DOI: https://doi.org/10.69592/2990-0255-NEXTRA-SEPTIEMBRE-2026-ART-2

Conservar sin traicionar: debates en torno a la conservación del arte urbano

Conserving Without Betraying: Debates on the Conservation of Street Art

Rita L. Amor García
Conservadora – restauradora de arte e investigadora
Londres

Resumen: La creciente institucionalización del arte urbano plantea tensiones en torno a su conservación, especialmente cuando se trata de preservar obras que nacieron en un contexto de marginalidad, ilegalidad o fugacidad. Este artículo explora los debates éticos, técnicos, conceptuales y también legales que surgen al intentar conservar el arte urbano sin afectar a sus valores fundamentales. A partir de casos emblemáticos como el de Banksy y otros menos conocidos, se analizan las implicaciones de intervenir, trasladar o musealizar obras que fueron concebidas para el espacio público y cuya existencia está profundamente ligada a un contexto urbano específico. Asimismo, se examina el papel del artista, de las instituciones y de la comunidad en los procesos de legitimación y conservación, proponiendo criterios que permitan abordar estas intervenciones con respeto a la naturaleza efímera, crítica y situada de estas expresiones artísticas.

Palabras clave: Arte Urbano, Grafiti, Conservación-Restauración, Efimeridad, Espacio Público, Debates éticos, Banksy, Legitimidad del Arte, Transitoriedad Artística

Abstract: The increasing institutionalisation of street art raises tensions regarding its conservation, especially when it comes to preserving works that originated in contexts of marginality, illegality, or transience. This article examines the ethical, technical, conceptual, and legal debates that arise when attempting to conserve street art without compromising its core values. Using emblematic cases, such as Banksy's and others less well-known, it analyses the implications of intervening, relocating, or transferring works that were originally conceived for public spaces and whose existence is deeply tied to a specific urban context into museum settings. Furthermore, it examines the roles of the artist, institutions, and the community in the processes of legitimisation and conservation, proposing criteria to approach these interventions with respect for the ephemeral, critical, and site-specific nature of these artistic expressions.

Keywords: Street art, Graffiti, Art conservation, Ephemerality, Public space, Ethical debates, Banksy, Art legitimacy, Artistic transience.

1. Introducción

El arte urbano, en sus diversas manifestaciones, ha emergido como una forma de expresión contemporánea que trasciende los límites entre el espacio público y privado. Nacido en gran medida como una manifestación alternativa, a menudo considerada no deseada o seudo-marginal, este tipo de arte desafía las normas establecidas y se vincula con movimientos sociales, culturales y políticos que buscan ocupar y re-significar el entorno urbano.

A pesar de su carácter efímero y contestatario, el arte urbano ha experimentado una notable incorporación al mercado del arte, impulsada por la expansión en los gustos de los coleccionistas, las dinámicas del consumo cultural y la valoración creciente de figuras como Banksy, cuya obra ha alcanzado un estatus internacional en casas de subastas y colecciones privadas. Esta transición ha transformado profundamente la percepción social y cultural de estas prácticas, otorgándoles un valor económico y simbólico que previamente era limitado.

Esta revalorización, sin embargo, ha abierto un nuevo debate en torno a la protección jurídica de estas obras, que a menudo son realizadas sin permiso sobre propiedades públicas o privadas, y que enfrentan una vulnerabilidad específica debido a su naturaleza efímera. La tensión entre el valor artístico, simbólico y social de estas obras y su valor económico ha puesto en evidencia las insuficiencias del marco legal actual para proteger tanto los derechos de los artistas como la integridad de las obras y los soportes sobre las que se realizan. En este sentido, la legislación sobre propiedad intelectual, el derecho a la integridad de la obra y la protección del patrimonio cultural son todavía limitadas, y en la mayoría de los casos no protegen al artista sino al propietario del espacio, el cual posee derecho completo sobre el futuro de la obra.

En el contexto de la conservación de cualquier muestra de arte contemporáneo, la figura del artista y su intención original se convierten en ejes fundamentales para plantear cualquier estrategia de conservación. Como ocurre con el arte producido después de la segunda mitad del siglo XX hasta el día de hoy, las obras de arte urbano no pueden entenderse plenamente sin considerar tanto el concepto como el objeto de la obra en sí. Es así como el mensaje, la crítica o la reivindicación social que el artista ha querido transmitir en un momento y lugar determinados, queda al mismo nivel a la estética y/o morfología del producto (lo tangible de la obra) que queda para ser apreciado. Por ello, a la hora de plantear cualquier mecanismo preventivo o de conservación-restauración de una obra de arte urbano, la labor de los conservadores debe ir más allá de la mera preservación material, asumiendo una responsabilidad ética de respetar y salvaguardar la «intención del artista» y el significado contextual que envuelve la obra.

Esta tarea no es sencilla: la naturaleza alternativa, muchas veces transitoria y efímera del arte urbano obliga a repensar las prácticas tradicionales de conservación a otro nivel. Conservar sin traicionar implica encontrar un equilibrio entre proteger la integridad física de la obra y mantener su autenticidad conceptual y social, evitando que la conservación transforme o desvirtúe el mensaje original o lo disocie de su entorno.

Este artículo explora los debates contemporáneos sobre la conservación del arte urbano, integrando una revisión crítica de la literatura, experiencias prácticas y reflexiones sobre el impacto del mercado del arte, los desafíos legales, y la importancia de la figura del artista en

esta disciplina emergente. A partir de ello, se establecen los primeros pasos a una propuesta dentro del marco ético, técnico y jurídico que permita primero concienciar, para luego, si es posible, conservar sin afectar negativamente de forma directa o indirecta las características conceptuales del arte urbano, comprendiendo sus múltiples dimensiones y complejidades en conjunto y en obras específicas para ser lo más fiel al movimiento y sus practicantes.

2. Marco teórico y estado del arte (urbano)

La conservación del arte urbano plantea numerosos retos técnicos, éticos y teóricos. A diferencia de otros bienes patrimoniales, estas manifestaciones artísticas contemporáneas se sitúan en un terreno ambiguo entre lo institucional y lo alternativo, lo permanente y lo efímero, lo autorizado y lo no convencional. En este marco, resulta imprescindible entender las particularidades de estas prácticas artísticas para poder plantear debates en torno a su preservación, que pueden ayudar en concienciar tanto al público como a especialistas en entender los límites y posibilidades para la conservación de las mismas.

2.1. Distinción entre grafiti y arte urbano

Aunque este artículo trata el arte urbano como objeto de estudio, el trabajo de investigación del que parte este surge del análisis y evaluación de mecanismos para la conservación del grafiti y arte urbano. En muchas ocasiones, estas dos prácticas artísticas alternativas son confundidas o unidas por su situación en el espacio público —y la amplitud que recoge el término «urbano»—, pero es importante distinguir que el grafiti y arte urbano son dos movimientos que, aunque relacionados, presentan diferencias significativas desde el punto de vista histórico, técnico y conceptual, como se puede ver a continuación.

