse sin paredes, éste comentaba “*Pues borramos y comenzamos de nuevo*”.

Los motivos que llevan a un artista a decidir el material que va a utilizar dependen también de la intención con la que ha sido creada la obra, pero la durabilidad no es precisamente uno de los factores determinantes. En el caso de las obras independientes o espontáneas los artistas suelen elegir los materiales, en su mayoría, en relación a su costumbre, economía y accesibilidad, ya que son obras autofinanciadas. Para muchos de ellos el discurso conceptual también es determinante, como en el *reverse graffiti*, o en las obras que realiza *Vermibus*, que obligan al uso de una técnica muy concreta; en otros muchos casos el contexto, lugar y soporte inspiran la composición, condicionando la técnica y pasando a ser parte de ella de un modo muy activo, como ocurre en muchas obras de Borondo. Los artistas que plantean grandes proyectos que cuentan con autorización, como muchos de los que realiza el colectivo *Boa Mistura*, sí consideran adecuar el material al soporte sobre el que van a pintar, tratando incluso de adaptarse a las condiciones y accesibilidad de materiales del lugar en el que trabajan, como en uno de sus últimos proyectos, donde utilizaron sus recuerdos de formación académica en técnicas tradicionales para realizar un temple al huevo con las mujeres de la localidad.

En los festivales, exhibiciones y proyectos colectivos, los organizadores suelen proporcionar el material a los artistas, que en su mayoría no tienen peticiones especiales, seleccionándolos de entre los que se les facilita. Por ejemplo, en *Dismaland* los artistas trabajaron con diversos materiales proporcionados por la organización y las empresas de pinturas colaboradoras (*Valspar®* y *Flints*, entre otras). En el festival *Poliniza*, también se proporciona la mayor parte de las pinturas, todas ellas procedentes del campo de la construcción, salvo en el caso de MTN

Montana Colors, específicamente formuladas para uso artístico, en el ámbito del grafiti.

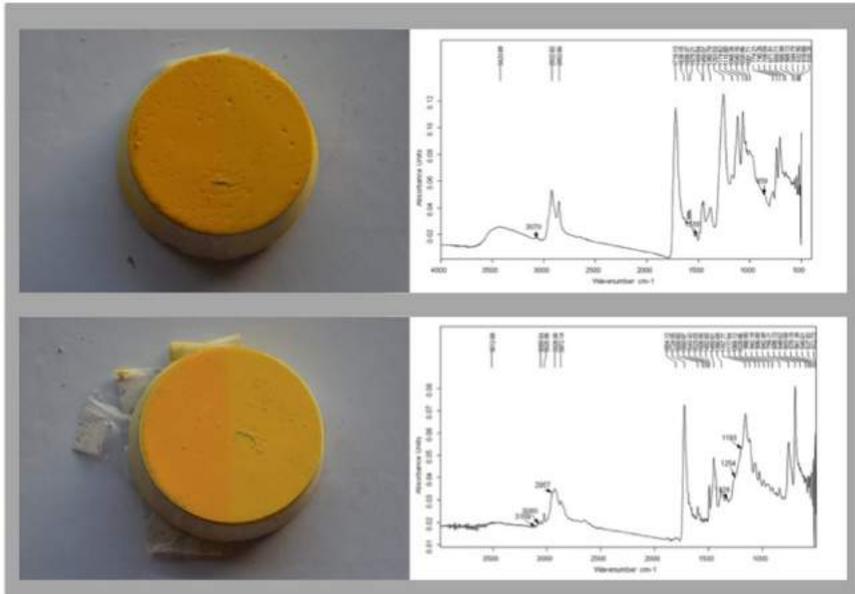
Las diferencias entre unos y otros materiales, en cuanto a durabilidad, pueden ser muy notables, por el simple hecho del mercado al que van dirigidas y con mayor motivo en condiciones de exposición extremas como son los exteriores. Simplemente ante la acción de la radiación ultravioleta pueden llegar a ser determinantes, ya que las casas comerciales que fabrican materiales para uso artístico, hacen una selección más cuidada de pigmentos para sus formulaciones, basada en estándares de permanencia a la luz que, además, pueden ser consultados y seleccionados. En ocasiones son los artistas los que no consideran la importancia de que un tono pueda modificarse en un periodo de tiempo muy breve, desvirtuando su obra, incluso durante la vida útil de la misma, tal y como ocurrió con la potente imagen ejecutada por *Said Dokins* en la edición de *Poliniza 2014*, en la que, a pesar de ser advertido por el organizador del festival de la poca resistencia de un determinado color, quiso emplear ese tono concreto. El rojo perdió a las pocas semanas toda su intensidad cromática, restando mucha fuerza a la composición.

Una de las intervenciones realizadas durante el festival de arte urbano *Poliniza* en su edición de 2014.

Puede apreciarse la fuerte decoloración sufrida por la pintura en tan solo unas semanas de exposición directa a la luz solar e intemperie.



En las pruebas de laboratorio que se están realizando en la Universitat Politècnica de València sobre algunos materiales habituales en el arte urbano, se ha podido comprobar ya como las diferencias entre una pintura en spray de una gama decorativa y una destinada a uso artístico, con una diferencia de precio escasa, ofrece un resultado de decoloración a la acción solar muy evidente tras tres meses de exposición a la intemperie.



Comparativa entre dos tipos de pintura en aerosol (arriba Montana Colors Hardcore®, abajo PintyPlus basic sintética) tras 3 meses de exposición a la luz solar directa se observan cambios evidentes en el caso de la n°2.

Tanto el pigmento como el aglutinante son muy diferentes, como se observa en los resultados obtenidos con la técnica analítica *FT-IR*. En el caso del amarillo claro de *Montana Hardcore* analizado, las bandas características de una resina alquídica modificada con estireno y en el amarillo *Pintyplus basic* sintética resina acrílica modificada con estireno.

Consideramos que en aquellos casos en los que la obra se concibe con una cierta expectativa de duración es en los que sería especialmente útil el asesoramiento de conservadores y restauradores. Existen numerosos antecedentes en el denominado “arte oficial” o arte público por encargo, como los programas de investigación y asesoramiento que se realizan en diversas plataformas estadounidenses, como *Rescue Public Murals*, en los que colaboran conservadores y empresas productoras de materiales artísticos para ofrecer mejores productos y guías de “buenas prácticas” para artistas. En este sentido los estudios de Amanda Norbutus en la University of Delaware, así como los últimos trabajos realizados por Richard Wolbers, junto con Anthony Lagalante, al respecto de la formulación de un barniz protector para murales al exterior, en emulsión acuosa y reversible, son especialmente interesantes y abren múltiples opciones para la conservación de pinturas murales expuestas a las duras condiciones que suponen los exteriores.

Esta colaboración constituiría un primer paso en la “conservación” de la obra de arte urbano, al menos en el tiempo de vida establecido *a priori* por el artista, que evitaría intervenciones innecesarias. Consideramos esta colaboración viable y positiva, de hecho, una de las conclusiones de las jornadas *Vincularte* es la buena acogida que ha tenido la iniciativa del grupo de trabajo entre los artistas invitados y los que asistieron como público, tal y como reflejan, tanto sus intervenciones, como las encuestas realizadas durante el evento. Parece evidente que la colaboración entre el artista que hace arte urbano y el conservador restaurador es un camino útil, con muchas posibilidades.

Referencias y bibliografía

KERR ALLISON, A. *Outdoor Public Murals: Materials, Advocacy and Conservation*, ANAGPIC 2007 Papers, on line
<http://hdl.handle.net/2081/9106> , 2007. (consultado 15-05-2008).

MELCHIORRE, M; ZENDRI, E; SÁNCHEZ PONS, M; FUSTER LÓPEZ, L; YUSA MARCO, D. *The use of waterborne paints in contemporary murals: comparing the stability of vinyl, acrylic and styrene-acrylic formulations to outdoor weathering conditions*, en “Polymer Degradation and Stability” Elsevier,
<http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0141391013004473> on line, 2014. (consultado el 22-05-2014).

SÁNCHEZ PONS, M; SHANK, W; FUSTÉR LÓPEZ, L. *Conservation Issues in Modern and Contemporary Murals*. London: Cambridge Scholar Publishers, 2015.

