

**TFG**

---

**“COSMOS REVEALING  
HIMSELF” DE DEIH XLF**  
PLANTEAMIENTO TEÓRICO DE CONSERVACIÓN

**Presentado por Andrea Muiña Balado**  
**Tutor: María Pilar Soriano Sánchez**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles**  
**Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales**  
**Curso 2017-2018**



**UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

## RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

A lo largo del trabajo final de grado, se busca la forma más eficaz para la salvaguarda y perdurabilidad de la pintura mural “Cosmos revealing himself”, que se encuentra en Plaza Mosen Sorell, 2, Valencia con fachada dirección Plaça de Tavernes de Valldigna.

El procedimiento utilizado incluye la entrevista al artista Deih XLF y el estudio del estado de conservación de la obra, así como el estudio de las diversas maneras de conservación para esta pintura mural.

Por último, se redacta la propuesta definitiva que permita salvaguardar la pintura, comentando las ventajas e inconvenientes de la misma.

**Palabras clave:** diseño urbano, graffiti, salvaguarda pintura mural, arte contemporáneo, Deih.

## ABSTRACT

Throughout the final work of the degree, the most effective way to save safeguard and endure the mural painting “Cosmos revealing himself” is sought, which is located in Plaza Mosen Sorell, 2, Valencia with a façade facing Plaça de Tavernes de Valldigna.

The procedure used includes an interview with the artist Deih XLF and the study of the conservation state of the work, as well as the study of the different ways of conservation for this mural painting.

Finally, the final proposal is drafted to safeguard the painting, commenting on its advantages and disadvantages.

**Keywords:** urban design, graffiti, safeguarding mural painting, contemporary art, Deih.

## ÍNDICE

<b>1. Introducción</b>	<b>4</b>
<b>2. Objetivos y metodología</b>	
<b>2.1. Objetivos</b>	<b>5</b>
<b>2.2. Metodología</b>	<b>5</b>
<b>3. Plano conceptual de la obra</b>	
<b>3.1. Registro de datos</b>	<b>6</b>
<b>4. Plano material de la obra y estado de conservación</b>	<b>6</b>
<b>4.1. Plano material</b>	<b>6</b>
<b>4.2. Estado de conservación</b>	<b>7</b>
<b>4.3. Estudio de discrepancias</b>	<b>10</b>
<b>5. Posibles intervenciones</b>	<b>12</b>
<b>5.1. Arranque</b>	<b>12</b>
<b>5.1.1. Documentos oficiales</b>	<b>12</b>
<b>5.1.2. Intervenciones por arranque</b>	<b>14</b>
<b>5.2. Intervención “in situ”</b>	<b>17</b>
<b>6. Ética de la intervención</b>	<b>20</b>
<b>7. Conservación preventiva</b>	<b>21</b>
<b>8. Conclusiones</b>	<b>23</b>
<b>9. Bibliografía</b>	<b>24</b>
<b>10. Índice de imágenes</b>	<b>26</b>
<b>11. Anexos</b>	



## 1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo final de grado se centrará en presentar todo lo aprendido durante el grado de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, mediante un planteamiento teórico para la conservación de la obra mural de Deih titulada “Cosmos revealing himself”(Fig.1) .

Deih es un artista nacido en Valencia. Su carrera artística se inicia en el mundo de la animación (estudió animación en Bellas Artes en la Universidad Politécnica de València), pero dada su falta de tiempo, concentra sus ideas en una sola imagen que expresa en la obra mural. Sus inicios en el *graffiti* datan de 1994, en las calles de Valencia realizando *taggings*<sup>1</sup>, aunque pronto se declinó por el dibujo. Es fundador del colectivo XLF (por la *face*), junto con otros *escritores*<sup>2</sup> valencianos.

Entre sus reconocimientos públicos está que una obra suya, *Are you ready?* (Fig.2), fue considerada, en 2017, el mural más bonito del mundo, por la página web WideWalls. Sus obras murales se pueden ver por todo el mundo (Francia, Noruega, España, Italia...) Aunque sus planes son regresar a los cómics y la ilustración.

“Cosmos revealing himself” se trata de un *graffiti*, el cual se encuentra en Plaza Mosen Sorell, 2 en la ciudad de Valencia con fachada dirección Plaça de Tavernes de Valldigna, plasmado por el artista Deih en el año 2013.

Para abordar este escrito, inicialmente se necesita el entendimiento del concepto de *graffiti* en general. El término de *graffiti* proviene de la Edad Antigua en el cual se empleaba para designar arañazos, raspazos y garabatos realizados en excavaciones arqueológicas.<sup>3</sup>

Actualmente la palabra *graffiti* abarca una tendencia plástica del arte urbano, que usualmente no tiene el objetivo de que perdure en el tiempo.<sup>4</sup>

En el escrito que aquí se expone, se aborda el estudio de la materia de la obra mediante estudios previos, y su estado de conservación; a la vez que se plantean tres métodos de intervención de la misma, en dos de ellos se aplica la técnica del arranque pero se sugieren procedimientos iniciales diferentes, mientras que en la última se trata de una actuación “in situ”.

La estructura de este trabajo se divide en dos grupos, el primero estudia los materiales que constituyen la obra, desde la plasmación de la misma en el



Fig. 1. “Cosmos revealing himself”, 2013

Fig 2. “Are you ready?”, 2017

<sup>1</sup> Graffiti que consiste en la plasmación de letras.

<sup>2</sup> término con el que se identifican los artistas urbanos plásticos

<sup>3</sup>GÓMEZ, J. *25 años de graffiti en Valencia: aspectos sociológicos y estéticos*.

<sup>4</sup> LLAMAS PACHECO, R., *Arte contemporáneo y restauración o como investigar lo material, lo esencial y lo simbólico*.

muro, las alteraciones y deterioros sufridos a través de los años, hasta el análisis de los factores que se deben tener en cuenta para proponer la restauración. Y en segundo lugar, se estudia la propuesta de intervención sobre la misma. El proyecto de rehabilitación se forma a través de las proposiciones del método de arranque de la pintura y la intervención en la ubicación actual.

El escrito incluye un último punto de conservación preventiva, este apartado plantea el mantenimiento de un estado de conservación óptimo del *graffiti* objeto de este trabajo.

## 2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

### 2.1. OBJETIVOS

Este trabajo final de grado tiene como finalidad el análisis, estudio y conservación de la obra mural titulada "Cosmos revealing himself". Para ello, se plantean, en dicho trabajo, unos objetivos principales:

- Realizar un estudio técnico y del estado de conservación de la pintura mural.
- Elaborar una propuesta de intervención sobre dicha obra.

Así como unos objetivos secundarios que se plantean en el mismos:

- Estudiar la técnica del *graffiti* en el que se centra el proyecto.
- Profundizar en la figura del artista, así como, su punto de vista respecto a una intervención de restauración en su creación.

### 2.2. METODOLOGÍA

Para llevar a cabo la redacción de este trabajo final de grado, se ha empleado el método analítico, el cual consiste en separar las partes de un todo con el fin de estudiarlas individualmente.

El estudio se desgrana en tres puntos principales. Un primer apartado que estudia la elaboración de la pintura mural en la que se centra este escrito, a través de una entrevista al artista. El siguiente punto se trata de la evaluación del estado de conservación de la misma mediante un análisis visual de la obra. Y finalmente, un último apartado en el que se desarrolla una investigación de métodos de intervención para su salvaguarda, a través de la lectura de bibliografía relacionada con el tema y realizando una recopilación de datos teóricos, con el fin de decantarnos por el procedimiento más favorable.

Una vez analizados los aspectos relevantes de la obra, se elabora un programa de conservación preventiva, para el mantenimiento de la pieza partiendo de las diferentes intervenciones que se plantean.





Fig. 3. ubicación general de la pintura mural.

Fig. 4. Fotografía de detalle de la firma de Deih

Fig. 5. Fotografía de detalle de la diferencia de preparación de la pared.

### 3. PLANO CONCEPTUAL DE LA OBRA

#### 3.1. REGISTRO DE DATOS

El nombre de la obra sobre la que versa este estudio es “Cosmos revealing himself” (El Cosmos se revela por sí solo) del *escritor* Deih (Fig. 4). Esta obra es representativa del estilo retrofuturista del artista, como él mismo lo define; plantea la desnaturalización del pensamiento antropocéntrico en la cual se rompe la vinculación entre universo-ser, humano-átomos, mediante la representación del propio universo eliminando la capa, en este caso vendas, que lo separa de su entorno.

