



Prólogo

El monográfico *Arte Urbano. Conservación y Restauración de Intervenciones Contemporáneas*, que nos ofrece Ge-Conservation y que coordina Elena García Gayo, reúne algunas de las más destacadas contribuciones por parte de diez investigadoras, miembros del Grupo de Trabajo de Arte Urbano del GEIIC, respecto a cómo abordar este nuevo horizonte profesional surgido en la transición del siglo XX al XXI. Se trata, por supuesto, de una publicación muy oportuna, en un momento muy significativo del debate y puesta al día de la conservación y restauración del patrimonio urbano.

La labor en común de este grupo no se limita al presente texto colectivo, sino que se ha ido visualizando a lo largo de algo más de un año, por medio de diversos artículos en la revista digital *Mural Street Art Conservation* del Observatorio de Arte Urbano (desde agosto de 2015), o eventos como el encuentro abierto *Vincularte*, celebrado en la Casa Encendida de Madrid (8 y 9 de marzo de 2016). Toda esta actividad se ha encaminado a asentar unas bases sólidas, fundadas en un concienzudo plan de trabajo, sobre las que edificar con garantías profesionales la conservación-restauración del Arte Urbano, además de velar por la divulgación y la pluralidad en su análisis.

Durante el siglo XX la legislación sobre patrimonio histórico-artístico fue aumentando sus horizontes, conforme a la relajación y ampliación de la consideración alto cultural y social de lo que podía ser representativo de la cultura pretérita y coetánea, al tiempo que se buscaban soluciones cada vez más óptimas para mejorar la consecución de la conservación material y velar por su contextualización comprensiva. Del mismo modo, ha previsto de una manera más o menos formal qué es relevante de nuestro presente para formar parte de ese legado destinado a las generaciones futuras o del lícito comercio de antigüedades, en un mundo saturado de productos culturales gracias a la maquinaria industrial,

pero aún preso por viejos esquemas de pensamiento en lo que concierne al patrimonio. Esta tarea ocasiona la revisión y redefinición de lo considerable como patrimonio cultural, abriéndose más y más a la cultura popular.

La efervescencia creativa y social posterior a la Segunda Guerra Mundial y, sobre todo, desde los años setenta nos ha permitido observar una alta aceleración de los procesos de renovación de los elementos que constituyen y conforman el paisaje urbano. Es tan notable la alteración y la realidad de la pérdida del patrimonio popular bajo el peso de la vorágine inmobiliaria y de negocio desde la posguerra, que la desaparición de los testigos físicos de la memoria histórica cotidiana, los hitos vivenciales que han formado parte del paisaje emocional de generaciones enteras, se han ido expoliando, esquilmando o sustituyendo sin reparo ni remisión bajo la pulsión de la perpetua búsqueda de estímulos de consumo o ruptura. Qué decir, pues, de aquellas producciones de menor calibre, libres o espontáneas, vulgares o singulares de las que han surgido fenómenos tan espectaculares como el Graffiti o el Arte Urbano, menospreciadas como subproductos, si acaso, sofisticados o pintorescos, y a menudo confundidos con los culpables del expolio cultural antes que contemplarse como parte de las propuestas que configuran el nuevo patrimonio castizo de las ciudades vivas surgidas con la era postmoderna.

Es tan sustancial la alteración del paisaje urbano, por tan diferentes agentes y factores, que ha obligado a replantearse la necesidad de proteger un patrimonio urbano y cultural que navega entre la fragilidad paliada por los medios de registro visual, la precariedad de una labor apresurada o amateur y un clima social que impide su desarrollo con una perspectiva más sólida, pero tan maravilloso que, pese a que se nos escurre por entre los dedos de nuestras miradas, reclama su pervivencia como un fenómeno físico, sensorial y emocional, un proceso en comunidad.

