



## **TRABAJO FIN DE GRADO**

GRADO EN CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE BIENES  
CULTURALES, UNIVERSIDAD DE SEVILLA.

BASES PARA LA CREACIÓN DE UN PROTOCOLO DE  
DOCUMENTACIÓN DE OBRAS DE ARTE URBANO:  
EL CASO DE “LA CÓPULA” EN EL CENTRO DE INICIATIVAS  
CULTURALES DE LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA (CICUS),  
SEVILLA.

CURSO 2020-2021

AUTORA: Arelisa González Hernández



## **TRABAJO FIN DE GRADO**

GRADO EN CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE BIENES  
CULTURALES, UNIVERSIDAD DE SEVILLA.

CURSO 2020-2021

**TÍTULO:** BASES PARA LA CREACIÓN DE UN  
PROTOCOLO DE DOCUMENTACIÓN DE OBRAS DE  
ARTE URBANO:

EL CASO DE “LA CÓPULA” EN EL CENTRO DE  
INICIATIVAS CULTURALES DE LA UNIVERSIDAD DE  
SEVILLA (CICUS), SEVILLA.

**AUTOR:** ARELISA GONZÁLEZ HERNÁNDEZ

**TUTOR:** JAVIER BUENO VARGAS

Vº Bº DEL TUTOR: Javier Bueno Vargas

## **AGRADECIMIENTOS**

A mis profesores, por inculcarme el amor por la Conservación y Restauración de los Bienes Culturales, por confiar en mí y sacar lo mejor que tengo.

A mis padres y Candela, por dedicarme tiempo y esfuerzo, por su amor y apoyo incondicional.

A Álvaro, por aportarme serenidad y luz.

A mis compañeros, por compartir los triunfos y los momentos de frustración. Seguiremos avanzando juntos.

## ÍNDICE

ÍNDICE .....	4
INTRODUCCIÓN .....	6
BLOQUE I: JUSTIFICACIÓN DE LA CONSERVACIÓN DEL ARTE URBANO .	9
Cuestiones preliminares.....	10
Criterios de intervención .....	10
Criterios referidos a la pintura mural.....	10
Criterios referidos al Arte Contemporáneo .....	12
Antecedentes legales.....	14
BLOQUE II: PROPUESTA DE PROTOCOLO PARA LA DOCUMENTACIÓN DE OBRAS DE ARTE URBANO .....	16
Fase 1: Documentación de la obra .....	16
Identificación del bien .....	16
Estudio de los materiales compositivos y técnicas pictóricas .....	18
Valoración del estado de conservación .....	21
Técnicas de análisis .....	27
Estudio comparativo como método de documentación .....	30
Fase 2: Análisis del contexto social. ....	32
El artista.....	32
El público .....	33
Otros agentes .....	35
Fase 3: Criterios de intervención sobre arte urbano en relación con el estudio y la documentación .....	37
Conservación preventiva y musealización .....	38
Difusión.....	43
CONCLUSIONES FINALES.....	45
ANEXO.....	48
Entrevistas .....	48
Planimetría de alteraciones.....	50
BIBLIOGRAFÍA .....	53

## INTRODUCCIÓN

El arte urbano es un arte relativamente reciente que se manifiesta de forma libre y sin atenerse a ningún tipo de normas<sup>1</sup>. Se apropia del espacio público, ya sean muros, persianas de comercios, trenes, incluso el suelo, para comunicar una idea normalmente reivindicativa, una expresión de denuncia que conecta con la sociedad actual de una forma más directa que otras manifestaciones artísticas. Aunque en la actualidad esto se ha desdibujado en cierta manera debido a la aceptación y valoración de este arte, en su origen era una práctica prohibida mal vista por su carácter vandálico, sus artistas eran detenidos y sus obras eliminadas. Sin embargo, esta simbología, esa idea primigenia ha perdurado y, normalmente, el Arte Urbano suele relacionarse casi automáticamente (hay excepciones) con denuncias sociales o políticas. Por este motivo, el Arte Urbano tiene una alta carga conceptual que la define y que nosotros, en el campo de la Conservación y Restauración debemos tener en cuenta antes de abordar cualquier tema relacionado con las prácticas de cualquier tipo de intervención sobre estas obras<sup>2</sup>, ya que difieren mucho de otras tipologías artísticas y por tanto también lo harán los criterios de intervención.

Se debe tener en cuenta llegados a este punto que existen tres tipos de Arte Urbano: el grafiti, el postgrafiti y la intervención específica. El grafiti hace referencia a palabras escritas, firmas, etc., las manifestaciones del postgrafiti ya son más flexibles, los artistas utilizan superficies públicas como base para sus creaciones, y la intervención específica es una especie de híbrido entre las anteriores, dando lugar a obras donde se abandona la identidad gráfica dando paso a manifestaciones libres y aisladas<sup>3</sup>. Además de estos tres grupos, también empieza a desarrollarse lo que se denomina muralismo contemporáneo<sup>4</sup>, donde se engloban aquellas obras de Arte Urbano que están controladas<sup>5</sup>.

Se ha escogido este tema por el especial interés que despierta esta tipología artística. El Arte Urbano es un arte vivo, dinámico, en continuo cambio,

---

<sup>1</sup> SANTABÁRBARA MORERA, Carlota, 2016. "La conservación del arte urbano. Dilemas éticos y profesionales". *Ge-conservación* [en línea], nº 10, pp. 160-168 [consulta: 27 marzo 2021] Disponible en: <https://www.ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/409/pdf>

<sup>2</sup> GRUPO ESPAÑOL DE CONSERVACIÓN, 2016. "Anexo I: Propuesta de código deontológico para la conservación y restauración de arte urbano". *Ge-conservación* [en línea], nº10, pp. 185-192 [consulta: 27 marzo 2021] Disponible en: <https://www.ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/419>

<sup>3</sup> CALDERÓN, Grecia, 2018. "Arte urbano". En: *Euston 96* [en línea] [consulta: 9 junio 2021]. Disponible en: <https://www.euston96.com/arte-urbano/>

<sup>4</sup> AMOR GARCÍA, Rita, y Carlota Santabárbara, 2021. "Presentación del grupo de trabajo ARTE DEL SIGLO XX y actual, del GE-IIC". En: 22 Jornada de *Conservación de Arte Contemporáneo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

<sup>5</sup> ESCALANTE, José Luis, 2019. "Muralismo, un movimiento a la vanguardia artística". En: *La Vanguardia* [en línea] 21 enero 2019, Junior Report [consulta: 11 junio 2021]. Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/vida/junior-report/20190121/454197055928/muralismo-movimiento-artistico-vanguardia.html>

concebido en muchos casos como arte efímero por los propios artistas y muchas veces no comprendido. Todos esos factores hacen que no veamos prioritaria o incluso necesaria su conservación, dando esto lugar a la pérdida de grandes obras. Esta situación de continuo peligro nos alarma y nos lleva a pensar en la necesidad de la puesta en valor del arte urbano, en la necesidad de su comprensión y en la necesidad de generar un cambio de perspectiva hacia el mismo. Por eso, dentro de la Conservación y Restauración de Bienes Culturales podría resultar de interés una propuesta de protocolo para la correcta documentación y puesta en valor de estas tipologías como pretendemos aportar. Esto ayudaría a normalizar el trabajo sobre estos bienes y, de forma inconsciente, a valorarlos como merecen, dándoles su sitio en el término obras de artes o bienes culturales.

- Delimitación del tema

De forma general, el tema a tratar sería el Arte Urbano, definiéndose este como el conjunto de manifestaciones de expresión humana que se realiza en las calles, a veces de forma ilegal, creando así polémica en la población, llegando entenderse en algunos lugares como vandalismo<sup>6</sup>.

Para este trabajo nos centraremos en el estudio de las cuestiones técnicas que definen el Arte Urbano, sin olvidar algunas de las claves sociales que también son importantes. Trataremos estas cuestiones técnicas de forma aislada en el primer bloque, que intentará aclarar criterios de actuación y cuestiones legales que definen el arte urbano. En el segundo bloque nos centraremos en el estudio de las obras, en el análisis de su contexto social y también en su conservación preventiva. Todo ello lo ejemplificaremos con una pieza en particular: “La Cópula” realizada por dos autores, Okuda San Miguel y Remed, que se localiza en el Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla.

- Objetivos.

Como objetivo principal, o finalidad del trabajo, nos proponemos la aportación de unas bases para la creación de protocolo de documentación aplicable a las obras de arte urbano.

Acompañando esta finalidad, o derivados de la misma, podemos definir una serie de objetivos planteados, esta vez más específicos. Entre ellos nos marcamos el objetivo de conocer el plano legal y criterios de intervención que pueden relacionarse con el arte urbano. También nos proponemos conocer la materialidad del arte urbano, es decir, la composición y tipología de materiales que componen la parte física del arte urbano, así como las técnicas de análisis que se pueden aplicar para su estudio. Otro de nuestros objetivos es analizar la situación social en la que convive el arte urbano, englobando esto al artista, al público y a otros agentes como pueden ser instituciones, propietarios, etc.

---

<sup>6</sup> CALDERÓN, Grecia, op. cit.

Queremos ser capaces de plantear un proyecto de difusión, no muy complejo, a través del cual se daría el valor al arte urbano y se intentaría hacer consciente a la sociedad de la necesidad de su conservación, pudiendo esta disfrutarla y valorarla desde el conocimiento. Y, por último, aplicar todo esto a un caso como ya hemos dicho, el grafiti “La cópula”, de Remed y Okuda San Miguel.

- Metodología.

De forma general, la realización de este trabajo ha consistido en la secuencia de 2 fases fundamentales: la recogida de información y bibliografía, su análisis y lectura crítica, el desarrollo teórico del trabajo en base a esa bibliografía y, en segundo lugar, la aplicación práctica a un caso específico. En de la primera fase se han consultado una gran variedad de fuentes de información, las cuales referenciamos a lo largo del trabajo siguiendo la norma UNE-ISO 690:2013 citando en el texto según el Sistema Tradicional<sup>7</sup>, pero destacamos algunas autoras que han sido de mayor importancia para este trabajo, como son Carlota Santabárbara Morena, Elena García Gayo o Rita Amor García. Sus aportaciones en el tema han sido fundamentales en el desarrollo teórico y práctico de este trabajo. En cuanto a la segunda fase, lo primero ha sido realizar un estudio de la obra en la que hemos puesto en práctica la teoría del trabajo. Ese estudio ha consistido en la realización de un análisis organoléptico y fotográfico de la obra (fotografías generales y de detalle con luz normal), así como en la búsqueda de información disponible en la web acerca de la misma. Además, se han realizado una serie de entrevistas, por un lado, a los autores, y por otro lado a algunas personas que podemos considerar público de la pieza para completar el análisis del contexto social de la obra.

De forma sintética en un cronograma por semanas mostramos a continuación el proceso seguido para la realización de este trabajo:

Proceso	Semana								
	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Selección de bibliografía									
Lectura crítica									
Desarrollo teórico									
Estudio de la obra									
Aplicación teórica al caso de estudio									

<sup>7</sup> BIBLIOTECA de la Universidad de Sevilla, 2021. “Guía de Bellas Artes: Citas y Bibliografía BBAA”. En: Biblioteca Universidad de Sevilla [en línea] [consulta: 10 junio 2021]. Disponible en: <https://guiasbus.us.es/bellasartes/citasybiblio>

## BLOQUE I: JUSTIFICACIÓN DE LA CONSERVACIÓN DEL ARTE URBANO

Está claro que debemos partir de una idea clara: la conservación del Arte Urbano; dicho de otra manera, el rechazo a su no-conservación. En otras tipologías artísticas se da por hecho, pero una serie de cuestiones específicas que mencionaremos más adelante y que definen el Arte Urbano hace necesario aclarar esto.

Sea de la tipología que sea, el Arte Urbano es un tipo de arte efímero, espontáneo, en algunos casos ilegal, y en otros muchos creado sin intención de ser conservado ni restaurado<sup>8</sup>. Sin embargo, este arte, actualmente, se conserva y se restaura, y esto es porque ha sido la sociedad quien ha otorgado ciertos valores al Arte Urbano, quien se ha alertado al estudiar los daños que sufre, quien ha creado la demanda de su conservación. La voluntad de la sociedad coetánea al Arte Urbano ha trascendido más allá de la esencia primigenia de estas manifestaciones. Como dijo Kandinsky, el arte es hijo de su tiempo y debe ser entendido por este<sup>9</sup>. El Arte Urbano está comenzando a ser entendido por la sociedad de su tiempo, y esta ha entendido que merece ser conservada. Por todo ello, la primera premisa que debemos establecer para la correcta conservación de este patrimonio es su correcta documentación.

Una vez claro esto, surgen cuestiones acerca de cómo debe conservarse, cómo debe intervenir el Arte Urbano, y es lo que vamos a intentar estudiar analizando las siguientes cuestiones preliminares, donde recurriremos a los documentos base de la Conservación y Restauración de Bienes Culturales y la legislación del Patrimonio, en la que se intentará buscar los límites en las actuaciones y el respeto a la integridad de los bienes.

---

<sup>8</sup> MATA DELGADO, Ana Lizeth, 2016. "Entre la teoría de la restauración y el arte urbano, una paradoja disciplinar". En: *Grupo Español de Conservación. Monográfico Arte Urbano: conservación y restauración de intervenciones contemporáneas*. [en línea] Pp. 126-134 [consulta 10 abril 2021]. Disponible en: <https://www.ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/731>

<sup>9</sup> KANDINSKY, Vasili, 1996. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Editorial Planeta.



## Cuestiones preliminares

### Criterios de intervención

Ya conocemos los criterios de intervención que definen los trabajos de conservación y restauración de forma general, como la mínima intervención, compatibilidad de materiales con los originales, la diferenciación, etc. Pero, ¿hasta qué punto son aplicables estos criterios al Arte Urbano?

A continuación, analizaremos de forma cronológica las menciones que se hacen en diferentes Cartas, recomendaciones y bibliografía a la pintura mural por un lado y al Arte Contemporáneo entendiendo que la unión de estas dos vertientes podría aclarar unos criterios más específicos.

### Criterios referidos a la pintura mural

- Carta de Roma de 1932<sup>10</sup>: se considera que en un monumento se deben conservar “todos los elementos que tengan un carácter artístico o de recuerdo histórico” sin importar la época a la que pertenezcan.
- Carta del restauro de 1972<sup>11</sup>: se considera que deben tenerse muy en cuenta las condiciones ambientales de la localización de las pinturas murales (en especial la humedad), además de tener en cuenta los materiales del muro al que se encuentren adosadas. También se dan nociones acerca de cómo proceder en un arranque.
- Carta del restauro de 1987<sup>12</sup>: se considera como excepcionales las operaciones de arranque y se dan recomendaciones de cómo debe ser el nuevo soporte. En el caso de las pinturas in situ se hace mención al cuidado de las condiciones climáticas. Se vuelve a hablar de la humedad como factor a tener controlado, e introduce la importancia del conocimiento de la técnica y materiales previo al inicio de cualquier intervención, así como el estudio de los deterioros y sus causas.

---

<sup>10</sup> CONSEJO SUPERIOR DE ANTIGÜEDADES Y BELLAS ARTES, 1932. *Carta del Restauro de 1932* [en línea] [consulta: 28 marzo 2021]. Disponible en: <https://ipce.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:f44dc6ee-8eef-4bae-9f08-de93c5be36e8/1932-carta-restauro-roma.pdf>

<sup>11</sup> BRANDI, Cesare, 1972. *Carta del Restauro 1972* [en línea] [consulta: 28 marzo 2021]. Disponible en: [https://ge-iic.com/files/Cartasydocumentos/Carta\\_del\\_restauero.pdf](https://ge-iic.com/files/Cartasydocumentos/Carta_del_restauero.pdf)

<sup>12</sup> BALDINI, Umberto, et. al., 1987. *Carta de 1987 de la conservación y restauración de los objetos de arte y cultura* [en línea] [consulta: 28 marzo 2021]. Disponible en: [https://www.ge-iic.com/wp-content/uploads/2008/10/1987\\_de\\_la\\_conservacion\\_y\\_restauracion\\_de\\_los\\_objetos\\_de\\_arte\\_y\\_cultura.pdf](https://www.ge-iic.com/wp-content/uploads/2008/10/1987_de_la_conservacion_y_restauracion_de_los_objetos_de_arte_y_cultura.pdf)

- Carta de Cracovia del 2000<sup>13</sup>: se plantea la conservación de la decoración de los edificios históricos y monumentos como parte de los mismos pero que deberán intervenir desde un proyecto específico vinculado con el proyecto general.
- Principios para la preservación, conservación y restauración de pinturas murales de 2003<sup>14</sup>: se prioriza la preservación de las pinturas murales in situ, así como la conservación sobre la exposición. También se habla de inventarios como política de protección y de la colaboración que se espera por parte de las autoridades competentes, de la realización de proyectos basados en una investigación científica rigurosa y lo más respetuosa posible con la obra y de la consecuente documentación que debe producirse. Se mencionan además medidas de conservación preventiva aplicables a las pinturas murales, así como los criterios que deben seguirse en una posible intervención sobre las obras. Por último, el documento hace referencia a medidas de emergencia, la difusión de los conocimientos adquiridos durante procesos de investigación, la profesionalidad y experiencia de los técnicos que deben acometer acciones sobre las pinturas murales, a la renovación tradicional y a la cooperación internacional.