Esta obra se encuentra en Plaza Mossen Sorell, 2, Valencia con fachada dirección Plaça de Tavernes de Valldigna. Sin ninguna protección que la separe de su entorno, siendo de fácil acceso a través de un parque infantil (Fig. 3).

Las medidas de este trabajo son parejas a la fachada en la que se encuentra, por lo que es una representación vertical, bastante alargado siendo las dimensiones 8,81m x 4,766m. Se puede observar la firma del autor en el hombro derecho de la figura que representa el universo.

### 4. PLANO MATERIAL DE LA OBRA Y ESTADO DE CONSERVACIÓN

#### 4.1. PLANO MATERIAL

El uso del material con el que está plasmada la ilustración, término con el que el artista define sus creaciones gráficas, se debe a un intento de maximizar los recursos que ofrece el acrílico en aerosol, brocha y rodillo. Además de la vibración de los colores que posee este material respecto a otros.

El soporte en el que se encuentra la obra es un edificio de construcción del año 2003, con una superficie irregular, pues se observan partes sobre un enlucido antiguo, mientras que otras se encuentran plasmadas directamente



Fig. 7. Fotografía de detalle del grosor de la preparación de yeso

Fig. 8. Fotografía general del estado de conservación actual de “Cosmos revealing himself”

Fig. 9. Fotografía de detalle de lagunas de pérdida de capa pictórica.



en ladrillos cara vista unidos con un mortero de cemento y arena (Fig. 5). En la fachada en la que está plasmada la ilustración se encuentran varios puntos de drenaje de cámara de aire para la ventilación de la misma.

El propio artista confiesa *“Creo que es la pared más hecha polvo en la que he pintado nunca. Recuerdo darle golpes al yeso para que cayera pues literalmente se caía a pedazos grandes. De hecho, hay un trozo que cayó años más tarde.”*

La naturaleza de la pintura empleada es acrílica, con una aplicación en su mayoría por aerosol, para rellenar las juntas con más facilidad más profundas de color, y puntualmente con rodillo y brocha, en aquellas superficies de mayor tamaño que no presentaban problemas de nivel.

En la parte superior, a la altura de la cabeza, se aprecia una corrección en la zona inferior de los cilindros laterales. Se visualiza unas líneas negras debajo de unas manchas amarillas difuminadas (Fig. 6).

## 4.2. ESTADO DE CONSERVACIÓN

Para el estudio del estado de conservación es necesario seguir un esquema que dirija la secuencia de cada punto a evaluar.

En una pintura mural existen diferentes causas que crean deterioros, éstas se clasifican en:

- Causas intrínsecas:
  - Derivadas de la metodología de la elaboración.
    - Deficiencias de la técnica empleada.
    - Técnicas altamente sensibles.
  - Derivadas del inmueble y el entorno en el que se haya.
- Causas extrínsecas:
  - Factores medioambientales.
  - Fenómenos naturales.
  - Derivados de la acción del hombre.
  - Derivados de la acción de otros seres vivos.

Las causas anteriormente detalladas generan los siguientes tipos de daños:

- Estructurales o de cohesión interna:
  - Grietas, craquelados...
  - Separación entre estratos.
  - Descohesión de estratos.
  - Pérdidas matéricas.
  
- Estéticos o de presentación:
  - Alteraciones cromáticas.
  - Presencia de materiales ajenos a la obra.
  - Interrupciones en la imagen.

Aplicando la clasificación anterior se aprecia que el estado de conservación de la obra a estudiar, es bastante deficiente, a pesar de su reciente realización, hace 5 años. Esto es debido, en gran parte, al material sobre el que está pintado, pues en el momento de su creación el enlucido no estaba en óptimas condiciones, y el artista decidió pintar encima sin mejorar el soporte. Simplemente procedió a realizar una serie de golpes sobre la pared para que se cayeran los fragmentos más débiles y pintar sobre los restos (Fig. 7).

Se encuentran numerosas grietas por descohesión de materiales, una descamación de capa pictórica generalizada, además de lagunas de diferentes magnitudes a lo largo del *graffiti*, las más notables son: una laguna de grandes dimensiones en la zona centro-superior y otra en la parte inferior. Añadiendo a todo ello una capa generalizada de suciedad debida a los contaminantes del ambiente (Fig. 8).

Como consecuencia de su fácil acceso, se observan pinturas urbanas de menor calidad en zonas puntuales, tapando parte de “Cosmos revealing himself” o interfiriendo en una lectura clara de la misma.

Así pues, la parte inferior de la obra está totalmente perdida, bien sea por lagunas o por pinturas posteriores que la ocultan.

Los problemas estructurales que presenta el soporte producen la mayor parte de los daños anteriormente mencionados, y crean un bucle entre ellos. Pues las grietas acaban provocando lagunas que debilitan sus márgenes, que a su vez, éstas crean faltantes de menor pérdida o nuevas grietas. Parte de estas fisuras nacen en las inmediaciones de los puntos de drenaje de aire de la fachada.

Todo esto provoca un problema de percepción de la imagen, rompiendo la unidad potencial de la obra. Se dificulta la comprensión del *graffiti* con la presencia de las lagunas de mayores dimensiones, así como prevalece la visualización de estas lagunas sobre la propia pieza, fijándose antes en el faltante que en el propio “*Cosmos revealing himself*”.

Todos los deterioros que presenta la obra se ven agravados por la localización de la ilustración. El fácil acceso a ella permite la superposición de



Fig.10. Mapa de daños de "Cosmos revealing himself"

nuevas pinturas. A esto, se le une que la obra esté creada en una fachada que linda directamente con un parque infantil, siendo habitual que los usuarios del parque golpeen con balones (Fig. 11) e incluso hagan sus necesidades en la pared donde está plasmada la pintura mural.

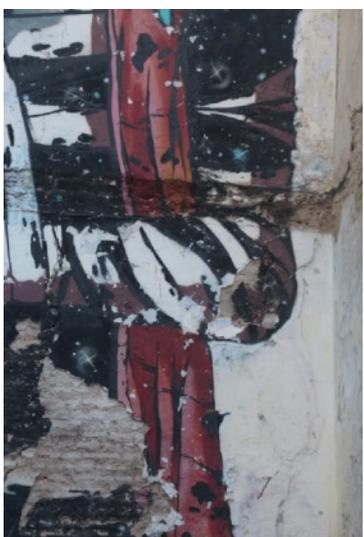


Fig. 11. Craqueladura provocada por un golpe

Fig. 12. Fotografía de daños por humedad

Fig. 13. Fotografía detalle de desajuste de color

Los contaminantes atmosféricos también afectan a la obra, al tratarse de una zona concurrida de tráfico urbano, los gases desprendidos por los vehículos perjudican al *graffiti* mediante contacto. Los contaminantes atmosféricos varían sus proporciones dependiendo de la industria de la zona, pero todos provocan una corrosión constante de los materiales. El hollín del ambiente es finalmente depositado en la superficie pictórica, y al diluirse con la humedad se infiltra en el muro, creando un problema de mayor magnitud.<sup>5</sup>

Para finalizar, al ser una pintura mural de exterior está sometida a todos los cambios climáticos que suceden en la ubicación, como lluvias y luz solar directa.

Principalmente la humedad a la que está sometida la obra se debe a su localización en la fachada del edificio, provocando daños por condensación (Fig 12); estos deterioros se deben a la diferencia de temperaturas del interior de la construcción con el exterior, mayoritariamente cuando hay un exceso de empleo del sistema de aire acondicionado para combatir las altas temperaturas que se alcanzan en verano; esto puede proceder de un mal aislamiento del inmueble o por la ascensión capilar de humedad que reduce el aislamiento térmico y disminuye la temperatura de la superficie. Además, los problemas ocasionados por la humedad se amplifican por la preparación de yeso, pues este material es higroscópico.

El agente de deterioro del que está más protegida la obra es del viento, pues, por un lado, los balcones del edificio lo protegen de un lado, y en el izquierdo se encuentra otro edificio.

La luz solar le afecta, debido a su orientación sur, durante la mayor parte del día, sobre todo en los meses estivales, pues desde las horas matinales hasta pasado el mediodía el sol le alcanza.

La incidencia directa del sol puede provocar diversos daños, tanto por el aumento de la temperatura en la superficie como por la presencia de los rayos ultravioletas e infrarrojos.

La existencia de rayos ultravioletas en la luz solar provoca una degradación de aquellos pigmentos y productos de origen natural, así pues, se puede llegar a una decoloración de los colores o a un desajuste cromático entre ellos (Fig. 13).

