

La Agonía del Arte Urbano

Monográfico Atrio 2



Elena García Gayo
Laura Luque Rodrigo
(eds.)

La Agonía del Arte Urbano

Monográfico Atrio 2

Elena García Gayo
Laura Luque Rodrigo
(eds.)

El Monográfico Atrio 2 se asocia a *Atrio*. Esta revista es una publicación científica del Área de Historia del Arte de la Universidad Pablo de Olavide, con periodicidad anual y sometida al sistema de revisión por pares. Fue fundada en 1988 (ISSN 0214-8293 y depósito legal SE-10-1989, impresa desde 1988 hasta 2013) con el objetivo de publicar estudios originales e inéditos sobre Patrimonio Cultural e Historia del Arte, con análisis históricos, críticos, estéticos, etc., en cualquier ámbito y época, tanto en España como en Iberoamérica. Está orientada a la comunidad de investigadores/as, docentes y estudiosos/as de estas disciplinas. Se publica en formato electrónico, facilitando el acceso a su contenido bajo la licencia indicada y sin cobrar coste de ningún tipo por el envío, publicación o difusión de los artículos.

ISBN: 978-84-09-36627-9



© 2021

Monográfico Atrio

2.º volumen

Dirección de la colección

Ana María Aranda Bernal (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

María de los Ángeles Fernández Valle (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Edición

Elena García Gayo (Diputación Provincial de Ciudad Real, España)

Laura Luque Rodrigo (Universidad de Jaén, España)

Comité evaluador

Ismael Amaro Martos (Universidad de Jaén, España)

Darío Cobacho Velasco (Ensayos Urbanos, Valencia y Tarragona, España)

Adris Díaz Fernández (Universidad de Monterrey, México)

Fernando Figueroa Saavedra (Investigador independiente, Madrid, España)

Vanesa Magali Truchado (C-ART-A, Madrid, España)

Keko Martínez (Artista, investigador y docente, Málaga, España)

Diego Ortega Alonso (Agente de Innovación Local Guadalinfo, Bailén, España)

Ramón Pérez Sendra (Artista e investigador, Granada, España)

Anne Puech García (Universidad de Rennes 2, France)

Revisión de las traducciones al inglés

Carlos Usabiaga López (Universiteit Utrecht, Nederland)

Diseño y maquetación

Referencias cruzadas

referencias.maquetacion@gmail.com

Imagen de portada

Elena García Gayo. Fragmento del mural colaborativo de Boa Mistura "Porque sueño no estoy loco" realizado en el Festival Asalto de Zaragoza en 2012.

Fotografías y dibujos

De los/as autores/as, excepto que se especifique por el/la autor/a.

© de los textos e imágenes: los/as autores/as.

© de la edición:

ÁREA DE HISTORIA DEL ARTE

Departamento de Geografía, Historia y Filosofía

UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE

Carretera de Utrera Km 1, 41013 Sevilla

E-mail: atrio.revista@gmail.com

Web: <https://www.upo.es/revistas/index.php/atrio>

ISBN: 978-84-09-36627-9

DOI: <https://doi.org/10.46661/atrio.monog.2>

Materia: B - Arte: aspectos generales y AF - Formas de expresión artística.

2021, Sevilla, España

EQUIPO EDITORIAL ATRIO

Dirección

Ana María Aranda Bernal (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

María de los Ángeles Fernández Valle (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Secretaría

Zara Ruiz Romero (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Victoria Sánchez Mellado (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Comité editorial

José Manuel Almansa Moreno (Universidad de Jaén, España)

M.ª del Valle Gómez de Terreros Guardiola (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Ramón Gutiérrez (Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, Buenos Aires, Argentina)

Francisco J. Herrera García (Universidad de Sevilla, España)

Juan Manuel Monterroso Montero (Universidade de Santiago de Compostela, España)

Arsenio Moreno Mendoza (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Francisco Ollero Lobato (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Fernando Quiles García (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Graciela María Viñuales (Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, Buenos Aires, Argentina)

Periodicidad anual

Inicio de la publicación: 1988

Año de edición: 2021

ISSN: 0214-8293 (versión impresa)

eISSN: 2659-5230 (versión digital)

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Attribution-Non-Commercial-ShareAlike 4.0 International License (CC BY-NC-SA 4.0).

El Monográfico Atrio 2 se ha financiado a través del V Plan Propio 2018-2020 prorrogado a 2021 por el Vicerrectorado de Investigación, Transferencia y Doctorado de la Universidad Pablo de Olavide (Sevilla).