Mientras que la acepción tradicional del término grafiti abarca cualquier muestra de escritura realizada con cierto carácter contestatario o individualista, el grafiti como movimiento expresivo surge a finales de los años 60 del siglo XX en Filadelfia (Powers, 1999), ampliando notablemente su concepción actual como expresión subcultural fuertemente ligada a la identidad individual y al entorno urbano, en la red de transportes de Nueva York durante los años 70, y posteriormente a Europa y el resto del mundo. Su evolución y práctica se extiende desde la escritura del nombre a través de la firma o «*tags*» hacia otros formatos varios como la «pompa» *(throw-up)*, las piezas o la adición de muñecos, a la creación de murales. Esa evolución y expansión surge por dos razones principales: por un lado, por una intención de resaltar sobre el resto, de experimentar y crear nuevos estilos, ofreciendo diferentes estéticas tipográficas y formales —añadiendo rellenos, contornos y detalles— y, por otro lado, simplemente al centrarse en la competencia y la conquista del espacio al crear en lugares imposibles, visibles por más personas o usando la repetición con la idea primigenia del «hacerse ver» *(getting up)* (Castleman, 1982). Así pues, el grafiti como movimiento tiene una función simbólica ligada a la identidad —por el uso del nombre del escritor de grafiti[1] o de su *crew* (grupo)— y a la reivindicación de espacios en contextos urbanos, sea de forma legal, ilegal o alegal. Su técnica suele centrarse en el uso principal de la pintura en aerosol y se entiende como una práctica sub-

1 En este texto académico, se prefiere hacer uso de «escritor de grafiti» en vez de «grafitero» debido a ciertas connotaciones negativas que este término ha tenido a nivel histórico en territorio español.

versiva que desafía las normas establecidas sobre la propiedad y el espacio público, y que, a pesar del rechazo aun latente sobre cualquier forma dentro del mismo, su objetivo primario no es el de dañar o vandalizar otros bienes muebles o inmuebles del espacio público. Formas como el grafiti mural se centran en estamentos más expresivo-artísticos, y sus ejecutores (escritores o artistas, dependiendo al término que cada uno prefiera utilizar) ofrecen composiciones ciertamente elaboradas en espacios donde la práctica del grafiti no está penalizada o donde un permiso se ha dado para poder seguir con la misma, como puede ocurrir con los *hall of fame*[2]. El rechazo a la práctica desde los inicios supone que los propios escritores de grafiti se alejen de intentar producir para públicos generalizados y se centren, por lo general, en aceptar solo el reconocimiento de otros escritores y de un público directamente relacionado con el movimiento.

Fig. 1. Ejemplos y formas de grafiti.

Por su parte, el arte urbano o *street art* surge mucho más tarde como una evolución expansiva en las formas y las técnicas del grafiti. Estas primeras muestras se manifiestan en los años 80 (Schacter, 2013) con vinculación directa de artistas como Keith Haring, Jean-Michel Basquiat o Blek Le Rat, que, a pesar de no tener ninguna vinculación con el grafiti, se sentían esa necesidad de explorar el espacio público como lo estaban haciendo los escritores de grafiti (Gablik, 1982). Tras muchos intentos de acuñar esta práctica artística paralela, es a finales de los 90 y principios de los 2000 cuando este movimiento independiente se consolida bajo el término *Street Art*, dando pie a su reconocimiento a nivel mundial, al igual que un tipo de expresión artística compartida por muchos artistas que querían explorar más allá de las franjas del grafiti, creando un arte totalmente independiente y más accesible a un público

2 Los *hall of fame* (salones de la fama) son espacios donde los escritores de grafiti pueden pintar con libertad, ya sea de forma legal o tolerada. Suelen estar aceptados por la comunidad local y funcionan como espacios de encuentro, práctica y exhibición entre artistas.

general. Así pues, el descentrarse en la escritura del nombre y hacer uso de técnicas más allá de la pintura en aerosol o combinadas con esta, como el *stencil* (plantilla o estarcido), el *wheatpaste*, las instalaciones tridimensionales, los *stickers* (pegatinas) o el uso de materiales reciclados, abre un abanico ilimitado de posibilidades a los artistas, al mismo tiempo que ofrece más oportunidades de establecer un diálogo más abierto con el entorno, el espectador y los discursos sociales, ya que el arte urbano busca interpelar a un público más abierto, incluso no especializado, muchas veces con una clara intención comunicativa, estética o política (Ganz, 2004; Wacławek, 2011).

Fig. 2. Ejemplos de Arte Urbano.

Del mismo modo, dentro del arte urbano hay una intención mayor por su exposición no solo en entornos alternativos y abiertos (espacio público) sino también en entornos tradicionales y comerciales (como galerías y eventos artísticos), aunque no siempre. Hay artistas que optan por el anonimato o generan un tipo de arte en el espacio público que nada se parece a su arte «de estudio» (aquel realizado con un fin comercial). Esta concepción de que el arte urbano se presenta más activo en entornos tradicionales no indica que los escritores de grafiti hayan sido o sean reacios a realizar exposiciones o participar en eventos artísticos convencionales, sino que este hecho puede ser más limitado o exclusivo para ellos. Ya desde los inicios del movimiento, muchos escritores consideraban su producción artístico-expresiva como algo necesario de ser valorado y expuesto, y a lo largo de los años han participado en eventos centrados en formas de arte alternativo, de carácter urbano (o callejero) e incluso, en espacios donde estas formas de arte se promocionan como una nueva forma de arte contemporáneo (ver Urvanity, 2025). Esa intención por participación varía entre artistas y escritores en todos los casos, al igual que ciertos conceptos expuestos en este artículo pueden poseer matices diversos o variantes dependiendo de las opiniones de los mismos ejecutores, sus entornos, etc.

La distinción entre ambos movimientos también tiene implicaciones legales importantes. El grafiti ha sido más frecuentemente perseguido bajo figuras penales por centrarse en el daño a la propiedad producido por formas del grafiti más purista —generalmente, el ejecutado

por los escritores *bombers*[3], el cual suele realizarse sin consentimiento del propietario del soporte. En cambio, el arte urbano, aunque en su mayoría realizado sin un permiso explícito y con cierto carácter clandestino y anónimo, al realizarse con formas más comprensibles y entrar progresivamente en el circuito comercial, institucional y cultural, demanda un reconocimiento jurídico más complejo, que contempla no solo la protección, en muchos casos ciudadana, contra la destrucción o el vandalismo por terceros, sino también la salvaguarda de los derechos morales del artista y, en algunos casos, de la comunidad que se apropia simbólicamente de la obra. Esta ambivalencia normativa hace urgente el desarrollo de marcos legales específicos que reconozcan la especificidad de estas manifestaciones y sus valores culturales, sociales y patrimoniales.