El conservador-restaurador ha sido sensible a esta corriente cultural polifacética, que ha tenido al espacio público como vertebrador, y a sus distintas capas. ¿Por qué no conservar lo que ciertos individuos o grupos han donado con objeto de ser compartido, de revivirse en unos y otros, y ha adquirido una singularidad notable, traspasando lo que sería una expresión estética a la categoría de producto artístico? ¿Por qué las mismas cualidades que legitiman la protección de un mural institucional no lo hacen frente a una intervención mural realizada por libre, manteniendo una calidad reconocible y no ocasionando su presencia un conflicto serio con la propiedad? ¿Qué salvaguarda remedia el desamparo de una producción artística pública que no asume la entidad de mercancía o cuenta con el aval institucional? ¿Qué es lo que enriquece la cultura: la monetización o el uso suntuoso del arte, o la simple presencia del arte? No voy a contestar a esas cuestiones aquí, pero seguramente el lector halle en las aportaciones de este monográfico algunas claves para responderse a sí mismo con mayores fundamentos. Lo cierto es que hay una creatividad tan desperdigada como desperdiciada y que, en ocasiones, habiendo recibido el aprecio popular y hasta de los expertos, no recibe ninguna consideración por una administración que ni siquiera ha sido capaz de diseñar los medios o los mejores cauces para evaluar esa clase de demandas sin que tenga que entrar en juego la pacatería esnobista, el oportunismo mediático, en suma, la imagen política o el rédito electoral.

Este ensanchamiento de horizontes no está exento de debate ni polémica, ni dejan de concurrir en él junto a los juicios los más diversos prejuicios, pero lo importante es aceptar la evidencia de que no estamos ante un fenómeno ocasional o caprichoso, sino persistente y dilatado en el tiempo. Entre la demanda de una forma diferente de construir la ciudad como una comunidad humana y la capacidad de discernir entre el maremágnum consumista y espectacular, nos situamos en el brete de evitar la desnaturalización de una producción artística, hija de su tiempo y que no se puede limitar a menudo a lo meramente objetual, punto crucial en el tema que nos ocupa. Como sucede con otro tipo de producciones culturales sin un carácter monumental, el aprecio de ciertas producciones de carácter temporal, efímero o fugaz radica fundamentalmente en su valor como testimonios de un proceso cultural y un contexto histórico, de un modo de entender y sentir la cultura que nos permite un más completo retrato del cuerpo de pensamiento y acción de tal o cual sociedad. La visión elitista del relato cultural se empezó a resquebrajar en el siglo XIX y, aunque exista también una selección de los materiales, se obra en nuestros días con un vivo compromiso por la memoria histórica general y la perspectiva clarividente de la importancia de entregar un legado lo más completo, plural y democrático posible que nos represente en los siglos venideros.

El desarrollo del Graffiti y el Arte Urbano a lo largo de estas décadas y el palpable peso cultural que han adquirido ambos ponen sobre la mesa una perspectiva

diferente acerca de lo que en sus inicios se consideraba un subproducto cultural, a causa de su ubicación en un territorio menospreciado por su vulgaridad: la calle. Si bien el Graffiti ofrece una propuesta homogénea, extensiva y accesible, fácil de entender a nivel popular en sus motores y objetivos y en su vocación como una comunidad de iguales; el Arte Urbano presenta una complejidad discursiva mayor, capaz de invocar el viejo fantasma del desapego social que aún adolece el arte contemporáneo frente al ciudadano de a pie, a pesar de su vocación de proximidad y disolución en la vida cotidiana. El Arte Urbano se concentra en barrios-escaparate, que garantizan un seleccionado o selecto público y distinguida entidad, se presta a integración en programas de desarrollo comunitarios en espacios periféricos o colabora en procesos de gentrificación, en un ambiguo juego de intereses sociales o consciencia del tablero y las reglas de juego marcadas desde el poder. No cabe duda de que su configuración como una comunidad más difusa y libre en criterios creativos se presta a un variopinto ramillete de planteamientos y actitudes. Su irrupción no fue en vacío, sucedió a otras experiencias precedentes, gráficas, plásticas o escénicas, más o menos informales.

Por esa razón, los artistas urbanos van a verse situados en las mismas encrucijadas vividas en los años setenta y ochenta por muralistas sociales, activistas culturales o escritores de graffiti, pero en un marco propio de la era digital y neoliberal que colocará al Arte Urbano en una posición mucho más apurada respecto al discurso de su identidad. Ahí surge el dilema del experto que afronta su conservación: la permanencia a pie de calle, una calle inestable, desgajada y acartonada, cada vez más transitoria en cuerpo y alma, o su inmersión en los entornos subyugantes de exhibición y comercio del arte o en los insulsos contenedores de la simulación y la virtualidad, plegándose a un sistema enajenante.