---

<sup>13</sup> KADLUZKA, A., et. al., 2000. *Carta de Cracovia 2000: Principios para la conservación y restauración del patrimonio construido* [en línea] [consulta: 28 marzo 2021]. Disponible en: [http://ciat.aq.upm.es/BCK/pdf/CC\\_2000.pdf](http://ciat.aq.upm.es/BCK/pdf/CC_2000.pdf)

<sup>14</sup> ICOMOS, 2003. *Principios para la preservación, conservación y restauración de pinturas murales (2003)* [en línea] [consulta: 28 marzo 2021]. Disponible en: [https://www.icomos.org/charters/wallpaintings\\_sp.pdf](https://www.icomos.org/charters/wallpaintings_sp.pdf)

## Criterios referidos al Arte Contemporáneo

Vemos que ninguna de las cartas anteriores hace mención al Arte Contemporáneo, quizás a excepción de la Carta del Restauro de 1972, que incluye “todas las obras de arte de todas las épocas”<sup>15</sup>, y por lo tanto las obras contemporáneas serían también objeto de la dicha carta. Esto es porque las reflexiones sobre los criterios de actuación sobre obras de creación contemporánea no surgen hasta la década de 1960, con la figura de Heinz Althöfer<sup>16</sup>.

Partiremos de la premisa de que los criterios de intervención deberán estar en consonancia con el bien que se pretenda intervenir. Por este motivo, los criterios tradicionales no pueden ser aplicados de forma rígida sobre las creaciones contemporáneas, porque estas han evolucionado tanto material como conceptualmente hacia un plano totalmente diferente, incluyendo nuevos conceptos<sup>17</sup>, como intencionalidad del artista, mensaje conceptual o experiencia, más allá de los valores materiales o artísticos de la obra.

Todos los criterios de intervención estarán apoyados en cuatro puntos fundamentales: el estudio del artista y sus criterios respecto a la conservación de su obra<sup>18</sup>, el estudio de la obra, la reversibilidad de los materiales aplicados y el respeto a los derechos de propiedad intelectual<sup>19</sup>, que limitarán las actuaciones proyectadas y llevadas a cabo por un equipo interdisciplinar<sup>20</sup>. Cuando hablamos del estudio del artista, nos referimos al estudio del proceso creativo que sigue, ya que saber cómo se ha hecho la obra, las técnicas y materiales, los aspectos relacionados al deterioro, pueden ayudar a conservador a la hora de llevar a cabo su tarea<sup>21</sup>. Cada uno de ellos entraña una serie de dilemas éticos y profesionales derivados de una mentalidad anquilosada en la teoría de la restauración tradicional. Por ejemplo, el respeto a la materialidad, ya que el arte contemporáneo tiene una carga conceptual muy grande, y en el arte

---

<sup>15</sup> BRANDI, Cesare, op. cit.

<sup>16</sup> SANTABÁRBARA MORERA, Carlota, 2018. “La teoría de la restauración de arte contemporáneo. Criterios de intervención”. En: *XIX Jornadas de Conservación de Arte Contemporáneo* [en línea]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. pp. 257-266 [consulta: 10 abril 2021]. Disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/conservacion-arte-contemporaneo-19a-jornada>

<sup>17</sup> ROTACHE GONZÁLEZ DE UBIETA, Mikel, 2011. *La conservación y restauración de materiales contemporáneos y nuevas tecnologías*. Madrid: Editorial Síntesis.

<sup>18</sup> BELLIDO MÁRQUEZ, María del Carmen, 2017. “Examen contextual y paradigmas de estudio de la conservación del arte contemporáneo”. En: María del Carmen, BELLIDO MÁRQUEZ; Antonio Martínez Villa y Balbino Montiano Benítez. *Nuevos criterios, aplicaciones y reflexiones en la conservación del arte contemporáneo*. Madrid: ACCI ediciones. Pp. 13-38.

<sup>19</sup> ROTACHE GONZÁLEZ DE UBIETA, Mikel, op. cit.

<sup>20</sup> SANTOS GÓMEZ, Sonia, 2017. “La conservación del arte contemporáneo. Criterios y metodologías de actuación en obras configuradas con nuevos materiales”. En: Dialnet [en línea] [consulta: 9 junio 2021]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7128134>

<sup>21</sup> SANTOS GÓMEZ, Sonia, op. cit.

conceptual la técnica y la materialidad quedarían en un segundo plano al unir el valor al concepto<sup>22</sup>; o en el caso de la reversibilidad, ¿hasta qué punto son reversibles las actuaciones de restauración cuando los productos utilizados son de composición sintética en su mayoría al igual que los materiales originales de las obras?, ¿cómo sabemos que no estamos infringiendo un daño a las obras si no sabemos cómo evolucionarán los materiales utilizados hoy en día?

Si para intervenir el arte tradicional los criterios se basaban en la metodología de la creación de las obras, siempre con una carga teórica y estudio de unas técnicas bien definidas en tratados y manuales, para intervenir el arte contemporáneo los criterios deberán basarse también en su metodología de creación, es decir la experimentación, siempre teniendo en cuenta que cada artista o incluso cada obra será diferente al resto. Pero en base a lo visto anteriormente, podemos definir algunos criterios de intervención que pueden complementarse, o no, con los tradicionales. Uno de estos criterios podría ser el plantear las intervenciones siempre partiendo del máximo conocimiento de la obra y sus valores, aunque esto pueda llevar a sacrificar la parte material de la misma y nos conduzca a soluciones como la sustitución o reposición. Otro sería el conocimiento de los materiales de restauración y procurar la máxima reversibilidad de los mismos. Promover la implicación activa del artista, o en su defecto los criterios sobre cómo intervenir su obra, sería otro punto clave en las intervenciones de obras contemporáneas, ya que así se respetarían aspectos legales. Y, por último, abogar siempre por la conservación preventiva antes que una intervención directa sobre la obra.

---

<sup>22</sup> LEMME, F., 2005. "La difficoltà di restaurare un concetto". En: Enzo di Martino, et.al., *Arte Contemporanea: conservazione e restauro*.

## Antecedentes legales

Centrándonos en el contexto geográfico andaluz, vamos a revisar en qué leyes relacionadas con el patrimonio está presente de alguna manera el Arte Urbano.

- Ley de Patrimonio Histórico Español, 1985<sup>23</sup>: aunque no se habla específicamente del Arte Urbano, ni siquiera del Arte Contemporáneo, la ley dice que “integran el Patrimonio Histórico Español los inmuebles y objetos muebles de interés artístico, histórico, [...] y los bienes que integran el Patrimonio Cultural Inmaterial”, algo que podría definir la pintura mural contemporánea. También, en el artículo 14, se consideran parte de los bienes inmuebles “cuantos elementos puedan considerarse consustanciales con los edificios y formen parte de los mismos o de su exorno”.
- Ley de Patrimonio Histórico Andaluz, 2007<sup>24</sup>: al igual que en la LPHE, se incluyen en la ley todos los bienes de la cultura, materiales e inmateriales, que se encuentren en Andalucía que tengan un interés artístico, histórico, arqueológico, etc., dentro de lo cual se incluiría el Arte Urbano. En cuanto al apartado “Criterios de Conservación” tampoco se hace ninguna referencia específica a esta tipología de arte, pero tampoco se señala la incompatibilidad de aplicación a la misma. Hemos de decir que están más enfocados a tipologías más tradicionales, pero las intervenciones sobre pintura mural contemporánea pueden ampararse bajo esta ley.
- Código Penal, 2015<sup>25</sup>: se sanciona con un delito de daño a los que “deslucieren” bienes inmuebles o muebles de dominio público o privado, así como en bienes de valor cultural<sup>26</sup>. Se sobreentiende por tanto que obras de Arte Urbano pueden incluirse dentro de estos bienes, poniéndose encima de la mesa la posibilidad de sancionar a las personas que atenten contra esta tipología artística.

---

<sup>23</sup> ESPAÑA. Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español. *Boletín Oficial del Estado*, 29 de junio de 1985, num 155 [consulta: 29 marzo 2021]. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1985-12534>

<sup>24</sup> ANDALUCÍA. Ley 14/2007, de 26 de noviembre, del Patrimonio Histórico de Andalucía. *Boletín Oficial de la Junta de Andalucía*, 19 de diciembre de 2007, num 248 [consulta: 29 marzo 2021]. Disponible en: <https://www.juntadeandalucia.es/boja/2007/248/1>

<sup>25</sup> ESPAÑA. Ley Orgánica 1/2015, de 30 de marzo, por la que se modifica la Ley Orgánica 10/1995, de 23 de noviembre, del Código Penal, 31 de marzo de 2015, num 77 [consulta: 9 junio 2021]. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2015-3439>

<sup>26</sup> GUERRA S., Pedro, 2018. “Legislación comparada sobre Graffiti urbanos”. En: Asesoría técnica parlamentaria [en línea] [consulta: 9 junio 2021]. Disponible en: [https://obtienearchivo.bcn.cl/obtienearchivo?id=repositorio/10221/25633/1/BCN\\_Revision\\_de\\_la\\_Legislacion\\_sobre\\_Graffiti\\_Bol.11810\\_24\\_Final.pdf](https://obtienearchivo.bcn.cl/obtienearchivo?id=repositorio/10221/25633/1/BCN_Revision_de_la_Legislacion_sobre_Graffiti_Bol.11810_24_Final.pdf)

- Ley de Propiedad Intelectual, 1996<sup>27</sup>: se reconoce la propiedad intelectual de una obra artística al autor por el mero hecho de su creación, durante toda su vida y setenta años después de su muerte, que incluye derechos personales, patrimoniales y morales, atribuyéndole plena disposición y derecho exclusivo a la explotación de su obra. En el artículo 10 se menciona la pintura como objeto de la ley, pero no hace ninguna clasificación más, por lo que el Arte Urbano no estaría excluido.

---

<sup>27</sup> ESPAÑA. Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia, 23 de abril de 1996, num. 97 [consulta: 2 abril 2021]. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1996-8930>

## BLOQUE II: PROPUESTA DE PROTOCOLO PARA LA DOCUMENTACIÓN DE OBRAS DE ARTE URBANO

Desarrollaremos en este punto una secuencia de actuaciones, un protocolo de actuación, que serían idóneas llevar a cabo en cualquier caso de Arte Urbano, que se quisiese intervenir de cualquier manera. Lo haremos de forma teórica y aplicado, de forma resumida sobre un caso: el grafiti de Remed y Okuda San Miguel que se encuentra en el patio del CICUS que se realizó bajo encargo con motivo de la exposición “Esto no es grafiti” que tuvo lugar en 2012.

### Fase 1: Documentación de la obra

Puesto que no siempre se podrá contar con la documentación que puede aportar el artista de la obra por diferentes cuestiones, creemos que es importante centrar el estudio de la obra en ella misma como principal fuente de información. Por ese motivo, será importante el conocimiento de los materiales empleados y su caracterización, así como las comparaciones con otras obras del mismo artista o de materialidad similar para establecer puntos de unión con la obra propuesta para intervenir.

Como punto de partida del estudio de la obra, y siguiendo una metodología que se aplica en cualquier tipología artística, lo primero es describir la propia obra. Lo haremos a través de una primera identificación del bien y seguidamente del estudio de su materialidad y técnicas de ejecución. Además, se hará una valoración del estado de conservación, se estudiarán las técnicas de análisis que se podrían aplicar y finalizaremos con el estudio comparativo como método de documentación.

### Identificación del bien

En cualquier estudio es primordial conocer cómo es la obra de la que se está hablando, su ubicación y emplazamiento, medidas, y otros condicionantes que se entiendan necesarios.

Para hacer la identificación de la pintura del CICUS (Fig. 1), utilizaremos el protocolo nº 1 del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico como modelo:

- Título: La cópula.
- Tipología: Arte Urbano.
- Localización:

- Provincia: Sevilla.
- Municipio: Sevilla.
- Inmueble: Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla.
- Ubicación: exterior, muro de orientación Este del patio del CICUS.
- Propietario: Universidad de Sevilla.
- Identificación iconográfica: tres figuras femeninas.
- Identificación física:
  - Materiales y técnica: pintura en aerosol y pintura acrílica sobre el muro aplicado con la técnica del grafiti.
  - Dimensiones: 3 x 1,80 m (cada uno de los murales que conforman la obra).
  - Inscripciones, marcas monogramas y firmas: no.
- Datos históricos-artísticos:
  - Autores: Okuda San Miguel y Remed.
  - Cronología: 2012
  - Estilo: se trata de una pintura que sigue las líneas del cubismo y del arte geométrico.

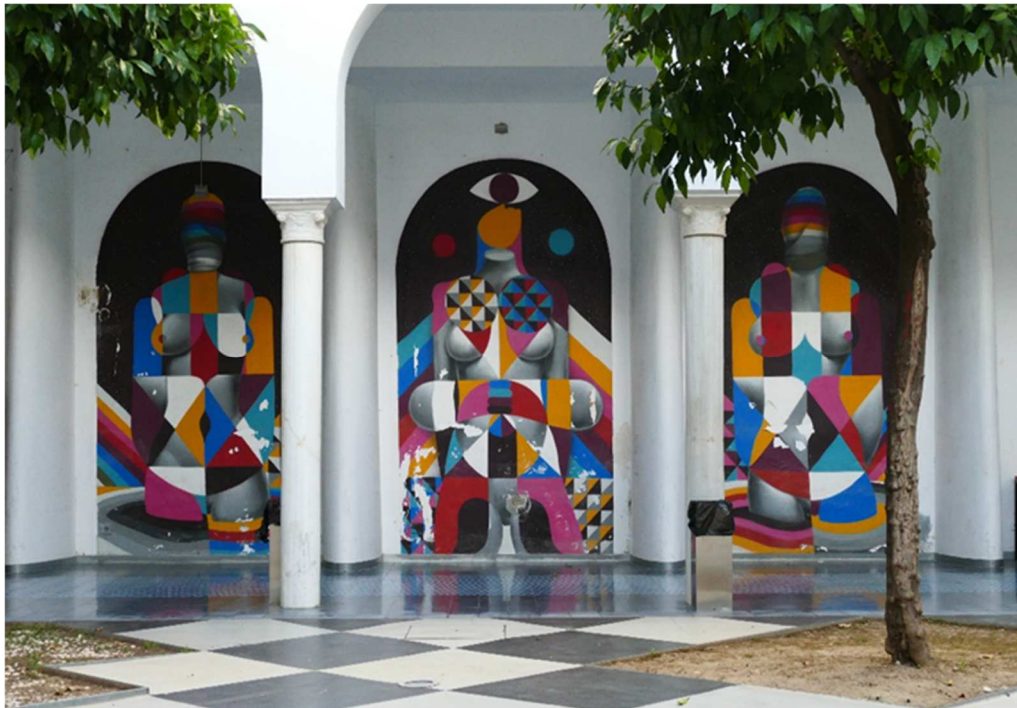


Figura 1: *imagen general de la obra del patio del CICUS. Arelisa González Hernández, 2021.*



## Estudio de los materiales compositivos y técnicas pictóricas

Como hemos comentado, es primordial para el estudio de los grafitis conocer la materialidad de las mismas. Aunque el Arte Contemporáneo en general se caracteriza por la variedad de materiales y su uso basado en la experimentación<sup>28</sup>, trataremos de exponer aquellos materiales, así como las técnicas de ejecución más utilizados para tener una referencia.

Las técnicas más habituales se basan en la utilización la pintura en aerosol y, en menor medida, en la pintura de brocha que se aplican de forma directa o indirecta sobre diferentes soportes que pueden ser, o no, preparados y más tarde retocados, o no, con otras técnicas, como por ejemplo los rotuladores<sup>29</sup>. La materialidad del arte urbano puede llegar a ser inmensamente variada, pero principalmente encontramos productos sintéticos e inorgánicos, aunque hay que conocer las especificidades de cada producto y cada combinación de los mismos.