Como se ha mencionado, la evolución del arte urbano hacia formatos más accesibles, narrativos y visualmente atractivos ha favorecido su progresiva legitimación en los ámbitos institucional y comercial. Este proceso, sin embargo, no se ha producido de igual manera en el caso del grafiti, que rara vez se beneficia de esa valoración. En general, persiste una concepción social cerrada y con cierto estigma, que tiende a identificar todas sus manifestaciones como actos destructivos. No obstante, en ciertos casos, el respaldo de especialistas y de un público más informado ha contribuido a legitimar algunas de sus variantes más artísticas, como el grafiti mural. Esta transformación ha dado lugar a un creciente interés, primero por la apreciación estética de las obras y el reconocimiento de sus autores, y posteriormente por la implementación de estrategias de conservación preventiva —no siempre impulsadas por especialistas en conservación—, como la documentación y, en algunos casos, otros métodos de preservación más específicos. Todo ello marca una transición desde la marginalidad hacia formas incipientes de reconocimiento patrimonial, lo que a su vez plantea nuevas problemáticas en torno a su tratamiento técnico y jurídico.

2.2. Prácticas y tensiones en la conservación del arte urbano

El carácter efímero, vulnerable y a menudo no autorizado del arte urbano ha suscitado intensos debates dentro de la comunidad conservadora (ver Monográficos de la revista *GE-Conservación*, números 10 y 16, AAVV, 2016 y 2019). En un principio, los artistas urbanos no se plantean la perdurabilidad de sus intervenciones en el espacio público, y en muchos casos, su importancia está precisamente en esa transitoriedad, unido al continuo cambio y evolución de las ciudades. Es por ello, que, en el planteamiento de la conservación de cualquiera de estas obras, debe partir de una flexibilidad metodológica y conceptual que se aleje de los criterios clásicos aplicables a obras de galería o a piezas de museo.

Entre las estrategias de preservación, se encuentra la documentación exhaustiva, sea a través de la fotografía, muchas veces unido a la geolocalización y difusión en redes sociales, así como recoger los testimonios del artista a través de la entrevista; estas herramientas parecen adaptarse bien al concepto efímero, evolutivo o fugaz de muchas de estas obras. La fotografía de los inicios del grafiti de la mano de James Prigoff, Henry Chalfant y Martha Cooper

3 *Bombers*: Aquellos que realizan grafiti sin permiso, de forma seudo-clandestina, en espacios públicos y visibles como los trenes, fachadas de edificios y a veces, monumentos. El término viene de *«bombing»* (bombardear) que es la acción furtiva de la acción del grafiti más ilegal, muchas veces acuñado como grafiti vandálico. En muchos casos esta acción promueve la cantidad y omnipresencia sobre la complejidad técnica o estética.

(ver *Subway Art*, publicado en 1984 and *Spraycan Art*, publicado en 1987), entre otros, fue clave para la difusión de este movimiento al resto del mundo. No obstante, la preservación resulta insuficiente en muchos casos donde se pretende conservar el estado actual físico de las obras o ralentizar su envejecimiento. Es por ello, que la protección física de la obra mediante barnices o barreras transparentes (Perspex), o la aplicación de otros tratamientos de conservación y restauración en la obra (limpieza, consolidación de estratos y reintegrado de faltas) son opciones planteadas en su conservación *in situ*, pero no las únicas medidas tomadas para conservar arte urbano. Cuando cuestiones externas a la obra dificultan el mantenimiento, conservación y restauración de las mismas en el lugar donde se crearon, el traslado o la remoción de las obras del lugar original a un contexto externo (conservación *ex situ,* generalmente mediante el arranque mural) ha sido planteado y aplicado, lo que desgraciadamente se ha hecho de forma excesiva, ya que es una operación que ha sido ampliamente discutida por descontextualizar y favorecer la mercantilización de obras no solo en el arte urbano, sino a lo largo de la historia moderna respecto a la conservación de murales de cualquier época.

Como señala Riggle (2010), parte de la esencia del arte urbano reside en su inserción específica en el espacio público y en su interacción con lo social, lo político y lo arquitectónico. En este sentido, cualquier acto de conservación implica necesariamente un posicionamiento ideológico, más allá de una mera operación técnica. Del mismo modo, la extracción de la obra fuera del contexto donde fue creada, plantea no solo la ruptura de la idea inicial del artista, sino también, como se ha introducido anteriormente, la descontextualización de la misma, presentándola una vez *ex situ* como una obra incompleta, centrada en mostrar el carácter estético-material, dejando de lado lo que la completa como obra significativa: su diálogo con el entorno.

Desde una perspectiva legal, estas tensiones también se manifiestan en la ambigüedad de los derechos de intervención y la toma de decisiones sobre la conservación o eliminación de una obra en espacio público, y en concreto, si esta decisión recae sobre un agente en concreto (el propietario del muro, la administración, el artista, la comunidad) o un conjunto. Esta falta de claridad genera conflictos tanto en el plano legal como en el ético, especialmente cuando se produce la destrucción de obras con valor social o artístico sin consentimiento o aviso a sus creadores.

2.3. Cuestiones éticas: intención del artista y límites de la conservación

La consideración de la intención del artista como un criterio relevante en la conservación del arte contemporáneo se consolida a partir de la década de 1990, aunque tiene antecedentes claros en los profundos cambios introducidos por las prácticas artísticas surgidas desde los años sesenta. Corrientes como el arte conceptual, la performance o el minimalismo pusieron en cuestionamiento los modelos tradicionales de conservación por presentarse insuficientes en aplicar acciones conservativas más allá de la preservación material, y teniendo que centrarse en otros aspectos como el proceso, la acción, la idea o el contexto. Esta transformación cuestionó las nociones de originalidad, autenticidad y estabilidad que habían sustentado históricamente la conservación del patrimonio artístico.

Ante estos nuevos desafíos, era necesario incorporar otras estrategias que no solo tuvieran en cuenta los componentes materiales de la obra, sino también su significado, sus con-

diciones de exhibición y, especialmente, la intención del artista como fuente clave para establecer sus límites de variabilidad. En 1990, el Whitney Museum of American Art fue pionero en entrevistar artistas de forma sistemática como parte de su *Artists Documentation Program* (ADP) de la mano de Carol Mancusi-Ungaro (Whitney, 2025; Menil, 2025). Este concepto fue ampliado posteriormente por otras instituciones como el MoMA, la Tate o el SFMOMA, las cuales concretaron estos modelos de documentación y comenzaron a desarrollar protocolos específicos para el arte contemporáneo, incluyendo formularios estandarizados de «entrevistas con artistas» como herramienta de documentación activa (MoMA, 2012; TATE, 2025; Barok, 2019). El debate actual respeto a la intención del artista es un principio ampliamente reconocido en la *Teoría Contemporánea de la Restauración* de Salvador Muñoz Viñas (2003), y notoriamente trabajado por instituciones académicas y museos con el desarrollo de proyectos colaborativos e internacionales centrados en la creación de bases de datos y publicación de documentación accesible a otros, que ha ayudado en repensar metodologías adaptadas a obras inestables, efímeras, inmateriales o conceptualmente abiertas. De esta manera, la intención del artista ha sido pionera en ese estudio, y aunque no se considera una autoridad absoluta —ya que también puede haber tensiones entre la voluntad del autor, el contexto institucional y los principios de conservación—, sí se ha convertido en un eje fundamental para abordar las decisiones técnicas y éticas en la conservación del arte contemporáneo, especialmente en el caso de instalaciones, intervenciones o prácticas contextuales, las cuales deben ser consideradas en la conservación del arte urbano.