Por otro lado, el aumento de la temperatura, acelera el proceso de secado llegando a provocar un craquelado prematuro por la variación de este proceso.

<sup>5</sup> FERRER MORALES, A. *La pintura mural: su soporte, conservación, restauración y técnicas modernas.*

### 4.3. ESTUDIO DE DISCREPANCIAS

Este apartado se basa en el esquema presentado por Wetering<sup>6</sup>, sobre los distintos factores que se ven involucrados al tomar la decisión del método de intervención de una obra.

Los factores discrepantes sobre los que reflexionar se resumen en: la opinión del artista, los factores estéticos y artísticos, la autenticidad, la historicidad.

En la entrevista realizada al artista se le preguntó su opinión sobre la restauración de la obra, y desde su punto de vista la erosión que se produce a lo largo del tiempo puede llegar a ser un embellecedor de la obra, e incluso una desvinculación de la obra-muro podría suponer un resultado interesante, pero que toda representación creada para un lugar concreto funciona mejor si se mantiene en su entorno.

Respeto a los factores estéticos y artísticos, se observa un problema de lectura de la obra debido a las lagunas y descamaciones presentes en ella, más adelante se detallan dos opciones para intervenir esta pieza, la primera es empleando la técnica del arranque y la segunda una intervención sobre el *graffiti* en su localización.

Respecto a los factores de este apartado, en la primera propuesta, que implica su separación del muro, se modifica la lectura de la pintura y se produce una descontextualización de la misma; mientras que, en la segunda propuesta, estos puntos negativos no ocurren, pero al no separarse del muro la mayor parte de las causas de su deterioro seguirán afectando a la pintura.

Para comentar sobre el valor de autenticidad de una obra se debe tener varios puntos en cuenta, para comenzar se debe diferenciar la importancia de la idea del artista del proceso de ejecución. En este caso, Deih afirma que se puede restaurar la obra con otros materiales siempre que no se modifique la imagen de la ilustración, pues para él, la autenticidad de su obra va ligada a la idea del artista. La discrepancia de este punto se debe a los conflictos de la apariencia de la materia y el envejecimiento de la misma. Así pues, se deberá, en ciertos puntos de la restauración, elegir sobre la conservación de la materia original o la estética que se buscaba en su ejecución.<sup>7</sup>

Aun con la modificación de la materia, se debe tener en cuenta la legislación actual sobre la Ley de Propiedad Intelectual en el artículo 10, apartado e):

*“Son objeto de propiedad intelectual todas las creaciones originales literarias, artísticas o científicas expresadas por cualquier medio o soporte, tangible o intangible, actualmente conocido o que se invente en el futuro, comprendiéndose entre ellas: [...] e) Las*

<sup>6</sup>LLAMAS PACHECO, R. *op. cit.*, b, p.57

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.60

*esculturas y las obras de pintura, dibujo, grabado, litografía y las historietas gráficas, tebeos o cómics, así como sus ensayos o bocetos y las demás obras plásticas, sean o no aplicadas.”*

y el artículo 14, apartado 4º:

*“Corresponden al autor los siguientes derechos irrenunciables e inalienables: [...] 4º Exigir el respeto a la integridad de la obra e impedir cualquier deformación, modificación, alteración o atentado contra ella que suponga perjuicio a sus legítimos intereses o menoscabo a su reputación.”<sup>8</sup>*

En estos apartados se reafirma que el artista puede negarse a la intervención de su obra, pues desde su punto de vista los procedimientos que se proponen para la intervención son perjudiciales para su obra.

El valor de historicidad se tiene en cuenta a la hora de la restauración, pues se valora el envejecimiento natural de la obra como parte de esta.

## 5. POSIBLES INTERVENCIONES

En este apartado, se desarrollan tres posibles intervenciones que se pueden realizar en la obra “Cosmos revealing himself”: dos intervenciones por arranque, y otra “in situ”.

### 5.1. ARRANQUE

La técnica de arranque consiste en una desvinculación de la obra de su soporte original, por lo cual, la pintura mural pierde una de sus características intrínsecas que la distinguen de cualquier otra técnica artística.

#### 5.1.1. Documentos oficiales

Para poder realizar este proceso de intervención se deben conocer los distintos documentos oficiales para la Conservación y Restauración de Bienes Culturales como, la Carta Internacional sobre la Conservación y la Restauración de Monumentos y de Conjuntos Histórico-Artísticos (1964) de Venecia, en la que se hace referencia en los artículos 7º:

*“El monumento es inseparable de la historia de que es testigo y del lugar en el que está ubicado. En consecuencia, el desplazamiento de todo o parte de un monumento no puede ser consentido nada más que*

---

<sup>8</sup> <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1996-8930> Fecha de consulta: 1/06/2018

*cuando la salvaguarda del monumento lo exija o cuando razones de un gran interés nacional o internacional lo justifiquen”*

y el artículo 8º del mismo escrito:

*“Los elementos de escultura, pintura o decoración que son parte integrante de un monumento sólo pueden ser separados cuando esta medida sea la única viable para asegurar su conservación.”<sup>9</sup>*

Los Principios para la Preservación, Conservación y Restauración de pinturas murales. Internacional Council of Monuments and Sites (ICOMOS) 2003 en el cual el artículo 6º sobre planes de emergencia:

*“En situaciones de urgencia, es necesario recurrir a tratamientos de emergencia para salvaguardar las pinturas murales. Pero los materiales y las técnicas que se empleen deben permitir un tratamiento posterior. [...] Los arranques y traslados de pinturas murales son operaciones peligrosas, drásticas e irreversibles, que afectan seriamente a su composición física, así como a su estructura material y a sus valores estéticos. Por tanto, tales actuaciones sólo resultan justificables en casos extremos, cuando todas las opciones de aplicación de otro tratamiento in situ carecen de viabilidad. [...] Deberán adoptarse medidas especiales para la protección y mantenimiento de las pinturas arrancadas, así como para prevenir su robo y dispersión. [...]”<sup>10</sup>*

En la carta del Restauo de Roma (1972) se mencionan algunas preocupaciones que se deben tener en cuenta al realizar la restauración de pinturas murales:

*“En las pinturas sobre soporte móvil la determinación de la técnica puede dar lugar a veces a una investigación sin conclusión definitiva y, hoy por hoy, irresoluble incluso en cuanto a las categorías genéricas de pintura al temple, al óleo, a la encáustica, a la acuarela o al pastel; en las pinturas murales, realizadas sobre preparación o bien directamente sobre mármol, piedra, etc., la definición del aglutinante utilizado no será a veces menos problemática (como en lo que se refiere a las pinturas murales de época clásica); pero, al mismo*

---

<sup>9</sup>[https://www.icomos.org/charters/venice\\_sp.pdf](https://www.icomos.org/charters/venice_sp.pdf) Fecha de consulta: 1/06/2018

<sup>10</sup>[https://www.google.com/search?client=safari&rls=en&q=PRINCIPIOS+PARA+LA+PRESERVACIÓN,+CONSERVACIÓN+Y+RESTAURACIÓN+DE+PINTURAS+MURALES.+Internacional+Council+of+Monuments+and+Sites+\(ICOMOS\)+2003&ie=UTF-8&oe=UTF-8#](https://www.google.com/search?client=safari&rls=en&q=PRINCIPIOS+PARA+LA+PRESERVACIÓN,+CONSERVACIÓN+Y+RESTAURACIÓN+DE+PINTURAS+MURALES.+Internacional+Council+of+Monuments+and+Sites+(ICOMOS)+2003&ie=UTF-8&oe=UTF-8#)  
Fecha de consulta: 1/06/2018

*tiempo, todavía más indispensable para proceder a cualquier operación de limpieza, asentamiento, strappo o distacco. Sobre todo, si se ha de proceder a su arranque - strappo o distacco-, antes de la aplicación de las telas protectoras, mediante un adhesivo soluble, es necesario asegurarse de que el disolvente no atacará o estropeará el aglutinante de la pintura que hay que restaurar.”<sup>11</sup>*

Mientras que en la Carta del Restauo de 1987 se completará información respeto al uso de esta técnica:

*“Las pinturas murales son parte integrante de la arquitectura, por lo tanto su traslado será justificado, aunque siempre será traumático, solamente en los casos de edificios o soportes que deben ser destruidos o trasladados; o en caso de catástrofes (terremotos, incendios, inundaciones, etc.) y, excepcionalmente, palimpsestos. Cuando necesariamente haya que tomar la decisión de quitar la pintura de la pared, entre los métodos que se deben elegir será prioritario el ‘distacco’ con el fin de mantener en la superficie pictórica su conformidad original. [...] Si acaso fuera indispensable recurrir al “strappo” del fresco, se deberá prestar una atención especial a la posibilidad de recuperar la sinopia. En este caso, es necesario que el soporte sobre el que se vuelva a colocar la película pictórica ofrezca las máximas garantías de estabilidad, inercia y neutralidad química; será necesario, además, que pueda ser construido con las mismas dimensiones de la pintura, sin suturas intermedias que se destacarían inevitablemente con el paso del tiempo sobre la superficie pictórica. El adhesivo sobre el que se fijará la tela pegada a la película pictórica sobre el nuevo soporte, deberá poder deshacerse con toda facilidad con un disolvente que no dañe la pintura”<sup>12</sup>*

### **5.1.2. Intervenciones por arranque**

Una vez leídas las normativas existentes respeto al arranque de pinturas murales, se presentan las técnicas para realizar esta operación, las cuales son *stacco*, *stacco a massello* y *strappo*. La diferencia más importante entre estas

<sup>11</sup> <http://ipce.mecd.gob.es/dam/jcr:76a04348-7ea7-48ae-89a4-5b52c7f6f330/1972-carta-restauro-roma.pdf> Fecha de consulta: 15/06/2018

<sup>12</sup> <http://ipce.mecd.gob.es/dam/jcr:b2e31f8c-8df0-47e9-8b67-105512628225/1987-carta-bienesmuebles-italia.pdf> Fecha de consulta: 15/06/2018

opciones es la cantidad de soporte original que se arranca junto con la pintura. Siendo el *stacco a massello* la técnica que más muro se desplaza con la obra, llegando a ser, en ocasiones, o la totalidad del grosor del mismo; y el *strappo*, la mínima, pues sólo se arranca la capa pictórica.

Debido a las dimensiones del *graffiti* y a su localización, pues es un edificio habitado, la más viable para esta ocasión sería la técnica del *strappo*. Para esta operación es necesaria la contracción del material con el que se realiza, por lo que se sugiere el uso de la cola de Zúriga, ya que su naturaleza le otorga esta característica y usualmente es la empleada en estas operaciones; además es compatible con el acrílico utilizado en el mural. Para una mejor penetración de ésta en la obra, según las conclusiones de Rita Lucía Amor García<sup>13</sup>, en su tesis doctoral “Análisis de actuación para conservación de *graffiti* y pintura mural en aerosol. Estudio de *strappo* como medida de salvaguarda”; es necesaria la aplicación de un tensoactivo para un resultado positivo, ella se decanta por el etanol en estado puro con una proporción de arranque de entre el 90 y el 100%. Para la proporción de la disolución de la cola de Zúriga, se inclina por una mezcla fuerte del adhesivo tradicional de 1200g de cola Zúriga en perlas añadidas a 2800ml de agua.

Hay que tener en cuenta los factores variables a la hora de la realización del arranque, pues al ser una pintura de exterior las circunstancias ambientales no son controlables, así como los agentes intrínsecos que presentan los materiales con los que está realizada, como las diferentes naturalezas del soporte según su aplicación sobre yeso, o ladrillo caravista con mortero de cemento y arena.

Las telas empleadas para llevar a cabo el arranque deben ser de origen natural. La más utilizada en esta técnica es la tela de algodón, que por su gran higroscopicidad favorece la penetración de las colas, su adhesión y su reversibilidad, así como su contracción durante el proceso de secado, facilitando así el arranque. El estrato textil debe conferir cierta estabilidad a la obra, por lo que se puede emplear varias capas de telas para ello. Lo más común es el empleo de una primera capa, siendo ésta de gasa, y una segunda de retorta de algodón; en la adhesión de las gasas se debe evitar realizar una cuadrícula con ellas y se debe superponer un centímetro entre las diferentes piezas, y evitando la superposición de más de tres capas.

Se presentan dos maneras para la realización del arranque: la primera con una limpieza previa y la segunda sin ella.

La fase de limpieza se caracteriza por la eliminación de sustancias ajenas a la obra que la modifican y pueden llegar a ser perjudiciales para el bien a restaurar. Este proceso tiene un carácter irreversible.

Para la realización de la limpieza previa, es necesaria una preconsolidación, pues el estado pulverulento de la obra compromete esta operación. Se plantea esta acción con Acril® ME por su naturaleza acrílica con menor capacidad

---

<sup>13</sup> AMOR GARCÍA, R. *Análisis de actuación para la conservación de Graffiti y pintura mural en aerosol. estudio del trapo como medida de salvaguarda.* [tesis doctoral]

adherente en su formulación, pero suficiente para la estabilización de la capa pictórica, además, esta microemulsión acrílica resulta una buena protección para la técnica con la que está realizada la obra.<sup>14</sup> La opción de la limpieza previa favorece a la mejor penetración de la cola de Zúriga en la pintura.

El caso de no limpiar el *graffiti*, la penetración de la cola disminuiría, pero el arranque se facilitaría. Otro punto en contra de realizar el arranque sin una previa limpieza es la posible adhesión de la capa de suciedad y su aumento de dificultad después de la desprotección del anverso.

Antes de realizar la operación de arranque, se realizará un estucado de las lagunas que afecten a todas las capas de la obra, con un material similar a la preparación empleada, en este caso, se realizará un estucado con yeso pues es la original en el *graffiti*, esta operación se debe realizar con cuidado de no ensuciar el ya existente. El aislamiento de la zona en la que se quiere realizar el *strappo* se debe aplicar de abajo a arriba para que no haya riesgo de que la cola aplicada se filtre entre las capas.

Observadas las diferencias entre realizar un arranque con o sin limpieza previa, y su procedimiento, se estudia la consolidación del reverso, y volviendo a la tesis de Rita, ella se decanta por el empleo del Plextol® B500 para la realización de esta operación.<sup>15</sup> También escribe y explica sobre la preferencia de un estrato textil de tipo sintético para el refuerzo, por lo que se propone el uso de un visillo de nylon para ello. Antes de realizar la fijación del visillo se debe nivelar la superficie del reverso con procedimientos físico-mecánicos como el uso de bisturí, lijas o muelas abrasivas, eléctricas o neumáticas, para una mayor rapidez y un grosor notable, para crear una superficie homogénea donde adherir el nuevo soporte.

Al finalizar los procedimientos de arranque y nivelación del reverso, se debe tener en cuenta si la pieza arrancada se expone en otra ubicación o se almacena. Hay que tener en cuenta, que la cola se insolubiliza con el paso del tiempo y al pasar tres décadas su insolubilización es completa.

La desprotección del anverso de la obra se realiza con empacos de agua caliente con Arbocel® BC-1000 dejándolo actuar con una protección plástica para que su enfriamiento sea más lento y el proceso se más eficaz. El desarrollo de la desprotección se apoyará en el uso de una máquina de emisión de vapor de agua, para la correcta eliminación de restos de la cola utilizada para realizar el arranque; también se pueden usar sistemas mecánicos como esponjas para retirar los excesos de adhesivo.

Para la exposición de la obra, se necesita buscar un nuevo soporte que sea reversible, impermeable, ignífugo, adaptable a la superficie, que posea una estabilidad dimensional, un coeficiente de dilatación térmica mínimo, un grosor similar al mortero original, con resistencia tanto a agentes atmosféricos como biológicos y a disolventes, además de un coste mínimo y fácil fabricación.

---

<sup>14</sup> *Ibid*, p.324

<sup>15</sup> *Ibid*, p.383

Por las dimensiones que presenta se investiga uno de peso mínimo, por lo que se descartan los soportes tradicionales, decantándose por los rígidos de resina sintética. Dentro de los soportes de esta tipología destacan los de tipo sándwich, que se caracterizan por su elaboración a capas, y dentro de esta categoría se presentan los soportes de núcleo alveolar y de núcleo de resinas sintéticas expandidas.