Por el aspecto y comportamiento de los materiales estudiados en un examen organoléptico, concluimos que el grafiti de Remed y Okuda San Miguel se encuentra formado por dos materiales principales: pintura en spray y pintura plástica. Pensamos que la capa de preparación no es más que una capa de pintura acrílica de pared blanca aplicada directamente sobre el muro, mientras que la capa de color, por cómo se encuentran difuminados los bodes y cómo se presentan algunos detalles (Fig. 2), parece estar realizada en su totalidad con pintura en aerosol o spray. Sabiendo esto, vamos a definir estas tipologías de materiales:

- Pintura en aerosol o spray<sup>30</sup>: en realidad hace referencia a su aplicación. En general, las pinturas contenidas en estos botes son combinaciones de aglutinantes, pigmentos, cargas y aditivos en un propelente que permite su aplicación (los propelentes son sustancias, que pueden ser sólidas, líquidas o gaseosas, más común, que, mediante una reacción, sirven para expulsar el líquido de un aerosol<sup>31</sup>). En la actualidad se combina una resina sintética polimérica como principal aglutinante, otras resinas sintéticas como ligantes secundarios, cargas y pigmentos de diferente composición, solventes orgánicos, agua, alcoholes, y, por último, hidrocarburos como el propano, n-butano o éter dimetílico usados como

---

<sup>28</sup> LLAMAS PACHECO, Rosario, 2014. *Arte Contemporáneo y restauración o cómo investigar entre lo material, lo esencial y lo simbólico*. Madrid: Tecnos.

<sup>29</sup> SÁNCHEZ PONS, Mercedes, 2010. "Acercamiento a la evolución histórica y tecnológica de los materiales pictóricos empleados en el grafiti y arte urbano". *Ge-conservación* [en línea], nº 10, pp. 146-159 [consulta: 20, 22 y 24 abril 2021]. Disponible en: <https://www.ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/408>

<sup>30</sup> SÁNCHEZ PONS, Mercedes, op. cit.

<sup>31</sup> WIKIPEDIA, 2020. "Propelente de aerosol" [en línea] *es.wikipedia.org* [consulta: 4 mayo 2020]. Disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Propelente\\_de\\_aerosol](https://es.wikipedia.org/wiki/Propelente_de_aerosol)

propelentes. Dos de los sistemas más usados son los que utilizan una base solvente y las que usan una base acuosa-alcohólica. Debemos tener en cuenta que hay pocos estudios de estos materiales y que los fabricantes dan una información muy genérica.

- Pintura plástica<sup>32</sup>: es anterior al spray y se ha utilizado por muchos artistas para combinarla con otras técnicas. Aunque dependiendo de la marca y la finalidad de su uso, los componentes varían, en mayor medida encontramos emulsiones de acetato de polivinilo, de estireno-butadieno, copolímeros acrílicos y resinas acrílicas; la mayoría, con una base acuosa en la que el pigmento está en suspensión. Se establecen similitudes con las pinturas acrílicas y vinílicas, pero no están destinadas a su uso artístico, por lo que tienen una resistencia menor a las fabricadas para dicho uso en exterior.

---

<sup>32</sup> SÁNCHEZ PONS, Mercedes, op. cit.

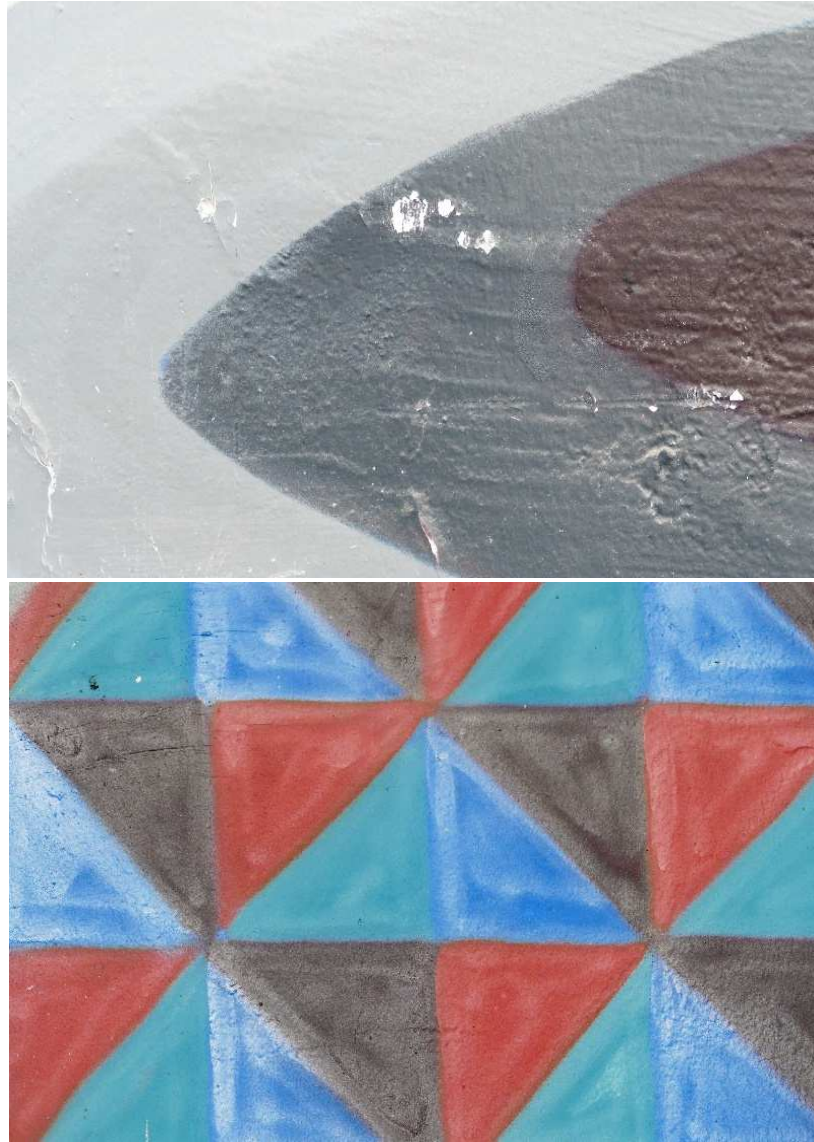


Figura 2: zonas del grafiti donde se aprecia el difuminado y recorrido del flujo del bote de pintura en aerosol. Arelisa González Hernández, 2021.

## Valoración del estado de conservación

Como en cualquier tipología artística, sin importar su cronología, es necesario determinar el estado de conservación de la obra para saber qué necesidades de conservación tiene.

Es evidente que en el Arte Urbano será igual de importante y a tener en cuenta el estado de conservación del muro como el de la película pictórica y las capas que la conformen. Como en la pintura mural tradicional, todo lo que afecte al muro afectará a la pintura, por lo que en muchos casos el estado de conservación de la pintura será un reflejo del estado de conservación del muro, siendo este en sí un factor de alteración.<sup>33</sup>

Así, algunos factores de alteración que encontramos en los muros son la humedad, las variantes termo-higrométricas, los agentes atmosféricos, la contaminación atmosférica, la acción de animales, microorganismos e insecto y la acción del hombre, dando resultado a patologías como las manchas o bolsas por humedad, eflorescencias salinas, fisuras y grietas, disgregación de morteros, biodeterioro, malas intervenciones, etc<sup>34</sup>. Por otro lado, a las superficies pictóricas les pueden afectar todos los factores de alteración ya mencionados, añadiendo la luz directa, actos vandálicos o, en el caso del Arte Urbano, obras pintadas por encima, o simplemente capas de pinturas superpuestas a la misma obra. Esto da lugar a los mismos daños mencionados, a los que sumamos las lagunas pictóricas, grafitis, o decoloración de los pigmentos<sup>35</sup>, evolución desconocida de los materiales<sup>36</sup>...

En el caso de la obra que nos ocupa, el diagnóstico del estado de conservación se puede describir como deficiente. Para ilustrar esto, presentamos una tabla enumerando las alteraciones presentes. Esta tabla contará de una serie de celdas en las que se definirán los indicadores visuales de la obra, el estrato en el que se encuentra, la descripción de la alteración, su factor de alteración y por último una imagen para ilustrarlo. Añadimos también una planimetría de alteraciones para su mejor visualización.

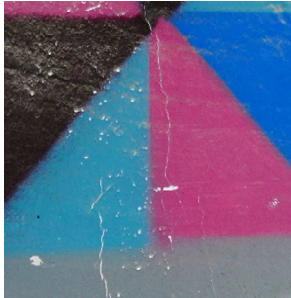
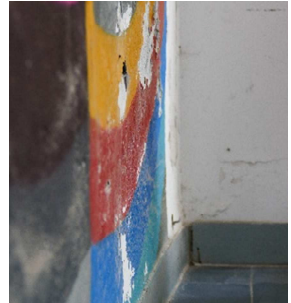

---

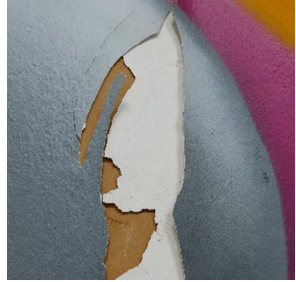


<sup>33</sup> PASTOR VALLS, M<sup>a</sup> Teresa, 2010. "M.I.A.U. (Fanzara), una propuesta social. Historia, materiales y conservación". En: *Monográfico: Arte Urbano, Conservación y Restauración de Intervenciones Contemporáneas* [en línea] Ge-conservación, pp. 135-145 [consulta: 8 y 10 mayo 2021] Disponible en: <https://ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/731>




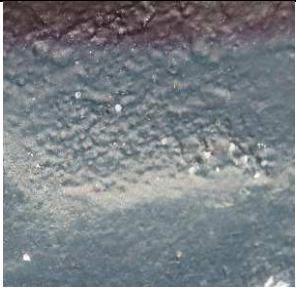
<sup>34</sup> MERCADO HERVÁS, Marina, 2020. "Patologías, alteración y análisis del entorno". En: *Intervención en Revestimientos Arquitectónicos I*. Sevilla: curso 2019-2020.


<sup>35</sup> AMOR GARCÍA, Rita Lucía; Mercedes SÁNCHEZ PONS; M<sup>a</sup> Pilar SORIANO SANCHO, 2010. "La conservación de grafitis en el festival de arte urbano Poliniza 2010". En *13ª Jornada de Conservación de Arte Contemporáneo* [en línea] Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía [consulta: 10 mayo 2021] Disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/conservacion-arte-contemporaneo-13a-jornada>

<sup>36</sup> FERRER MORALES, Ascensión, 1995. *La pintura mural: su soporte, conservación, restauración y las técnicas modernas*. Sevilla: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla.

IDENTIFICACIÓN Y LOCALIZACIÓN DE LAS PRINCIPALES PATOLOGÍAS DE LA OBRA				
Indicador visual de alteración	Estrato	Descripción	Factor de alteración	Imagen
Grietas.	Mortero o estratos preparatorios. Capa de preparación. Capa de pintura.	En algunas zonas de la pintura, y prolongándose por el muro, encontramos finas grietas que afectan a todos los estratos.	Problemas estructurales.	 <p>Figura 3: grietas en la esquina inferior izquierda de la pieza central. Arelisa González Hernández, 2021.</p>
Bolsas.	Capa de preparación. Capa de pintura.	En la parte baja de las tres composiciones encontramos algunas bolsas no muy pronunciadas que afectan a todos los estratos.	Humedad por capilaridad.	 <p>Figura 4: vista lateral de las bolsas creadas por la humedad. Arelisa González Hernández, 2021.</p>
Laguna de soporte.	Mortero o estratos preparatorios.	En solo un punto de la pintura central encontramos que parte del soporte, lo que parece un mortero, se encuentra perdido.	Humedad por capilaridad.	 <p>Figura 5: laguna de todas las capas compositivas en la pieza de la izquierda. Arelisa González Hernández, 2021.</p>

IDENTIFICACIÓN Y LOCALIZACIÓN DE LAS PRINCIPALES PATOLOGÍAS DE LA OBRA				
Indicador visual de alteración	Estrato	Descripción	Factor de alteración	Imagen
Separación de estratos.	Capa de preparación. Capa de pintura.	En puntos de las tres pinturas, las dos capas superficiales, es decir, la preparación y la pintura, se encuentran separadas entre sí y separadas a su vez del muro.	Descohesión de las capas que conforman la obra.	 <p>Figura 6: <i>separación de todos los estratos de la obra.</i> Arelisa González Hernández, 2021.</p>
Lagunas de mortero.	Capa de preparación.	En algunos puntos de las zonas bajas de las tres pinturas encontramos la capa de preparación perdida.	Disgregación de la capa de preparación por la evolución del craquelado superficial y eflorescencias.	 <p>Figura 7: <i>lagunas de preparación que también afectan a la capa de pintura.</i> Arelisa González Hernández, 2021.</p>
Craquelado.	Capa de pintura.	Repartidas aleatoriamente por las tres composiciones, encontramos zonas con un craquelado que varía en forma y en tamaño, siendo más pequeño a medida que desciende por el muro.	Envejecimiento de los materiales o mal secado de las capas aplicadas.	 <p>Figura 8: <i>craquelado de la capa de pintura.</i> Arelisa González Hernández, 2021.</p>

IDENTIFICACIÓN Y LOCALIZACIÓN DE LAS PRINCIPALES PATOLOGÍAS DE LA OBRA				
Indicador visual de alteración	Estrato	Descripción	Factor de alteración	Imagen
Lagunas de color.	Capa de pintura.	Concentradas en la zonas inferiores de las tres pinturas, encontramos lagunas de diferentes formas y tamaños de la pintura.	Desprendimiento de las escamas creadas en el craquelado.	 <p>Figura 9: laguna en la capa de pintura. Arelisa González Hernández, 2021.</p>
Desprendimientos	Capa de preparación. Capa de pintura.	Como resultado de la separación total de las capas de preparación y de pintura, encontramos muchos fragmentos de las mismas caídas en el suelo.	Desprendimiento de las capas de preparación y de color.	 <p>Figura 10: desprendimientos en el suelo de las capas compositivas de la obra. Arelisa González Hernández, 2021.</p>
Decoloración	Capa de pintura.	En una zona del fondo de la pintura de la derecha encontramos un área donde la pintura parece haberse decolorado, bajando de tono y de intensidad.	Escorrentías de agua.	 <p>Figura 11: decoloración de los pigmentos por escorrentías de agua. Arelisa González Hernández, 2021.</p>
Suciedad superficial	Capa superficial.	Como resultado de una mezcla de polvo y sales encontramos que las zonas salientes (plano horizontal) se encuentran	Acumulación de polvo. Humedad por capilaridad.	