SHANK, W.; Norris, D.H. *Giving Contemporary Murals A Longer Life: The Challenges For Muralists and Conservators*, Paper presented at IIC Congress Conservation and Acces, Londres, Septiembre de 2008, on line,
<http://www.incca.org/resources/106-preservation/415-shank-iic-2008-article> (consultado en 12 de marzo de 2012)

Carlota Santabárbara Morera
Dra. en Historia del Arte. Conservadora Restauradora
carlotasantabarbara@gmail.com

Resumen:

Dentro del encuentro *Vincularte*, concebido como un diálogo abierto entre artistas y profesionales que tutelan el patrimonio histórico-artístico, se estableció una línea de comunicación entre los agentes participantes de la expresión urbana, los artistas y los integrantes del grupo de investigación de Arte Urbano del *GE-IIC*. Fue, en este contexto, donde se presentó la tarde del 9 de marzo a Andrea Michaelsson *Btoy*, artista autodidacta que se inició, hace más de una década, en el arte urbano desde la ilegalidad, pero que paulatinamente fue evolucionando a creaciones vinculadas con la educación y la participación colaborativa de colectivos, no sólo dentro de la legalidad, sino también desde lo institucional, la educación y la acción social.



Andrea Michaelsson, *Btoy* (Barcelona, 1977), comenzó en el arte urbano realizando grafiti, empleando fotografías antiguas¹ y stencil con el objetivo de embellecer la ciudad y acercar el arte contemporáneo al público. Sus intervenciones artísticas se caracterizan por integrarse con las texturas de los soportes que emplea, ya sean muros u otro tipo de superficies. A nivel técnico, muestra un gran interés por la utilización del papel como soporte, ya que es un material muy recurrente en sus obras que presentan una gran fragilidad, sobre todo a la intemperie. Le interesa mucho el proceso de transformación de la obra a lo largo del tiempo, ya que busca integrar la vanitas contemporánea dentro de la multitud, tratando también temas que le inquietan y le interesan, como la figura de la mujer o elementos de la cultura pop con clara influencia estética de Andy Warhol, pero siempre desde una mirada tamizada por la fotografía de Cartier Bresson, descontextualiza los iconos y los muestra en el espacio público.

Últimamente se ha adentrado en temáticas de denuncia social, vinculando la creación a procesos de participación colectiva dentro del marco de la educación. Sin embargo, a pesar de lo expuesto anteriormente, cabe mencionar que a partir de su colaboración con el archiconocido Banksy² empezó a ver el street art también como un arte capaz de ser comercializado.

Empezó a pintar en la calle, cuando Barcelona era un lugar bastante más libre que hoy en día, donde se vivía un fenómeno contracultural que abarcaba desde el movimiento okupa hasta la intervención grafitera en

fábricas abandonadas. En ese momento, hacia 2002, existía una gran libertad expresiva a nivel artístico y urbano, desarrollándose de manera autodidacta dentro de la escena cultural más lúdica y permisiva. Con el tiempo fueron cambiando las leyes y la ciudad en sí misma, se destruyeron las antiguas fábricas dentro de las políticas de especulación urbanística y apareció un mayor control policial en la ciudad. Este proceso de transformación de la ciudad de Barcelona obligó a los artistas, y también a *Btoy*, a descubrir nuevos lugares e ir adaptándose a los cambios de la ciudad, de este modo comenzó a utilizar el papel, de algún modo para evitar el exceso de multas sin verse limitada expresivamente. Por esta misma razón comenzó también a redirigir su *modus operandi* hacia centros cívicos y culturales, aportando ideas y creando talleres para enseñar cómo comunicarse a través de la pintura mural. A día de hoy se puede considerar que esta línea de actuación es muy importante dentro de su trayectoria, adquiriendo cada vez mayor notoriedad en el campo educativo y social.

Las intervenciones de *Btoy* se caracterizan por la realización de talleres sociales y educativos dentro de sus intervenciones en festivales de arte urbano. Su objetivo es enseñar las técnicas artísticas que utiliza a jóvenes que tenga interés por la expresión en el espacio público, contando con los medios disponibles y dentro de las circunstancias que cada lugar presenta, dependiendo de los materiales que existan, y a partir de ahí generar un proyecto en el que los jóvenes puedan probar todo este tipo de medios artísticos, dando así la oportunidad de experimentarlos y conocerlos.



Btoy trabaja actualmente en proyectos institucionales, tales como su colaboración con el programa educativo del Museo Nacional de Arte de Cataluña, relacionado con el tema del muralismo contemporáneo y el arte románico catalán. Se trata de un proyecto formativo para estudiantes de secundaria que tiene como objetivo reforzar la enseñanza artística tan ausente en el panorama educacional actual. La idea parte de la realización de un mural en el instituto y otro en el museo, pero lo más interesante son todas las actividades que se generan en torno a dicha creación, dado que no se trata sólo de una obra que permanece inerte, sino que es el *leit motiv* para dinamizar ciertos espacios museísticos y vincularlos con un sector poblacional que quizá nunca ha visto un cuadro. De este modo, ya desde las instituciones museísticas se pretende dar un giro a la comunicación y educación, incluyendo colectivos sociales de la periferia, con menos recursos, dándoles herramientas expresivas y artísticas.

Btoy pretende dar un empuje a la educación artística desde la base, desde lo social, como instrumento de conocimiento y de información de lo que es el arte contemporáneo para que después ellos desarrollen su propio proceso creativo, ya que tal y como afirma, “lo importante es que sean ellos los que tengan la dirección un poco del trabajo”. Su colaboración artística se vincula también con centros culturales, como es el caso de “la Escocesa”, que es un centro de creación de artes visuales que realiza un festival anual que convoca a diferentes artistas para realizar murales. En esta línea, *Btoy* trabaja con los más jóvenes lo que es un mural, dándoles a conocer su ámbito artístico urbano más cercano, el de su propia ciudad, la de Barcelona. Así mismo, dentro del ámbito barcelonés, es destacable otro proyecto realizado en colaboración con el Instituto Bac de Roda, se trata de una intervención realizada por los estudiantes de bachillerato artístico en colaboración con el festival Openwalls, el cual también está vinculado con temas de educación, investigando sobre la igualdad de género.

Fuera de su ciudad de origen, *Btoy* ha realizado proyectos muy interesantes, como el desarrollado en la ciudad de Málaga con escuelas de enseñanza libre, donde se desarrollan proyectos educativos muy interesantes en los que el objetivo es involucrar a los más jóvenes. En esta misma línea, es importante mencionar el proyecto que desarrolló en la ciudad marroquí de Casablanca, donde le invitaron a pintar un mural y, junto a la organización, decidió crear un taller vinculándolo al centro

cultural de la misma. Se trató de un taller bastante breve, de tan apenas cinco días, pero donde lo más importante de la intervención radicaba en un proceso colaborativo y educacional más allá del resultado en sí. En la sesión de preguntas que se realizó al finalizar las exposiciones de *Vincularte*, el público cuestionó diferentes temas a *Btoy*. En primer lugar, se le preguntó cuál era su opinión respecto a la conservación de las obras de arte urbano, y al hecho de trasladar sus obras a alguna institución pública o en el caso de que algún grupo de personas le propusiese la conservación de sus obras sacándolas de su contexto en la calle, si consideraría que esta sería una buena manera de conservarlas o si en tal caso perderían el sentido que había querido darle a la intervención. Andrea contestó que dependía mucho del caso que se tratara, porque no todos eran iguales, “no es lo mismo un lugar de gentrificación, donde al igual lo prefieres borrar o tal vez no, o tal vez deseas mantenerlo donde está y tiene el punto de que pase el tiempo y se vaya degradando y tal vez ese sea el atractivo de la pieza, depende.” Pero sí que remarcó a continuación la importancia de que se le consultara, como primer paso de actuación, para darle así la opción de decidir o al menos expresar su punto de vista, ya que a veces la decisión no era tampoco tan fácil de tomar, y dependía de cuestiones como si se trataba de un lugar legal o no, o si había cláusulas en el contrato firmado previo a su realización para un festival, por ejemplo.

Se le pidió también que explicara dentro de la labor educativa que realiza, cuál era el papel desarrollado por el colegio o instituto, qué se estudia o cómo se plantea para que la gente más joven lo conozca. Al respecto Andrea *Btoy* respondió que el interés por las instituciones educativas públicas ha ido en aumento en los últimos años respecto a la pintura mural y del *graffiti*, “también se están dando cuenta de que es una manera más de pintar, que se había olvidado el hecho incluso de pintar en el colegio con un spray o con una pintura plástica”, y por ejemplo de pedagogía no tengo ni idea, porque no es mi trabajo, yo tengo que estar junto a pedagogos o profesores, y yo les doy instrumentos para que puedan realizar la asignatura, yo soy como el satélite podríamos decir, yo entro y salgo y ellos están más tiempo, ellos tienen más responsabilidades a final de curso, tienen que dar notas”.

