

# CONSERVACIÓN DE LAS PRODUCCIONES ARTÍSTICAS

## El espacio público abierto y urbano

Liliana Conles | [lilianaconles@gmail.com](mailto:lilianaconles@gmail.com)

Patrimonio Cultural  
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata  
Argentina

### RESUMEN

La conservación de las intervenciones artísticas realizadas en el espacio público urbano, como grafitis, *stencils* y pinturas murales, que interactúan entre sí o que se articulan con los bienes patrimoniales tradicionales, implican cuestiones como la identificación del objeto artístico en un espacio referencial, fluctuante y efímero, la visibilización de los vínculos identitarios con los grupos productores y el registro visual incorporado en las redes sociales virtuales que le brinda una instancia de globalización y de permanencia. La historia moderna de la conservación de bienes patrimoniales aún se debe un debate al respecto.

### PALABRAS CLAVE

Conservación; producciones artísticas; espacio público urbano

El espacio público urbano ha sufrido transformaciones a lo largo del tiempo que dan cuenta de la vida de la ciudad en su aspecto constructivo, en su circulación y en los usos que la gente hace de ella. Estos cambios repercuten en las percepciones que las personas tienen y con las que construyen su imagen de ciudad. Las nuevas apropiaciones se producen en relación con el uso y esto implica no solo ser espectadores pasivos o simples transeúntes del espacio público, sino construir en esa esfera una racionalidad comunicativa e integrativa nueva (Guzmán Cardenas, 1997). Las intervenciones simbólicas, artísticas y políticas—grupales o individuales—que aparecen en los muros, en los monumentos, en las calles y en las veredas forman parte de estas ciudades que se piensan y que se dicen en la actualidad. La reelaboración de esta construcción de lo público debe ser atendida, debatida y consensuada para poder pensar la conservación del patrimonio cultural en el espacio público abierto de la ciudad.

En las intervenciones callejeras no se puede leer una obra sin identificarla con la gran variedad de producciones culturales con las que ella se vincula. Es el espacio murario exterior uno de los soportes en donde se manifiestan géneros discursivos, como grafitis, *stencils*, pintadas políticas y murales, entre otros. Así, por ejemplo, es frecuente observar monumentos intervenidos con grafitis, con dibujos o con pintadas sobre su misma materialidad o en sus cercanías. En el caso de las producciones murarias callejeras, este objeto artístico no puede pensarse aisladamente de su contexto urbano. Las superposiciones, las intervenciones o la destrucción de estos objetos culturales conformados por materialidades diversas producen tensiones que, al menos, modifican la obra desde su idea original, desde su autenticidad, cuando no la hacen desaparecer [Figura 1].



Figura 1. Tensiones entre diferentes intervenciones y registro identitario

¿Cómo considerar la trascendencia, el valor para el culto de lo efímero, cuando el soporte material varía en el día a día? Si *auténtico* significa *original*, ¿cómo conservar ese original luego de las intervenciones sufridas?, ¿cómo probar su originalidad? Y, por último, pero tal vez de mayor importancia conceptual, ¿dónde queda ese carácter irrepetible y perenne de su unicidad o de su singularidad?

Desde un abordaje espacial cabe preguntarse, también, si es una nueva obra la que se constituye en este juego de tensiones, si desaparece la individualidad en esta construcción colectiva. En síntesis, la cuestión consiste en cómo conservar estas intervenciones que han sido distorsionadas o que simplemente han desaparecido.

La dificultad de encontrar el objeto de análisis en esta escenografía urbana es la dificultad de leer la obra en su singularidad. Cada producción expresada en una materialidad y en una técnica productiva contrasta con otras de diversa factura. Estas prácticas cotidianas ponen en juego la capacidad creativa y la invención, y constituyen nuevas estructuras compuestas por sucesivas intervenciones, con límites imprecisos y con un complejo abordaje sensorial.