IDENTIFICACIÓN Y LOCALIZACIÓN DE LAS PRINCIPALES PATOLOGÍAS DE LA OBRA				
Indicador visual de alteración	Estrato	Descripción	Factor de alteración	Imagen
		cubiertas por una fina capa de suciedad superficial.		<p>Figura 12: <i>suciedad superficial en la zona baja de la pieza central.</i> Arelisa González Hernández, 2021.</p>
Biodeterioro	Capa superficial	Parece haber concentraciones de microorganismos y lo que parecen líquenes en algunas de las zonas bajas de las tres pinturas.	Atmósfera creada bajo la lona que cubría la pintura.	 <p>Figura 13: <i>biodeterioro en la capa superficial de la pieza central.</i> Arelisa González Hernández, 2021.</p>



## Planimetría de alteraciones<sup>37</sup>

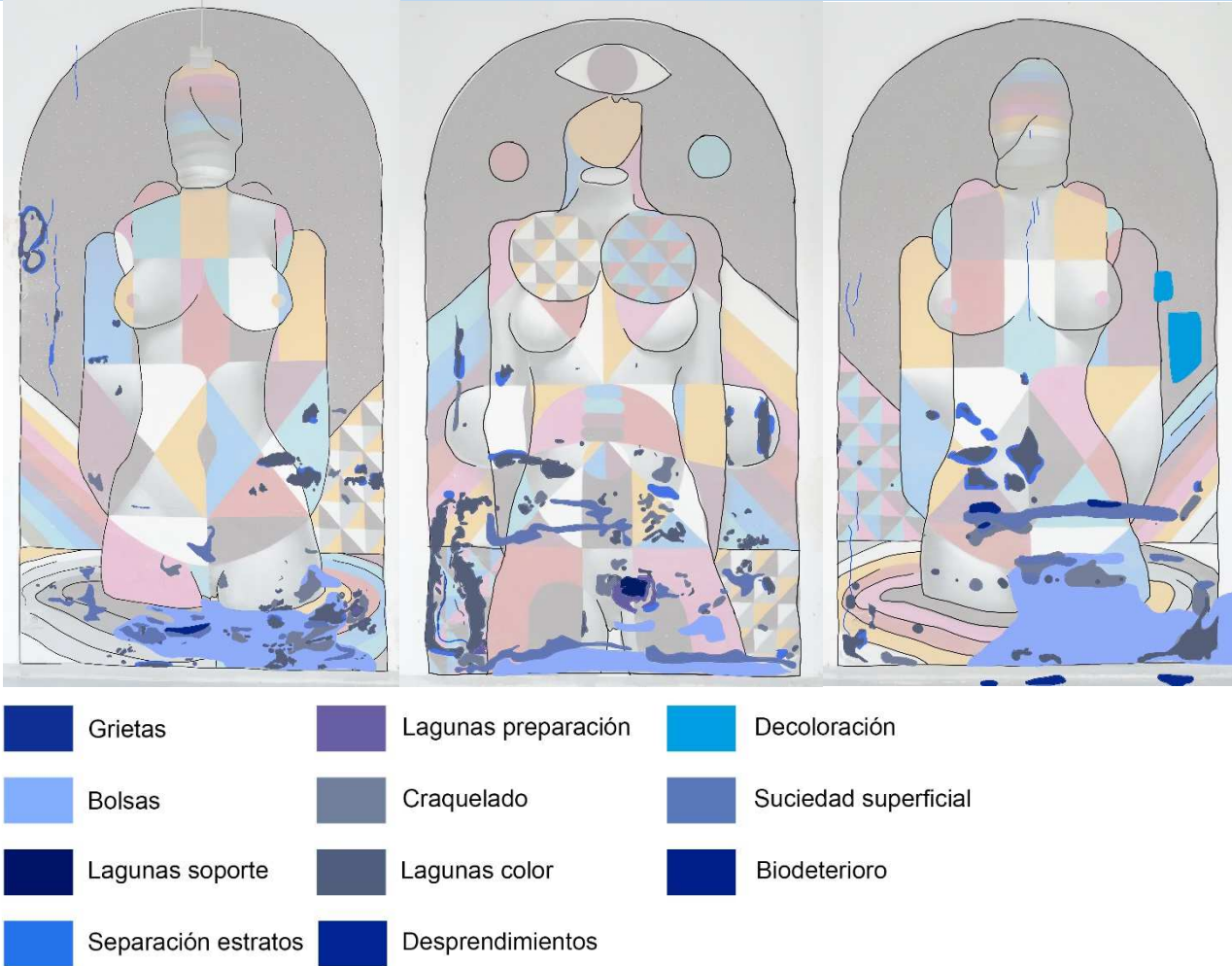


Figura 14: *planimetría de alteraciones de la obra del patio del CICUS*. Arelisa González Hernández, 2021.

<sup>37</sup> En el anexo repetimos la planimetría de alteraciones con mayor tamaño para una mejor consulta.

## Técnicas de análisis

Para el análisis de los materiales de las obras de Arte Urbano, trataremos de definir aquellas técnicas que ayudarían a identificar pigmentos y aglutinantes, aunque en algún caso pueda haber técnicas que también puedan servir para identificar otras sustancias, como los solventes en el caso de la pintura en spray.

Por un lado, estarían las técnicas no destructivas, por imagen y los estudios organolépticos, cuya fuente de información sería la obra en sí. En este grupo encontramos técnicas como la fotografía general y de detalle, o la fluorescencia ultravioleta, cuya realización se ve también dificultada por las propias características de esta pintura, situada normalmente en exteriores y en grandes superficies (el estudio debería realizarse de noche, por ejemplo). Por otro lado, encontraríamos las técnicas destructivas, es decir, que necesitan de una toma de muestra para analizarla.

Haciendo una división entre las técnicas enfocadas al análisis de materiales orgánicos e inorgánicos, estas son las principales técnicas analíticas que se pueden emplear:

- Materiales inorgánicos: la fluorescencia de rayos X se utiliza para la identificación de elementos que constituyen normalmente los pigmentos de naturaleza inorgánica<sup>38</sup>. Para la identificación de componentes cristalinos inorgánicos se cuenta con la difracción de rayos X<sup>39</sup>. La macrofluorescencia de rayos X también se ha comenzado a usar para analizar pigmentos, y la microscopía electrónica de barrido acoplada a un sistema de rayos X por dispersión de energías (SEM-EDX) trabaja con un mayor aumento de la imagen que la microscopía óptica y es capaz de realizar análisis químicos elementales, nos serviría para hacer un examen estratigráfico, un estudio morfológico de los pigmentos para una primera aproximación (esto se completaría con test microquímicos a la gota)<sup>40</sup>. El microscopio electrónico de transmisión (MET) se usa para estudiar aquellos componentes inorgánicos que están en menor proporción o son de pequeño tamaño, pudiendo además identificar combinaciones de elementos que con otra técnica no podría conseguirse<sup>41</sup>. Por último, la

---

<sup>38</sup> FERRER MORALES, Ascensión, op. cit.

<sup>39</sup> INSTITUTO del Patrimonio Histórico Español, 2008. *La Ciencia y el Arte: ciencias experimentales y conservación del Patrimonio Histórico*. Madrid: Secretaría General Técnica.

<sup>40</sup> CULTURPLAZA, 2021. "A través de macrofluorescencia de rayos X: el ICVR+i investiga los manuscritos iluminados del siglo XV". En: *Culturplaza* [en línea] 28 agosto 2020, cultura [consulta: 11 junio 2021]. Disponible en: <https://valenciaplaza.com/el-ivcri-inicia-investiga-los-manuscritos-iluminados-del-siglo-xv>

<sup>41</sup> INSTITUTO del Patrimonio Histórico Español, 2008. *La Ciencia y el Arte: ciencias experimentales y conservación del Patrimonio Histórico*. Madrid: Secretaría General Técnica.

espectroscopia Raman permite el análisis de compuestos proporcionando información química que puede ayudar a identificar pigmentos<sup>42</sup>.

- Materiales orgánicos: microscopio electrónico de transmisión, del cual hemos hablado en el apartado anterior, puede utilizarse para la identificación de materiales inorgánicos, pero también orgánicos, ofreciendo información de, por ejemplo, aglutinantes. Por su parte, la cromatografía de gases detecta compuestos orgánicos presentes en barnices o aglutinantes mediante la separación de moléculas<sup>43</sup>. Una nueva técnica es la pirolisis-cromatografía de gases-espectrometría de masas, técnica con la que se pudo clasificar un componente orgánico que identifica una resina de poliuretano, indicando que mediante el estudio de componentes orgánicos se puede estudiar la composición de materiales sintéticos, aunque siempre con ciertas carencias<sup>44</sup>. La espectroscopia Raman podría servir para analizar químicamente sustancias orgánicas y, para finalizar, la espectroscopia de infrarrojos por transformada de Fourier (FTIR) ofrece información cualitativa y semicuantitativa de sustancias en cualquier estado de agregación, pudiendo estudiar así adhesivos, aglutinantes, algunos pigmentos...<sup>45</sup>

En conclusión, la materialidad de las obras de Arte Urbano se puede estudiar de forma organoléptica in situ, a través de fotografías o técnicas de estudio por imagen, y, de forma puntual, con algunas técnicas destructivas para la identificación de sustancias orgánicas, como aglutinantes, e inorgánicas, como pigmentos. Como ayuda, sería interesante la consulta de etiquetas de los productos, pedir información a las empresas sobre los productos, etc., en el caso de saber qué marca o tipo de material ha utilizado el artista<sup>46</sup>, etc. Además, también será de mucha utilidad la comparación con otros casos de estudios, donde la capacidad de investigación de otras entidades o profesionales sirva de apoyo a un caso nuevo.

Para “La cúpula” no se ha hecho más prueba que un estudio fotográfico con luz natural y un reconocimiento organoléptico, por lo que las conclusiones que

---

<sup>42</sup> SAMANIEGO GONZÁLEZ, María Belén, 2015. “Aplicación de la espectroscopia Raman en conservación del patrimonio cultural”. En: *Pontificia Universidad Católica del Ecuador: Repositorio de Tesis de Grado y Posgrado* [en línea] [consulta: 11 junio 2021]. Disponible en: <http://repositorio.puce.edu.ec/handle/22000/9936>

<sup>43</sup> DELGADO VALLE, Manuel, 2021. “Cromatografía gaseosa (GC)”. En: *Ciencia y Restauración* [en línea] 27 enero 2014 [consulta: 11 junio 2021]. Disponible en: <http://cienciayrestauracion.blogspot.com/search/label/Cromatograf%C3%ADa%20de%20gases>

<sup>44</sup> SÁNCHEZ PONS, Mercedes, op. cit.

<sup>45</sup> PARDO SAN GIL, Diana, 2006. “Nuevas tecnologías en restauración de Bienes Culturales”. En: *Dialnet* [en línea] [consulta: 3 mayo 2021]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2667955.pdf>

<sup>46</sup> FIGUEROA SAAVEDRA, Fernando, 2010. “Prólogo”. En: *Monográfico: Arte Urbano, Conservación y Restauración de Intervenciones Contemporáneas* [en línea] Ge-conservación, pp. 82-86 [consulta: 29 abril 2021]. Disponible en: <https://ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/731>

sacamos no se han basado en técnicas analíticas. Se propone por tanto que, para completar y asegurarse de la materialidad de dicha pintura se realizase algún estudio de los antes mencionados. Por ejemplo, uno que daría información clara acerca de los componentes inorgánicos sería la microscopía electrónica de barrido acoplada a un sistema de rayos X por dispersión de energías (SEM-EDX), pudiendo con una sola muestra analizar la estratigrafía de la obra, la composición elemental de los materiales y la morfología de los pigmentos. O, una técnica que nos hablase de los materiales orgánicos y que se podría llevar a cabo sería la espectroscopia de infrarrojos por transformada de Fourier, estudiando así cualitativa y cuantitativamente cualquier sustancia orgánica que nos ayudase a identificar aglutinantes o pigmentos.

## Estudio comparativo como método de documentación

Como hemos mencionado anteriormente, muchas cuestiones sobre las intervenciones de obras de Arte Urbano se ven beneficiadas por estudios comparativos.

Partiremos de algunas premisas. Por un lado, los artistas, aunque en muchos casos su metodología se base en la experimentación como hemos visto, suelen seguir una serie de pasos comunes a todas sus obras, es decir, desarrollan un método de trabajo relativamente cerrado<sup>47</sup>. Por otra parte, también suelen acomodarse al uso de ciertos materiales, aunque es cierto que estos pueden cambiar en función del objetivo que se persiga en cada momento. Por último, los artistas contemporáneos terminan siguiendo un esquema base en cuanto a metodología y materiales a utilizar en busca de ese factor diferenciador, de su originalidad y autenticidad, lo que le hará diferenciarse del resto y destacar<sup>48</sup>. Por estos motivos, muchas veces una obra en particular tendrá mucha relación con otras obras del mismo autor.

Como en el arte tradicional, conociendo pautas básicas de la creación del artista, a través del estudio material de su obra o utilizando herramientas como la entrevista al mismo artista, gran parte del camino estará andado. Por ejemplo, si un artista utiliza un determinado pigmento azul en todas sus obras como factor de diferenciador, y se sabe cuál es porque el artista lo comunica en alguna entrevista, publicación o similar, sabremos que en la obra sujeto de estudio el azul utilizado sea casi con toda seguridad el mismo. Todo ello, teniendo en cuenta la metodología de experimentación que caracteriza el proceso creativo de las obras contemporáneas: la experimentación. Según estas comparativas podemos hacer hipótesis, pero nunca podremos estar seguros con totalidad sin la realización de técnicas de análisis o la consulta al autor. Por ello, y además de la importancia de la entrevista, sería interesante documentar el proceso creativo de una obra. Lo ideal sería que bien un conservador o el propio artista documentasen y recogiesen toda la información pertinente a la hora de creación de cada obra, desde las herramientas utilizadas y la secuencia de capas, hasta el número de serie y colores de los botes de pintura utilizados. De esa manera quedaría perfectamente recogida la materialidad de la obra. Sin embargo, si esto no fuera posible, serviría de forma orientativa la documentación descrita de al menos una de sus obras más “emblemáticas”, o representativas, para que sirviera de muestra. Aunque pudiera haber cambios entre esa obra y la obra de

---

<sup>47</sup> MORÓN DE CASTRO, María Fernanda, 2020. “La autenticidad y el estilo”. En: *Valoración y Peritaje*. Sevilla: curso 2019-2020.

<sup>48</sup> LLAMAS PACHECO, Rosario, op. cit.

estudio, al escoger un ejemplo modélico, podría entenderse que las similitudes serían muchas, por lo que facilitaría en gran medida los estudios preliminares.

En cuanto a las actuaciones de conservación y restauración llevadas a cabo sobre pinturas murales contemporáneas pasaría algo parecido. En el caso de que el estado de conservación o el peligro de pérdida de una obra requiriese de una intervención, sería muy valiosa la información recogida en intervenciones parecidas, bien por tratarse de una obra del mismo autor, bien por proponer las mismas operaciones, etc.

Para la obra del CICUS no tenemos que hacer ningún estudio comparativo para realizar una atribución de autoría, pero sí podríamos realizarlo en relación a las medidas que se podrían tomar para su conservación. Al no entrar en este trabajo en cuestiones de acciones de intervención o restauración, solo lo haremos en base al punto de la Conservación Preventiva, de lo que hablaremos en la Fase 3 del protocolo.

## Fase 2: Análisis del contexto social.

Dentro de la conservación del Arte Urbano intervienen varios interlocutores, aportando cada una de ellos una serie de cuestiones que dirigirán la metodología de actuación hacia una dirección u otra. Estas partes son el artista, el público o comunidad, y otros como pueden ser los propietarios de los soportes, las instituciones o particulares que encargan trabajos de este tipo.

### El artista

Como hemos visto en puntos anteriores, la figura del artista es muy importante en la conservación de su trabajo en cuanto a sus criterios acerca de la concepción de temporalidad de su obra (si la entiende como efímera o no), de intervención sobre la misma, también es importante el proceso creativo, las técnicas empleadas e influencias recibidas... Los artistas determinarán las líneas de actuación básicas sobre sus obras, igual que tienen el derecho legal de actuar de forma activa en las decisiones e intervenciones que implique el trabajo sobre estas. Esta figura deberá dejar claro en qué elementos recae la autenticidad y originalidad, para que así las propuestas de intervención estén acordes con los valores que se deben mantener. De hecho, puede darse que el propio artista quiera intervenir su obra, lo cual debe permitirse, pero siempre bajo la supervisión de un profesional de la conservación y restauración y bajo unos criterios generales que impidan la pérdida de la obra original<sup>49</sup>; esto nos lleva a pensar que el artista tendría que trabajar de forma interdisciplinar con otros profesionales, entre ellos un conservador-restaurador, ya que no puede actuar por cuenta propia aunque tenga el derecho moral<sup>50</sup> sobre su obra y deba, prácticamente, aprobar las propuestas<sup>51</sup>.

El conservador-restaurador respetará y defenderá su ética profesional, pero siempre basándose en el respeto a la obra y en la intención del artista en cuanto a su obra y su intención respecto a su conservación<sup>52</sup>. Una herramienta útil a la

---

<sup>49</sup> SANTABÁRBARA MORENA, Carlota, op. cit.

<sup>50</sup> ESPAÑA. Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia, *Boletín Oficial del Estado*, 23 de abril de 1996, num. 97 [consulta: 2 y 11 abril 2021]. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1996-8930>

<sup>51</sup> GARCÍA GAYO, Elena, et.al., 2016. "Anexo I: Propuesta de código deontológico para la conservación y restauración de arte urbano". En: *Ge-conservación* [en línea] nº 10, pp. 186-192 [consulta: 17 y 18 abril 2021]. Disponible en: <https://www.ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/419>

<sup>52</sup> GARCÍA GAYO, Elena, et.al., op. cit.

hora de perseguir este objetivo es la entrevista<sup>53</sup>, de la cual adjuntamos una propuesta en el *Anexo: entrevistas*.