A pesar de la profunda revisión de los cuestionamientos éticos en la teoría contemporánea de la restauración —particularmente en relación con las obras de arte moderno (desde mediados del siglo XIX) y de arte contemporáneo (posterior a la década de 1970) (Danto, 1999)—, los planteamientos tradicionales inspirados en la *Teoría de la Restauración* de Cesare Brandi (1963) continúan estando profundamente arraigados en el marco conceptual de numerosos especialistas en conservación y restauración. Esta situación, sumada a la autonomía y la naturaleza no convencional del arte urbano, así como a la ausencia de una legislación específica, conlleva que en numerosas ocasiones se desatienda la consideración del artista como agente fundamental en la toma de decisiones relativas a la conservación.

Así, en casos concretos, puede observarse que el desarrollo de un enfoque crítico y respetuoso hacia el artista continúa siendo relegado a un segundo plano, cuando no directamente omitido. En el ámbito del arte urbano —donde la autoría a menudo permanece en el anonimato y la recepción pública puede contradecir la intención original del creador— se produce una tensión evidente entre los principios teóricos formulados en torno a la conservación y las prácticas que realmente se llevan a cabo. Esta ambigüedad entre discurso y praxis se ve agravada, además, por el hecho de que, en numerosos casos recientes, el marco legislativo prioriza la protección del propietario del espacio por encima de los derechos de propiedad intelectual del artista, relegando así los principios éticos a una posición secundaria.

Si se tiene en cuenta el rechazo de muchos artistas urbanos a la permanencia, la mercantilización o la musealización de sus obras en el espacio público, los conservadores-restauradores se enfrentan con frecuencia al dilema de intervenir para salvaguardar el objeto físico o respetar la coherencia con su dimensión conceptual. Ahora bien, más allá de que una obra haya sido concebida con o sin vocación de permanencia, la asignación de valor por parte del público puede conferirle una relevancia específica. Esto abre la posibilidad de establecer un diálogo sobre su futuro, articulado entre el creador —cuando es posible— y las comuni-

dades receptoras, lo que invita a reconsiderar los criterios técnicos y éticos aplicables a su conservación.

Además de todo lo expuesto anteriormente, el mercado del arte también entra en juego en esa dinámica por la conservación, aunque por lo general el papel que muestra crea un mayor choque entre lo ético y lo deseado. El auge del mercado del arte urbano —impulsado por figuras como Banksy— ha transformado significativamente el estatuto de estas prácticas. Esta mercantilización ha traído consigo una presión creciente por conservar, proteger o trasladar piezas que antes se habrían considerado marginales o ilegítimas, o solo reconocidas en entornos cerrados. No obstante, esta apropiación también puede suponer una traición a los principios fundacionales de muchas de estas expresiones, que buscaban precisamente escapar a la prioridad del valor económico para la validación artística.

En la mayoría de los casos donde el mercado del arte se expande hacia entornos menos convencionales, el arranque mural es el sistema que mejor resuelve la cuestión del aprovechamiento del valor económico del artista y su obra, lo cual en pocos casos se hace reconociendo la opinión del propio autor, además de repetir cuestiones criticadas durante décadas con el arranque de pinturas murales más tradicionales. En estos casos, desde el punto de vista jurídico, se abren debates complejos sobre la titularidad de los derechos morales del artista frente al derecho del propietario del soporte. ¿Qué sucede cuando un muro con grafiti o arte urbano pertenece a un particular, una empresa o a la administración pública? ¿Tiene el artista derecho a decidir sobre su conservación o eliminación? ¿Hasta qué punto se considera esa obra como un bien protegido por derechos de autor, pese a su posible ilegalidad?

2.4. Dimensión jurídica: (casi) en el camino de la protección

La conservación del arte urbano no puede desvincularse del marco legal que regula tanto su creación como su preservación. A diferencia de otras prácticas artísticas, el arte urbano —en especial cuando se produce sin autorización— se sitúa en una ambigüedad legal que oscila entre la consideración de delito (daños a la propiedad) y la eventual protección como manifestación cultural o expresión artística. Esta dualidad tiene implicaciones directas en las decisiones de conservación: si una obra es considerada ilegal, su destrucción o eliminación podría justificarse legalmente, incluso si posee un valor artístico, histórico o social considerable. Por el contrario, si es reconocida como obra protegida por derechos de autor o patrimonio cultural, su conservación adquiere legitimidad jurídica.

En Estados Unidos, la legislación federal contempla la protección de los derechos morales del artista a través del Visual Artists Rights Act (VARA) de 1990 (Estados Unidos, 1990). Este instrumento ha sido clave para la defensa legal del arte urbano, como demuestra el emblemático caso *Cohen et al. v. G&M Realty L.P.* (más conocido como la litigación de *5Pointz,* 2013–2018), donde el juez reconoció que los murales tenían «mérito artístico reconocido» y que su destrucción sin previo aviso —al cubrir los murales con pintura plástica blanca previamente a la inminente demolición del edificio—, vulneraba los derechos morales de los artistas (E.D.N.Y., 2018). Este caso sentó un precedente al valorar las obras efímeras en el espacio público bajo criterios de autoría y protección moral, aunque esto solo fue un caso aislado.

En el Reino Unido, la *Copyright, Designs and Patents Act 1988* (Reino Unido, 1988) reconoce derechos morales del autor, pero su aplicación al arte urbano es más ambigua, ya que no

siempre se aplican de forma clara en el espacio público ni a obras no comisionadas. En casos como el de *Spy Booth* de Banksy (Lyons, 2016), se intentó conservar la obra a través de normativas locales de protección del patrimonio urbano, aunque sin éxito duradero. La protección legal efectiva de estas intervenciones sigue siendo débil, y el anonimato del artista complica aún más la posibilidad de reclamar derechos de autor o morales. Pese a ello, muchas obras de Banksy han sido retiradas, vendidas o musealizadas por propietarios privados sin intervención legal por parte del artista o las autoridades. Esto refleja un vacío normativo entre el reconocimiento cultural y la ausencia de mecanismos legales eficaces que garanticen su integridad o permanencia.

En el caso español, la *Ley de Propiedad Intelectual* (LPI) reconoce de forma sólida los derechos morales del autor, incluyendo el derecho a la integridad de la obra y a decidir sobre su divulgación (art. 14, LPI). Sin embargo, estas garantías chocan con lo establecido en el Código Penal, que castiga con penas de multa o prisión los daños ocasionados en bienes ajenos, incluyendo actos de grafiti (art. 263 CP). Esto genera una paradoja jurídica: un artista urbano puede ser sujeto de derechos de autor sobre una obra creada ilegalmente, pero al mismo tiempo, incurrir en responsabilidad penal por su ejecución. La ausencia de jurisprudencia específica sobre el reconocimiento de derechos morales en obras de arte urbano no autorizadas en el contexto español evidencia la necesidad de un marco normativo más ajustado a estas nuevas formas de creación visual contemporánea.