Abordando cuestiones más técnicas, uno de los asistentes le preguntó por las dificultades que se ha podido encontrar a la hora de llevar

una plantilla a un mural de grandes dimensiones. En este sentido, *Btoy* afirmó que los medios han ido variando, primero se contaba tan sólo con escaleras y pértigas y con los años se ha cambiado la manera de pintar, con andamios o grúas. En cuanto a los aspectos materiales, el público mostró curiosidad por saber qué tipo de materiales utilizaba. Andrea expresó cómo, “lo ilegal es mucho más casual y me gusta trabajar que sea visible el paso del tiempo, es decir, que se degrade, y ver cómo al cabo de unos años se ve el efecto de la humedad sobre la pintura desconchada o se ha caído, la verdad es que me ha gustado desde los inicios, después a nivel de festivales depende de cómo hayas quedado con esa organización, también hay que tener un respeto.”

Respecto a la cuestión de cómo elegía la ubicación de su obra, aseveró también cómo ha habido una evolución, “en el pasado me gustaban los lugares abandonados, pero el otro día estuve en una casa que igual hacía treinta años que no la había tocado nadie, y no fui capaz ni de pintarla,...en la ciudad es diferente porque es más impactante, las personas van actuando sobre ese espacio, y ahí me siento más capaz de tocar según qué lugares”. Finalmente, en cuanto a cómo le gusta que le denominen, si artista urbano o street artist, ella misma declaró: “mira, yo pinto en la calle, a mi llamarme como queráis, ya está, yo vengo del mundo autodidacta. Yo no he pintado un tren en mi vida, de manera ilegal, y esa era la cuestión que teníamos ya hace diez años si eras grafitero o no, ahora ya se ha separado lo que es el arte urbano y el *graffiti*”.

Conclusiones:

Resulta llamativo cómo *Btoy* traspasa los límites de la ilegalidad practicada en sus orígenes, para colaborar estrechamente desde la institución con un fin social utilizando el arte como medio expresivo, educativo y de integración social en el espacio público.

Lo más interesante en sus proyectos artísticos es el proceso en sí mismo, cargado de connotaciones educativas, de inclusión social y cooperación ciudadana, haciendo partícipe a la sociedad del desarrollo artístico del proyecto. Por ello, no creo que sea tan interesante la conservación de sus obras a nivel material, sino la documentación del proceso en sí mismo. Se trata de acciones colectivas para el espacio

público. Sin duda, conceptualmente difiere mucho de otros artistas urbanos que buscan su permanencia artística, así como remarcar su seña de identidad. Es reseñable además cómo *Btoy* en sus intervenciones en murales de la ciudad utiliza materiales que se degradan rápidamente, como el papel, y este proceso de deterioro de la obra es algo que forma parte de la intención propia de la obra, por lo tanto su preservación serían una contradicción con la autenticidad de las mismas.

Sin duda englobar a todos los artistas urbanos dentro de un mismo “saco” es algo erróneo de partida, las intencionalidades de los mismos, la vocación de permanencia, o de reafirmación artística, así como su vinculación con el entorno urbano en el que intervienen es muy diferente. Al igual que ocurre dentro del arte contemporáneo, cada artista tiene su propia visión de lo que hace, plantean un medio de expresión diferente y manifiestan diferentes preocupaciones por que aquello que realizan, deseando o no la permanencia de sus obras para el futuro. Por lo tanto las líneas de actuación para conservarlo deberán ser diferentes, específicas y adecuadas a cada artista y a cada proyecto.

El público asistente a *Vincularte* opinó sobre un mural de Andrea *Btoy*



Referencias y bibliografía:

¹ Estudió fotografía en el l’Institut d’Estudis Fotogràfics de Barcelona

² El año pasado participó en el Cans Festival en Londres, organizado por Banksy, preparando varios murales e instalaciones en uno de los túneles de la estación de Waterloo. También ha expuesto en galerías de Los Ángeles, Londres, México, Barcelona y Bruselas.

<http://www.streetartbio.com> (consultado el 15 de abril de 2016).

<http://www.thesoulreport.com/andreabtoy.html> (consultado el 16 de abril de 2016).

Es un resumen de la comunicación de Andrea Michaelsson

Las preguntas fueron realizadas por el público asistente a *VINCULARTE*.

Resumen

Durante Vincularte. Encuentro Abierto sobre Arte Urbano, celebrado en la sede de La Casa Encendida, Madrid (08-09/03/2016), Gonzalo Borondo, realizó una intervención donde explicó su proceso de trabajo y sus intereses artísticos, a través de algunos de sus proyectos. Al finalizar su charla respondió a las preguntas que le realizaron desde el público de sala y en streaming. El presente artículo resume su intervención y las preguntas del público, e incluye una valoración personal de su obra desde la perspectiva de conservación de obras de Arte Urbano.

Palabras clave: Borondo, vincularte GECII, conferencia, arte urbano, espacio público

Gonzalo Borondo (Segovia, 1989) comenzó de forma activa en el contexto urbano desde muy joven, su primera escuela fue la calle y el lenguaje del grafiti, “miraba lo que pasaba en los muros”, pero poco a poco fue interesándose por la pintura más tradicional, hasta que empezó a unir técnicas de ambos mundos y a experimentar con el “enmascarado con pintura y rayado encima” sobre cristal, por ejemplo, en escaparates de tiendas, en desuso o abandonadas.

Desde sus inicios le ha interesado la experimentación y la búsqueda, y su principal objetivo ha sido “el diálogo con el espacio público”. Actualmente, y en paralelo a su faceta en el arte urbano, Borondo está trabajando en ilustración, grabado, instalaciones, vídeo, y otros campos artísticos de su interés. Se halla inmerso en “mezclar” lenguajes diferentes,

lo expresivo, con “un lenguaje más gráfico, más pictórico; signos, garabatos, algo más naif, porque le da riqueza pictórica”, así como quiere trabajar al máximo “los pequeños detalles”, algo importante para él desde que comenzó a pintar, como demuestra con trabajos como Narcissus¹, o sus recientes El origen del mundo², en Delhi, y su acrílico sobre muro en Hawaii³ (Festival de Pow-Pow, 2016).

El contexto también es algo esencial en sus trabajos: desde la elección del entorno, los materiales y los restos que encuentra en el muro, los colores anteriores a su intervención, hasta conocer a la gente del lugar, las personas que van a ver las piezas a diario, algo indispensable para él, puesto que el arte urbano “nace como una expresión de ciudadano a ciudadano” y le motiva que quienes ven sus obras desde su comienzo, vayan descubriendo los “pequeños” detalles, elementos, signos o guiños hacia ese lugar y hacia ellos.

Por estos motivos, dentro del arte urbano como movimiento y como artista en particular, siempre ha pretendido que la gente volviera a adueñarse de las plazas, de la calle y su entorno, y reivindica la pequeña intervención, que, considera, tiene una mayor capacidad para sorprender al ciudadano, frente a la gran intervención, que puede saturar al viandante porque se alía peligrosamente con el lenguaje publicitario.

Para Borondo, los artistas están demasiado pendientes de las redes sociales, tanto por la excesiva inmediatez que significa un elevado grado de consumismo de la imagen, como por la banalidad de los contenidos que se promueven, lo que acerca este arte a las grandes marcas y corporaciones y, tras todo ello, a la gentrificación; un terreno donde incluso los creadores que, como él, huyen de estos temas, pueden finalmente verse envueltos. También, sin apenas darse cuenta, partiendo de “orígenes bastante ilegales,

combativos y anti publicitarios, al final, pueden encontrarse en lo institucional, como pasa en murales de gran escala”.

Dentro de esos nuevos lenguajes con los que experimenta está la imagen arquitectónica, como tema en sus intervenciones, pues le ayudan a re-contextualizar un lugar más impersonal, como en el caso de Padre⁴, intervención en Up North Festival (Sulitjelma, Noruega).

Considera que trabajar con escultura y pintura, a la vez, le parece complicado, por su pasadas experiencias en la Universidad de Milán⁵, por ejemplo.

Borondo viaja y realiza intervenciones en todo el mundo, como París y Delhi, Londres, donde trabajó en la intervención con Shame⁶, y en Atenas con Kouroi⁷ (ambas sobre cristal), y aunque se le conoce por grandes obras, enormes murales en medianeras como el de Łódź (Polonia), o “Lea Trois Ages”⁹, en París, reconoce que disfruta más de los proyectos sencillos como “enmarcar el muro y pintar en blanco el resto”, que podemos ver en su proyecto Enmarcado en la pared¹⁰ (2009), un trabajo del que se siente muy orgulloso.

El proceso es algo trascendental en su trabajo, lo disfruta, y en sus intervenciones en espacio público se deja influir “por las sensaciones”, e improvisa mucho, “según la pared, me dejo fluir por la energía¹¹”, pues suele ir sin una idea prefijada, hasta que, poco a poco, va naciendo; “al final, acaba siendo siempre otra cosa”.



Foto de Fabiano Caputo

Preguntas a Borondo

Pregunta: Siendo uno de los artistas que más involucran en la creación el entorno y a la gente ¿crees que perdemos (o falta) documentación entre la producción y la fotografía del trabajo finalizado?