Atrio. Revista de Historia del Arte cuenta con el sello de calidad FECYT con Mención de Buenas Prácticas Editoriales en Igualdad de Género. Está evaluada en MIAR (ICDS = 6.5), CIRC (grupo B), Erih Plus y Latindex (Catálogo v1.0 (2002 - 2017) con 31 características cumplidas y Catálogo v2.0 (2018 -) con 38 características cumplidas). Además, está catalogada en Rebiun, Genamics JournalSeek, SUDOC, SUNCAT, OCLC WorldCat, ZDB, OPAC Plus, Arthistoricum.net y Dulcinea (Color ROMEO: Verde). También se encuentra indexada en PKP index, REDIB, DOAJ, Dialnet, PIO, BASE, ÍndICES CSIC, Regesta Imperia y Recolecta.

Es una publicación sometida al proceso de evaluación de pares, que facilita el acceso a su contenido bajo la licencia indicada, sin cobrar coste de ningún tipo por el envío, publicación o difusión de sus textos. Está asociada a *Atrio. Revista de Historia del Arte* (eISSN 2659-5230), disponible en: <https://www.upo.es/revistas/index.php/atrio/index>

ESTADÍSTICAS DEL MONOGRÁFICO ATRIO 2 (2021)

Equipo editorial

- Comité editorial:
 - Apertura institucional: 55,56%
 - Apertura internacional: 22,22%
- Comité científico:
 - Apertura institucional: 96,77%
 - Apertura internacional: 42,11%

Evaluadores/as

- Número total de evaluadores/as participantes: 9
- Externos al equipo editorial y a la entidad editora UPO: 9 (100,00%)

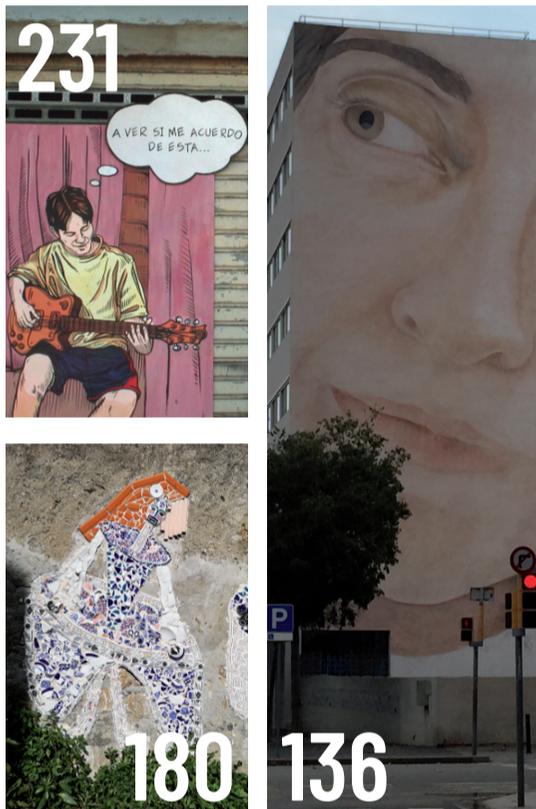
Artículos

- Recibidos y evaluados: 18
- Aceptados y publicados: 10 (55,56%)
 - Rechazados: 8 (44,44%)
- Promedio de días entre el envío y la aceptación o rechazo de los artículos: 111 días

Perfil de los/as autores/as de los artículos publicados

- Externos al equipo editorial y a la entidad editora UPO: 10 (90,91%)
- Internos al equipo editorial y a la entidad editora UPO: 1 (9,09%)
 - Nacionales: 8 (72,73%)
 - Las instituciones de los/as autores/as nacionales son las siguientes:
 - Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Galicia (Pontevedra, España)
 - Salesians de Sarrià (Barcelona, España)
 - Universidad de Granada (España)
 - Universidad de Huelva (España)
 - Universidad de Vigo (España)
 - Universidad Pablo de Olavide (Sevilla, España)
 - Internacionales: 3 (27,27%)
 - Las instituciones de los/as autores/as internacionales son las siguientes:
 - Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa (Ciudad de México, México)
 - Universidad Central del Ecuador (Quito, Ecuador)
 - Università di Firenze (Italia)

índice



- 7 [Prólogo. Agonía del Arte Urbano: Cambios de contexto y derivas de un arte abandonado](#)
Elena García Gayo / Laura Luque Rodrigo

Herramientas para construir un movimiento artístico

- 20 [La influencia del Situacionismo en las manifestaciones urbanas actuales: derivas estético-poéticas en las calles y en la red](#)
Sandra Gracia Melero
- 46 [Repercusiones del blanqueo selectivo en el Callejón de los Punkis. ¿Anomalía, apropiacionismo o malentendido?](#)
Alberto Santos-Hermo
- 64 [La integración del arte urbano en el sistema del arte público en Toscana, Italia](#)
Marta Gómez Ubierna