No obstante, algunas autoridades locales han comenzado a reconocer el valor de ciertas obras murales y a promover su conservación mediante ordenanzas urbanas o figuras de protección patrimonial. Esto ocurre especialmente en barrios donde obras vinculadas con el grafiti y el arte urbano se han convertido en símbolos culturales o atractivos turísticos, como es el caso de una de las últimas piezas sobrevivientes de Juan Carlos Argüello «Muelle» en calle Montera de Madrid (caso que se expone posteriormente), o varios espacios murales en barrios como el Carmen y la Ciutat Vella en Valencia, Poble Nou y el Gótic (entre otros) en Barcelona, o el barrio del Soho en Málaga, que han sido protegidos informal y momentáneamente por su valor cultural y turístico, aunque sin un respaldo jurídico explícito en la legislación nacional.

3. La asignación de valores y conservación

La transformación del grafiti y arte urbano desde una práctica marginal, a menudo perseguida, hacia una forma cultural reconocida por instituciones, coleccionistas y gobiernos municipales, es un proceso complejo atravesado por la fricción entre múltiples sistemas de valoración. Lo que antaño fue considerado vandalismo ha pasado a convertirse, en determinadas circunstancias, en patrimonio cultural o en mercancía altamente cotizada. Este desplazamiento no es lineal ni exento de conflictos, y su análisis permite comprender mejor los dilemas que enfrentan los profesionales de la conservación frente a este tipo de obras.

El punto de inflexión puede situarse en el momento en que determinadas producciones callejeras comienzan a ser leídas no solo como expresiones estéticas alternativas, sino como testimonios culturales significativos, ya sea por su calidad artística, su conexión con determinados movimientos sociales, o por su inscripción en la historia local de los barrios donde se inscriben. Estas valoraciones se enmarcan en la lógica patrimonial que otorga legitimidad

a través de categorías como el valor histórico, el valor artístico, el valor social (o de uso comunitario) o el valor antropológico, pero también el valor económico. Son estas lógicas las que han llevado a la inclusión de muestras de ambos movimientos en museos, festivales institucionales, rutas turísticas, o a su conservación mediante políticas públicas o acciones ciudadanas.

3.1. Valores y mercantilización

Paralelamente, este proceso ha ido acompañado de una creciente mercantilización que, en muchos casos, ha creado tensiones o incluso distorsionado los valores originales de las obras debido a la priorización del valor económico por encima de los otros valores. Uno de los ejemplos más paradigmáticos de las tensiones entre la legitimación institucional del arte urbano y su progresiva mercantilización lo ofrece el caso de Banksy. Este artista anónimo, originario de Bristol (Reino Unido), ha desarrollado durante décadas una doble producción (como muchos otros artistas urbanos): por un lado, obras de estudio destinadas al circuito del coleccionismo y las galerías; por otro, intervenciones en el espacio público caracterizadas por una crítica social, política e identitaria dirigida a las grandes potencias mundiales. Esto, unido a su anonimato deliberado, la elección precisa de localizaciones urbanas, el uso inteligente de un humor mordaz y la crítica social, así como su resistencia aparente a la institucionalización del arte, han generado un fenómeno de marketing cultural singular: una estrategia mediática perfectamente orquestada que ha consolidado una narrativa de autenticidad disidente que, paradójicamente, ha sido asimilada con entusiasmo por el mercado. Su participación en acciones de gran repercusión mediática —como el documental *Exit Through the Gift Shop* (Banksy, 2010), el parque de atracciones *Dismaland* (2015), o la tienda *Gross Domestic Product* (2019), entre otros— y el control sobre los canales de difusión —incluidos redes sociales y acciones virales— revela una comprensión aguda de los mecanismos del marketing cultural contemporáneo, convirtiendo su figura en un potente emblema de capital simbólico y económico. Sin embargo, este mismo proceso ha derivado en una creciente mercantilización de su obra en cualquiera de sus contextos, donde el valor económico tiende a prevalecer por encima de otros valores —estéticos, políticos o contextuales—, generando distorsiones en la percepción y conservación de las piezas, especialmente aquellas concebidas para el espacio público. Muchas de sus obras, concebidas para intervenir críticamente el espacio público, quedan al amparo del propietario del soporte donde la obra se encuentra, quien decide sobre su traslado. De esta manera, las obras son arrancadas a través del sistema de arranque *stacco a massello*[4], trasladadas, reparadas o restauradas y vendidas en casas de subastas o en ventas exclusivas por cifras millonarias, quedando luego expuestas en entornos privados o dependientes del pago de una entrada. De este modo, el valor económico —basado en la escasez, el aura de autoría, y la demanda del mercado— termina por eclipsar los otros valores que motivaron su creación y circulación original.

El mercado del arte opera aquí al concentrarse en la obra de arte urbano como «objeto fetiche» que debe ser explotado, lo que contradice el carácter efímero, contextual y muchas veces anónimo del arte urbano. El traslado de estas obras desde el muro al mercado exige, además, una serie de decisiones técnicas y legales (remoción, restauración, certificación de autenticidad, embalaje, etc.) que suponen una transformación ontológica de la obra. En este

4 Tipología de arranque mural en el que el estrato pictórico se arranca junto a las capas de preparación y muro de forma completa.

sentido, la figura del artista cobra una relevancia central: su voluntad —a menudo ignorada— debería ser clave tanto para el reconocimiento del estatus patrimonial de una pieza como para la definición de su estrategia de conservación o comercialización. En las obras de estudio, Banksy ofrece un servicio de autenticación a través de su plataforma online *Pest Control Office* (2025), pero se niega a producir esta tipología de documentos para las obras que ha producido en el espacio público. No obstante, los coleccionistas se basan en la publicación de las obras en sus redes sociales como medio de demostrar la autoría del artista, quedando pocos ejemplos que no han sido confirmados —como por ejemplo el mural *Extinction Rebellion* en Marble Arch, Londres (Reino Unido)— pero que, al mantener la estética del artista, se atribuyen al mismo.

Fig. 3. Mural Extinction Rebellion en Marble Arch, Londres, atribuido a Banksy, sin confirmación oficial de autoría.