Borondo. “Creo que hace falta más análisis crítico”; “muchas veces aparece la imagen solamente pero la gente del barrio es quien comprende lo que se muestra realmente”.

P. Soy artista y sé lo duro que es trabajar en equipo en estos trabajos, y tú ¿trabajas solo? ¿Cómo llevas el proceso?, porque trabajas bastante con brocha, ¿no?; ¿eres de alejarte en los grandes murales?

B: Sí, trabajo solo; “uso rodillos, disfruto mucho del proceso, las pinceladas, como yo trabajo, tienen un punto de instinto, es como orgásmico”; “cuadrículo un poco la base, pero en general no suelo estar alejándome, trabajo mucho en el lugar, me cuesta separarme, me pongo hasta que se me acaba la energía. Sí que es un poco performático”.

P: ¿Crees que vuestra obra se basa más en una acción que en un resultado? (y creo que sería de los principales pilares a la hora de conservar) pero ¿haría falta un lugar especial para mantener el proceso, más que la pieza?

B: “Yo el proceso es lo que más disfruto”. Respecto a la otra pregunta, “no

sé si hay una solución para eso...”

P: Cuando eliges la ubicación, ¿intentas sacar el alma del lugar, o buscas una imagen para el lugar?

B: “Es una parte de las dos, depende; ahora trabajo, por desgracia, de una forma más independiente, elijo yo el lugar” (como el caso del mural del reflejo en el agua, Narcissus). En los festivales “intento encontrar un lugar más mío”, “intento estudiarlo, hacer un diseño del lugar, conocer a los vecinos, sus historias, etc. Pero es un proceso que va a la vez, en paralelo...; y luego está la parte del proceso donde cambio todo lo que había empezado”.

P: ¿Cómo eliges los materiales, por su durabilidad o adaptabilidad al lugar, o al proceso?

B: “En festivales he visto grandes obras de artistas que admiraba deteriorarse con el sol y la humedad, quedando en blanco y negro casi, y era muy triste”. “Yo, en mi caso, las grandes intervenciones, que cuestan mucha energía y trabajo,...las cuido.”

P: ¿Qué tipo de materiales usas?, “¿acrílicos, rodillos, brocha, sprays o aglutinantes, para que sea más natural..., o qué, para que no sean tan efímeros...?”

B: “No, sólo uso pintura plástica...”. En el caso de los cristales, “cuanto más arenosa es la pintura, más araña. Si le metes algo de esmalte estás perdido, tienes que excavar y te dejas el brazo”; “también depende del material y de mi intuición”; “a mí en el cristal, me gusta la interacción de la gente”, “me gusta que la obra vaya mutando y vaya desapareciendo, pero este es un caso específico. Hablando de los grandes murales, pues sí, hay que cuidar la intervención”.

Referencias

- 1 Intervención de gran dimensión donde un rostro se refleja en el agua. Londres.
- 2 <http://bit.ly/1Wuwr8o>(última búsqueda: 11/04/16)
- 3 <http://bit.ly/24V5Jey> (última búsqueda: 11/04/16)
- 4 <http://bit.ly/1TaoS0Y>(última búsqueda: 11/04/16)
- 5 <http://bit.ly/1ZM3nHS>(última búsqueda: 11/04/16)
- 6 <http://bit.ly/1TBSnsj>(última búsqueda: 11/04/16)
- 7 <http://bit.ly/1GaKOoz> (última búsqueda: 11/04/16)
- 8 <http://bit.ly/1S7qM21>(última búsqueda: 11/04/16)
- 9 <http://bit.ly/1YpCSaV>(última búsqueda: 11/04/16)
- 10 <http://bit.ly/1T4Dwc5>(y <http://bit.ly/1Wu08qS> última búsqueda: 11/04/16)
- 11 <http://bit.ly/22wldPz>(última búsqueda: 11/04/16)

Las preguntas las realizó el público asistente a *VINCULARTE*.
Gracias a Maribel Úbeda por el resumen

BORONDO. VALORACIÓN DE LA RELEVANCIA DE SU OBRA DESDE LA PERSPECTIVA DE LA CONSERVACIÓN DE ARTE URBANO

Maribel Úbeda García
Licenciada en Historia del Arte. Técnico superior en fotografía artística.

maribel.ubeda@gmail.com

Borondo es uno de los artistas más interesantes del panorama del arte urbano, porque intenta mantener la esencia de la creación en la calle donde ha conseguido tener un discurso propio. Es alguien que lleva bastante tiempo dentro de este contexto artístico y conoce muy bien su lenguaje e implicaciones sociales y expresivas.

Lo esencial de su obra es que busca un Diálogo directo con el público, la comunicación, y mostrar sus reflexiones sobre la naturaleza humana, pero “jugando”. Le da mucha importancia a crear en equilibrio con el entorno, sin estridencias, casi de forma camaleónica, para amoldarse al contexto. Le importa el espacio público porque es el lugar democrático y plural por antonomasia, aunque principalmente le interesa la gente circundante a sus intervenciones, las personas que verán la obra desde sus inicios y comprenderán los matices o detalles que él capta y muestra.

Su obra está muy marcada por un carácter pictórico tradicional; trabaja y avanza en este sentido (estudia a “los clásicos” tanto como ha convivido con el grafiti, y su lenguaje aúna ambos mundos de técnicas y procesos). Borondo utiliza la pintura de forma matérica, la modela y consigue trazos expresivos cuando raya a espátula o quita pintura con un tenedor, y más etéreos, casi tendente a lo inacabado, cuando utiliza el rodillo, en intervenciones sobre muros y medianeras. Se apasiona con el proceso creativo desde la búsqueda de ese lugar elegido, y también disfruta con el trabajo en sí, abducido por la búsqueda de conceptos, con un método operativo cambiante, adaptable y flexible, sin ideas demasiado preconcebidas. Muestra sus temáticas de forma narrativa, utilizando lo

poético y lo metafórico, por lo que su obra está abierta a diversos discursos. No es hermético, aunque sí puede parecer menos evidente su mensaje porque no busca lo fácil. Huye del lenguaje publicitario y le da más importancia a transmitir emociones y sensaciones. Con una gran gestualidad, a modo de performance, traza los personajes y arquitecturas que consiguen atraer y captar la atención buscada.

Intervención de Gonzalo Borondo en Vincularte
Foto de Maribel Úbeda



Respecto a la conservación de su obra, Borondo ha aprendido a estimar el mantenimiento de aquellas intervenciones donde se emplea más a fondo. Conservar es una forma de valorar ese trabajo, pero no contempla la conservación de sus intervenciones o piezas por puro placer hedonista; por ello Borondo documenta el proceso artístico más que sus obras terminadas, que es lo que desde su punto de vista contiene la información encriptada. Es fácil encontrar sus vídeos de intervenciones, donde muestra las técnicas que utiliza, los procedimientos y procesos; no como un extra sino como la obra en sí misma.

La conservación, de alguna de sus obras realizadas sobre cristal, es de sumo interés, por ser un buen exponente de su técnica y experiencia artística. A veces realiza dicha técnica en la parte interior de escaparates de comercios, y aunque utilice pintura plástica no está tan expuesta a las inclemencias o deterioro usual de la calle. Son interesantes por el juego de la transparencia, que ayuda a imbricar sus piezas con la calle, ya que mantienen la particularidad del “camuflaje” y respeto al entorno, que es parte de la esencia de sus trabajos en general.

Referencias y bibliografía

Conferencia de Borondo en *VINCULARTE, Encuentro abierto sobre Arte Urbano, Grupo de Arte Urbano GE-IIC*, La Casa Encendida, Madrid, España, 9 de marzo de 2016.

Blog de Borondo, oficial: <http://bit.ly/260Kxlp> (última búsqueda: 16/04/2016)

Vídeos sobre obras de Borondo: de Fabiano Caputo: <http://bit.ly/1qyFGXU>; en *Videwalls*: <http://bit.ly/1TZ1Vok> . (última búsqueda: 16/04/2016)

Vídeo donde Borondo explica sus intereses y técnicas: <http://bit.ly/1Sx3R09> (última búsqueda: 26/04/16)

María del Mar Vázquez de la Fuente.

Historiadora del Arte

marimarvz@gmail.com

Resumen:

El presente artículo recoge la entrevista realizada vía electrónica el día 29 de septiembre de 2015 al artista urbano taiwanés *Ano*; y mediante las preguntas, en la línea del encuentro abierto de arte urbano *VINCULARTE*¹, se ofrece un acercamiento al artista y a su obra. El objetivo de este estudio es descubrir qué vínculo hay entre artista y videojuego, además de conocer la opinión de *Ano* sobre la conservación de su propia obra.