En el caso de la obra del CICUS, se trata de una obra en colaboración en la que participan dos autores, Remed y Okuda San Miguel. Según la Ley de Propiedad Intelectual de 1996, esto significa que los derechos son compartidos en la proporción que ellos determinen<sup>54</sup>, y por lo que sabemos, en este caso es al 50%. Por este motivo se ha contactado con los artistas a través de sus redes sociales y su correo electrónico para realizar la entrevista mencionada, ya que debe tenerse en cuenta la postura de cada uno en partes iguales. El resultado de este trabajo es nulo, ya que no se ha obtenido respuesta por parte de ninguno de los dos autores.

## El público

Entenderemos como público a la sociedad que convive de forma más o menos cercana con el Arte Urbano, es decir, no solo la comunidad de una obra en concreto, sino todo aquel que puede disfrutar de esa experiencia, como pueden ser vecinos de la misma ciudad, turistas, etc. El Arte Urbano pretende conectar con ese público de una forma más directa y universal que otras tipologías artísticas<sup>55</sup>, involucra a la población porque le quiere transmitir un mensaje, y cada vez más, ese público está interesado en él<sup>56</sup> y su concepción de este cada vez más está encaminado a un plano más patrimonial, alejándose de una valoración negativa. Aunque el criterio de este público deba tenerse en cuenta como parte confluyente del Arte Urbano por su relación directa con este, no tiene por qué tener el conocimiento ni criterio suficiente como para ser determinante en la toma de decisiones de una posible intervención, pero sí debe tenerse en cuenta su opinión<sup>57</sup>. Por ello mismo, cuanta más información tenga este público sobre la obra o más conocedor sea de cuestiones más técnicas, mejor sabrá enfrentarse a una situación en la que su opinión es valiosa. Por esto, es importante que la sociedad conozca las particularidades del Arte Urbano; solo a través del conocimiento el público sabrá valorar y darle la importancia que tiene este arte. Por ello, y siguiendo una línea de trabajo parecida a la propuesta con el artista, presentamos un ejemplo de entrevista que podría realizarse a este

---

<sup>53</sup> LLAMAS PACHECO, Rosario, op. cit.

<sup>54</sup> ESPAÑA. Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia, 23 de abril de 1996, num. 97 [consulta: 15 mayo 2021]. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1996-8930>

<sup>55</sup> GARCÍA GAYO, Elena, et.al., op. cit.

<sup>56</sup> SOLIMAN, Alia, 2020. "Conservation of Street Art, an act of cultural significance or art sabotage?". En: *21ª Jornada de Conservación de Arte Contemporáneo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

<sup>57</sup> GARCÍA GAYO, Elena, et.al., op. cit.



público para saber su opinión sobre alguna obra de Arte Urbano o su intervención en el *Anexo: entrevistas*.

Como público del grafiti sobre el que estamos trabajando se entiende toda aquella persona que se relaciona con este, como los trabajadores del CICUS, personas que visitan las instalaciones, las que acuden a la cafetería, etc, teniendo este público un perfil de personas con un nivel cultural suficiente para respetar y valorar estas producciones. A modo de prueba para agilizar el proceso y hacerlo fluido, se ha pasado la entrevista mencionada de forma oral a un visitante, a una conserje, a un trabajador del CICUS y a una de las gerentes de la cafetería. Todas las respuestas coinciden en concebir la pieza como una obra de arte que se encuentra en un estado de conservación deficiente, haciendo notar la preocupación por ello y el interés por una intervención. Sin ser un público con un conocimiento amplio o específico sobre el arte urbano o la conservación-restauración, prima el sentido común y unas opiniones muy ligadas al respeto y admiración por la obra. Por ejemplo, las cuatro personas coinciden en concebir la pieza como una obra de arte que merece ser conservada e intervenida si es necesario, y tres de ellas verían muy negativamente el traslado de la misma a otro lugar de exposición como pudiera ser un museo, coincidiendo así con algunas de las claves que se han comentado en este trabajo. En conclusión, el público que rodea esta pintura la valora positivamente y se preocupa por su perdurabilidad en el tiempo.

## Otros agentes

Entendemos como otros agentes una serie de interlocutores que se relacionan también con el Arte Urbano como puede ser la Administración pública, las instituciones o los propietarios de los soportes de las obras de arte urbano. En este punto, abordaremos estas figuras desde dos perspectivas: la perspectiva legal y la perspectiva de estos otros agentes.

La propiedad intelectual y moral de la obra pertenece al artista, pero la propiedad física de la obra recae en el propietario del muro en el que se encuentra la pintura<sup>58</sup>. En el momento en el que la pintura se localiza en el espacio urbano, en caso de surgir algún problema o disputa, estas dos figuras entran en conflicto<sup>59</sup>. El artista tiene el derecho moral, y el propietario, que puede ser la administración pública, una institución o una persona, tiene el derecho legal de su propiedad, por lo que, llegado el momento, se debería recurrir a la jurisprudencia para resolver el caso. Por otra parte, ¿qué ocurre cuando la obra es un encargo? En el momento en el que el artista accede a rechazar el carácter ilegal de su práctica artística y entra en el “juego” de una mecánica más tradicional en cuanto a la producción de su obra, el propietario de la misma también tiene voz en cuanto a su conservación<sup>60</sup>. Por tanto, el propietario legal de la obra, no ya de su soporte, también tendrá un papel activo en la toma de decisiones puesto que comparte con el artista algunos derechos sobre la misma.

Además de esto, también puede surgir problemática creada a partir de la legalidad de la propia obra. En el caso de tratarse de obras realizadas sin permiso, de forma ilegal, frente a un tribunal pueden no ser suficientes los derechos reconocidos por la Ley de Propiedad Intelectual. En este caso entran en juego otros factores como la valoración de la pieza por la comunidad, o si está o no integrada en el entorno. En casos extremos, por ejemplo, un edificio en ruinas que supone un riesgo para la salud pública pero que contiene obras de arte urbano legales, suele primar la protección de las personas por encima de los derechos de los autores. Dependiendo de la casuista, los jueces deberán tomar la decisión más acertada, o las partes involucradas en el problema llegar a un acuerdo<sup>61</sup>.

En el caso de la obra de arte urbano del CICUS, es una obra totalmente legal encargada por la propia institución de la Universidad de Sevilla a sus autores

---

<sup>58</sup> SANTABÁRBARA MORENA, Carlota, op. cit.

<sup>59</sup> DINGER, Ana, 2020. “Ghosting: the ways of continuity of an artistic work through the formation of a community of users”. En: *21ª Jornada de Conservación de Arte Contemporáneo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

<sup>60</sup> DINGER, Ana, 2020. “Ghosting: the ways of continuity of an artistic work through the formation of a community of users”. En: *21ª Jornada de Conservación de Arte Contemporáneo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

<sup>61</sup> CORTÉS, Irene, 2020. “Cuidado: destruir un grafiti puede salir muy caro”. En: El País [en línea] 29 noviembre 2020, cultura [consulta: 11 junio 2021]. Disponible en: <https://elpais.com/economia/2020-11-28/cuidado-destruir-un-grafiti-le-puede-salir-muy-carro.html>

Remed y Okuda San Miguel con motivo de la exposición temporal “Esto no es grafiti” de 2012. Actualmente no existe ningún problema por el que las dos partes se vean enfrentadas, pero en el caso de que se produjese, estaríamos ante la situación de que los artistas tienen sus derechos por ser los autores, y la institución tiene los suyos por ser la propietaria.

### Fase 3: Criterios de intervención sobre arte urbano en relación con el estudio y la documentación

Como última fase de protocolo, la conservación preventiva sería una respuesta aplicable sean cuales sean las conclusiones de las fases anteriores. Aunque nos vayamos a centrar en la conservación preventiva, debemos saber que la Conservación del Patrimonio se define a través de tres conceptos: la conservación preventiva, la conservación curativa y la restauración. En resumen, la conservación curativa son las acciones directas que se aplican a un bien con el objetivo de frenar los procesos de alteración, y la restauración son esas acciones, también directas, que persiguen facilitar la apreciación, comprensión y uso de un bien<sup>62</sup>. Por su parte, la conservación preventiva se define como “todas aquellas medidas y acciones que tengan como objetivo evitar o minimizar futuros deterioros o pérdidas. Se realizan sobre el contexto o el área circundante al bien, o más frecuentemente a un grupo de bienes, sin tener en cuenta su edad o condición. Estas medidas y acciones son indirectas, no interfieren con los materiales y las estructuras de los bienes; no modifican su apariencia”<sup>63</sup>. Por un lado, si no es necesaria una intervención, la conservación preventiva siempre es una respuesta para la mejora de las condiciones de las obras alargando así su buen estado de conservación. Por otro lado, si la conclusión fuera que es necesario intervenir, no siempre será posible. El desinterés que puede haber hacia las obras de Arte Urbano también se ve reflejada en la falta de iniciativa a la hora de promover o subvencionar proyectos de restauración. Además, pueden no ser muy viables tratamientos “definitivos” de restauración por tratarse de obras que se encuentran en continua exposición a factores de alteración y por tanto daños que se producen cada breves espacios de tiempo<sup>64</sup>. A esto le sumamos que permiten la obtención de muy buenos resultados con poco esfuerzo. Por ello, la respuesta más viable y abarcable en cualquier caso estaría en las medidas de conservación preventiva, acompañada en casos puntuales por operaciones de conservación curativa<sup>65</sup>. Por ejemplo, y cómo veremos más adelante, la obra del CICUS no solo se beneficiaría de la puesta en marcha de medidas de conservación preventiva, sino también de conservación curativa, siendo estas complementarias e igualmente beneficiosas para el bien.

---

<sup>62</sup> ICOM-CC, 2008. Terminología para definir la conservación del patrimonio cultural tangible [en línea] [consulta: 14 junio 2021]. Disponible en: <file:///C:/Users/Arelisa%20Gonz%C3%A1lez/Downloads/ICOM-CC%20Resolucion%20Terminologia%20Espanol.pdf>

<sup>63</sup> ICOM-CC, op. cit.

<sup>64</sup> MAESTRE SIDONCHA, Urbano, 2017. “A conservação da arte contemporânea e suas condições”. En: BELLIDO MÁRQUEZ, María del Carmen; Antonio Martínez Villa y Balbino Montiano Benítez. Nuevos criterios, aplicaciones y reflexiones en la conservación del arte contemporáneo.

<sup>65</sup> MATA DELGADO, Ana Lizeth, op. cit.

## Conservación preventiva y musealización

Las acciones que pueden realizarse en una obra de Arte Urbano pueden tenerse en cuenta antes y después de la realización de la obra. En el caso del antes, el conservador-restaurador se encargaría del asesoramiento de los artistas antes de la ejecución, guiándolos en cuanto al soporte, el tipo de preparaciones y pinturas, los sistemas de protección más adecuados, etc.<sup>66</sup>. Nosotros, por motivos obvios, nos centraremos en la conservación preventiva enfocada a la protección de las obras una vez realizadas.

Llevar a cabo medidas de conservación preventiva garantizaría una correcta exhibición y mantenimiento que, adaptado a las características particulares del Arte Urbano, ayudaría a reducir daños o al menos prolongarlos en el tiempo lo máximo posible<sup>67</sup>. Para saber cuáles deberán ser las pautas a seguir deberá partirse de un estudio no solo del estado de conservación de la obra, sino de un seguimiento temporal de la degradación, de las condiciones del espacio, del uso de ese espacio, de la interacción del público... Por ejemplo, alguna de las estrategias a las que se recurre mucho es a la colocación de un plexiglás o policarbonato atornillada al muro frente a la obra, para que otros artistas no pinten encima o sean víctima de los agentes medioambientales<sup>68</sup>. De forma independiente al cómo, el objetivo siempre será mantener el mejor estado de conservación de la obra durante el mayor tiempo posible.

Siguiendo en esta línea, la musealización puede ser una buena aliada. Comenzaremos por definir el acto en sí de musealizar un bien<sup>69</sup>. La musealización bebe del coleccionismo de objetos que nace en la Antigüedad, donde se origina el interés de la sociedad por custodiar aquellas cosas que resultaban de valor. En esencia, musealizar no es más que colocar un objeto en un recinto museal<sup>70</sup>, pero esto significa también otorgarle una serie de valores

---

<sup>66</sup> GASOL FARGAS, Rosa M, y Rosa Senserrich Espuñes, 2016. "El papel del conservador-restaurador en el Arte Urbano comisionado: reflexiones a partir de los datos recogidos en la Open Walls Conference 2015 de Barcelona". En: *Ge-conservación* [en línea] nº 10, pp. 109-116 [consulta: 14 junio 2021]. Disponible en: <https://www.ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/403>

<sup>67</sup> GARCÍA GAYO, Elena, 2010. "Etapas del Arte Urbano. Aportaciones para un protocolo de conservación". En: *Monográfico: Arte Urbano, Conservación y Restauración de Intervenciones Contemporáneas* [en línea] Ge-conservación, pp.97-108 [consulta: 10 mayo 2021] Disponible en: <https://ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/731>

<sup>68</sup> MATA DELGADO, Ana Lizeth, op. cit.

<sup>69</sup> MORÓN DE CASTRO, María Fernanda, 2020. "Museología: principios teóricos sobre el museo". En: *Museología*. Sevilla: curso 2020-2021.

<sup>70</sup> DESVALLÉES, André y François Mairesse. "Key concepts of museology". En: ICOM [en línea] [consulta: 20 mayo 2021]. Disponible en: <http://icom.museum/en/activities/research-development/publications/>

que de otra forma no tendría. El público respeta mucho más cualquier objeto que se encuentre en un museo que incluso en su lugar “original”<sup>71</sup>.

La musealización del Arte Urbano es un tema que suscita cierta polémica, y esto es así por varios motivos. Por un lado, nada tienen que ver los museos que contienen obras de arte urbano con el concepto de museo establecido por instituciones como el ICOM. Según dicho organismo, un museo es “una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo”<sup>72</sup>, y siempre se aplica a lugares que contienen colecciones entendidas de una forma tradicional, es decir, como un conjunto de obras adquiridas o heredadas. A diferencia de la concepción tradicional de museo, los espacios que contienen arte urbano no suelen cumplir, al menos con rigor, con esas labores de conservación e investigación, quizás sí comunican, pero siempre alejándose de forma notable de los discursos culturales tradicionales, acercándose más a nuevas estrategias<sup>73</sup>. Además, deben tenerse en cuenta las claves que definen esta tipología artística, donde su propio nombre indica que es un arte de exterior, de la calle, por lo que, ¿hasta qué punto se respeta la intencionalidad primera del arte urbano al introducirlo en un museo? Esta cuestión se ha debatido en diversas ocasiones y existen opiniones enfrentadas. Si observamos aquellos puntos de vista en los que prima el respeto y mantenimiento de una autenticidad ligada al espacio en el que se desarrolla el arte urbano, que buscaba alejarse de los circuitos de arte hasta entonces consagrados, entenderíamos que los museos no son el lugar de sus obras. Si observamos aquellos puntos de vista en los que se defiende la capacidad de transmisión que define el arte urbano, da igual su ubicación, sí entenderíamos que los museos son lugar para estas obras<sup>74</sup>. Por último, es de especial relevancia el hecho de que esos “museos” de arte urbano que de hecho existen, son espacios con pocas similitudes entre ellos que ofrecen experiencias totalmente diferentes<sup>75</sup>. Podemos concluir que es un tema sobre el que hace falta

---

<sup>71</sup> MAZOMARZO, 2013. “No tocar por favor: el museo como incidente (soy cámara, TVE-CCCB). En: YouTube [en línea] 20 octubre 2013 [consulta: 22 mayo 2021]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Nprz1wNrTn8>

<sup>72</sup> INTERNATIONAL Council of Museums, 2021. “Definición de museo”. En: ICOM [en línea] [consulta: 15 mayo 2021]. Disponible en: <https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/>

<sup>73</sup> BLAS BRUNEL, Susana, 2019. “¿Museos de Arte Urbano?”. En: *Monográfico: Arte urbano y Museo, competencias e (in)compatibilidades* [en línea] Ge-conservación, pp. 123-124 [consulta: 15 mayo 2021]. Disponible en: <https://ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/716>

<sup>74</sup> LÓPEZ MÉNDEZ, Lorena, 2021. “El arte urbano, un museo al aire libre de nuestro patrimonio: el caso de Fuenlabrada como recorrido artístico”. *Revista PH* [en línea], nº 103 [consulta: 19 mayo 2021]. Disponible en: <https://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/issue/view/119>

<sup>75</sup> SENSERRICH-ESPUÑÉS, Rosa, y Elena García Gayo, 2019. “Museos de arte urbano. Estado de la cuestión”. En: *Monográfico: Arte urbano y Museo, competencias e (in)compatibilidades* [en línea] Ge-conservación, pp. 244-254 [consulta: 15 mayo 2021]. Disponible en: <https://ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/716>

establecer ciertos criterios más o menos concluyentes para establecer límites por parte de expertos y especialistas en la materia.