Diferencias y similitudes de la gestión cultural y entre territorios

- 92 [Un lustro de muralismo contemporáneo en Sevilla \(2004-2010\)](#)
Pablo Navarro Morcillo
- 114 [Los efectos de las políticas institucionales en el muralismo contemporáneo de Barcelona](#)
Arantxa Berganzo Ráfols
- 146 [El autoritarismo como modelo estético en la escultura pública en la Ciudad de México \(2000-2020\). Un precedente para otras tipologías artísticas urbanas](#)
Alma Barbosa Sánchez
- 168 [Arte urbano, ruina y conservación. Análisis de Las Meninas de Canido](#)
Andrea Fernández Arcos
- 188 [El arte urbano como patrimonio del futuro. Análisis patrimonial de la obra de Belin en Linares](#)
Francisco Delgado Chica / Celia Martínez Yáñez

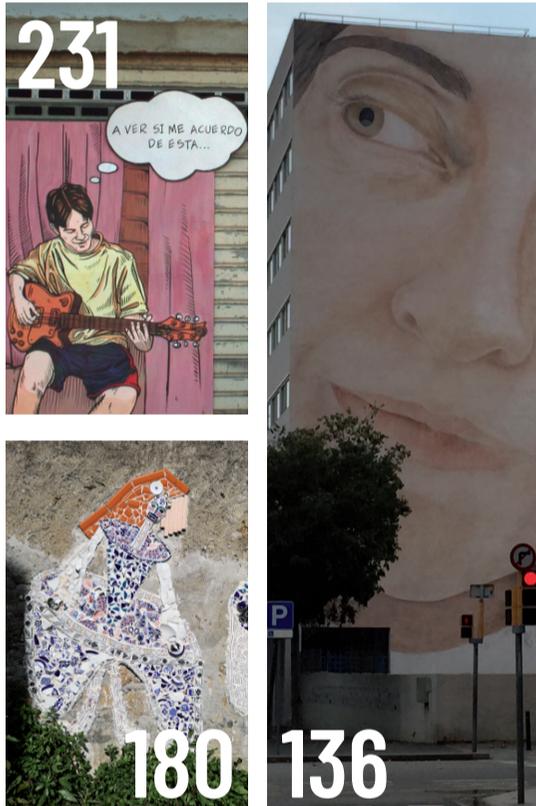
El uso de filtros de calidad y control de distorsiones

- 222 [Separación y velocidad. La imagen privada del arte urbano](#)
Kléver Francisco Vásquez Vargas
- 242 [La imagen virtual de un patrimonio en constante cambio: la documentación del arte urbano y su contexto](#)
Carmen Moral Ruiz

Curriculum Vitae

- 265 [Curriculum Vitae](#)

index



7

Prologue. Agony of Urban Art: Changes of Context and Drifts of an Abandoned Art
Elena García Gayo / Laura Luque Rodrigo

Tools to Build an Artistic Movement

20

Situationism and its Influence on Contemporary Urban Artistic Manifestations:
Poetic and Aesthetic Drifts on the Streets and On-line
Sandra Gracia Melero

46

Repercussions of the Selective Removal of Graffiti in Callejón de los Punkis. Anomaly,
Appropriationism or Misunderstanding?
Alberto Santos-Hermo

64

The Integration of Urban Art into the Public Art System in Tuscany, Italy
Marta Gómez Ubierna

Differences and Similarities in Cultural Management and between Territories

92

A Lustrum of Contemporary Muralism in Seville (2004-2010)
Pablo Navarro Morcillo

114

The Effects of Institutional Policies on Contemporary Muralism in Barcelona
Arantxa Berganzo Ráfols

146

Authoritarianism as an Aesthetic Model in Public Sculpture in Mexico City (2000-2020).
A Precedent for other Urban Artistic Typologies
Alma Barbosa Sánchez

168

Urban Art, Ruin and Conservation. Analysis of Las Meninas de Canido
Andrea Fernández Arcos

188

Urban Art as Heritage of the Future. Heritage Analysis of Belin's Work in Linares
Francisco Delgado Chica / Celia Martínez Yáñez

The Use of Quality Filters and Control of Distortions

222

Separation and Speed. The Private Image of Urban Art
Kléver Francisco Vásquez Vargas

242

The Virtual Image of a Heritage in Constant Change: the Documentation of Urban Art and its Context
Carmen Moral Ruiz

Curriculum Vitae

265

Curriculum Vitae

Prólogo

Agonía del Arte Urbano: cambios de contexto y derivas de un arte abandonado

Prologue. Agony of Urban Art: Changes of Context and Drifts of an Abandoned Art

Elena García Gayo

Diputación Provincial de Ciudad Real, España

elena_gayo@dipucr.es

0000-0003-1301-5562

Laura Luque Rodrigo

Universidad de Jaén, España

lluque@ujaen.es

0000-0003-2651-6948

El título de este texto y el del monográfico que presenta, agonía del arte urbano, surge por la necesidad de establecer una profunda reflexión sobre las derivas que ha sufrido el arte urbano como movimiento artístico, desencadenadas, por una parte, debido a una masiva profesionalización de artistas que finalmente son reconocidos como muralistas. Por otra parte, se pone el foco en los festivales que surgen a principios del siglo XXI como detonante, cuyo comisariado descubre a muchos de los artistas emergentes que conocemos hoy en día, y finalmente las ferias y galerías.