Palabras clave: ano, entrevista, vinculados, videojuegos

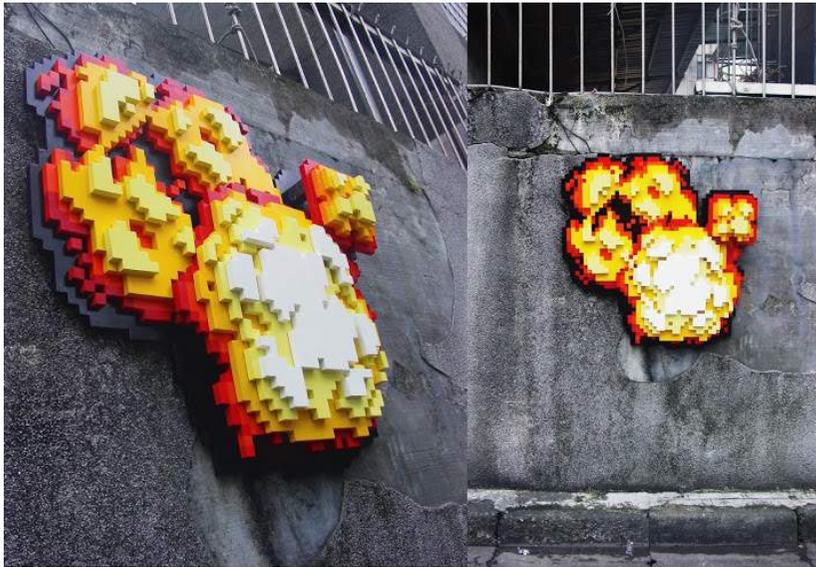
*Ano*² es un artista que comenzó su actividad en el grafiti en el año 2000 y, desde entonces, acumula un gran número de trabajos, exhibiciones y premios; y sus obras, aunque están más presentes en Taiwán, pueden localizarse también en lugares como La India. Este artista es destacable por varios motivos: por un lado, tiene visibilidad en los medios de comunicación taiwaneses y, además, ha colaborado para marcas como *Adidas* o *Nike*. Por otro lado, emplea una gran variedad de técnicas como el eespray o la pintura aplicada con extintor, y recurre a materiales como *stickers*, posters, pintura fluorescente e incluso purpurina. Por último, usa diversos soportes como lienzos, muros o esculturas.

En lo referente a las características visuales, sus obras son el resultado de la mezcla de grafiti escrito, imágenes realistas y elementos de videojuegos, como consolas y mandos de antiguos modelos de máquinas recreativas acompañados de estética *8-bit*. Un ejemplo a destacar de entre

todas sus creaciones es *Pikachu live painting* inspirada en el conocido personaje del videojuego de *Pokémon*, y que recoge los aspectos citados de su particular mezcla y variedad técnica.



Es destacable otro conjunto de obras que él engloba como *Pixel Bombs*, creadas bajo estética *8-bit*, siendo interesante, en concreto, la pieza elaborada en 3D.



2007. 3D PIXEL BOMB. Wood, spray paint. 100 x 120 X 25 cm *sold
 copyright © 2000-2013 Anops paint & design. All rights reserved. WWW.ANOPS.COM

En esta serie *Ano* juega con la perspectiva, ya que de lejos se puede observar que el conjunto de píxeles forman una explosión sobre un muro, pero de cerca, además de advertir más detalladamente cada *pixel*, se puede percibir que en verdad es una escultura realizada en madera y espray.

Entrevista

Pregunta: ¿Por qué elegiste hacer arte urbano?

Respuesta: Porque puedo recibir críticas de mis obras por parte del público, y no un insincero elogio que podría ser escuchado en una galería.

P: ¿Crees que el espacio público tiene algo en especial, como ser un lugar idóneo para decir o reivindicar algo?

R: Pienso que crear en el espacio público permite usar el arte para afectar al mundo, concediendo a la gente común el acceso al arte en la realidad mundana sin la necesidad de ir a un lugar específico para ver artes creativas.

P: Actualmente hay un gran debate sobre la conservación de arte urbano. ¿Qué piensas sobre esto? ¿Querrías que tus obras se

preservaran?

R: Particularmente, no deseo que mi obra sea preservada, porque este mundo tiene cierto tamaño y tan solo hay ciertos muros para pintar. Si el trabajo de cada artista urbano tuviera que ser preservado, posteriormente, los artistas urbanos no tendrían espacio para expresiones creativas. El aspecto más interesante del arte urbano está en el hecho de que desaparecerá o será tapado por una nueva creación, porque a la gente le gusta las ideas frescas.

P: ¿Qué obra, relacionada con videojuegos, es más representativa para ti? ¿Por qué?

R: Mi obra preferida es la relacionada con mi serie *Pixel Bomb*. Comencé con este tema después del ataque terrorista 9-11. Estoy especialmente encariñado con ellas porque creo que la tecnología está avanzando muy rápido, mucha gente usa la tecnología digital para crear cosas que no comprenden completamente, como mi *Pixel Bomb*. De lejos parece una explosión, pero de cerca no puedes decir que es, porque has sido bombardeada por ella.

P: ¿Por qué elegiste los videojuegos como tema de trabajo?

R: Continuamente uso los videojuegos como punto de comienzo porque, cuando era joven, mi abuelo poseía una arcade, por lo que crecí con videojuegos. Para los niños de mi generación, los videojuegos fueron una gran parte de nuestras infancias (y me encanta jugar videojuegos). Aunque esto no es algo que haya aparecido en la generación de nuestros padres. Ahora hemos crecido, pero aún con reminiscencias sobre videojuegos, por lo que este asunto despierta recuerdos para casi todo el mundo.

P: Algunas obras de otros artistas urbanos también tienen relación con los videojuegos, y muchos videojuegos tienen elementos basados en el arte urbano. ¿Crees que ambos tienen relación o alguna conexión? ¿Es relevante el arte urbano para los videojuegos y viceversa?

R: Creo que los videojuegos han originado un cambio en el mundo, y aparecieron en torno al mismo momento en el que lo hicieron los artistas urbanos, así que es fácil que se use en el arte urbano los videojuegos como punto de partida creativo cuando trabajan en sus obras.

P: El propósito de esta investigación es saber si el arte urbano puede

funcionar, en este caso, como un documento que recoge un nuevo tipo de entretenimiento en una era tecnológica. ¿Qué opinas al respecto?

R: El arte urbano no puede apartar los ojos de la gente de sus pantallas (porque aunque salgan a la calle, siguen usando sus móviles para tomar fotos de arte urbano y luego lo ven a través de las pantallas), pero al menos les hace más cercanos al arte y les ayuda a entender más el mundo fuera de los medios de comunicación.

Conclusiones

Tras la entrevista cabría analizar algunas de las respuestas dadas por *Ano*, ya que aportan unos puntos de vista muy interesantes para el estudio del arte urbano.

Este artista, como él mismo dice, decidió dedicarse al arte urbano porque todo lo que sea de carácter más institucionalizado se reduce a elogios insinceros. El espacio público, que es un lugar de encuentro, de debate y de crítica, funciona como zona de diálogo. Sin embargo, en los espacios institucionalizados, no podría fomentarse al mismo nivel ese debate abierto, porque la obra es indiscutible al estar presente en un espacio que otorga a la obra cierta solemnidad. “El cubo blanco es una instalación pensada para adherir el aura a todo lo exhibible en él, no sólo ensimisma las obras reduciendo cualquier conexión a puro juego formal interno, sino que impone la artisticidad al espectador, sustituyendo la curiosidad por la absorción, la seducción por la imposición, la negociación por la dogmatización y la cercanía por la distancia [...]” (Gonzalez,C 2004:5).

Por ello, los artistas urbanos como *Ano* exteriorizan en la calle ciertos discursos para poder incitar el diálogo y así poder crear puntos de encuentro, mientras que en un ámbito institucionalizado quedarían privados de un espíritu realmente crítico.

Así mismo, *Ano* afirma que, como muchos jóvenes de su generación, se siente unido a los videojuegos porque han sido relevantes en su infancia y ahora son una parte fundamental de su trabajo. Estas creaciones relacionadas con los videojuegos pueden ser contempladas por cualquier tipo de espectador, pero los que se sentirán identificados o vinculados de verdad con lo que allí se cuenta y representa son los partícipes y/o testigos de ese nuevo código visual que originaron los videojuegos. Flavio

Escribano, presidente y fundador de *ARSGAMES*, afirma: “Las relaciones del videojuego con otras disciplinas como el cine, la televisión, el cómic e incluso la literatura lo convierten en el hijo predilecto de una nueva generación, la generación transmedia”. Por tanto, los videojuegos vendrían a servir de iconos de esa nueva generación transmedia, ya que, aunque haya mayor o menor afinidad, ha establecido su propio lenguaje visual. En este sentido, las creaciones relacionadas con esta temática muestran esos iconos generacionales, y poseen relevancia desde el punto de vista socio-cultural: una nueva era tecnológica, un nuevo lenguaje reconocible, y el arte urbano como testigo (y a la vez documento) de esa evolución.