En muchos casos, las medidas que se pueden o deben aplicar para musealizar van en consonancia con las medidas aplicables de conservación preventiva, retroalimentándose estas dos vertientes de la conservación.

El caso de la obra del CICUS sería uno en el cual podrían aplicarse criterios de conservación preventiva y musealización para mejorar el estado de conservación de la pintura y otorgarle una serie de valores que a día de hoy no tiene. El punto de partida será su ubicación. Como hemos visto, esta pieza de Remed y Okuda San Miguel se ubica en una de las paredes del patio del edificio que hoy es el CICUS, un edificio neoclásico que fue el antiguo Convento Madre de Dios, posterior Escuela Libre de Medicina y espacio utilizado por varias facultades de la Universidad de Sevilla hasta 2008<sup>76</sup>. Por todo ello, el edificio se encuentra registrado en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz, pero sin aclaración del nivel de protección<sup>77</sup>. Por falta de referencia a la incoación de este inmueble como Bien de Interés Cultural, suponemos que está en un nivel de protección medio, formando parte de los bienes de catalogación general. Como consecuencia, dado que el inmueble en el que se encuentra no es un BIC (si lo fuera, la obra se consideraría también un BIC por encontrarse dentro), su régimen de protección no afecta al grafiti.

Debido al estado de conservación de esta obra de Arte Urbano, debería contemplarse realizar medidas de conservación curativa además de preventiva. Esto es así porque, como hemos visto anteriormente, podrían requerirse intervenciones de consolidación para evitar que la capa de pintura se siga perdiendo en aquellas zonas donde vemos separación de estratos o un craquelado. Pero centrándonos en la conservación preventiva, que como hemos dicho es la más urgente la que garantiza más resultados con menor esfuerzo, sabemos que ha estado muchos años bajo una lona de plástico, medida que podemos suponer que se optó como una solución para proteger la pieza de agentes externos. Esta lona, sin embargo, ha sido causante de algunas de las alteraciones que estudiamos en el apartado *2.2 Estado de conservación*. La intención era buena, pero el resultado no. A día de hoy, esa lona se ha quitado y en su lugar encontramos otro sistema de protección: unos paneles de madera en el caso de las pinturas de la derecha y el centro, y una estantería tumbada junto a una cinta roja en la pintura de la izquierda (Fig. 15). El problema de esta

---

<sup>76</sup> CICUS, 2021. "Espacio CICUS". En: CICUS: Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla [en línea] [consulta: 11 junio 2021]. Disponible en: <https://cicus.us.es/espacio-cicus/>

<sup>77</sup> CONSEJERÍA de Cultura y Patrimonio Histórico, 2021. "Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz". En: Junta de Andalucía: Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico [en línea] [consulta: 8 junio 2021]. Disponible en: <https://www.juntadeandalucia.es/organismos/culturaypatrimoniohistorico/areas/bienes-culturales/catalogo-pha/consulta/detalle/004574000391.html>

solución, a parte que en uno de los casos es una solución un poco desacertada, es que impide la visión global de la pieza.

Una propuesta viable sería el estudio e intervención de los problemas de humedades del muro en el que se encuentra la obra, eliminado así uno de los factores de alteración que más la dañan. Otro de los problemas que hemos visto es que la pintura, por su ubicación, recibe luz solar durante mucho tiempo a lo largo del día (Fig. 16). Como sabemos, la luz solar contiene las radiaciones más dañinas para las superficies de color de los bienes culturales, por lo que se propone la colocación de toldos o pantallas que filtren las radiaciones y eviten que algunos de los pigmentos se sigan decolorando o se debiliten materialmente las capas componentes. Se podrían colocar sobre los arcos de la galería para minimizar en la medida de lo posible la agresividad de esta luz. Por último, la pintura de la izquierda tiene un foco caído que está podría provocar algún daño con su roce, por lo que lo ideal sería volver a colocarlo en su sitio para evitar ese daño. Estas medidas, sin embargo, deberían afinarse en base al estudio de los riesgos de la obra, que proponemos se hiciera con el método de gestión de riesgos de Stephan Michalski<sup>78</sup>.

Todas medidas podrían entenderse como un “acondicionamiento” para la musealización de esta obra de Arte Urbano. Podemos decir que la obra del CICUS está prácticamente musealizada. Se encuentra en un inmueble dedicado a la cultura, con salas de exposiciones temporales e interesado en acoger otro tipo de actividades como ciclos de cine, actuaciones de danza, representaciones teatrales, etc. Con esto queremos decir que la obra se encuentra en un espacio entendido como una versión actualizada de un museo tradicional, una propuesta de lugar en el que disfrutar de la cultura que tiene una oferta variada y rica, pero que no se aleja en esencia de lo que sería un museo (aunque por supuesto no cumpla con los cometidos de un museo como hemos visto). Solo por el mero hecho de encontrarse aquí, la obra ya tiene esos valores que le otorga a un bien la acción de musealizar, pero quizás faltaría la intención. La obra se realizó en este espacio podemos suponer que, aprovechando la exposición que se realizó en 2012 “Esto no es grafiti”, para embellecer uno de sus espacios. En esencia, la pintura es una obra estética, no es una obra reivindicativa o que lance un mensaje demasiado evidente (aunque en un análisis iconográfico se podría sacar algo). Suponemos que el CICUS vio la oportunidad de darle al patio un aire diferente y, a fin de cuentas, decorar y actualizar su espacio con esta pintura. Por tanto, llevando a cabo las medidas de conservación mencionadas, junto con la instalación de algunos elementos que ahora mencionaremos, se podría decir que esta pieza se convertiría en una obra de Arte Urbano musealizada. Uno de los elementos de los que hablábamos podrían ser una cartela, que ofrecería la

---

<sup>78</sup> MICHALSKI, Stefan, 2006. “Preservación de las colecciones”. En: *Cómo administrar un museo: manual práctico* [en línea] [consulta: 21 junio 2021]. Disponible en: [https://ge-iic.com/files/grupoconservacionpre/Michalski\\_preservacion\\_colecciones.pdf](https://ge-iic.com/files/grupoconservacionpre/Michalski_preservacion_colecciones.pdf)



información básica de la obra: nombre, autores, cronología y técnica. Además, se podrían instalar un sistema de seguridad por el que controlar el acceso a la obra, bien con sensores de movimiento, con postes separadores o catenarias discretos, con los metacrilatos que se colocasen para proteger la obra...



Figura 15: *actuales sistemas de protección de la obra de Arte Urbano del CICUS. Arelisa González Hernández, 2021.*



Figura 16: *pintura expuesta a la luz solar. Arelisa González Hernández, 2021.*

## Difusión

Como parte final del protocolo, se plantea un proyecto de difusión por el que compartir con la sociedad los resultados obtenidos. Un plan de difusión es un trabajo que se realiza con el objetivo de materializar esa relación entre el patrimonio y la sociedad, con la idea de conseguir resultados mediante la proyección de tareas, recursos o actividades, poniendo en el centro de todo a la difusión del bien a través de su puesta en valor que se basará a su vez en tres cuestiones: el conocimiento del bien, su interpretación y su presentación al público<sup>79</sup>. Por lo tanto, el plan de difusión sería uno de los últimos eslabones en la cadena de estudio de las obras de arte urbano, es decir, que previamente a su realización ya se ha hecho el ejercicio de conocimiento e interpretación del bien, a expensas de presentarlo para darle esa difusión necesaria.

En el caso del Arte Urbano, las propuestas de difusión deberán estar en consonancia con la temporalidad de ese arte, siendo las redes sociales y otros medios digitales la mejor solución a ello. No podemos quedarnos al margen de la realidad de las plataformas digitales en cuanto al arte se refiere; estos espacios digitales se han convertido en un lugar de difusión para los artistas contemporáneos, dando lugar, además, a puntos de encuentro entre lo físico y lo digital que se desarrolla y evoluciona cada vez más. Este hecho comparte muchas similitudes con el arte urbano, como su carácter contemporáneo, su continua evolución, la experimentación, la atracción de un público generalmente joven, la fácil y directa comunicación con el público, etc., siendo por tanto un recurso muy utilizado<sup>80</sup>.

En base a esto, se pueden plantear varias propuestas que ayudarían a la difusión de la obra de Arte Urbano del CICUS. Debemos decir que nos resulta preocupante que no exista un registro digital de la obra en su web. Como se ha dicho anteriormente, este espacio es un centro cultural que no tiene una colección permanente, pero esta obra podría considerarse como tal. Por ello, sería importante que de cara al público esto se viera reflejado de alguna manera. Se podría solucionar añadiendo en su página web un apartado de obras permanentes en la que añadir la obra de Remed y Okuda San Miguel y hacer, como mínimo, una pequeña identificación y descripción de la misma. También podrían añadirse otros contenidos adicionales, como fotografías generales y de detalle, la presentación de la misma información en formato audio para hacerlo accesible a personas con diversidad funcional visual, videos con comentarios de los artistas sobre la obra, noticias relacionadas con el Arte Urbano, etc. De esta

---

<sup>79</sup> LIMÓN INFANTE, Enrique, 2021. "Introducción". En: *Gestión y Difusión del Patrimonio*. Sevilla: curso 2020-2021.

<sup>80</sup> COLUCCIO, Carla, 2019. "Viral Mural, entre el muralismo y los espacios virtuales". En: *Monográfico: Arte urbano y Museo, competencias e (in)compatibilidades* [en línea] Geconservación, pp. 145-153 [consulta: 11 mayo 2021]. Disponible en: <https://geiic.com/ojs/index.php/revista/article/view/716>

forma quedaría la obra registrada y disponible para su consulta online. Pero, ¿qué pasa con los visitantes del CICUS que se acerquen a la pieza sin tener disponible información sobre ella? Proponemos que, de forma paralela a la página web se coloque un código QR que dirija al espectador hacia el registro de la obra en la página web.

Otra medida de difusión sería la organización de una pequeña visita guiada a la obra. Aprovechando que el CICUS organiza visitas guiadas a sus exposiciones temporales si el público así lo demanda, podría incluirse este ejemplo de Arte Urbano como un añadido a la visita. Así, no solo se le da difusión a la obra, sino que la visita resulta más completa y rica para el visitante. Este sistema más “tradicional” permitiría dar la información necesaria de forma oral y dinámica al espectador, recibiendo este los mismos datos que podría encontrar en la página web del CICUS en caso de que se incluyese la propuesta dada anteriormente en dicha página.

De esta manera conseguiríamos que el público conociese la pieza en profundidad, ya que la valoración y disfrute de los bienes culturales parte en la mayoría de ocasiones del conocimiento. Además, se haría en un lenguaje acorde al arte urbano y a un plano digital actual. El patrimonio no puede quedarse atrás de todas las innovaciones y nuevas estrategias ligadas a lo digital, por lo que tenemos que fomentar el uso de las nuevas tecnologías en los mecanismos de difusión del patrimonio. Sin embargo, no deben abandonarse las técnicas de difusión más “tradicionales” porque son igual de válidas e ilustrativas. No se trata de sustituir, sino de enriquecer.

## CONCLUSIONES FINALES

Después de la realización de este trabajo, volvemos a los objetivos que nos propusimos para comprobar en qué medida los hemos llegado a conseguir. Respecto a la finalidad del trabajo, la aportación de unas bases para la creación de un protocolo de documentación aplicable a obras de Arte Urbano, creemos que sí hemos sido capaces de desarrollar una serie de fases que bien podrían llevarse a cabo de forma general en cualquier obra de Arte Urbano para su correcta documentación. Estas fases son: la documentación de la obra, el análisis del contexto social de la misma y, por último, los criterios de intervención sobre arte urbano en relación con el estudio y la documentación.

En cuanto al resto de objetivos, sí hemos conseguido conocer el plano legal del Arte Urbano y los criterios de intervención que pueden aplicarse sobre el mismo, además del plano social en el que puede incluirse.

De hecho, después de analizar ese plano legal, junto con los criterios de intervención, podemos extraer algunas ideas generales. Para empezar, encontramos que ni siquiera el Arte Contemporáneo se ha tenido en cuenta en tratados, cartas o leyes. Es decir, no se entendían las obras pertenecientes a este grupo merecedoras de pautas de actuación o reconocimiento como bienes culturales u obras de arte. Incluimos por tanto el Arte Urbano, que por supuesto no está considerado en ninguno de los apartados que hemos visto. Esto, sin embargo, no resulta extraño, ya que hasta hace muy poco tiempo no se ha comenzado a estudiar, investigar y conservar esta tipología artística.

Aunque empieza a haber líneas de trabajo relacionados con la conservación del Arte Urbano, y un interés creciente por parte de la sociedad en el mismo, esta situación no se ha visto reflejado todavía en la legislación o recomendaciones profesionales. Entendemos que es necesaria la aceptación y normalización de esa situación para que dicha sociedad comprenda que es importante la protección jurídica o, por lo menos, unas directrices profesionales básicas, para evitar daños y el deterioro que sufren las obras de arte urbano por acción directa u omisión de responsabilidades que no quedan claras. Respetando las particularidades de las obras de arte urbano, entendemos que llegará el momento en el que se protejan por igual estas obras y las más tradicionales, entendiendo que supondrá la misma pérdida cultural la destrucción de un óleo sobre lienzo de Murillo y la destrucción de un mural contemporáneo de Banksy.

Por otra parte, hemos aprendido sobre la materialidad del Arte Urbano en general y más a fondo en el caso estudiado de la obra de Remed y Okuda Miguel. Esto nos ha llevado a consultar información acerca de las técnicas de análisis que se pueden aplicar para el estudio de estas obras, pero no hemos ahondado en ello. Podemos decir que existe un gran abanico de técnicas analíticas aplicables a

obras de Arte Urbano, y aunque tiene sus particularidades, sigue siendo sujeto de estudio igual que otra obra de cualquier tipología artística.

También hemos sido capaces de, a través del seguimiento de las tres fases, plantear un proyecto de difusión realista y aplicable a la obra en particular del CICUS. Además de esto, hemos comprobado gracias el ejemplo de la obra del patio del CICUS que las bases del protocolo propuesto podrían ser aplicadas y se podrían conseguir objetivos siguiendo su faseado. Es decir, de todos estos objetivos cumplidos, se nutre el último planteado, el aplicarlo al caso de “La cúpula”, la obra de Remed y Okuda, en el cual hemos podido reflejar cada una de las fases planteadas.

De la realización de la primera fase del protocolo, la documentación del bien, podemos decir que no resulta muy diferente a los pasos a seguir en cualquier intervención. Entendemos que es importante conocer en profundidad la obra con la que se va a tratar, y para ello hay que seguir unas pautas actualmente muy definidas que normalizan este trabajo.

Respecto a la segunda fase, ponemos de manifiesto lo importante que resulta el estudio y consideración del contexto social que acompañan a las obras de Arte Urbano, como son los artistas, el público y los otros agentes ya descritos. Dicho esto, durante la realización del trabajo se ha visto con claridad la disposición de cada una de ellas a participar en proyectos sobre la conservación de estas obras. Por su parte, los artistas no han querido ser partícipes de este trabajo bajo la no respuesta a un total de tres intentos de contacto por nuestra parte a través de correo electrónico y redes sociales. Sin embargo, las cuatro personas consideradas como público accedieron a contestar sin problemas nuestras preguntas, mostrando interés e ilusión por participar en este trabajo.

Para concluir con la tercera fase, gracias a la realización de la misma hemos comprendido lo fácil que podría ser la implantación de una serie de medidas que favoreciesen un deterioro lento de las obras, respetando su carácter efímero en caso de que así lo quisiesen los autores, pero alargando su vida en unas buenas condiciones de conservación. Por su parte, la difusión de las obras completaría el ciclo de la conservación de las mismas, haciendo participe a la sociedad que convive con el Arte Urbano porque, como hemos dicho, el sentido de los bienes culturales está en poder ser disfrutados por la sociedad. El Arte Urbano se hace por y para la sociedad, siendo esta un punto a tener en cuenta a la hora de poner en marcha cualquier proyecto de intervención.