Es un punto central que el reconocimiento de su importancia cultural choque no sólo con las cualidades materiales del Arte Urbano y su exposición a la intemperie y a la acción humana, sino incluso con el desamparo de la administración e, incluso, su persecución. Esa es la razón fundamental de que algunos conservadores-restauradores hayan sentido la necesidad de aventurarse seriamente en la misión de velar por este tesoro y asumir la tarea de cuestionar, desde la teoría y la práctica, inercias e inadecuadas praxis. Dentro de la cultura popular encontramos claros ejemplos que muestran producciones relacionadas con lo transitorio: las que son de carácter inmaterial, las realizadas de modo temporal, las elaboradas sin pretensión de perduración o las que tienen implícita en su concepción su destrucción final, pasiva o activa, y hasta su reconstrucción o emulación. Sin embargo, aunque el artista urbano amalgama múltiples propósitos y perspectivas de cómo ha de desarrollarse su proyecto, los vecindarios o los expertos tienen su potestad legítima para reclamar el derecho a la trascendencia física, el poder solicitar la conservación y la salvaguarda de aquellas obras que estimen oportuno, abriendo con ello

lo que sería un nuevo episodio de su existencia pública, cuya viva consciencia puede abrir nuevos horizontes a los creadores e, incluso, reconsiderar las razones por las que nos plegamos o no a una cosmovisión de la existencia basada en lo efímero o en lo inmortal.

Es posible que las personas especialmente sensibles, por su oficio o su formación, a la consciencia del valor histórico de los productos de su cultura sean vistas, en estos tiempos de superficialidad cultural, memoria enlatada, consumismo, materiales fungibles y obsolescencia programada, como obsesos subversivos que deambulan entre la traba al progreso de la maquinaria económica y la pasión maníaca por guardar artefactos de todo tipo en museos. Poco se entiende que no hay pretensión alguna de almacenar nada, de encerrar lo que nació para estar vivo hasta deshacerse en el tiempo y el espacio, porque entre lo lúdico, lo lírico o lo crítico, el Arte Urbano no es un producto que salga beneficiado del envasado, si no se respetan ciertas claves que pasan por el respeto a la capacidad creativa y la libertad de expresión de lo que es la huella de un pensamiento activo o un acto de comunicación. Precisamente, la comprensión profunda que expresa la labor de estos profesionales entiende la complejidad que entraña lo que es un fenómeno muy rico y diverso, que plantea muy diferentes retos en su campo y que reúne suficientes méritos para ser considerado un bien cultural, tal y como se nos irá desgranando. El conocimiento y su divulgación no pueden plegarse a un simulacro de cultura, reproductivo y evocador, porque entraña un distanciamiento y un margen de perversión de la percepción de la dinámica histórica y del valor del esfuerzo humano y sus frutos bastante preocupante, y en eso el papel de los conservadores-restauradores es crucial, puesto que subraya el aprecio a lo que no tiene precio.

Los mecanismos de absorción de la periferia cultural son siempre los mismos. Combinan su reconversión a modo de actividad laboral, aderezada con presiones coercitivas o disuasorias y con ofertas seductoras, focalizadas en una hipotética promoción social. El traspaso pasa por el pertinente tributo, las oportunas censuras, el medido aligeramiento o la inevitable mistificación que comporta mantener una etiqueta llamativa que simbolice el simulacro ritual de renovación y confirme el éxito del proceso. A menudo el filtraje de su absorción como arte público (arte urbano comisionado) o promoción comercial (mecenazgo empresarial-publicitario) lo convierten en una especie de 'decorado', de 'ilustración' monumental, de prisión aurática, tan útil a los propósitos del poder como alejada del individuo común. Como digo, el Arte Urbano no se enfrenta en lo básico a nada nuevo desde tiempos de Ulises. Pasó con la institucionalización del movimiento muralista surgido en 1965, de carácter social, reivindicativo y participativo, cuyo eco llegó en los setenta y ochenta a España, para padecer un destino similar. Pero la especulación-espectacularización del Arte Urbano no debe distorsionar nuestra mirada frente a un tipo de propuestas creativas que ha aspirado a romper

con la brecha del artista contemporáneo con el pueblo-público y que entiende la ciudad como un laboratorio libre de experiencias y plataforma de comunicación en sí misma.

El conservador-restaurador debe ser consciente de esta mecánica y, tome la opción que tome, no obrar jamás desde la ignorancia de todos los factores que concurren en este escenario. Su actuación le ofrece la posibilidad de participar en el proceso de absorción o de velar por la integridad de la naturaleza no sólo de cada proyecto creativo, sino de la experiencia estética, sensorial-intelectiva-emocional que contenga *a priori* o se genere *a posteriori*. La conciliación entre ambos extremos es posible, porque la absorción que implica la conservación abre la puerta a la recuperación, si se conjuga con la tolerancia.