Referencias y bibliografía

- ¹ Encuentro abierto de arte urbano *VINCULARTE* en La Casa Encendida, [On-line], consultado el: 12-4-2016, disponible en: <http://www.lacasaencendida.es/conferencias/vincularte-encuentro-abierto-sobre-arte-urbano-5223>
- ² Especial agradecimiento a *ANO*, que muy amablemente ha colaborado en la entrevista en todo momento y ha aportado material visual para ilustrar el artículo.
- ³ Referencia a los atentados del 11-S, también llamado 9/11.
- ⁴ “El posgraffiti, mejor conocido como Street art, nació en los años ochenta y se ha popularizado desde entonces como un arte que –a pesar de ser comúnmente ilegal- embellece las calles y brinda espacios de diálogo”. GONZÁLEZ, M., Arte urbano que te transporta a otra dimensión, Cultura colectiva, 2015, [On-line], consultado el: 12-4-2016, disponible en: <http://culturacolectiva.com/arte-urbano-que-te-transporta-a-otra-dimension/>
- ⁵ GONZÁLEZ, C., El Inconsciente Político Del Cubo Blanco. Del Espacio De La Vanguardia Al Espacio Del Modernismo, HUM 736, Papeles de cultura contemporánea, N°4, Julio 2004, pág. 5, [On-line], consultado el: 12-4-2016, disponible en: <http://www.ugr.es/~hum736/PDF/hum736%20N4.pdf>
- ⁶ Como dice Llaveria: “Se podrá discutir sobre la materialidad de la forma concreta, pero difícilmente se podrá negar su valor como aportación al sentido de lo poético y lo simbólico en la ciudad; su papel en la

conformación de identidades (y de una identidad común) y de voluntades públicas, y, finalmente, su capacidad de establecer un diálogo -como punto de encuentro- entre lo individual y lo público, lo social y político”.

LLAVERIA I A., J., El arte de construir ciudad, Diálogos urbanos: confluencias entre arte y ciudad, I Congreso Internacional Arte y Entorno, La ciudad sentida. Arte, entorno y sostenibilidad., 2006, págs. 9-10, [On-line], consultado el: 12-4-2016, disponible en: <http://www.upv.es/entidades/CIAE/info/U0507666.pdf>

⁷ ESCRIBANO, F., Jóvenes y videojuegos. Estado del arte, Revista de estudios de Juventud, septiembre 12, N° 98, pág. 9.

⁸ “Décadas después de su nacimiento se ha conseguido establecer mediante esos elementos una serie de iconos cuyo reconocimiento se da tanto por el sector más afín al medio como por aquella parte de la población que se siente totalmente desvinculada de dicho sector. [...] Culturalmente el videojuego ha impregnado con su propia iconografía nuestra sociedad”.

LAOCOONT, El ítem como icono videolúdico, 28 de enero de 2015, Consultado: 14 de abril de 2016, [On-line], consultado el: 14-4-2016, disponible en: <http://www.zehngames.com/articulos/el-item-como-icono-videoludico/>

⁹ Carlos González Tardón en su tesis doctoral habla de este impacto social del videojuego: “[...] se han realizado diversos proyectos de comunicación por parte de algunas instituciones con objeto de enviar mensajes a la generación digital utilizando el imaginario del videojuego [...]”. “Ello lleva a los videojuegos a ser un núcleo importante para la generación de dinámicas sociales para esa población, teniendo un considerable impacto en la cultura y en el imaginario de adolescentes y, consecuentemente, transformando el contenido de la sociabilización entre iguales”.

GONZÁLEZ T., C., Videojuegos para la transformación social. Aportaciones conceptuales y metodológicas, Universidad de Deusto, 2014, págs. 72, 90, 91.

ESCRIBANO, F., Jóvenes y videojuegos. Estado del arte, Revista de estudios de Juventud, septiembre 12, N° 98, pág. 9.

GONZÁLEZ, C., El Inconsciente Político Del Cubo Blanco. Del Espacio De La Vanguardia Al Espacio Del Modernismo, HUM 736, Papeles de cultura contemporánea, N°4, Julio 2004, pág. 5, [On-line], consultado el:

12-4-2016, disponible en:

<http://www.ugr.es/~hum736/PDF/hum736%20N4.pdf>

GONZÁLEZ, M., Arte urbano que te transporta a otra dimensión, Cultura colectiva, 2015, [On-line], consultado el: 12-4-2016, disponible en:

<http://culturacolectiva.com/arte-urbano-que-te-transporta-a-otra-dimension/>

GONZÁLEZ T., C., Videojuegos para la transformación social.

Aportaciones conceptuales y metodológicas, Universidad de Deusto, 2014, págs. 72, 90, 91.

LAOCOONT, El ítem como icono videolúdico, 28 de enero de 2015, [On-line], consultado el: 14-4-2016, disponible en:

<http://www.zehngames.com/articulos/el-item-como-icono-videoludico/>

LLAVERIA I A., J., El arte de construir ciudad, Diálogos urbanos: confluencias entre arte y ciudad, I Congreso Internacional Arte y Entorno, La ciudad sentida. Arte, entorno y sostenibilidad., 2006, págs. 9-10, [On-line], consultado el: 12-4-2016, disponible en:

<http://www.upv.es/entidades/CIAE/info/U0507666.pdf>

Resumen

Como parte de *Vincularte. Encuentro Abierto sobre Arte Urbano* celebrado los días 8 y 9 de marzo del presente año en la capital española teniendo como sede La Casa Encendida; el artista urbano *Vermibus*, expuso su proceso creativo, así como las motivaciones que dan origen a su trabajo mostrando sus proyectos más recientes. Al finalizar su participación respondió a las preguntas del público de sala y en *streaming*. El presente artículo hace una síntesis de su participación y de las preguntas del público, además de una valoración personal a su obra desde la perspectiva de la conservación del arte urbano. Se pudo ver una obra que *Vermibus* realizó en la calle y que permaneció unas horas.

Palabras clave: *Vermibus*, espacio público, publicidad, arte urbano, activismo.

Vermibus es un artista y activista que proviene del *graffiti*. Estudió fotografía, ilustración y diseño publicitario. Su trabajo se sustenta en la intervención del espacio público, centrándose en la reflexión social sobre los cánones de belleza y el cuestionamiento de la imposición estética por los que estamos constantemente bombardeados por los medios y la publicidad, en especial por la publicidad de moda y en cómo nos afecta toda esa información como ciudadanos.

Vermibus es uno de los artistas que mayor impacto ha tenido en la actualidad, no solo por su trabajo como artista urbano, sino por el activismo derivado de sus intervenciones dando como resultado un trabajo casi performático. Si bien su trabajo es reivindicativo, se puede dividir en dos grandes rubros: el trabajo pictórico (por el cual es más conocido) y el activista.

Su seudónimo, *Vermibus*, fue elegido por el derivado del latín *Caro Data Vermibus* “carne dada a los gusanos”. Los modelos publicitarios se someten a todo tipo de

retoques desde luces, maquillaje, etc., pero sobre todo el logotipo y la marca que representan; todos estos matices hacen que el individuo que hay detrás de una campaña pase de ser una persona real a un objeto de representación que está al servicio de una marca, perdiendo su personalidad e individualidad pasando a ser un producto. Por ende, *Vermibus* es el gusano que transforma una materia muerta y le da un nuevo uso, una nueva vida y, por consecuencia, una nueva personalidad. El uso del espacio publicitario le ha dado la oportunidad de establecer una conversación con los medios, con las marcas y con el ciudadano, que es el que recibe ambos mensajes.

Dentro de sus proyectos más relevantes se encuentran: *NO-AD Project*, *Dissolving Europe*, *NO-AD Day* y el más reciente *Unveiling Beauty*.

Su obra ha ido evolucionando a lo largo de cinco años y si bien la materialidad es importante, también lo es la batalla derivada de la acción activista: conseguir un espacio público mejor, más democrático, y campañas publicitarias más humanas, en sus propias palabras: “es una batalla a la que quiero seguir enfrentándome”.

Es importante resaltar que el activismo ha estado fuertemente vinculado al arte urbano, no solo por su carácter ilegal y procesual, sino también por marcar una diferencia en el entorno urbano. Otro artista provocador que echa mano del “borrado” es el norteamericano Fred Radtke, cuyo seudónimo es *Gray Ghost* (el fantasma gris) activista cincuentenario que enfoca su lucha contra el *graffiti*, “borrando” los ilegales mediante la aplicación de pintura gris. “El parche gris es el icono, la seña de identidad, y la campaña de limpieza se ha convertido en una campaña de promoción personal, un juego que alimenta su ego.”