Y, después de analizar todos los elementos que rodean el Arte Urbano y la obra del CICUS, podemos decir que, a pesar de que se empieza a ver un creciente interés en esta tipología artística y se están llevando a cabo muchos proyectos (o al menos se plantean) sobre la conservación del mismo, hay muchas lagunas. No quedan claros muchos criterios que deberían estar establecidos con juicio científico y con realismo. Al ser una práctica artística estudiada desde hace poco

tiempo, no hay mucha unión en cuanto a opiniones y maneras de entender la conservación y restauración de las obras de Arte Urbano. La división de opiniones enriquece esta área de conocimiento, ya que se aportan varias maneras de ver una realidad sobre la que unos y otros están de acuerdo: su preservación. Llegará el momento en el que dichas opiniones y criterios lleguen a un punto de encuentro y se establezcan de forma firme las directrices que marcarán la conservación y restauración de obras de Arte Urbano.

Está claro que la sociedad comienza a valorar el Arte Urbano, se están empezando a ver esos vínculos entre la obra y la sociedad que lo define; es una manifestación artística peculiar, cercana de la población y definitoria de la misma. Desde la Conservación y Restauración de Bienes Culturales debemos estar a la altura, promoviendo su investigación, estudio y documentación, apoyando la defensa de su conservación y manejando unos criterios de intervención que estén en consonancia con la autenticidad y originalidad que definen al Arte Urbano.

# ANEXO

## Entrevistas

### ENTREVISTA AL ARTISTA

#### Bloque 1: Concepto

¿Qué entiende usted por arte urbano?

¿Es el arte urbano, a día de hoy, una manifestación de arte efímera? ¿Cómo entiende la temporalidad de su trabajo?

¿Entiende al público, a los vecinos, como parte del arte urbano? ¿Se plantea su trabajo como parte de una comunicación con ese público?

¿Qué papel juega el mercado del arte dentro del arte urbano?

#### Bloque 2: Materialidad

De forma general, ¿cuál es el proceso que sigue para crear una obra?

¿Qué materiales utiliza y por qué? ¿Le preocupa la calidad y durabilidad de los mismos?

¿Cómo influye en la elección de materiales la ubicación de una obra?

¿Es la técnica, la realización material de la obra, parte fundamental de su creación, o es un mero vehículo por el que transmitir un mensaje?

#### Bloque 3: Conservación y Restauración

¿Sabe en qué estado de conservación se encuentran sus obras? ¿Se interesa por él?

¿Sabe cómo han evolucionado los materiales que ha usado a lo largo de su carrera hasta la fecha? ¿Esto le preocupa?

¿Qué conoce sobre la Conservación-Restauración?

¿Ha restaurado alguna de sus obras un profesional? Si es así, ¿cómo fue la experiencia? ¿Ha consultado alguna cuestión a un conservador-restaurador?

¿Qué nivel o grado de restauración cree que debe aplicarse a su obra: ninguno, conservación preventiva o mantenimiento, repintes de zonas perdidas, sustitución de elementos, otros?

¿Debe musealizarse el arte urbano? ¿Conoce algún museo de arte urbano? ¿Qué opinión tiene de los museos de arte urbano?

## **ENTREVISTA AL PÚBLICO**

(este modelo de entrevista está enfocado para estudiar la opinión del público acerca de una obra en particular)

### Bloque I: Concepto

¿Conoce qué es el Arte Urbano?

¿Entiende la pintura mural X como una obra de arte? ¿Por qué?

### Bloque II: Relación

¿Cómo se ha vivido la inclusión del Arte Urbano en su entorno?

¿Cómo se valora la obra X en ese mismo entorno?

¿Conoce si la obra X ha sido vandalizada? ¿Qué opinión le merecen esos actos?

¿Qué relación se ha establecido entre el entorno y la obra X desde su creación?

### Bloque III: Conservación y Restauración

¿Conoce la disciplina de la Conservación-Restauración de Bienes Culturales?

¿En qué estado de conservación diría que se encuentra la obra X?

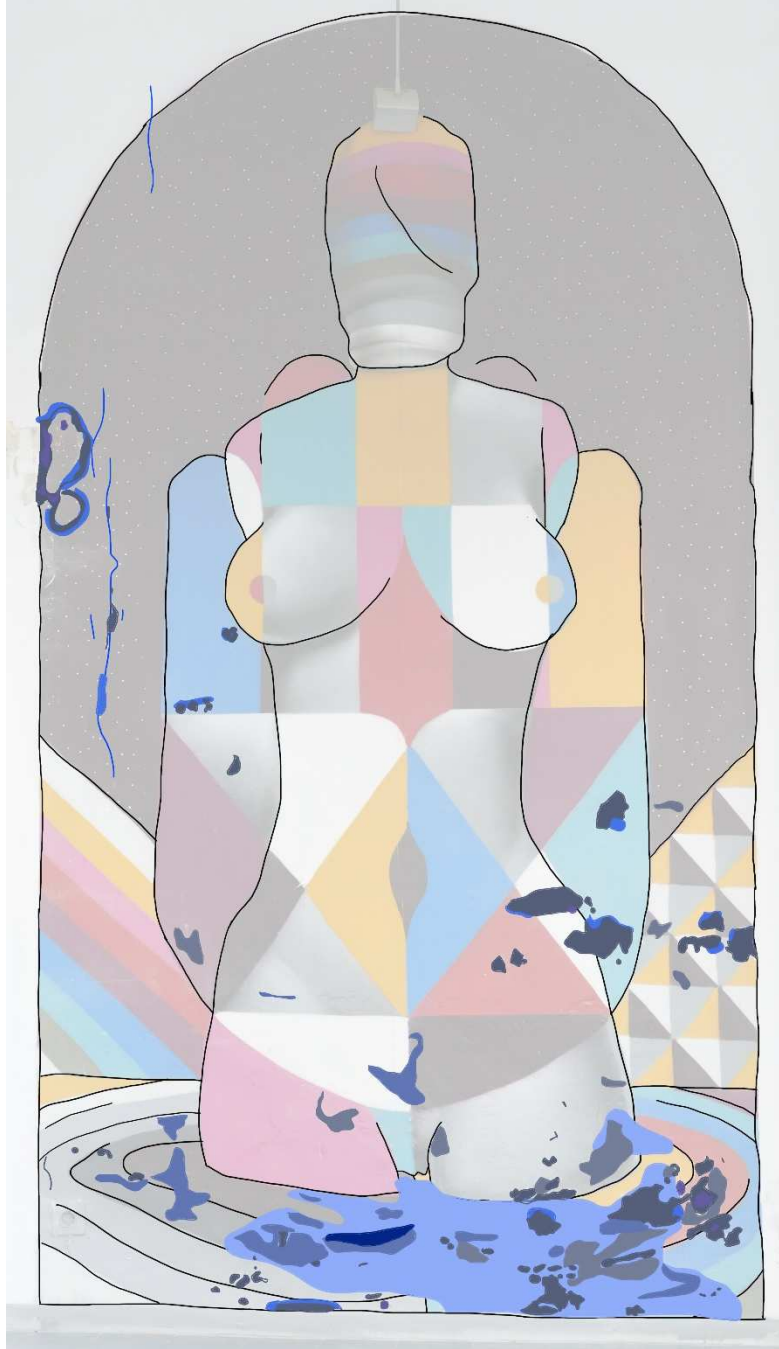
¿Cree que la obra X debería intervenir?


¿Qué le parecería el traslado de la obra X a otro lugar de exposición?



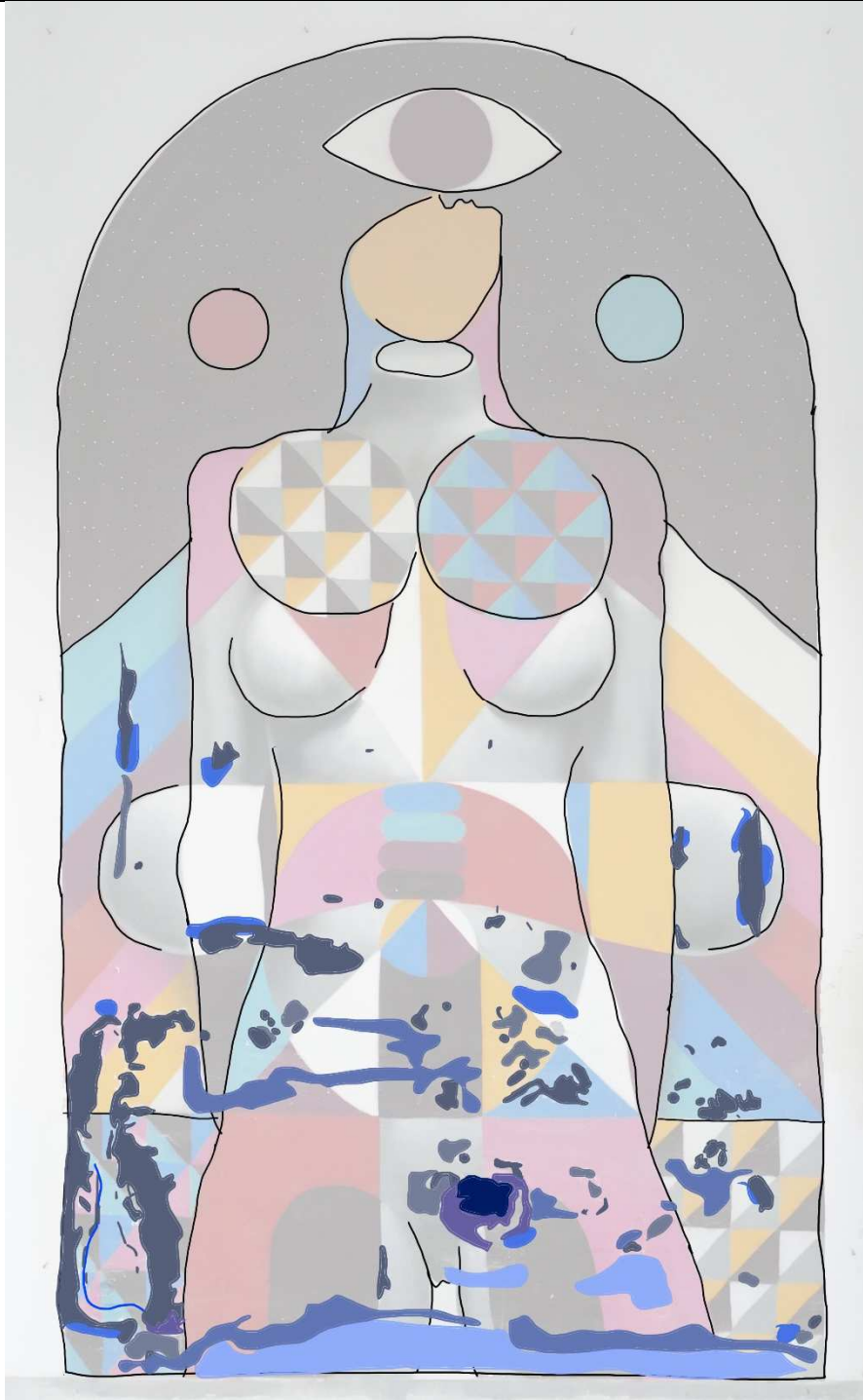
## Planimetría de alteraciones.

### Planimetría de alteraciones de la pieza de la izquierda



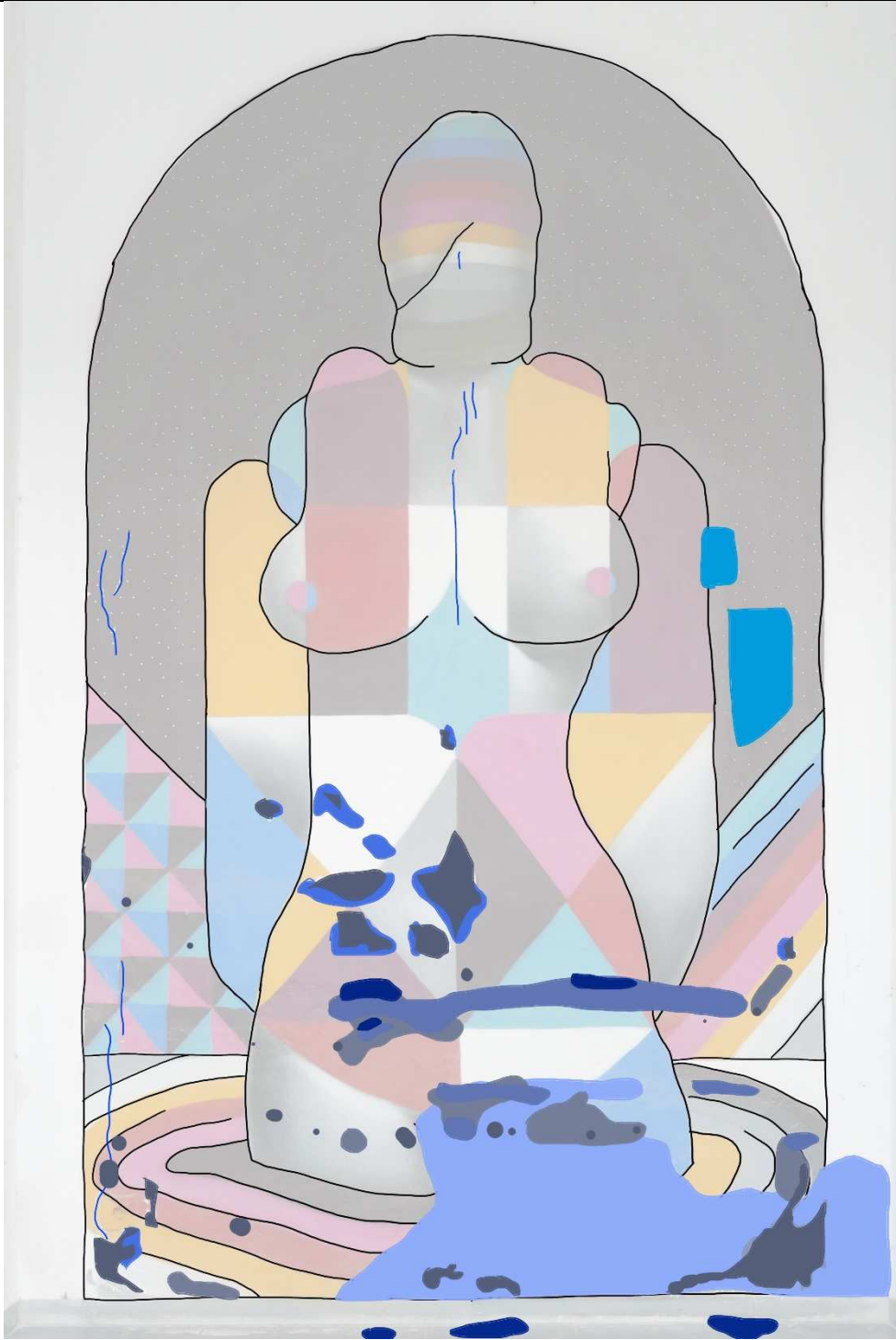
 Grietas	 Lagunas preparación	 Decoloración
 Bolsas	 Craquelado	 Suciedad superficial
 Lagunas soporte	 Lagunas color	 Biodeterioro
 Separación estratos	 Desprendimientos	

## Planimetría de alteraciones de la pieza central



 Grietas	 Lagunas preparación	 Decoloración
 Bolsas	 Craquelado	 Suciedad superficial
 Lagunas soporte	 Lagunas color	 Biodeterioro
 Separación estratos	 Desprendimientos	

## Planimetría de alteraciones de la pieza de la derecha



 Grietas	 Lagunas preparación	 Decoloración
 Bolsas	 Craquelado	 Suciedad superficial
 Lagunas soporte	 Lagunas color	 Biodeterioro
 Separación estratos	 Desprendimientos	