Similarmente se presenta el caso de Blu en Bolonia (Italia), su ciudad de residencia, como otro ejemplo de conservación de obras de arte urbano fuera del entorno donde fue creado, en este caso en un entorno museístico, generando un conflicto con la voluntad explícita del artista. Su caso paradigmático fue difundido en la prensa internacional cuando en marzo de 2016, se hizo público que varias de sus obras murales habían sido extraídas de sus ubicaciones originales y trasladadas a una exposición privada organizada en el Palazzo Pepoli bajo el amparo de Genus Bononiea Musei con el título *Street Art: Banksy & Co.* (Genus Bononiae, 2016). El artista, que no había formado parte de la toma de decisiones en ningunas de las acciones conservativas de sus obras, mostró su rechazo al evento cubriendo con pintura gris todas las intervenciones murales que había realizado en la ciudad y aún permanecían en ese momento. Esta acción fue llevada a cabo junto a activistas locales y buscaba criticar la apropiación institucional de su obra sin su consentimiento (Vimercati, 2016), subrayando con ello su oposición a una lectura patrimonial o mercantil de su obra fuera del contexto urbano original. En este caso, el acto de «borrado» se transforma en un gesto de resistencia artística frente a la apropiación patrimonial no consensuada. Lo cierto es que, en este caso, la posibilidad de un planteamiento de conservación con una toma de decisiones ética (contando con el artista) quedó relegada bajo un exitoso respaldo legal sobre las acciones que hicieron la conservación *ex situ* posible, aunque éticamente erróneas.

Es, de esta manera, como el marco legal, que raramente protege a los artistas urbanos en estos procesos, prioriza los derechos de la propiedad privada o pública. En el caso de Banksy, por ejemplo, su anonimato y la falta de registro legal dificultan la reclamación de derechos de autor o la protección de sus obras, lo que permite que los propietarios de los soportes donde los murales o intervenciones se han creado sean los que actúen unilateralmente sobre ellas. Así, el marco jurídico no solo es insuficiente, sino que muchas veces legitima la conversión de obras públicas en mercancías privadas, reforzando una lógica que favorece el valor económico por encima del artístico o comunitario.

Frente a este escenario, el campo de la conservación se encuentra ante varios dilemas. Por un lado, el de si conservar las obras por su valor histórico, artístico, social, etc., puede producir el riesgo de alimentar el aprovechamiento del sector mercantil de forma extrema, y por otro, si la conservación remedial *in situ* afectará el carácter efímero y situacional del arte urbano, incluso cuando no aplicar mecanismos de conservacion remedial implique la desaparición de la obra. En este contexto, la solución no es unívoca, sino que requiere una moral profesional sensible al contexto, al diálogo con la comunidad y, sobre todo, como bien se ha estado exponiendo a lo largo del artículo, a la figura del artista y su intención, los cuales se vuelven elementos clave para una conservación ética, que debe respetar no solo la integridad física de la obra sino también su sentido original y relación con el espacio público.

3.2. Valores sin la intrusión del mercado del arte

Paralelamente, la asignación de valores no solo se ha centrado en obras que tienen potencial de ser «institucionalizadas» o comercializadas sino también en obras que, a pesar de no encontrarse bajo ningún nivel de protección física, legal o municipal, han sido redescubiertas y revividas.

En el extremo opuesto a los casos de Banksy y Blu se sitúan autores como Blek le Rat, por muchos considerado el padrino del arte urbano y pionero del uso del *stencil* como medio artístico en Europa, quien ha participado en intervenciones de reactivación o restauración de sus propias obras. Un ejemplo de esto es el proyecto de re-descubrimiento y recuperación de su obra *Madre e Hijo* (o *Pour Sybille…*) realizada en Leipzig en 1991. La intervención conservativa fue promovida por una ciudadana local en 2012, que recordaba la obra de su infancia y la cual formó un equipo con el ayuntamiento, el artista y una empresa privada para rescatarla bajo años de carteles y suciedad. El artista fue consultado de esta intervención, lo cual facilitó que fuera posible la limpieza y estabilización de la obra, así como su protección con una barrera física, manteniendo la obra *in situ*. Aquí, el proyecto de conservación no se orienta a fijar una materialidad original, sino a mantener viva la presencia del gesto artístico apoyada de los valores social y comunitario, además del artístico.

Introducido anteriormente, el grafiti de Muelle en la Calle Montera de Madrid constituye un ejemplo singular en este sentido. Realizado en los años ochenta por Juan Carlos Argüello, Muelle es considerado uno de los pioneros del grafiti en España y fallecido en 1995. En 2011 una serie de especialistas en historia del arte y conservación iniciaron por la red social *Facebook* la plataforma por la conservación de la pieza en Calle Montera y su reconocimiento como Bien de Interés Cultural *(Por la declaración de la firma de MUELLE como BIC)*, la cual fue apoyada por otros especialistas, la familia del artista, seguidores y un creciente público general, así fue como presión ciudadana articuló un reconocimiento simbólico y patrimonial de la obra, que justificaba su conservación logrando finalmente que el grafiti fuera preservado

y restaurado *in situ* por la Escuela de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid (Colao, 2002). El de Muelle es un ejemplo de cómo las prácticas sociales pueden asignar nuevos valores culturales a objetos que antes no los poseían, respetando la voluntad de todos los agentes implicados e incluso la memoria del artista.

Estos casos, aunque difundidos en la prensa nacional e internacional no son los únicos a tener en cuenta. En muchos casos, los propios artistas y seguidores han tomado cartas en el asunto al hacer posible la preservación e incluso extensión de la vida material de sus obras, generalmente mediante tareas de repintado y concienciación.

El caso del escritor de grafiti Does Loveletters es solo un ejemplo de cómo artistas alternativos no son siempre reacios a la idea de mantener o alargar la vida de sus obras, a pesar de que esto no fuera lo esperado en un primer momento. Does realizó una intervención mural en una iglesia abandonada en Abshoven (Países Bajos), y años más tarde, cuando el espacio fue adquirido y transformado en un restaurante, el artista fue invitado a arreglar los daños en su obra. La intención de la intervención de remodelación del espacio fue el mantener los vestigios de la historia del espacio, y la intervención de Does en su propia obra años más tarde apoyaba notablemente este concepto.

Del mismo modo, el caso de ekto1 es un ejemplo de artistas recuperando piezas abandonadas o creídas perdidas de otros artistas. Ekto1 es un escritor de grafiti activo de Southend-on-Sea (Reino Unido) que además de producir sus propias piezas ha realizado en alguna ocasión el repintado de piezas de grafiti casi perdidas en el lugar donde en su día podía apreciarse. Sus intervenciones se han centrado en recuperar piezas olvidadas o en estado de ruina de pioneros del grafiti en el este de Inglaterra. Su trabajo se apoya de investigación previa documental de fotografías de archivo de cuando las piezas se realizaron, la localización de los espacios, limpieza de los alrededores si es necesario, y el repintado de las piezas de la forma más cercana al aspecto original. Pero su intervención no termina ahí, puesto que además de compartir todo el proceso y la historia de la pieza y su autor original en las redes sociales, realiza *stencils* que adjunta a los lados de la propia pieza *in situ*, en los que detalla datos sobre la intervención y por qué es importante mantenerla, reforzando así el valor histórico y valor antropológico de las obras, y cómo estas han favorecido a generaciones posteriores en el grafiti.

Fig. 4. Pieza de Nekst en Bowery, Nueva York.