Es así que la complejidad conceptual y material va más allá de los preceptos iniciales del arte urbano, los cuales son definidos a partir de ciertas características: tienen un carácter efímero y procesual derivado del dinamismo callejero en el cual

se ubican, además es importante considerarlo así, porque este tipo de obras no funcionan como un objeto más colocado en la calle, sino que tienen sentido una vez que interactúan con el contexto en el cual se localizan, este contexto y la vinculación con el espectador se funden y son esenciales, en cierto modo, como activadores de la obra.

Preguntas

¿Te han venido a buscar a casa, es decir, te has encontrado con problemas o te han denunciado las marcas?

No, no me han venido a buscar... Se enfadaron con el tema del *NO-AD Project* eso sí que les molestó. Porque yo en la página web, al margen de publicar el vídeo y publicar el artículo de todo lo que hice, escribí que por falta de *stock* esos espacios estuvieron varios días sin ningún mensaje, porque ellos no tienen stock suficiente para reponer esas campañas y su cliente les puede decir: oye, o me instalas esto o me devuelves el dinero. Tampoco les voy a hacer un jaque, yo soy muy pequeño como para hacerles daño, estamos hablando del mayor *lobby* publicitario que hay en el mundo, yo no soy tan importante para ellos. Así que no, no me han venido a buscar.

¿Puedes repetir la fecha del NO-AD Day?

El 27 de noviembre de cada año.

¿Cómo consigues acceder?

La respuesta rápida es: queriendo. Yo empecé a mirar por el agujerito que hay en la marquesina, (pensando) esto si lo conozco, esto no lo conozco... Algunas veces me encontré la marquesina abierta. Ahí tienes algo más de espacio para mirar, para hacer una de las llaves, me pasó eso, que me encontré una marquesina abierta y me fui por la noche con mi caja de herramientas y quité el cerrojo. Luego fui con ese cerrojo de tienda en tienda. Al final no conseguí la llave original porque estas empresas utilizan llaves especiales, entonces bueno, vas y buscas y al final hay algo que encaja y abre.

Inciendiando en la conservación, si sus obras se llevaran a alguna institución pública o algo así ¿cuál sería tu opinión al respecto? en el caso de que algún grupo te propusiera la conservación de tus obras, aun sacándolas de su contexto, de la calle ¿crees que esta es una buena manera de conservarlas, te gustaría? O por el contrario ¿crees que pierden un poco el sentido que habías querido darle?

Yo estoy de acuerdo con lo que dice (refiriéndose a Andrea *Btoy*), que depende. En mi caso, trabajo de la misma manera en la calle que en la galería, por lo tanto, para mí, evidentemente ponerlo en un espacio público tiene una serie de ventajas e inconvenientes. Pero lo importante en mi obra es el mensaje de la propia obra, sí que me gustaría que se conservara más tiempo, no se destruyera, o saber qué se va a hacer con ella; porque yo la dejo ahí y me voy y muchas veces pues vienen los de la marca en concreto y lo quitan y no sé qué pasa con ella. Otras veces, alguien se aprovecha de que se dan llaves y roban la obra. Ese es un tema bastante más polémico ¿no? porque ahí tengo dos formas de verlo; por una parte mi obra se está salvando, la tiene alguien, eso es bueno porque al final no se destruye. Por otra parte, si me quitan la obra o la quitan del espacio público, yo la he puesto para todos, no para una persona en concreto; si una persona quiere una obra en particular tiene la galería para comprarla que es al fin y al cabo como estoy financiando todos mis proyectos.

Financiar un proyecto como los que hago de viajar por todo el mundo, no solo yo, sino con el fotógrafo y el camarógrafo, pagando los viajes y todo esto, al final la única manera que tengo es vender obra sin tener ningún espónsor. Por lo tanto, si alguien retira esa obra y luego la vende, claro, yo no gano nada y tampoco me pertenece, tengo ahí una dualidad que no sé muy bien para que dirección tirar, porque al final lo bueno es que alguien está violando ese espacio para hacerse con algo, esa es su intención que es diferente a la mía pero el caso es que el espacio es vulnerable y eso también es bueno. Aquí no tengo respuesta, en verdad es un poco complicado.

¿Te sientes cómodo bajo el término de artista urbano?

Yo creo que artista urbano quizá está un poquito mejor que *street artist*, es un poco la broma que hago siempre, que decir *street artist*, es como decir *canvas artist*, como si el soporte te pudiera definir. Claro habrá muchísimos artistas con muchísimas opiniones, la mía es que yo no me considero *street artist*, yo me considero artista; considero que parte de mi trabajo es el activismo y podría

considerarme pintor a pesar de que no estoy pintando, estoy borrando.

Yo creo que el término más cercano, con algo más de gancho, es un poco lo que decía Ariz en su último libro, el *Street Art* tiene gancho, no es muralismo contemporáneo, es *street art* y funciona, yo creo que sería *public artist*, artista público, porque en realidad lo que estamos haciendo nosotros, lo que hago yo, es poner mi trabajo sobre el espacio público; pero aun así tampoco me parece perfectamente correcto ni preciso.

Es complicado, es un tema para el que tampoco tengo la respuesta, porque ¿quién le pone ese nombre al final? Tampoco me quiero quejar de ellos porque lo hacen bien y nos viene bien a todos ¿no? pero son al final, son los medios de comunicación los que ponen esas etiquetas. Tú dirás, yo no me considero *street artist*, pero ellos te ponen ahí el sello ¡paf! *street artist* y es muy difícil de quitar. Yo los dos primeros años estuve luchando muchísimo en todas las entrevistas diciendo: no, yo no soy *street artist* y busqué una galería también que no tenía nada de relación con el *Street Art* y al final se me cataloga, entonces, hubo un momento en el que he dicho: pues mira, ya vale, hacédlo, decid lo que queráis, me da igual. Yo quiero hacer mi trabajo, si esto llega a más gente con la palabra *street artist*, perfecto, si llega más con la palabra fontanero, perfecto, lo que me importa es más el mensaje que el término.

¿Utilizas la misma técnica en las galerías que en el exterior?

Si es exactamente la misma, simplemente en el espacio público no puedo instalar obra pequeña, pero esa es la única diferencia.

¿Qué criterio sigues para elegir el espacio para colocar tu obra, cuando no hay encargo?

Normalmente son las zonas de alto consumo, de compras básicamente, las zonas donde hay más saturación publicitaria y algunas veces las zonas de más interés cultural, que creo que es a veces en la que la gente va con los ojos más abiertos a ver o a tratar de entender algo más.

De todas formas, yo juego con una ventaja, y es que hay una empresa que ha localizado esos sitios donde crea más impacto, entonces yo nada más estoy usando esos espacios que ya están diseñados para eso, entonces elijo.

Ambos (Andrea Btoy y Vermibus) hablaron de que vienen de un *background* del *graffiti*, quería saber ¿si todavía o en algún momento de sus carreras empezaron haciendo *tags*, bombeando o si todavía lo hacen? O ¿Si piensan que es exactamente otra movida distinta que no tiene que ver con esto? ¿Qué que es más fácil para la gente ver y cómo aceptarlo?

Yo sí empecé como escritor de *graffiti*, digo escritor de *graffiti* y no *graffitero* porque a mí la palabra *graffitero* me da reparo decirla. Aunque también escritor de *graffiti* tampoco es que sea una maravilla ¿no? pero bueno, sí, yo empecé haciendo *tags*, evidentemente no todo el mundo empezaba así ni tiene porqué encasillarse a uno por eso.

Mi caso sí que fue ese y empecé con los *tags* que es con lo primero que se empieza. Y esto a la gente común no le gusta nada, dicen que es feo, esto no me gusta, a mí ponme colorines, ponme colores y formas reconocibles que me gusten y que sean agradables a los ojos, pero claro, están obviando que nuestro primer cuaderno de apuntes, aparte del cuaderno en papel, ha sido la calle. Entonces, yo no podría hacer lo que estoy haciendo ahora sin tener el *background* del *graffiti* y de las firmas, además de las reglas no escritas del *graffiti*; a mí me parece una parte muy importante de todo este movimiento. Me voy a poner aquí un poco polémico, porque he oído cuando se dice que el público tiene que decidir, sí, evidentemente, vivimos en una democracia, esto tiene que decidirse en una democracia, pero claro, en la democracia en la que estamos viviendo falta educación y si hay tanta gente que ha evolucionado a través de eso sería importante que decidiera ¿no?. Y la otra pregunta era...no ya no pinto *graffiti*.



Foto de Maria Jesús Parada

Las preguntas las realizó el público asistente a *VINCULARTE*.
Gracias a Ana Lizeth Mata Delgado la transcripción y resumen

Vermibus. Reflexión sobre su obra desde la perspectiva de la conservación de arte urbano.