La rebeldía estética que implica el renunciamiento a la tradición de la obra única abre el campo a la posibilidad de los productores de encontrarse *conectados* en estas convergencias estéticas de red en el espacio real. Saskia Sassen describe estas redes como el lugar donde se expresan, contradictoriamente, las prácticas del capital junto con las luchas de los grupos minoritarios desfavorecidos: «La ciudad aparece como el espacio para las nuevas reivindicaciones: por un lado, por parte del capital global, que la emplea como recurso organizativo y, por otro lado, por parte de los sectores desfavorecidos de la población urbana, que con frecuencia constituyen un actor tan internacionalizado como lo es el capital» (2007: 23) [Figura 2].



Figura 2. La pirámide de Mayo no es la misma de antes. Ahora dialoga con los pañuelos de las Madres

En las producciones callejeras efímeras, la posibilidad de existencia o de persistencia en el tiempo consiste, entonces, en su registro filmico o fotográfico y en su posterior reproducción a partir de la certeza de que el original ya ha desaparecido. En esa dirección especulativa, Georg Ulrich Grossman (2012) se pregunta de qué manera se modifica la teoría de los objetos en la Historia del Arte como resultado de la virtualización. Así, podemos decir que en el espacio público urbano la conservación de estas intervenciones adquiere un doble inconveniente: por un lado, su carácter de material efímero y, por el otro, la conservación de su registro digital.

Volviendo a la idea inicial sobre cómo conservar las producciones en el espacio público es central en todo criterio de conservación de este patrimonio cultural definir primero el objeto de estudio identificándolo como ese objeto de interés comunitario que genera identidad para luego poder definir su estructura compositiva, su lectura y su interpretación, y para ordenar sus usos.

## LA CONSERVACIÓN

La conservación de bienes culturales ubicados en el espacio público urbano a lo largo del pasado siglo ha actualizado y modificado sus criterios con relación al devenir del pensamiento occidental. La actual teoría de la conservación de bienes culturales puede remitir sus orígenes modernos a la *Carta Internacional sobre la Conservación y la Restauración de Monumentos y Sitios* (Consejo Internacional de Monumentos y Sitios, 1964) promulgada en el *II Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos*, realizado en Venecia, en 1964, y adoptada por el Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS), organismo perteneciente a la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), en 1965. La *Carta de Venecia* (nombre con el que se conoció este documento) constituyó la síntesis de los pensamientos –en términos de conservación de los bienes patrimoniales– que los historiadores del arte, los arqueólogos, los historiadores, los arquitectos, los museólogos y los gestores culturales habían llevado a cabo en Europa en los cincuenta años anteriores.

Con el transcurso de los años, la concepción de la conservación planteada en la *Carta de Venecia* –en la que privó la noción de monumento arquitectónico histórico a ser restaurado– ha incorporado nuevos puntos de vista que ampliaron la perspectiva arqueológica inicial (Bandarín, 2014). La selección de esos monumentos quedó en manos de los gobiernos tanto en lo referido a su restauración como a su salvaguarda. Años más tarde, en 1994, un nuevo documento fue preparado durante la Conferencia realizada en Nara, Japón, sobre

Autenticidad respecto a la Convención del Patrimonio Mundial por invitación de la Agencia para los Asuntos Culturales del Gobierno de Japón y la Prefectura de Nara. La Agencia organizó la Conferencia de Nara en cooperación con la UNESCO, con el Centro Internacional de Estudios para la Conservación y Restauración de los Bienes Culturales (ICCROM) y con el ICOMOS.

En ese documento Francesco Bandarín (2014), quien era Subdirector General de Cultura de la UNESCO, señala que la importancia de la comunidad productora del patrimonio cultural ha sido reconocida en su doble carácter: como expresión identitaria y como beneficiaria. El *Documento de Nara* (ICCROM, 1996) incluye la búsqueda de la autenticidad de los bienes culturales en el medio de las tensiones producidas en el mundo por la globalización en el marco de la diversidad cultural:

Todos los juicios sobre valores atribuidos a las propiedades culturales así como la credibilidad de fuentes de información relacionadas, puede diferir de cultura en cultura e incluso dentro de la misma cultura. Por lo tanto no es posible realizar juicios de valor o autenticidad con un criterio fijo, por el contrario, el respeto debido a todas las culturas requiere que el patrimonio cultural sea considerado y juzgado dentro del contexto cultural al cual pertenecen (ICCROM, 1996).