Qué y cómo debe conservarse es otra cuestión imprescindible de tratar, que clama en nuestro marco actual por reunir en un foro de diálogo a las comunidades vecinales, los autores, la administración y los especialistas encargados de velar por el legado cultural, todos con voz y voto, quizás un voto ponderado, quizás un dictamen generoso y, por tanto, quizás una ejecución revisable. La ciudad es de todos y de nadie, por esa razón las instancias públicas, si se exceden, debe ser siempre en positivo, no en la senda de lo restrictivo o el mal ejemplo de lo destructivo. La administración debe ser consciente de su papel delegado, de que está al servicio de una ciudadanía en la que la cultura ha de ser su bien más importante, una cultura integradora, una cultura viva, una cultura compartida, participativa y tolerante, expresada en ese crisol que es el espacio público. Posiblemente la deriva espectacularizadora y especulativa que amenaza al Arte Urbano constituya un aval envenenado de las pretensiones de su conservación-restauración, pero precisamente la comprensión consciente de las profesionales que comparten sus aportes en este libro nos haga ver que aspiran a no dejarse embrollar en la absorbente maraña que se cierne sobre la creatividad artística de calle, tal y como se expresa en su código deontológico. El patrimonio cultural común está por encima de oscuras maniobras, responde al principio de la filantropía desde la perspectiva histórica.

Como sucede con el Graffiti, el Arte Urbano se convierte en algo imprescindible, porque satisface con éxito unas necesidades vitales sin pedir una titulación de ingreso, en esa extraña tensión que se establece en un espacio hiperregulado y densificado, y en ese tirante, asfixiante y emocionante pulso con los poderes oficiales y otros agentes sociales. Sin embargo, si tras sus primeras décadas el Graffiti se acabó atrincherando en la periferia física y cultural, para construir su propia dinámica de promoción al margen de la calle; la política institucional o las nuevas perspectivas de negocio del mercado caen ahora con contundencia sobre el Arte Urbano, ofreciendo unas posibilidades de desarrollo menos problemáticas para el orden público que lo que supusieron las maniobras de absorción del Graffiti. Su carácter menos 'analfabeto', menos 'salvaje', más recogido

en el espacio, menos estigmatizado, menos subcultural, menos 'criminal', más fácilmente domesticable y útil a la representación del poder o a la configuración de una mercancía renovable, ha dado a luz entre otras fórmulas a una especie de gigantismo o colosalismo festivo-triunfal, a una promoción cultural snob-modernista, a una exaltación del arte de bajo coste y de fácil lectura o al turismo cultural de fachada y simulacro como motor económico, en el que se invita a los artistas a aplicarse y portarse bien en los límites y condiciones que se les marca, como sucede en otras esferas convencionales de la cultura. La demanda o ausencia de interés por la conservación de estas producciones nos hablan de los intereses que hay detrás de estas maniobras, nos permiten también atender que, tanto en la opción de conservar como en la de no hacerlo, se amalgaman diferentes sensibilidades y criterios éticos, paradójicamente, a favor o en contra. Da igual. Por eso es importante que el profesional, opte por lo que opte, sepa cuál es el espíritu que alienta su labor, para qué lo hace, y así labrar con ello un mundo sin conflicto interior.

Recogiendo estas cuestiones y otras, el contenido de esta monografía se dispone en cuatro bloques temáticos. El primero se centra en registrar y analizar el nuevo panorama de técnicas y materiales empleados por el Arte Urbano, y que exige el diseño de estrategias específicas e innovadoras de conservación-restauración. En esa línea, Mercedes Sánchez Pons nos advierte de la importancia para los conservadores de conocer la evolución histórica en el uso de materiales y en las técnicas pictóricas empleadas por los escritores de graffiti o los artistas urbanos, resaltando su dinamismo y variabilidad. No sólo se cuenta con los cambios en las ofertas de productos industriales, pensados o no para la pintura, sino con el uso casero o heterodoxo de estos, lo que exige un estudio concienzudo de los elementos presentes en cada obra en particular. M^a Teresa Pastor Valls realiza otro retrato similar desde el análisis de las producciones que forman parte del Museo Inacabado de Arte Urbano (MIAU) y se ocupa del proceso de realización y del surgimiento, en la pequeña comunidad rural de Fanzara, de una sensibilidad social proclive a la conservación de productos inicialmente destinados a una existencia efímera. El peso de la adopción comunitaria de algunas piezas desemboca en una demanda de su conservación física más allá de la mera y usual documentación gráfica. Esta conversión en hitos simbólicos comunitarios es una posibilidad que debe tenerse en cuenta en las políticas municipales y cuyo reconocimiento público debe articularse administrativamente.