Ana Lizeth Mata Delgado. Restauradora

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

lizeth_matadelgado@yahoo.com.mx

El trabajo de Vermibus parte del activismo y el ejercicio pictórico, derivando en una producción artística muy particular. Para considerar en algún momento la conservación de sus obras es fundamental comprender claramente las motivaciones que dan origen a éstas, pues, si bien se consideran dentro de la escena del arte urbano actual, no son materialmente similares a otro tipo de producciones urbanas las cuales generalmente tienen como soporte los muros y el uso de capas pictóricas o elementos añadidos como los stencil, para elaborar la imagen. En este caso, son obras en papel con tintas removidas, rematadas con barniz y colocadas en las marquesinas publicitarias de donde alguna vez salieron para que Vermibus las resignificara, creando una nueva obra.

El caso de este artista-activista es interesante y complejo a la vez, no solo por la carga conceptual que da origen a su producción y el uso del espacio público, sino por la problemática material derivada de la técnica de manufactura. Partiendo del hecho que utiliza posters publicitarios que el no produce inicialmente, los cuales representan a las marcas vinculadas a la moda y su policromía está determinada por los propios colores usados por éstas. La gama cromática de las obras de Vermibus se originan por las mezclas de las mismas tintas que se disuelven al contacto con el solvente aplicado por el artista. Para ello utiliza esponjas, brochas y pinceles que se mezclan arbitrariamente y juegan con el color existente. Los trazos de sus herramientas son evidentes, respetando en la mayoría de los casos los rasgos fisonómicos pero deformándolos lo suficiente para resignificar la figura humana en una forma casi fantasmal y despersonalizada, anulando la marca a la que representan (eso incluye el color y la tipografía).

En ciertos casos ha mezclado tintas de diversos posters para tener una paleta cromática más nutrida. Finalmente, aplica un barniz a manera de protección de la imagen y que tiene una doble función: no solo protege la obra, sino que devuelven el brillo perdido durante el proceso de disolución, pues dicho por el propio artista, al momento de manufacturarlos se vuelven mates y le interesa que conserven un brillo similar al que tenían antes de ser intervenidos, procedente de los materiales de la impresión offset.

Intervención realizada por Vermibus.
Ana Lizeth Mata Delgado.



Para Vermibus, la parte sustantiva de su trabajo radica más en el mensaje que en la materia, no obstante, el mismo ha comentado que le gustaría que se conservara un poco más de tiempo o al menos que no se destruyera, pero sobre todo es consciente de que al estar en un espacio público esa obra cumple la función de transmitir un mensaje que no le pertenece. Lo valora diciendo: "...por una parte mi obra se está salvando, la tiene alguien, y eso es bueno porque al final no se destruye...".

Para considerar la conservación material de este tipo de obras es fundamental comprender el significado y la función que éstas cumplen dentro del espacio público, además de comprender que es la modificación material dada por el artista la que le otorga un nuevo sentido.

Vermibus documenta cada proceso, no solo de la técnica de ejecución, sino de los contextos en los cuales se insertan, puesto que forman parte de la historia que hay detrás de cada una de ellas.

Bibliografía y referencias

Aquino, Arnulfo. (2011). *Imágenes épicas en el México contemporáneo. De la gráfica al graffiti*. 1968-2011, INBA, CENIDIAP, CONACULTA, México.

González Lima, Blanca (1988). *El graffiti como recurso comunicativo de los grupos juveniles marginados*, Tesis de Licenciatura, FCPyS-UNAM, México.

<http://www.noadday.org/>

<http://www.urbanario.es/articulos/artivismo/articulo-artivismo/art/fred-radtke-the-gray-ghost/> ISSN 2255-1239.

<https://vimeo.com/vermibus>

<https://www.youtube.com/watch?v=QIjh8dBBuVM>

Schiller, Mark y Sara Schiller. (2008). "Street Art Now: A World View", Street Art Talks, TATE Modern, July 18th, 2008, disponible en: <http://www.tate.org.uk/context-comment/audio/street-art-talks-street-art-now-world-view>

MURAL SAC

EDITA: Observatorio de Arte Urbano

DIRECCIÓN Y COORDINACIÓN CIENTÍFICA: Elena García Gayo

COMISIÓN CIENTÍFICA:

Gabriela Berti: Dra. por la Universidad Autónoma de Barcelona. Licenciada en Filosofía y máster en teoría y estética del arte contemporáneo, UAB, Fundación Joan Miró. Especialista en arte y cultura urbanos. Autora de Pioneros del graffiti en España, galardonado como la mejor publicación del año (UNE 2010).

Fernando Figueroa Saavedra: Dr. por la Universidad Complutense de Madrid. Licenciado en Geografía e Historia. Historia del Arte. Investigador independiente. Autor de Firmas, muros y botes (coautor, autoedición 2014), El grafiti de firma (Minobitia 2014), Graphitfragen (Minotauro Digital 2006), El graffiti universitario (Talasa 2004) o Madrid Graffiti (coautor, Megamultimedia 2002).

Ester Giner Cordero: Dra. por la Universidad Politécnica de Valencia. Licenciada en Bellas Artes. Especialidad Conservación Restauración de Bienes Culturales. Colaboradora científica en la Scuola Universitaria Professionale della Svizzera Italiana (SUPSI) en Lugano, Suiza. Imparte docencia en el grado en Conservación Restauración y en el máster en actividades creativas para profesores de primaria. Dirección de tesis de grado en arte urbano.

Laura Luque: Dra. por la Universidad de Jaén. Licenciada en Geografía e Historia. Historia del Arte. Trabaja en la Universidad de Jaén, donde desarrolla proyectos relacionados con el arte contemporáneo en distintos ámbitos: artes plásticas, fotografía, vídeo-arte, arte urbano, etc. Además organiza y codirige actividades de difusión como la Noche en Blanco en Jaén.

Virginia Santamarina Campos: Dra. por la Universidad Politécnica de Valencia. Licenciada en Bellas Artes, especialidad en Conservación y Restauración del

Patrimonio Histórico-Artístico. Profesora Titular de grado y posgrado en el Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la UPV. Coordinadora del Micro-Clúster de Investigación (MCI) “Globalización, turismo y patrimonio” en International Campus of Excellence VLC/CAMPUS. Su principal línea de investigación se centra en la construcción social y gestión sostenible del muralismo contemporáneo, Street Art. Dirige proyectos internacionales de I+D+I y contratos internacionales de I+D+I financiados por entidades públicas o privadas. Editora y autora en 2015 de “Conservation, Tourism and Identity of Contemporary Community Art” en Apple Academic Press – Taylor & Francis.

Rosa Senserrich Espuñes: Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona. Especialidad Restauración. Profesora asociada de la sección de Conservación-Restauración en la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona. Docente de Grado en C y R de la asignatura Tratamientos III- pintura mural y en el máster oficial Dirección de proyectos de conservación restauración. Miembro activo del grupo de investigación Conservación-Restauración de Patrimonio de la misma universidad.

Selección de artículos:

Los artículos que serán publicados en *MURAL SAC* pasarán por un proceso de selección por parte de la Comisión Científica. Se publicarán trabajos originales, no aceptados o publicados por otras revistas ni que se encuentren en proceso de revisión para su publicación y serán escritos en idioma español.

El tema debe estar relacionado con la conservación de obras de arte urbano, valorándose la originalidad del enfoque, metodología, claridad y orden en el desarrollo; la calidad y minuciosidad de la presentación, así como el nivel científico o académico y la aplicabilidad de los resultados obtenidos.

La aceptación de un trabajo implica la aprobación por parte de todos sus coautores para su publicación y la consideración de que los derechos de terceros no están siendo afectados.

La responsabilidad por el contenido del artículo publicado es de los autores.

El editor de la revista no es responsable legal por errores u omisiones que puedan haber ocurrido o que puedan ser identificados. La decisión final de la Comisión Científica es comunicada al autor principal del trabajo que adaptará el artículo, en cuanto a contenido, a las sugerencias de la Comisión y pasará a ser corregido por pares ciegos.

Recepción de artículos: observatoriodearturbano@gmail.com.

Asunto: MURAL SAC.

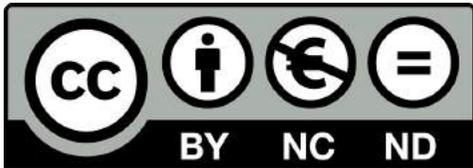
Reglas de publicación en <http://www.observatoriodearturbano.org>

y en PDF:

<http://observatoriodearturbano.org/wordpress/wp-content/uploads/2015/08/REGLAS-DE%20A0PUBLICACI%3%93N-MURAL-SAC.pdf>

Aviso legal:

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



MURAL STREET ART CONSERVATION por <http://observatoriodeartebano.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 DerivateWorks): 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

Diseño de Portada: Adela Cabañas Onsurbe