El reconocimiento de la comunidad en la construcción del patrimonio cultural suma otro aspecto interesante como lo es la consideración del espectador, quien elabora la visión patrimonial junto con los especialistas –científicos y pensadores de la cultura–. El espectador define qué mirar y así construye, o mejor dicho co-construye el bien patrimonial. En el documento se sostiene que en aquellos casos en los que los valores culturales pudieran estar en conflicto, el respeto por la diversidad cultural exige el reconocimiento de la legitimidad de los valores culturales de todas las partes.

El aporte del *Documento de Nara* adquiere mayor complejidad si se lo piensa, además, desde las producciones realizadas en el espacio público urbano, constituido y definido por los intercambios que allí se producen. Preguntarnos por el espacio público es preguntarnos por quienes habitan, transitan, transcurren y se expresan en él. Si no hubiera personas sólo quedaría el espacio. Por consiguiente, éste define los modos que han tenido las personas, en cada tiempo y lugar, para interactuar en la ciudad. En este punto cabe pensar las producciones artísticas que se despliegan en este sitio.

Al indagar acerca del papel que han jugado las intervenciones culturales artísticas en la constitución del imaginario ciudadano con respecto a las nuevas formas de interactuar, se accede a su

contraparte comunicacional, como lo es el registro identitario que los transeúntes espectadores, partícipes, incorporan en la construcción del patrimonio cultural de la ciudad que hoy habitamos. Aparece, en este espacio público moderno, una horizontalidad en las relaciones entre los individuos. Opinión pública y espacio público pasan a ser, en el decir de Jürgen Habermas (1987), contenido y continente de una misma significación en donde el uso público de la razón consiste en la confrontación de argumentos. Es factible pensar, entonces, la conservación del patrimonio cultural urbano cuando estos argumentos se expresan en un juego de tensiones artísticas cuya producción se ha vuelto cada vez más caótica con el correr de las últimas décadas. Algunas de ellas, las menos, han sido realizadas en el marco de programas institucionales y, la mayoría, son producidas por artistas o por colectivos que irrumpen sin autorización gubernamental o privada, como sucede con los propietarios de las viviendas intervenidas en su muro exterior.

Los muros exteriores de las viviendas, las calles y las veredas se han constituido en el soporte de la mayoría de las intervenciones y han conformado verdaderos territorios atravesados por disputas expresivas. Estas producciones, como se ha mencionado anteriormente, involucran monumentos, esculturas, murales, pintadas políticas, grafitis, *stencils* y todo un nutrido conjunto de nuevas expresiones que conjugan, en parte, las mencionadas. Día a día las obras se renuevan, se superponen, se intervienen unas a otras. En el *Documento de Nara* se hizo notar que la conservación del patrimonio se debía realizar en el marco de las culturas a las que las obras pertenecen.

Sin embargo, aunque la *Carta de Venecia* había planteado a la conservación como la disciplina en la que se hacía mención «al juicio compartido» en relación con el valor del bien, la *Carta de Cracovia* (UNESCO, 2000), más recientemente, identificó al proceso de conocimiento como sustancial en la acción patrimonial. El comité de redacción de esta carta estipuló los siguientes conceptos terminológicos:

- a. Patrimonio: Patrimonio es el conjunto de las obras del hombre en las cuales una comunidad reconoce sus valores específicos y particulares y con los cuales se identifica. La identificación y la especificación del patrimonio es por tanto un proceso relacionado con la elección de valores.
- b. Monumento: El monumento es una entidad identificada por su valor y que forma un soporte de la memoria. En él, la memoria reconoce aspectos relevantes que guardan relación con actos y pensamientos humanos, asociados al curso de la historia y todavía accesibles a nosotros.
- c. Autenticidad: Significa la suma de características sustanciales, históricamente determinadas: del original hasta el estado actual, como resultado de las varias transformaciones que han ocurrido en el tiempo.

d. Identidad: Se entiende como la referencia común de valores presentes generados en la esfera de una comunidad y los valores pasados identificados en la autenticidad del monumento. e. Conservación: Conservación es el conjunto de actitudes de una comunidad dirigidas a hacer que el patrimonio y sus monumentos perduren. La conservación es llevada a cabo con respecto al significado de la identidad del monumento y de sus valores (UNESCO, 2000).