Un segundo bloque, planteada la cuestión de reconocer la existencia de un nuevo campo de desarrollo para la conservación y restauración patrimonial, se ocupa del modo en que debe de abordarse las intervenciones de conservación-restauración. El aspecto ético no sólo debe afrontar el pulso que se establece entre el criterio variopinto de los autores, de los vecindarios, de las administraciones públicas o del ámbito académico, sino que debe bregar con la comercialización expoliadora

de estas producciones o la hegemonía del argumento del interés turístico (capitalización del patrimonio) como aval de conservación, además de la subsiguiente especulación económica que genera el fenómeno con su conversión en arte público. Por esa razón, contestarse el para qué, resulta crucial y determina la cualidad añadida a los conservadores-restauradores como protectores de las obras frente a abusos particulares o públicos que distorsionen o mistifiquen la naturaleza del objeto y su experiencia estética.

Ana Lizeth Mata Delgado aborda de modo directo esta cuestión, mediante el testimonio de artistas y el estudio de casos concretos, evaluando lo pertinente de sistematizar la conservación del producto de unas expresiones eminentemente procesuales. La protección, conservación y restauración es ya un hecho, no una posibilidad y eso hace que se plantee cuáles han de ser sus directrices y sus límites en el hoy y cara al futuro, exigiendo la adaptación de sus criterios y formas de actuación respecto a este nuevo fenómeno patrimonial. Por su parte, Carlota Santabárbara Morera se enfrasca en resolver los dilemas éticos y profesionales en un terreno muy variable y que pone a prueba la capacidad de resolución de la conservación, y subraya la importancia de lo ambiental, del contexto, y de plantear para el Arte Urbano un enfoque de restauración dinámica, ajustado a la naturaleza propia de su proceso estético. Ambas inciden en sensibilizarnos acerca de que el objeto artístico del Arte Urbano no se limita a un producto físico o a una imagen, sino a un proceso en un contexto dinámico y social.

El tercer bloque se ocupa de una problemática muy patente en el marco del Arte Urbano: la urgencia de las intervenciones de conservación. Un aspecto que exige un rico intercambio de experiencias entre profesionales que mejore los protocolos y técnicas de actuación, en beneficio de un objetivo asaltado por múltiples obstáculos e intereses. Rita L. Amor García analiza los inconvenientes y abusos de una técnica que ha proliferado en los últimos años: el *strappo*, por medio de ilustrativos ejemplos. Pone sobre la mesa los motivos que la hacen pertinente o impertinente en el marco del Graffiti o el Arte Urbano. Los propietarios de los soportes donde se ubican estas producciones son los principales interesados en esta clase de preservación extractiva por motivos eminentemente económicos y que socialmente se justifica por el carácter invasivo de esas producciones. Sin embargo, más allá de su legitimidad o legalidad, no siempre se realiza con las garantías adecuadas. Amor García da en el quid de la cuestión cuando revisa el objetivo de este tipo de actuaciones: si se realiza en beneficio de la obra o por intereses derivados, como la explotación comercial del objeto o su imagen, o las exposiciones-espectáculo 'decimonónicas', en este caso de trofeos callejeros; para establecer un juicio ético y el grado de coherencia del discurso que argumente su conservación. En estos casos, el profesional se enfrenta a un conflicto añadido que sobrevuela la intervención y que podría plantear la misma traición del espíritu de la conservación patrimonial, patente en la gratuidad

depredadora de ese tipo extremo de medidas sobre unos bienes que, en principio, carecen de entidad como mercancías y se han ofrecido libremente a la ciudadanía. Sin duda, es una cuestión por sí misma urgente de tratar y zanjar dentro del debate de la conservación y restauración del siglo XXI.