En este caso, se plantea la utilización de un soporte de núcleo alveolar de aluminio como es el Aerolam® de fibra de carbono por su alta resistencia y su peso más ligero respecto al Aerolam® de aluminio o fibra de vidrio. El aspecto negativo de este nuevo soporte es el alto precio, pues la superficie arrancada son 42m<sup>2</sup>. Finalmente, se opta por el empleo de un soporte celular de Policarbonato, ya que su coste es menor y tiene como puntos favorables su ligereza y su factor protector a las ondas UV, a su vez, la bolsa de aire intermedia entre las diferentes capas que lo conforman, aumenta su poder aislante respecto al mismo material de placa sencilla. A esto hay que añadir que posee una buena resistencia al impacto.<sup>16</sup>

Pero antes de la adhesión del nuevo soporte se necesita colocar un estrato de intervención, también conocido como estrato de sacrificio. Se nombra de esta forma pues si fuese necesaria la separación del soporte con la pintura, este procedimiento no afectaría al original. Existen diferentes tipologías según la naturaleza de esta capa: laminar, ligera y química. Se propone el uso de un estrato químico con dos adhesivos de diferentes polaridades. Este método se basa en la disolución del adhesivo de unión, mediante un disolvente afín a éste, y que no dañe el original; dado que se protege por una capa de otro químico que no reacciona.

Para este nuevo estrato se plantea el uso del Regalrez® y Paraloid® B-72, los mismos adhesivos que se emplearon en la propuesta de los arranques de la iglesia de Santos Juanes.<sup>17</sup>

## 5.2. INTERVENCIÓN “IN SITU”

Una operación en la ubicación de la pintura está más acorde con la opinión del artista, pues como se trata de una pintura mural su localización interviene en la lectura de esta.

Por el estado de conservación de “*Cosmos revealing himself*” se propone una preconsolidación antes de cualquier intervención, se plantea el uso del Acril® ME por su composición siendo éste poco adherente pero suficiente para esta práctica.



Fig. 14 Fotografía de la grieta principal

<sup>16</sup> SORIANO SANCHO, P. *Los frescos de Palomino en la Bóveda de la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia: Estudio y aplicación de un nuevo soporte*. [tesis doctoral]

<sup>17</sup> REGIDOR ROS, JL. Puesta en práctica de soluciones propuestas para las pinturas arrancadas de Palomino en la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia. *XVIII Congreso Internacional Conservación y Restauración de Bienes culturales*.

Para paliar los deterioros provocados por la presencia de humedad se estudian diversos aislamientos, éstos se engloban en dos grandes grupos: aislamiento total del muro y aislamiento parcial. Los métodos de aislamiento total se descartan por la complejidad que presentan y las características del soporte. Así que nos decantamos por los procedimientos parciales, de los cuales se excluyen la creación de arcos y la inyección de productos por los mismos motivos que se eliminan los anteriores. Así pues se barajan la colocación de sifones atmosféricos y el aislamiento por forosis, ambos poseen la ventaja de que se pueden colocar en cualquier muro y que emplean la teoría de la electroósmosis<sup>18</sup>. Finalmente, se decide el uso del aislamiento por forosis; puesto que éste aúna la electroósmosis con la electroforesis<sup>19</sup>. Para proceder con este método se debe eliminar el enlucido a 50cm de donde se realizará la operación y excavar una regola<sup>20</sup> de 8mm en toda la longitud, en esta obra la supresión del enlucido no será necesaria pues se efectúa en la parte inferior del muro y la pintura comienza a 2m sobre el nivel del suelo. Una vez realizados los pasos previos se inyecta el líquido de electroforesis en pequeños taladros, y se cubre por un enlucido de material antisulfato para mayor seguridad. Este procedimiento permite un seguimiento por electrodos sondas de forma continua e ilimitada.<sup>21</sup> Para el funcionamiento de las sondas se necesita una alimentación permanente de energía eléctrica, así como un constante mantenimiento de las mismas. Se deben estudiar diferentes soluciones de conexión de este sistema, proponiendo diferentes fuentes de alimentación:

- La instalación eléctrica de la comunidad propietaria del inmueble.
- La red pública.
- La instalación de un generador eléctrico autónomo.
- La instalación de placas solares

Entre las opciones de la conexión a la comunidad propietaria acarrea unos costes permanentes y añadidos, que implicarían el compromiso de los propietarios para la conservación de la obra. Por otra parte, esta inversión puede plantearse que sea asumida por la Administración Pública mediante una conexión a la red pública. En el caso de las instalaciones, tanto de generadores eléctricos autónomos como la instalación de las placas solares se precisaría un estudio técnico por un especialista en el que se evalúen costes y viabilidad de estos generadores. La inversión inicial de estos dos últimos sistemas es alta, aunque los costes a largo plazo podrían ser más rentables; para este desembolso se puede implicar diferentes tipos de mecenazgo como

<sup>18</sup> Fenómeno mediante el cual se produce el movimiento de las moléculas de agua inducido por un campo eléctrico en un medio poroso.

<sup>19</sup> Movimiento de las partículas en suspensión en el interior del agua bajo el efecto de un campo eléctrico.

<sup>20</sup> Canal que se abre en una pared para empotrar canalizaciones de diversas instalaciones.

<sup>21</sup> FERRER MORALES, A. *Op. Cit*, p.g. 89



Fig. 15 Fotografía detalle de la descohesión de estratos

fundaciones y/o entidades privadas, al igual que la Administración Pública o la comunidad propietaria.

Para la siguiente etapa de la restauración, la limpieza, se sugiere un desempolvado con una brocha suave y un aspirador, teniendo cuidado con todas las zonas sensibles (Fig. 15).

Para la limpieza de los actos vandálicos, como son los *taggings* que se visualizan en la parte inferior de la ilustración principal, podría sugerirse una limpieza mecánica en seco mediante una proyección de abrasivo, pero se descarta este método, aun siendo el más eficiente, por comprometer la estabilidad de la pintura a conservar, y pudiendo hacerla saltar en el proceso de limpieza. Por lo que finalmente se decide por una limpieza con disolventes. Aunque habría que hacer una serie de catas con distintos disolventes, incluso usando los test de Wolbergs, Feller, Cremonessi..., a priori, se propone la utilización de la acetona por sus propiedades químicas y su retención débil<sup>22</sup>.

Una vez terminado el proceso de limpieza, se plantea una consolidación definitiva para las zonas más débiles de la pintura, como las grietas, la descamación y los bordes de las lagunas. Este tratamiento consiste en recuperar la estabilidad estructural del *graffiti*, en las diferentes capas que lo conforman, y corregir sus carencias constitutivas. Esto conlleva, en todos sus niveles, una cohesión entre sus partículas y conseguir la unión entre sus distintos estratos.

Se estudia el posible empleo de disoluciones en diferentes proporciones y de Acril® 33 en agua. El Acril® 33, al ser de naturaleza acrílica es más compatible con la pintura, su empleo en concentraciones altas no se ve comprometido y al diluirse en agua no pelagra la integridad de la película pictórica, además la toxicidad es menor. Aunque tiene como punto negativo que, al ser muy similar a la composición de la pintura, se reduce la

<sup>22</sup> DOMÉNECH CARBÓ, M.T. *Principios físico-químicos de los materiales integrantes de los bienes culturales*.

reversibilidad, y en el caso de querer eliminar este producto, eliminaríamos también la capa pictórica.

Tras la consolidación definitiva de los diferentes estratos, es necesaria la realización de la reintegración de la capa de mortero, estucado, en las zonas pertinentes. Con este paso se potenciará la consolidación de los márgenes de los faltantes y permitirá la reintegración pictórica de las lagunas. Como en el caso de la intervención por arranque, se propone un restablecimiento del estuco con un mortero de yeso, por ser el material más afín, pero en este caso concreto se plantea un rebaje del mismo entre uno y dos milímetros para la correcta identificación, dejándolo de este modo, bajo nivel.

Respecto a la capa pictórica, se podría proponer una reintegración con materiales más tradicionales como el gouache y la acuarela, quedando descartados por su solubilidad en agua. Se sugiere la utilización de pigmentos aglutinados en caseinato amónico, que una vez seco es insoluble en agua. O el uso de gouache o acuarela, siempre y cuando se aplicara sobre éstos una posterior consolidación o protección fina.

Finalmente, sólo queda por decidir la técnica con la que se realizará esta operación. Los métodos sugeridos para la recomposición de la lectura de la imagen se plantean teniendo en cuenta la opinión del artista, que prefiere un método ilusionista, y la discernibilidad del tratamiento. Conectando estas dos ideas se descartan los métodos de tinta neutra y se barajan la selección cromática y las tintas planas. La ventaja principal que presenta la selección cromática es la continuidad total de la unidad tanto cromática como figurativamente, pero la dificultad de la técnica de *tratteggio*, que consiste en el empleo de líneas muy finas y entrecruzadas; con la que se realiza, son las dimensiones de los faltantes más notables pasando a ser un factor en contra. Sin embargo, la continuación de las formas con el sistema de tintas planas facilita el procedimiento, al tratarse de una obra con transiciones bastante claras entre los diferentes colores. Por este motivo, se propone esta última técnica para su reintegración cromática y para todas aquellas zonas que sea necesaria.