La posibilidad de sumar diferentes puntos de vista para generar nuevos conocimientos sobre las obras a conservar y para poder contrastar diferentes visiones quedó reflejada en el glosario terminológico adoptado en Cracovia. Al referirse al significado de *patrimonio*, reconoce los valores con los que cada grupo cultural se identifica. Por consiguiente, esta identificación es temporal y reafirma el carácter contextual del patrimonio en el que la participación de la comunidad asume un papel central. En cuanto a la definición de *autenticidad* la Carta entiende que refiere al proceso histórico de las transformaciones ocurridas en el tiempo.

\*\*\*

La identidad queda referida a una instancia de actualización constante y a valores presentes en la esfera de la comunidad. El concepto de *conservación* se define en este glosario vinculado a los anteriores términos y es constituido por las acciones que tomará la comunidad interesada en vistas a que el patrimonio y sus monumentos se conserven y sean referentes de su identidad.

En el territorio latinoamericano la importancia de la conservación patrimonial del espacio público ha quedado testimoniada en el empuje que le han dado en las últimas décadas los gobiernos, considerándola dentro de sus políticas de Estado. La implicancia de las estrategias de conservación, llevadas a cabo en el marco de las políticas culturales, comenzó a hacerse notar en nuestro continente en las reuniones de presidentes acompañados por las altas autoridades de la cultura. Sin embargo, existe todavía un gran vacío conceptual con respecto a la conservación de las producciones artísticas en el espacio público abierto urbano en lo referido a la identificación del objeto artístico a considerar y a la interacción espacial y temporal de las obras entre sí y con la comunidad.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bandarin, Francesco (2014) «Mensaje». En López Morales, Javier y Vidargas, Francisco (eds.). *Actas del Coloquio Los nuevos paradigmas de la conservación del patrimonio cultural. 50 años de la Carta de Venecia* (pp. 12-13). México: Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) / Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO).

Grossmann, George Ulrich (2012). «El aura de la obra de arte y la desaparición del original». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXIV (100), pp. 241-247. México: Universidad Autónoma del Estado de México.

Habermas, Jürgen (1987). *Teoría de la acción comunicativa*. Madrid: Taurus.

## REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Centro Internacional de Estudios para la Conservación y Restauración de los Bienes Culturales (ICCROM) (1996). *Documento de Nara* [en línea]. Consultado el 4 de abril de 2016 en <[http://ipce.mcu.es/pdfs/1994\\_Documento\\_Nara.pdf](http://ipce.mcu.es/pdfs/1994_Documento_Nara.pdf)>.

Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS) (1964). *Carta internacional sobre la conservación y La restauración de monumentos y sitios. Carta de Venecia* [en línea]. Consultado el 4 de abril de 2016 en <[http://www.icomos.org/charters/venice\\_sp.pdf](http://www.icomos.org/charters/venice_sp.pdf)>.

Guzmán Cárdenas, Carlos (1997). «Aportaciones externas. Las nuevas síntesis urbanas de una ciudadanía cultural. (La ciudad como objeto de consumo cultural)» [en línea]. Consultado el 4 de abril de 2016 en <<http://www.oei.org.co/sintesis.htm>>.

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) (2000). *Carta de Cracovia* [en línea]. Consultado el 4 de abril de 2016 en <[http://ipce.mcu.es/pdfs/2000\\_Carta\\_Cracovia.pdf](http://ipce.mcu.es/pdfs/2000_Carta_Cracovia.pdf)>.

Sassen, Saskia (2007). «Una sociología de la globalización» [en línea]. Consultado el 4 de abril de 2016 en <<http://www.bdigital.unal.edu.co/44608/1/46002-223224-1-SM.pdf>>.