El cuarto bloque se concentra en las actuaciones preliminares que deben realizarse para determinar la pertinencia de la conservación de una pieza: marco legal, marco físico, decisión u opinión de los autores, encuestas vecinales, etc. Así, Elena García Gayo emprende la redacción de un protocolo específico para la conservación del Arte Urbano, entendido como un bien cultural, desde una nueva sensibilidad que abre la puerta a la colaboración entre los conservadores-restauradores y los creadores. Su perspectiva preventiva nos hace sensibles al valor de este tipo de producciones como memoria vivencial, como arqueología barrial y urbana. No se trata de entregar materiales para reconstruir el pasado, sino de entregar a la posteridad, de forma íntegra, las pruebas de un presente que se ha de recrear más allá de lo intelectual, hacia lo emocional, y con una perspectiva generacional y comunitaria. Rosa Senserrich Espuñes y Rosa Gasol Fargas parten de la experiencia de Openwalls Conference 2015 y un plan de recopilación de encuestas orientativas y conversaciones con las partes implicadas, para tratar de forma concreta la conservación de las piezas realizadas en el marco de los festivales de Arte Urbano, dentro de sus entornos, y proponer la actuación conjunta de profesionales de la conservación-restauración con los organizadores de este tipo de eventos. En todos los textos se hace patente la reivindicación de la profesionalidad y en éste especialmente, junto a la consulta de las comunidades que conviven con tal o cual obra en la toma de decisión de una conservación. Laura Luque Rodrigo plantea la conservación desde la relación entre la obra y el espectador, y la concepción del Arte Urbano como experiencia colectiva. Su discurso se elabora a partir del análisis de varios casos y se enfoca en discernir qué potencial manifiesta para la transformación social cada tipo de estas experiencias, libres, participativas, comisariadas, etc. María Isabel Úbeda propone una metodología de registro, análisis objetual y conceptual, frente a la ímproba tarea que asoma ante un fenómeno con una alta productividad, carácter temporal y polifacético. Y plantea esa peliaguda pregunta que asalta al sentido crítico: ¿qué obra merece pasar a la historia y conservarse por ello dentro del patrimonio de interés cultural? Finalmente, María del Mar Vázquez de la Fuente, con un enfoque original, profundiza en la vinculación de la experiencia del videojuego o los simuladores virtuales con el Graffiti y el Arte Urbano; y muestra la utilidad de las herramientas digitales para la geolocalización del Arte Urbano y la recreación virtual de la experiencia graffitera o artístico-callejera.

Tras estos bloques, se nos ofrece en un anexo un código deontológico para conservadores-restauradores y otros especialistas ligados al Arte Urbano (historiadores del arte, artistas, gestores patrimoniales, arquitectos, sociólogos,

antropólogos, críticos, filósofos, etc.) Por supuesto, el diseño de un código deontológico o unos criterios unificados que acoten los márgenes de intervención sobre las producciones del Arte Urbano es una tarea esencial, con todo el debate y los pormenores que pueda generar todavía. Ésa es la gran contribución en común del Grupo de Trabajo de Arte Urbano del GEIC y que sirve de colofón a esta primera singladura, a partir de un borrador elaborado por Ester Giner Cordero y Carlota Santabárbara Morera. Expresa en conjunto la necesidad de poner sobre el tapete un asunto prioritario para que la relación del Arte Urbano y el Patrimonio Cultural no entre en una deriva crónica de frivolidad, irresponsable, inconsciente y de desamparo frente a un tesoro histórico, estético y social tan vulnerable al vandalismo institucional o a la corsaria y furtiva explotación comercial.

Como podrá comprobar el lector, este monográfico plantea muchas de las preocupaciones que revolotean sobre un sector profesional que busca situarse en un campo todavía por trillar en toda su amplitud. Algunas urgentes, pues en este nuevo horizonte de la conservación-restauración se hacen imperiosas, de querer evitar la pérdida de un patrimonio cultural tan importante en su práctica como en sus productos. Por ejemplo, el resalte de los firmantes de la figura del BIComún se vislumbra como una clarividente solución que permite rellenar, desde profundos valores democráticos y una sensibilidad cultural aguda, una laguna escandalosa en la construcción de nuestro patrimonio cultural contemporáneo.

Las conclusiones de todos estos artículos no aspiran sólo a ofrecer una guía fundamentada de actuación para cualquiera que se aproxime, con espíritu profesional, a la conservación del Arte Urbano, sino también que se reflexione con lucidez sobre la necesidad inaplazable de un criterio ético a la hora de abordar un plan de trabajo. La intervención cegada por el interés lucrativo, precarizada frente al aprecio mediático, presa de un materialismo desalmado, tiene el gran peligro de convertir al conservador-restaurador no ya en un cazador a sueldo o a destajo, sino en un taxidermista de la cultura o en un invitado de piedra, profesional-florero, transformado a su vez en objeto de exhibición y suntuosidad para las administraciones públicas y la industria de arte.

Fernando Figueroa Saavedra

Dr. en Historia del Arte