## 6. ÉTICA DE LA INTERVENCIÓN

La técnica del *graffiti* se caracteriza por su condición efímera, su carácter ilegal, en ocasiones, y desvinculado a los intereses del comercio. Pero la naturaleza perecedera está cambiando en los últimos años, ya que se observa un interés por galeristas y expertos de arte en estas obras creadas para desaparecer.

Estas creaciones transmiten las disconformidades de la sociedad y los pensamientos sobre ella del artista, creando un vínculo con el espectador.

Se plantea su restauración por motivo de la transmisión de estos pensamientos a generaciones venideras. Como base legal a esto se pueden

encontrar diferentes cartas de restauración, así mismo en la Carta Internacional para la Conservación de Ciudades Históricas y Áreas Urbanas Históricas de Washington (1987) en el artículo 2º apartado d:

*“Los valores a conservar son el carácter histórico de la población o del área urbana y todos aquellos elementos materiales y espirituales que determinan su imagen, especialmente: [...] las relaciones entre población o área urbana y su entorno, bien sea natural o creado por el hombre”<sup>23</sup>,*

También se hace referencia a este aspecto en el documento sobre la Autenticidad firmado por Internacional Council of Monuments and Sites (ICOMOS) en Nara (1994) en el apartado sobre Diversidad cultural y diversidad del Patrimonio en el artículo 7º:

*“Todas las culturas y las sociedades están enraizadas en formas y medios particulares de expresión tangibles e intangibles que constituyen su patrimonio y que deberían ser respetados”<sup>24</sup>*

E incluso en la Carta de Nizhny Tagil sobre el Patrimonio Industrial (2003) en el artículo 2º sobre los valores del patrimonio industrial, apartado II:

*“El patrimonio industrial tiene un valor social como parte del registro de vidas de hombres y mujeres corrientes, y como tal, proporciona un importante sentimiento de identidad [...]”<sup>25</sup>*

Las diferentes intervenciones que se plantean en este trabajo se intentan respetar los tres principios más importantes de la restauración: la reversibilidad, el respeto y la discernibilidad. Aunque la operación del arranque no presenta la opción de revertirlo, se cree necesario para la estabilidad de la obra, por los problemas que presenta el soporte actual y de la localización, ya que de éstas derivan en pérdidas notorias en la superficie del *graffiti*.

## 7. CONSERVACIÓN PREVENTIVA

Dentro de la conservación de las obras de arte se encuentra una disciplina específica que es la conservación preventiva. Ésta es la parte de la conservación que se centra en todos aquellos procesos que favorecen la perdurabilidad de las obras que se quieren preservar. El centro de estas actuaciones son el control de los diferentes factores de deterioro.

<sup>23</sup> <http://www.planmaestro.ohc.cu/recursos/papel/cartas/1987-washington.pdf> Fecha de consulta: 2/07/2018

<sup>24</sup> <http://www.planmaestro.ohc.cu/recursos/papel/cartas/1994-nara.pdf> Fecha de consulta: 2/07/2018

<sup>25</sup> <http://www.planmaestro.ohc.cu/recursos/papel/cartas/2003-nizhny.pdf> Fecha de consulta: 2/07/2018

En el caso de la obra planteada se tienen diferentes opciones según el uso de la técnica de restauración empleada con anterioridad.

Cuando el método utilizado es el arranque, existen tres posibilidades de conservación preventiva: exposición en la ubicación original, espacios especializados (lugares altamente cualificados para su conservación) y depósitos de obras de arte.

Para la conservación preventiva del arranque si la opción elegida es la recolocación de la pintura en su actual ubicación, se concibe un sistema de anclajes de acero inoxidable, el cual debe soportar el peso de la pintura con su nuevo soporte y prevenir de los posibles movimientos estructurales del edificio. Esta propuesta asegura la visualización de la pintura mural en el contexto para el que fue creada y evita que las filtraciones de humedad por capilaridad o infiltración le afecten. Por contra, es necesaria la preparación de la pared del edificio para este paso, y al añadir el nuevo soporte aumentan las dimensiones de la pared, por la imposibilidad del rebaje, pero varía, si al hacer el arranque se puede eliminar los morteros subyacentes y aplicar uno mucho más fino. Asimismo, el control medioambiental al que puede ser sometida la pieza, es mínimo por su localización en una fachada exterior.

Si por la contra se decide por cualquiera de las otras dos opciones se crea un problema de descontextualización, dado que la obra es extraída del lugar para el que fue creada. No obstante se consiguen ventajas que con la opción anterior no son posibles, como es un control medioambiental total, gracias a los registradores automáticos, llamados *data loggers* autónomos, o los sistemas de seguimiento ambiental, que se suelen encontrar tanto en los espacios expositivos como en los almacenes de galerías y museos; además, en este ámbito la iluminación de la obra puede ser controlada, siendo posible la filtración de rayos ultravioletas (UV) e infrarrojos (IR) que afectan a la obra.

La descontextualización en la exposición del arranque en una ubicación de carácter expositivo, se puede paliar hasta un cierto grado gracias a la creación de un espacio similar a su localización original, como se lleva a cabo en las pinturas arrancadas que se encuentran en el Museu Nacional d'Art de Catalunya. Además, si a esto añadimos la preparación del personal y un continuo visualizado de la obra por expertos, que pueden detectar deterioros de una forma eficaz y tratarlos antes de que se produzcan daños mayores.

Por la contra, la descontextualización en el caso del almacenaje del arranque, sería máximo al no existir ningún elemento que lo una al ambiente para el que fue creado. A mayores, el arranque se guardaría enrollado, sin aplicarlo a un soporte, con el problema de la insolubilización de la cola y la aparición de microorganismos que se alimentan de ella, sería otro punto negativo a tener en cuenta; si se emplea un soporte textil, éste envejece con más facilidad que un soporte rígido y distorsiona la apariencia de la pintura.

En el caso de optar por una conservación de la obra en la propia localización sin realizar la técnica de arranque, ésta se basa en un seguimiento de la pintura mural para detectar nuevos procesos de degradación. Este proceso se realiza

con visitas periódicas a la ubicación del *graffiti*, y a la revisión de los datos obtenidos mediante los electrodos sondas implantados en la fase de aislamiento.

Además, en la conservación de la obra debe haber una implicación por parte del Ayuntamiento de Valencia para revisar la infraestructura del edificio en el que se asienta el *graffiti*, con unas evaluaciones periódicas de las condiciones de ésta, y plantear diversos métodos de control medioambiental dentro del margen que se obtiene de una pintura en exterior. Se sugiere la separación del parque de juegos de la ubicación de la pintura mediante un muro, para así evitar el acercamiento a la pintura por parte de los usuarios del mismo.

## 8. CONCLUSIONES

Durante la realización del estudio se alcanzan los objetivos marcados al comienzo de este escrito, dado que se realiza el estudio técnico y de estado de conservación de la obra, para seguidamente, elaborar una propuesta de intervención sobre la misma.

Como resultado de este trabajo final de grado, se concluye una intervención en el *graffiti* “Cosmos revealing himself”, por medio de la técnica de arranque a *strappo*, sin una limpieza previa; se llega a esta resolución por los problemas estructurales del inmueble en el que se encuentra la obra, que crean deterioros muy significativos que pueden, en un futuro, significar la pérdida casi total de la obra. Nos decantamos por el uso de este método sin limpieza previa, pues no es necesaria la preconsolidación antes de proceder con el arranque y, de este modo, aumentar la posibilidad de un arranque óptimo, con mayor superficie arrancada. Los procesos tanto de reintegración matérica o estucado como cromática se deben realizar a posteriori de la fase de colocación en un nuevo soporte y la desprotección del anverso, trabajos ambos, que tienen que ser muy meticulosos para no perder capa pictórica original en el proceso.

A lo largo del documento se proponen diferentes métodos de exposición para la obra, el que se cree más conveniente por su acercamiento al pensamiento del artista, pues la pintura seguiría estando disponible para la visita de los diferentes transeúntes, es la colocación del arranque en su localización actual. Otras ventajas que presenta esta opción, son la correcta lectura de la obra, por la contextualización de la misma en la ubicación para la que fue creada, y la separación con el inmueble para evitar que los deterioros del edificio le afecten.