## BIBLIOGRAFÍA

- AMOR GARCÍA, Rita Lucía; Mercedes SÁNCHEZ PONS; M<sup>a</sup> Pilar SORIANO SANCHO, 2010. “La conservación de grafitis en el festival de arte urbano Poliniza 2010”. En *13ª Jornada de Conservación de Arte Contemporáneo* [en línea] Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía [consulta: 10 mayo 2021]. Disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/conservacion-arte-contemporaneo-13a-jornada>
- AMOR GARCÍA, Rita, y Carlota Santabárbara, 2021. “Presentación del grupo de trabajo ARTE DEL SIGLO XX y actual, del GE-IIC”. En: *22 Jornada de Conservación de Arte Contemporáneo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- ANDALUCÍA. Ley 14/2007, de 26 de noviembre, del Patrimonio Histórico de Andalucía. *Boletín Oficial de la Junta de Andalucía*, 19 de diciembre de 2007, num 248 [consulta: 29 marzo 2021]. Disponible en: <https://www.juntadeandalucia.es/boja/2007/248/1>
- BALDINI, Umberto, et. al., 1987. *Carta de 1987 de la conservación y restauración de los objetos de arte y cultura* [en línea] [consulta: 28 marzo 2021]. Disponible en: [https://www.ge-iic.com/wp-content/uploads/2008/10/1987\\_de\\_la\\_conservacion\\_y\\_restauracion\\_de\\_los\\_objetos\\_de\\_arte\\_y\\_cultura.pdf](https://www.ge-iic.com/wp-content/uploads/2008/10/1987_de_la_conservacion_y_restauracion_de_los_objetos_de_arte_y_cultura.pdf)
- BELLIDO MÁRQUEZ, María del Carmen, 2017. “Examen contextual y paradigmas de estudio de la conservación del arte contemporáneo”. En: María del Carmen, BELLIDO MÁRQUEZ; Antonio Martínez Villa y Balbino Montiano Benítez. *Nuevos criterios, aplicaciones y reflexiones en la conservación del arte contemporáneo*. Madrid: ACCI ediciones. Pp. 13-38.
- BIBLIOTECA de la Universidad de Sevilla, 2021. “Guía de Bellas Artes: Citas y Bibliografía BBAA”. En: Biblioteca Universidad de Sevilla [en línea] [consulta: 10 junio 2021]. Disponible en: <https://guiasbus.us.es/bellasartes/citasybiblio>
- BLAS BRUNEL, Susana, 2019. “¿Museos de Arte Urbano?”. En: *Monográfico: Arte urbano y Museo, competencias e (in)compatibilidades* [en línea] Ge-conservación, pp. 123-124 [consulta: 15 mayo 2021]. Disponible en: <https://ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/716>
- BRANDI, Cesare, 1972. *Carta del Restauo 1972* [en línea] [consulta: 28 marzo 2021]. Disponible en: [https://ge-iic.com/files/Cartasydocumentos/Carta\\_del\\_restauo.pdf](https://ge-iic.com/files/Cartasydocumentos/Carta_del_restauo.pdf)
- CALDERÓN, Grecia, 2018. “Arte urbano”. En: *Euston 96* [en línea] [consulta: 9 junio 2021]. Disponible en: <https://www.euston96.com/arte-urbano/>

- CICUS, 2021. "Espacio CICUS". En: CICUS: Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla [en línea] [consulta: 11 junio 2021]. Disponible en: <https://cicus.us.es/espacio-cicus/>
- COLUCCIO, Carla, 2019. "Viral Mural, entre el muralismo y los espacios virtuales". En: *Monográfico: Arte urbano y Museo, competencias e (in)compatibilidades* [en línea] Ge-conservación, pp. 145-153 [consulta: 11 mayo 2021]. Disponible en: <https://ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/716>
- CONSEJERÍA de Cultura y Patrimonio Histórico, 2021. "Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz". En: Junta de Andalucía: Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico [en línea] [consulta: 8 junio 2021]. Disponible en: <https://www.juntadeandalucia.es/organismos/culturaypatrimoniohistorico/areas/bienes-culturales/catalogo-pha/consulta/detalle/004574000391.html>
- CONSEJO SUPERIOR DE ANTIGÜEDADES Y BELLAS ARTES, 1932. *Carta del Restauo de 1932* [en línea] [consulta: 28 marzo 2021]. Disponible en: <https://ipce.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:f44dc6ee-8eef-4bae-9f08-de93c5be36e8/1932-carta-restauo-roma.pdf>
- CORTÉS, Irene, 2020. "Cuidado: destruir un grafiti puede salir muy caro". En: El País [en línea] 29 noviembre 2020, cultura [consulta: 11 junio 2021]. Disponible en: <https://elpais.com/economia/2020-11-28/cuidado-destruir-un-grafiti-le-puede-salir-muy-carro.html>
- CULTURPLAZA, 2021. "A través de macrofluorescencia de rayos X: el ICVR+i investiga los manuscritos iluminados del siglo XV". En: *Culturplaza* [en línea] 28 agosto 2020, cultura [consulta: 11 junio 2021]. Disponible en: <https://valenciaplaza.com/el-ivcri-inicia-investiga-los-manuscritos-iluminados-del-siglo-xv>
- DELGADO VALLE, Manuel, 2021. "Cromatografía gaseosa (GC)". En: Ciencia y Restauración [en línea] 27 enero 2014 [consulta: 11 junio 2021]. Disponible en: <http://cienciayrestauracion.blogspot.com/search/label/Cromatograf%C3%ADa%20de%20gases>
- DESVALLÉES, André y François Mairesse. "Key concepts of museology". En: ICOM [en línea] [consulta: 20 mayo 2021]. Disponible en: <http://icom.museum/en/activities/research-development/publications/>
- DINGER, Ana, 2020. "Ghosting: the ways of continuity of an artistic work through the formation of a community of users". En: *21ª Jornada de Conservación de Arte Contemporáneo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- ESCALANTE, José Luis, 2019. "Muralismo, un movimiento a la vanguardia artística". En: *La Vanguardia* [en línea] 21 enero 2019, Junior Report [consulta: 11 junio 2021]. Disponible en:

<https://www.lavanguardia.com/vida/junior-report/20190121/454197055928/muralismo-movimiento-artistico-vanguardia.html>

- ESPAÑA. Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español. *Boletín Oficial del Estado*, 29 de junio de 1985, num 155 [consulta: 29 marzo 2021]. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1985-12534>
- ESPAÑA. Ley Orgánica 1/2015, de 30 de marzo, por la que se modifica la Ley Orgánica 10/1995, de 23 de noviembre, del Código Penal, 31 de marzo de 2015, num 77 [consulta: 9 junio 2021]. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2015-3439>
- ESPAÑA. Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia, *Boletín Oficial del Estado*, 23 de abril de 1996, num. 97 [consulta: 2 y 11 abril 2021]. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1996-8930>
- FERRER MORALES, Ascensión, 1995. *La pintura mural: su soporte, conservación, restauración y las técnicas modernas*. Sevilla: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla
- FIGUEROA SAAVEDRA, Fernando, 2010. "Prólogo". En: *Monográfico: Arte Urbano, Conservación y Restauración de Intervenciones Contemporáneas* [en línea] Ge-conservación, pp. 82-86 [consulta: 29 abril 2021]. Disponible en: <https://ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/731>
- GARCÍA GAYO, Elena, 2010. "Etapas del Arte Urbano. Aportaciones para un protocolo de conservación". En: *Monográfico: Arte Urbano, Conservación y Restauración de Intervenciones Contemporáneas* [en línea] Ge-conservación, pp.97-108 [consulta: 10 mayo 2021] Disponible en: <https://ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/731>
- GARCÍA GAYO, Elena, et.al., 2016. "Anexo I: Propuesta de código deontológico para la conservación y restauración de arte urbano". En: *Ge-conservación* [en línea] nº 10, pp. 186-192 [consulta: 17 y 18 abril 2021]. Disponible en: <https://www.ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/419>
- GASOL FARGAS, Rosa M, y Rosa Senserrich Espuñes, 2016. "El papel del conservador-restaurador en el Arte Urbano comisionado: reflexiones a partir de los datos recogidos en la Open Walls Conference 2015 de Barcelona". En: *Ge-conservación* [en línea] nº 10, pp. 109-116 [consulta: 14 junio 2021]. Disponible en: <https://www.ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/403>
- GRUPO ESPAÑOL DE CONSERVACIÓN, 2016. "Anexo I: Propuesta de código deontológico para la conservación y restauración de arte urbano". *Ge-conservación* [en línea], nº10, pp. 185-192 [consulta: 27 marzo 2021]

- Disponible en: <https://www.ge-iiic.com/ojs/index.php/revista/article/view/419>
- GUERRA S., Pedro, 2018. "Legislación comparada sobre Graffiti urbanos". En: Asesoría técnica parlamentaria [en línea] [consulta: 9 junio 2021]. Disponible en: [https://obtienearchivo.bcn.cl/obtienearchivo?id=repositorio/10221/25633/1/BCN\\_Revision\\_de\\_la\\_Legislacion\\_sobre\\_Graffiti\\_Bol.\\_11810\\_24\\_Final.pdf](https://obtienearchivo.bcn.cl/obtienearchivo?id=repositorio/10221/25633/1/BCN_Revision_de_la_Legislacion_sobre_Graffiti_Bol._11810_24_Final.pdf)
- ICOM-CC, 2008. Terminología para definir la conservación del patrimonio cultural tangible [en línea] [consulta: 8 mayo y 14 junio 2021]. Disponible en: <file:///C:/Users/Arelisa%20Gonz%C3%A1lez/Downloads/ICOM-CC%20Resolucion%20Terminologia%20Espanol.pdf>
- ICOMOS, 2003. *Principios para la preservación, conservación y restauración de pinturas murales (2003)* [en línea] [consulta: 28 marzo 2021]. Disponible en: [https://www.icomos.org/charters/wallpaintings\\_sp.pdf](https://www.icomos.org/charters/wallpaintings_sp.pdf)
- INSTITUTO del Patrimonio Histórico Español, 2008. *La Ciencia y el Arte: ciencias experimentales y conservación del Patrimonio Histórico*. Madrid: Secretaría General Técnica.
- INTERNATIONAL Council of Museums, 2021. "Definición de museo". En: ICOM [en línea] [consulta: 15 mayo 2021]. Disponible en: <https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/>
- KADLUZKA, A., et. al., 2000. *Carta de Cracovia 2000: Principios para la conservación y restauración del patrimonio construido* [en línea] [consulta: 28 marzo 2021]. Disponible en: [http://ciat.aq.upm.es/BCK/pdf/CC\\_2000.pdf](http://ciat.aq.upm.es/BCK/pdf/CC_2000.pdf)
- KANDINSKY, Vasili, 1996. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Editorial Planeta.
- LEMME, F., 2005. "La difficoltà di restaurare un concetto". En: Enzo di Martino, et.al., *Arte Contemporanea: conservazione e restauro*.
- LIMÓN INFANTE, Enrique, 2021. "Introducción". En: *Gestión y Difusión del Patrimonio*. Sevilla: curso 2020-2021.
- LLAMAS PACHECO, Rosario, 2014. *Arte Contemporáneo y restauración o cómo investigar entre lo material, lo esencial y lo simbólico*. Madrid: Tecnos.
- LÓPEZ MÉNDEZ, Lorena, 2021. "El arte urbano, un museo al aire libre de nuestro patrimonio: el caso de Fuenlabrada como recorrido artístico". *Revista PH* [en línea], nº 103 [consulta: 19 mayo 2021]. Disponible en: <https://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/issue/view/119>
- MAESTRE SIDONCHA, Urbano, 2017. "A conservação da arte contemporânea e suas condições". En: BELLIDO MÁRQUEZ, María del Carmen; Antonio Martínez Villa y Balbino Montiano Benítez. *Nuevos criterios, aplicaciones y reflexiones en la conservación del arte contemporáneo*.
- MATA DELGADO, Ana Lizeth 2010. "Entre la teoría de la restauración y el arte urbano, una paradoja disciplinar". En: *Monográfico: Arte Urbano*,

- Conservación y Restauración de Intervenciones Contemporáneas* [en línea] Ge-conservación, pp.126-134 [consulta: 10 mayo 2021] Disponible en: <https://ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/731>
- MATA DELGADO, Ana Lizeth 2010. “Entre la teoría de la restauración y el arte urbano, una paradoja disciplinar”. En: *Monográfico: Arte Urbano, Conservación y Restauración de Intervenciones Contemporáneas* [en línea] Ge-conservación, pp.126-134 [consulta: 20 abril y 10 mayo 2021] Disponible en: <https://ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/731>
- MAZOMARZO, 2013. “No tocar por favor: el museo como incidente (soy cámara, TVE-CCCB). En: YouTube [en línea] 20 octubre 2013 [consulta: 22 mayo 2021]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Nprz1wNrTn8>
- MERCADO HERVÁS, Marina, 2020. “Patologías, alteración y análisis del entorno”. En: *Intervención en Revestimientos Arquitectónicos I*. Sevilla: curso 2019-2020.
- MICHALSKI, Stefan, 2006. “Preservación de las colecciones”. En: *Cómo administrar un museo: manual práctico* [en línea] [consulta: 21 junio 2021]. Disponible en: [https://ge-iic.com/files/grupoconservacionpre/Michalski\\_preservacion\\_colecciones.pdf](https://ge-iic.com/files/grupoconservacionpre/Michalski_preservacion_colecciones.pdf)
- MORÓN DE CASTRO, María Fernanda, 2020. “La autenticidad y el estilo”. En: *Valoración y Peritaje*. Sevilla: curso 2019-2020.
- MORÓN DE CASTRO, María Fernanda, 2020. “Museología: principios teóricos sobre el museo”. En: *Museología*. Sevilla: curso 2020-2021.
- PARDO SAN GIL, Diana, 2006. “Nuevas tecnologías en restauración de Bienes Culturales”. En: Dialnet [en línea] [consulta: 3 mayo 2021]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2667955.pdf>
- PASTOR VALLS, M<sup>a</sup> Teresa, 2010. “M.I.A.U. (Fanzara), una propuesta social. Historia, materiales y conservación”. En: *Monográfico: Arte Urbano, Conservación y Restauración de Intervenciones Contemporáneas* [en línea] Ge-conservación, pp. 135-145 [consulta: 8 y 10 mayo 2021] Disponible en: <https://ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/731>
- ROTACHE GONZÁLEZ DE UBIETA, Mikel, 2011. *La conservación y restauración de materiales contemporáneos y nuevas tecnologías*. Madrid: Editorial Síntesis.
- SAMANIEGO GONZÁLEZ, María Belén, 2015. “Aplicación de la espectroscopía Raman en conservación del patrimonio cultural”. En: *Pontificia Universidad Católica del Ecuador: Repositorio de Tesis de Grado y Posgrado* [en línea] [consulta: 11 junio 2021]. Disponible en: <http://repositorio.puce.edu.ec/handle/22000/9936>
- SÁNCHEZ PONS, Mercedes, 2010. “Acercamiento a la evolución histórica y tecnológica de los materiales pictóricos empleados en el grafiti y arte urbano”. *Ge-conservación* [en línea], nº 10, pp. 146-159 [consulta: 20, 22 y 24 abril 2021]. Disponible en: <https://www.ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/408>



- SANTABÁRBARA MORERA, Carlota, 2016. “La conservación del arte urbano. Dilemas éticos y profesionales”. *Ge-conservación* [en línea], nº 10, pp. 160-168 [consulta: 27 marzo 2021] Disponible en: <https://www.ge-iiic.com/ojs/index.php/revista/article/view/409>
- SANTABÁRBARA MORERA, Carlota, 2018. “La teoría de la restauración de arte contemporáneo. Criterios de intervención”. En: *XIX Jornadas de Conservación de Arte Contemporáneo* [en línea]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. pp. 257-266 [consulta: 10 abril 2021]. Disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/conservacion-arte-contemporaneo-19a-jornada>
- SANTOS GÓMEZ, Sonia, 2017. “La conservación del arte contemporáneo. Criterios y metodologías de actuación en obras configuradas con nuevos materiales”. En: Dialnet [en línea] [consulta: 9 junio 2021]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7128134>
- SENSERRICH-ESPUÑÉS, Rosa, y Elena García Gayo, 2019. “Museos de arte urbano. Estado de la cuestión”. En: *Monográfico: Arte urbano y Museo, competencias e (in)compatibilidades* [en línea] *Ge-conservación*, pp. 244-254 [consulta: 15 mayo 2021]. Disponible en: <https://ge-iiic.com/ojs/index.php/revista/article/view/716>
- SOLIMAN, Alia, 2020. “Conservation of Street Art, an act of cultural significance or art sabotage?”. En: *21º Jornada de Conservación de Arte Contemporáneo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- TRUCHADO CERVANTES, Vanessa Magali, 2014. “Mural de arte urbano. Posibilidades de conservación”. En: *XV Jornadas de Conservación de Arte Contemporáneo* [en línea]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. pp. 57-64 [consulta: 23 mayo 2021]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=573138>
- WIKIPEDIA, 2020. “Propelente de aerosol” [en línea] *es.wikipedia.org* [consulta: 4 mayo 2020]. Disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Propelente\\_de\\_aerosol](https://es.wikipedia.org/wiki/Propelente_de_aerosol)