Un caso similar al anterior, aunque de forma más anónima, se centra en un «plata» *(chrome)*[5] de Neskt en Bowery en la ciudad de Nueva York (Estados Unidos). Los interiores y exteriores del edificio donde la pieza se encuentra habían sido objeto de *tagging* y *bombing* durante años, siendo Neskt uno de los que intervinieron de forma más visible en el exterior. En la actualidad el edificio hace función de tienda, pero ciertas partes mantienen ese aspecto «alternativo» original. A pesar de continuarse de cierta forma ilícita los cambios en la fachada (<<ilícita>> ya que la legislación de Nueva York al igual que otros estados de EE. UU. continúa siendo muy inflexible a cualquier tipo de grafiti incluso con permiso), la pieza de Neskt se mantiene, ya que, tras la muerte del escritor, sus amigos y seguidores se han encargado de repintarla en numerosas ocasiones con la idea de mantener viva la historia del lugar y la obra del artista.

Fig. 5. Mural cerámico de teselas, Space Invader (Proyecto Waves 19).Dañado en febrero 2022 y en restaurado en abril 2025.

En cuestión de arte urbano, los mosaicos de Space Invader también han sido objeto de reparación con un intento de mantener las obras en el lugar donde fueron creadas incluso después de ser dañadas o tras intentos de robo. Se desconoce quién realiza estas intervenciones, pero es muy posible que el artista, ayudantes o seguidores del mismo trabajen en tales reparaciones cuando son identificadas. Estas intervenciones de reposición de las piezas faltantes son llevadas a cabo por el valor artístico al igual que por mantener una constancia entre los proyectos que realiza el autor en las ciudades y espacios que elegidos para dejar estas muestras de arte de forma lo más permanente posible.

3.3. Desafíos para la conservación sin traicionar

La conservación del arte urbano enfrenta un reto singular: proteger obras que nacen en contextos efímeros, transgresores y comunitarios, y que a menudo cuestionan la idea misma

5 Un *plata* o en inglés *chrome*, es una pieza rápida (pompa) y generalmente monocroma, hecha principalmente con pintura en aerosol de color plateado (de ahí el nombre) y contornos en negro y a veces brillos en blanco u otros colores que ofrezcan cierto contraste.

de conservación tradicional. El desafío reside en mantener la autenticidad y el significado original sin caer en una estandarización o mercantilización que «traicione» la obra y su espíritu.

Para respetar la autenticidad del arte urbano, las estrategias conservativas deben ir más allá de la mera preservación física. En este sentido, es esencial comprender la obra no solo como un objeto material, sino como una experiencia integrada en el espacio urbano y en la comunidad. Esto implica que la conservación se planifique con base en criterios que valoren la historia, el contexto, y la intencionalidad del artista.

Algunas técnicas incluyen la documentación exhaustiva (fotografía, vídeo, registros escritos) para captar no solo la obra sino también su entorno y evolución. Cuando es viable, se prefieren intervenciones físicas mínimas que permitan la evolución natural de la obra, respetando su carácter efímero y las decisiones del artista sobre la permanencia o desaparición.

Una conservación ética debe equilibrar la preservación material con el respeto a la idea o concepto que la obra representa. Como se ha demostrado, en el arte urbano, el mensaje, la crítica social o la relación con el espacio público son elementos inseparables del objeto visual. Por ello, preservar solo la superficie (el objeto material) puede resultar insuficiente o incluso contraproducente si se pierde el contexto o el propósito original. Este equilibrio demanda flexibilidad en las metodologías y una revisión crítica que permita intervenir solo cuando sea necesario (sea para evitar la pérdida total o parcial si esta afecta al concepto y apreciación del objeto), y hacerlo con criterios que respeten la intención artística y el dinamismo inherente al arte urbano. Además, el protagonismo del artista en el proceso de conservación es fundamental para asegurar que las decisiones respeten su intención y visión. Asimismo, la participación de la comunidad local y otros agentes culturales en el diálogo es clave para entender el valor social y colectivo de las obras.

Este enfoque colaborativo favorece la creación de estrategias inclusivas que integren múltiples perspectivas, garantizando que la conservación no sea un acto unilateral sino un proceso compartido y contextualizado. El diálogo también permite adaptar las intervenciones a las características específicas de cada obra y su entorno, y facilita la creación de marcos legales y éticos que reconozcan la particularidad del arte urbano frente a otras formas artísticas.

Conclusiones

La conservación del arte urbano implica no solo desafíos técnicos y éticos, sino también un entramado jurídico complejo que afecta tanto a los artistas como a otras partes vinculadas en la gestión y preservación de estas obras. La naturaleza pública y muchas veces transitoria del arte urbano, unida a la ambigüedad legal sobre la propiedad intelectual y los derechos de autor, crea una situación en la que ni los artistas ni otras partes implicadas en la conservación encuentran un marco adecuado para proteger estas expresiones. Casos paradigmáticos como los de Banksy o Blu evidencian la dificultad de proteger al artista y la obra, y en consiguiente, a la comunidad, favoreciendo al propietario del espacio en todos los casos, y sobreponiendo el valor económico por encima de cualquier otro valor que refleje la importancia de la obra. Por ello, la legislación actual no solo es insuficiente para garantizar el respeto a la intención artística, sino que también obstaculiza la conservación y el reconocimiento del valor cultural y social de estas obras.

Desde la perspectiva de la conservación y restauración, y teniendo en cuenta los casos expuestos, se considera necesario un desarrollo legislativo que contemple:

- **Derechos morales del artista**: El derecho a la integridad de la obra y a ser reconocido como autor, incluso en el caso de obras realizadas en espacios públicos y con un carácter efímero o transgresor.

- **Protección frente a la eliminación o alteración no autorizada**: Medidas legales que limiten la destrucción de obras que poseen valor artístico o histórico, diferenciándolas claramente del vandalismo.

- **Regulación sobre la conservación y reproducción**: Normativas que guíen la intervención conservativa, respetando la intención del artista y el contexto social, y que definan claramente los límites de la reproducción comercial de obras urbanas.

- **Participación comunitaria**: El reconocimiento jurídico de la comunidad como parte interesada en la gestión del arte urbano, dado su valor social y cultural, y el impacto directo que estas obras tienen en el espacio público.

La ausencia de una legislación clara genera una situación jurídica incierta que dificulta la colaboración entre artistas, conservadores, comunidades y administraciones. Esta incertidumbre legal puede llevar a la pérdida de obras significativas y a conflictos entre los distintos actores involucrados.

En consecuencia, la conservación sin traicionar el arte urbano pasa también por la construcción de un marco legal que contemple sus particularidades y garantice la protección integral de los valores materiales, conceptuales y sociales de las obras. En esta línea de una conservación ética, es importante recordar que el conservador no es un simple ejecutor de voluntades, sino un agente que interpreta, negocia y, en ocasiones, reconstruye las condiciones de sentido de una obra teniendo en cuenta los factores internos y externos que pueden favorecer a la aplicación de metodologías de conservación éticas y respetuosas, por lo que su figura no se centra solo en atender a los mecanismos prácticos de la conservación material, sino también en reunir a todos los agentes involucrados (artistas, comunidad, propietarios, otros especialistas, etc.) para establecer un diálogo claro y lo más favorecedor con todas las partes.