La conservación de este *graffiti* se plantea para transmitir el punto de vista sobre la sociedad del artista, a futuras generaciones, apoyando esta decisión en diferentes cartas de restauración.

## 9. BIBLIOGRAFÍA

DOMÉNECH CARBÓ, M.T. *Principios físico-químicos de los materiales integrantes de los bienes culturales*. Editorial: Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2013

FERRER MORALES, A. *La pintura mural: su soporte, conservación, restauración y técnicas modernas*. Editorial: Universidad de Sevilla, Sevilla, 1995

LLAMAS PACHECO, R., *Arte contemporáneo y restauración o como investigar lo material, lo esencial y lo simbólico*. Editorial Tecnos, Madrid, 2014

REGIDOR ROS, JL., *et al.* Puesta en práctica de soluciones propuestas para las pinturas arrancadas de Palomino en la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia En: *XVIII Congreso Internacional Conservación y Restauración de Bienes culturales*. Granada, 2011 [consulta: 2018-07-16]. Disponible en: < [http://www.academia.edu/32143581/Puesta\\_en\\_práctica\\_de\\_soluciones\\_propuestas\\_para\\_las\\_pinturas\\_arracadas\\_de\\_Palomino\\_en\\_la\\_Iglesia\\_de\\_Los\\_Santos\\_Juanes\\_de\\_Valencia](http://www.academia.edu/32143581/Puesta_en_práctica_de_soluciones_propuestas_para_las_pinturas_arracadas_de_Palomino_en_la_Iglesia_de_Los_Santos_Juanes_de_Valencia) >

### **Leyes**

MINISTERIO DE CULTURA. Real Decreto de Legislatura 1/1996 *Ley de Propiedad Intelectual*. España, 1996. [consulta: 2018-07-16] Disponible en: <<https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1996-8930>>

### **Monografías**

AMOR GARCÍA, R. *Análisis de actuación para la conservación de Graffiti y pintura mural en aerosol. estudio del trapo como medida de salvaguarda*. [tesis doctoral] Valencia: Universidad Politécnica de València, 2017 [consulta: 2018-02-16]. Disponible en: <<https://riunet.upv.es/handle/10251/89086>>

GÓMEZ, J. *25 años de graffiti en Valencia: aspectos sociológicos y estéticos*. [tesis doctoral] Valencia: Universidad de Valencia, 2014 [consulta: 2018-03-26]. Disponible en: <<http://roderic.uv.es/handle/10550/44759>>

SORIANO SANCHO, P. *Los frescos de Palomino en la Bóveda de la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia: Estudio y aplicación de un nuevo soporte*. [tesis doctoral] Valencia: Universidad Politécnica de València, 2005 [consulta: 2018-07-17]. Disponible en: <<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/1825/tesisUPV2322.pdf>>

### **Cartas Y Concilios**

ICOMOS. *Carta Internacional sobre La Conservación Y La Restauración de Monumentos Y Sitios- II Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos*. Venecia, 1964. [consulta: 2018-06-01]. Disponible en: <<http://www.planmaestro.ohc.cu/recursos/papel/cartas/1964-venecia.pdf>>

— . *Carta internacional para la conservación de ciudades históricas y áreas urbanas históricas*. Washington DC, 1987 [consulta: 2018-07-02]. Disponible en: <<http://www.planmaestro.ohc.cu/recursos/papel/cartas/1987-washington.pdf>>

— . *Documento de Nara sobre la Autenticidad*. Nara, 1994 [consulta: 2018-07-02]. Disponible en: <<http://www.planmaestro.ohc.cu/recursos/papel/cartas/1994-nara.pdf>>

— . *Principio para la Preservación, Conservación y Restauración de Pinturas Murales. - 14a Asamblea General del ICOMOS*. Victoria Falls, Zimbabwe, 2003 [consulta: 2018-06-01]. Disponible en: <<http://www.planmaestro.ohc.cu/recursos/papel/cartas/2003-pmurales.pdf>>

MINISTERIO DE BIENES CULTURALES Y AMBIENTALES DE ITALIA. *Carta de 1987 de la Conservación y Restauración de los objetos de arte y cultura. - Conferencia Internacional de Bienes sobre el Patrimonio Cultural y Ambiental*. Siena, 1987 [Consulta: 2018-06-1]. Disponible en: <<http://ipce.mecd.gob.es/dam/jcr:b2e31f8c-8df0-47e9-8b67-105512628225/1987-carta-bienesmuebles-italia.pdf>>

MINISTERIO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA. *Carta de Roma*. Roma, 1972 [consulta: 2018-06-15]. Disponible en: <<http://ipce.mecd.gob.es/dam/jcr:76a04348-7ea7-48ae-89a4-5b52c7f6f330/1972-carta-restauro-roma.pdf>> [consulta: 2018-06-15]

TICCIH. *Carta de Nizhny Tagil sobre el patrimonio industrial*. Moscú, 2003 [consulta: 2018-07-02]. Disponible en: <<http://www.planmaestro.ohc.cu/recursos/papel/cartas/2003-nizhny.pdf>>

### **Apuntes**

SANCHEZ PONS, M. *Apuntes de la asignatura Taller2: Conservación y restauración en pintura mural*: Universidad Politécnica de Valencia, Grado de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Curso: 2016/2017.

SORIANO SANCHO, P. *Apuntes de la asignatura Taller1: Conservación y restauración de Bienes Culturales* Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, Grado de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Curso: 2016/2017.

— . *Apuntes de la asignatura Taller3: Conservación y restauración en pintura mural* Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, Grado de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Curso: 2017/2018.

## 10. ÍNDICE DE IMÁGENES

Todas las imágenes son propias excepto aquellas en las que se indica su procedencia.

Fig. 1. “Cosmos revealing himself”, 2013. [Descarga:2018-07-15] Disponible en: <<https://www.pinterest.es/pin/263601384415072146/>>

Fig. 2. “Are you ready?”, 2017 [Descarga:2018-07-15] Disponible en: <<https://www.pinterest.com/pin/561894491002351004/>>

Fig. 3. Ubicación general de la pintura mural

Fig. 4. Fotografía de detalle de la firma de Deih

Fig. 5. Fotografía de detalle de la diferencia de preparación de la pared

Fig. 6. Fotografía de detalle de de un arrepentimiento

Fig. 7. Fotografía de detalle del grosor de la preparación de yeso.

Fig. 8. Fotografía general del estado de conservación actual de “*Cosmos revealing himself*”

Fig. 9. Fotografía de detalle de lagunas de pérdida de capa pictórica

Fig. 10. Mapa de daños de “*Cosmos revealing himself*”

Fig. 11. Craqueladura provocada por un golpe

Fig. 12. Fotografía de daños por humedad

Fig. 13. Fotografía detalle de desajuste de color

Fig. 14. Fotografía de la grieta principal

Fig. 15. Fotografía detalle de la desconexión de estratos

## 11. ANEXOS

### 11.1. ENTREVISTA AL ARTISTA

**1- ¿Cómo fue su acercamiento al mundo del arte urbano? ¿Algún artista de mural urbano que le inspirara para introducirse en este mundo?** Comencé a pintar graffiti en 1994, seguí haciéndolo durante muchos años, todavía de vez en cuando pinto mi nombre en la calle. Mi acercamiento al arte urbano fue fruto de la mezcla de mi pasión por dibujar y por pintar paredes en la calle. Todo fue muy orgánico, poco a poco comencé a hacer más dibujos que letras y a pensar de otra manera mis murales. Creo que fue un acierto pues siempre fui mejor dibujante que escritor de graffiti. Recuerdo que me impactó mucho el trabajo del colectivo inglés Scrawl Collective, en especial la obra de Will Barras y Mr Jago.

**2-¿Cómo nace el colectivo XLF?**

Pues nació de una forma muy orgánica también. Inventamos ese nombre durante un verano de fiesta y diversión, pero era sólo una especie de slogan que añadimos a las piezas, al volver de Erasmus al año siguiente, empezamos a hacer piezas colectivas en el centro de la ciudad, no parábamos de pintar juntos, por lo que ese nombre acabó siendo el nombre de un colectivo de artistas que pintábamos juntos más por amistad que por afinidad de estilos, aunque surgían composiciones muy interesantes con esas Mezclas de estilos diferentes. Lo pasábamos genial juntos y eso fue un motor muy productivo, que desembocó en nuestra evolución como artistas tanto juntos como por separado.

**3-¿Cómo definiría su estilo de graffiti?** Pues no lo sé, a mi lo que me gusta es contar historias, historias de cómic de una sola viñeta. Y disfrutar pintando lo que me apetece en cada momento. Actualmente estoy muy interesado en la estética de ciencia ficción retrofuturistas y muchas veces tienen un toque místico o filosófico o algún concepto científico sobre el que se apoya la historia que cuento.

**4-Recientemente, en 2017, su mural “Are you ready?” fue considerado el mural más bonito del mundo por la web suiza Widewalls ¿Cómo reaccionó al enterarse?** Pues la verdad es que me hizo mucha ilusión. Recuerdo que pensé que nunca había hecho un primer plano tan directo en un muro grande y no estaba seguro de si saldría como imaginaba. Una vez más aceptar los pequeños retos que nos proponemos nos llevan a otros lugares desconocidos, nuevas etapas, con nuevos retos, así que cuando tuvo tal acogida ese mural, me sentí muy contento de haber intentado hacer algo relativamente distinto.

**5- Además del arte urbano, ha comenzado a introducirse en otros campos como el cómic y animaciones ¿Cómo se planteó este cambio de registro?** En realidad no es un cambio de registro a posteriori. Una cosa es el trabajo que la gente conoce y otra es todo lo que hacemos pero no es tan conocido. A mi siempre me han interesado

tanto el cómic como la animación. De hecho estudie animación en Bellas Artes, y la animación me ha dado de comer durante algunos años de mi vida. Con respecto al trabajo que conllevan estas dos formas de narrar, es muchísimo trabajo, muchísimo más que realizar un dibujo único. Realmente creo que es más bien al contrario, mi interés por la animación y el cómic es lo que ha terminado contaminando o conformando mi estilo actual en las paredes, y la falta de tiempo para realizar un proyecto tan largo como un cómic o una animación es lo que hace que al final sintetice una idea o una historia en una sola imagen. Tengo algunos cómics publicados en un fanzine llamado Polen que seguimos editando a intervalos inciertos y siempre voy pensando ideas para nuevas historias animadas. Lo difícil es sentarse tanto tiempo y no detenerse hasta haber finalizado el proyecto. En un mural es todo más inmediato y la sensación de llegar a término es muy satisfactoria y no se hace esperar tanto como en un proyecto largo. Mis planes pasan por la animación y los tebeos, algún día me sentaré y los haré, de eso no tengo duda, pero no se cuando sucederá.

**6-¿De dónde le proviene la inspiración para realizar sus obras? Y más concretamente ¿La inspiración de “Cosmos revealing yourself”?**

La inspiración proviene de la propia vida y experiencias. Películas, libros, conversaciones, combinaciones de colores en la naturaleza, paseos y reflexiones. En el caso de esta pieza recuerdo que me fascinaba la idea de que usualmente acotamos la vida en parcelas clasificadas para comprenderla mejor y algunas veces separamos cosas que de manera muy obvia son parte del mismo sistema. De tal forma que pensamos cosas como: aquí estoy yo y allá está el universo, casi olvidando que los átomos que forman la materia del planeta tierra incluyendo nos a nosotros mismos son el mismo material que compone el universo entero, incluso pensando que nuestro planeta está de alguna manera alejado o desgajado del universo, como si no formase parte de él. Este es una resaca de un pensamiento muy antropocéntrico y no es real. Ahí estamos en medio de todo, pensando y olvidando que somos una parte de ese todo. Me gustó la idea de un personaje que era el universo dándose cuenta de que realmente lo era, quitándose esa venda que lo ha separado de su entorno.

**7-En sus diversas obras se observa un cambio de dimensiones ¿En que se basa para realizar este cambio de tamaño entre sus obras?**

Supongo que te refieres al distinto tamaño entre los distintos murales que pinto. Bueno pues obviamente la dimensión del mural siempre depende de tus posibilidades para realizarlo. Me refiero a si tienes suficiente pintura, ganas y energía, artilugios como máquinas elevadoras andamios o escaleras que te ayuden a llegar más alto, si tienes permiso del dueño o es un mural sin permiso, y si dispones de tiempo. Todo esto decide por ti a la hora de escoger el tamaño. Por otro lado tampoco funciona igual de bien una imagen u otra dependiendo del tamaño y formato de que dispones y la ubicación en que se encuentra el muro, todo esto influye cuando te decides por una imagen u otra.

**8-¿Conoce las medidas exactas de “Cosmos revealing yourself”?**

Exactamente no, recuerdo que es muy alargado y estrecho y que fue un

poco difícil de pintar pues estuve muy condicionado por las medidas del andamio que tenía.

**9-¿En que año realizó la obra “Cosmos revealing himself”?** Creo que en 2013.

**10-¿Suele realizar todas sus obras de la misma manera? ¿Cómo realizó la obra que nos atañe?** No, cada una es diferente. Las paredes no son como un lienzo que compras en una tienda con la misma rugosidad y tensión de la tela. Las paredes Dan muchas sorpresas que condicionan el trabajo. En este caso había un enlucido antiguo y partes de ladrillo caravista rodeado de arena que saltaba, al no poder pintar con brochas o rodillos lo hice prácticamente todo con aerosoles para poder rellenar en las juntas más profundas más fácilmente con los colores. Creo que es la pared más hecha polvo en la que he pintado nunca. Recuerdo darle golpes al yeso para que cayera pues literalmente se caía a pedazos grandes. De hecho hay un trozo que cayó años más tarde. Menos mal que no había nadie debajo.

**11-¿Tiene en cuenta la incompatibilidad de materiales a la hora de realizar sus obras?** La verdad para la obra de estudio sí, para la obra de calle hago Mezclas que podrían ser menos duraderas. Cuando pinto murales grandes más organizados sí intento ser más meticuloso.

**12-A la hora de elegir los materiales ¿Los considera por el posible lenguaje plástico a aportar a la obra o por su destreza a la hora de utilizarlos?** Por las dos cosas, sobretodo uso los materiales según las posibilidades que me brindan a la hora de crear efectos, un arrastre de brocha seca no lo consigues con un spray y el spray proporciona otros acabados. Todo se puede simular con cualquier material pero prefiero apoyarme en los efectos que naturalmente proporciona cada material o herramienta.

**13-¿Qué material empleó en “Cosmos revealing himself”?¿Empleó algún material especial para la preparación del muro o alguna protección?** Como te he dicho, no hubo ningún cuidado con respecto al muro ni la conservación de éste. Creo que si las circunstancias hubiesen sido las idóneas habría salido una pieza mucho mejor y estaría en mejor estado que el actual, aunque posiblemente se hubiese pintado en otra pared directamente. Personalmente me gusta el paso del tiempo y su efecto devastador sobre la pieza en cuestión.

**14-¿Cómo considera que le afectan las pérdidas y deterioro a sus obras?** Depende de la pieza, me afecta más o menos, pero el paso del tiempo, y la erosión también es un fenómeno muy bonito en algunos casos.

**15-¿Ha estado recientemente en la localización donde se ubica la obra y ha observado su estado de conservación?** Sí, paso mucho por esa zona.

**16-En caso de que no la haya visto, puede observar en la foto que le adjunto el estado actual. ¿Podría deducir el motivo de estos**

**deterioros?** Bueno creo que el hecho de que la pared ya se estuviese cayendo a trozos antes de pintarla es muy determinante en su estado actual. De hecho en este caso, La pintura no cae, cae el muro.

**17-¿Cuál es su punto de vista respecto a la conservación-restauración de sus obras?** Es muy halagador que algunas personas le den la importancia suficiente como para pensar en ello.

**18- En caso de que una obra suya necesite una intervención ¿Quién cree que sería el que lo debiera realizar? ¿usted mismo o un restaurador profesional?** Es una pregunta muy interesante, supongo que si los colores han perdido intensidad con el paso del tiempo sería muy difícil para mi, imitar esos colores con los mismos materiales y terminaría pintando la de nuevo y ya de paso corrigiendo cosas que ya no me gustasen tanto como cuando la pinté por primera vez. No se, creo que si habría que restaurarla con la fidelidad que requiere una restauración lo haría mejor un profesional.

**19-¿Qué opina sobre la posibilidad de la salvaguarda de sus obras a través de un desligamiento obra-muro?** Dependiendo con que fines se haga puede ser muy interesante pero dependería mucho de los motivos y las circunstancias. Personalmente considero que la pintura mural tiene un componente extraño que la hace funcionar mejor en el entorno donde fue creada.