Bibliografía

AA. VV., *Por la declaración del grafiti de Muelle como BIC* [en línea]. [s.l.]: Facebook, [s.f.]. Disponible en: https://www.facebook.com/profile.php?id=100064287475509 (Consulta: 22 de junio de 2025).

AA. VV., *Monográfico: Arte Urbano. Conservación y Restauración de Intervenciones Contemporáneas* [en línea], n.º 10, 2016, pp. 77-199. ISSN 1989-8568. Disponible en: https://doi.org/10.37558/gec.v10i0.731 (Consulta: 22 de junio de 2025).

AA. VV., *Monográfico: Arte urbano y museo. Competencias e (in)compatibilidades*. Ge-conservación [en línea], n.º 16., 2020, pp. 120-325. ISSN 1989-8568. Disponible en: https://doi.org/10.37558/gec.v16i0.730 (Consulta: 22 de junio de 2025).

Banksy, *Dismaland*. Disponible en: https://dismaland.co.uk/ (Consulta: 2 de julio de 2025).

Banksy (dir.), *Exit Through the Gift Shop*, Estados Unidos / Reino Unido, Paranoid Pictures / Revolver Entertainment / Banksy Films, 2010, 87 min.

Banksy, *Gross Domestic Product*. Disponible en: https://shop.grossdomesticproduct.com/ (Consulta: 2 de julio de 2025).

Barok, Dušan; **Noordegraaf**, **Julia**; **de vries, Arjen P**., «From Collection Management to Content Management in Art Documentation: The Conservator as an Editor», *Studies in Conservation*, vol. 64, n.º 8, 2019, pp. 472-489.

Brandi, **Cesare**, *Teoría de la restauración*, traducción de Salvador Tarragó, Madrid, Akal, 1988 (ed. original: *Teoria del restauro*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1963).

Castleman, **Craig**, *Getting Up: Subway Graffiti in New York*. Cambridge, MA, MIT Press, 1982.

Chalfant, **Henry**; **Prigoff**, **James**, *Spraycan Art*, Londres, Thames & Hudson, 1987.

Colao, **Patricia**, *Conservando el Muelle* [en línea]. [S.l.]: WordPress, [s.f.]. Disponible en: https://conservandomuelle.wordpress.com (Consulta: 22 de junio de 2025).

Cooper, **Martha**; **Chalfant**, **Henry**, *Subway Art*, Londres, Thames & Hudson, 1984.

Danto, **Arthur C**., *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el borde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999.

Eastern District of New York, United States District Court. *Cohen et al. v. G&M Realty L.P. et al.*, No. 1:13-cv-05612 (E.D.N.Y.), sentencia de 12 de febrero de 2018.

Gablik, **Suzi**, «Report From New York: The Graffiti Question». En *Art in America Magazine, archives,* 1982, disponible en http://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/from-the-archives-report-from-new-york-the-graffiti-question (Consulta: 22 de junio de 2025).

Ganz, **Nicholas**, *Street Art: The Graffiti Revolution,* Londres, Thames & Hudson. 2004

Genus Bononiae, *Street Art. Banksy & Co: l'arte allo stato urbano* [en línea], Bolonia, Palazzo Pepoli – Museo della Storia di Bologna, 18 marzo – 26 junio 2016, disponible en: https://genusbononiae.it/mostre-eventi/street-art-banksy-co-larte-allo-stato-urbano/ (Consulta: 22 de junio de 2025).

Lyons, **Kate**, *Banksy's Spy Booth mural feared permanently destroyed in Cheltenham* [en línea]. *The Guardian*, 21 de agosto de 2016. Disponible en: https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/aug/21/banksy-spy-booth-mural-feared-permanently-destroyed-cheltenham (Consulta: 22 de junio de 2025).

Muñoz Viñas, **Salvador**, *Teoría contemporánea de la restauración*, Madrid, Síntesis, 2003.

Museum of Modern Art (MoMA), *Oral History Program*, [en línea], disponible en: https://www.moma.org/research/archives/finding-aids/OralHistoryProgramb.html (Consulta: 22 de junio de 2025).

Pest Control Office, *Official Banksy authentication service*, [en línea], disponible en: https://pestcontroloffice.com (Consulta: 22 de junio de 2025).

Powers, Stephen. *The Art of Getting Over. Graffiti at the Millennium*. Nueva York, St. Martin's Press.

Riggle, Nicholas Alden, «Street Art: The Transfiguration of the Commonplaces.» *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68(3), 243–257, 2016.

Schacter, Rafael, *The World Atlas of Street Art and Graffiti,* Londres, Aurum Press. 2013

TATE, *Conservation Interviews: Interviews with Artists and Art World Figures*, [en línea], disponible en: https://www.tate.org.uk/about-us/projects/interviews-artists-and-art-world-figures/conservation-interviews (Consulta: 22 de junio de 2025).

The Menil Collection, «Artistic Documentation Program (ADP)», *The Menil Collection*, [en línea], disponible en: https://www.menil.org/research/adp (Consulta: 19 de junio de 2025).

UVNT Art Fair. (s. f.). «*About UVANITY Art Fair*», En *Urvanity Art,* [en línea], disponible en: https://urvanity-art.com/en/fair/ (Consulta: 22 de junio de 2025).

Vimercati, Giovanni, «Street artist Blu destroys his own murals in protest at exhibition», *The Guardian* [en línea], 17 de marzo de 2016, disponible en: https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/mar/17/street-artist-blu-destroys-murals-in-bologna (Consulta: 22 de junio de 2025).

Wacławek, Anna, *Graffiti and Street Art,* Londres, Thames & Hudson, 2011.

Whitney Museum of American Art, «Conservation», *Whitney Museum*, [en línea], disponible en: https://whitney.org/conservation (Consulta: 19 de junio de 2025).

Legislación citada

– España, *Código Penal*, aprobado por Real Decreto Legislativo 1/1995, de 24 de marzo, BOE núm. 77, 23 de abril de 1995, artículo 263. Disponible en: https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1995-744 (Consulta: 22 de junio de 2025).

– España, *Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual*, BOE núm. 97, 22 de abril de 1996, pp. 14369–14442. Disponible en: https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1996-8930 (Consulta: 22 de junio de 2025).

– Estados Unidos, *Visual Artists Rights Act of 1990* (VARA), enm. U.S. Copyright Act, 17 U.S.C. § 106A, Public Law No. 101-650, 104 Stat. 5089, 1990. Disponible en: https://www.congress.gov/bill/101st-congress/house-bill/2690 (Consulta: 22 de junio de 2025).

– Reino Unido, *Copyright, Designs and Patents Act 1988*, 1988, c. 48, Londres, The Stationery Office. Disponible en: https://www.legislation.gov.uk/ukpga/1988/48 (Consulta: 22 de junio de 2025).