La observación del fenómeno de cerca, a través de las conversaciones con artistas y el interés de algunas obras aparecidas recientemente, hace pensar que el arte urbano con sus características definitorias iniciales no ha muerto aún, pues, los artistas, tal vez envueltos en un halo de romanticismo, continúan produciendo obras bajo la única premisa que comparte con el *Graffiti*¹ en su afán de conquista del espacio público. Así pues, la apropiación espacial a través de intervenciones en las que reivindicar el uso reflexivo de la ciudad y hacerlo sin permiso continúa vigente; un buen ejemplo podría ser la obra de Dadi Dreucol² en la que simula saltarse el confinamiento durante los días

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

García Gayo, Elena; Luque Rodrigo, Laura. "Prólogo. Agonía del Arte Urbano: cambios de contexto y derivas de un arte abandonado." En *La Agonía del Arte Urbano*. Monográfico Atrio 2, editado por Elena García Gayo y Laura Luque Rodrigo, 7-17. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, Atrio, 2021. <https://doi.org/10.46661/atRIO.6290>

© Elena García Gayo y Laura Luque Rodrigo. Esta publicación es de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

1. Graffiti relacionado con el movimiento cultural del Nueva York de los 80.
2. Dávila, R. 19-04-2020. La opinión de Málaga. Bajo el subtítulo de "arte desconfinado" el artista hace notar que la creatividad sigue en activo y pacta con el diario su intervención fingida, siendo el artículo su intervención real. <https://www.laopiniondemalaga.es/cultura-espectaculos/2020/04/19/dreucol-salta-cuarentena-27574432.html>

de aislamiento de la pandemia o las intervenciones de Luce para interpretar espacios. En segundo lugar, y como consecuencia de lo anterior, la fagocitación del muralismo como arte público que marca la diferencia con la pérdida del factor sorpresa al encontrar pequeñas obras, aliciente del viaje por la ciudad, y su sustitución por otras cada vez más grandes, institucionales y decorativas, y, en tercer lugar, por el giro de algunos artistas al abandonar completamente la escena del arte urbano para integrarse en circuitos comerciales de galerías sin abandonar la etiqueta de artista urbano, creando una gran confusión. Estos signos bien pudieran interpretarse como rastros del agotamiento del fenómeno. En otro plano y con un afán de resistencia, se aprecia que una buena nómina de artistas se mueve entre dos aguas, algo que hace no perder la esperanza de encontrar una actividad más impulsiva en la calle. Todo esto lleva a una afirmación menos radical, y es que, quizá, el arte urbano no ha muerto y sólo se transforma, se producen cambios que hacen que se deba matizar diciendo que agoniza.

La Real Academia Española de la Lengua define 'agonía' en su primera acepción como: "angustia y congoja del moribundo; estado que precede a la muerte" y en la que se conservan constantes vitales, a lo que se podría añadir que, desapareciendo las intelectuales. Esta definición plantea varias preguntas: en el caso de que el arte urbano esté a punto de morir, si se está produciendo esa angustia y congoja, y si persiste el resurgimiento de un verdadero movimiento artístico. A partir de estas dudas es como se propone la reflexión sobre los motivos de una posible agonía, entendida como la mutación de un arte ilegal, espontáneo, creativo y sin reglas, posicionando al lector en la incertidumbre que genera una balanza en la que existe una cierta esperanza y, por lo tanto, un contrapeso con un paréntesis cuya actividad se puede ver ralentizada para continuar con más fuerza.

Se plantea una revisión del estado actual del arte urbano en el que ya no es percibido como una manifestación expresiva situada en la marginalidad del sistema. Un estado que en sus inicios unió a una generación de artistas para reclamar oportunidades y justicia social asaltando el espacio público y provocar la reflexión sobre el uso democrático de los muros de la ciudad con fines artísticos, en el que se elegían los soportes en una actitud reivindicativa, seleccionándolos por su naturaleza y ubicación, para intervenirlos con unos medios artísticos atípicos hasta el momento. En resumen, una manifestación que surgió como arte político en el que el contexto espacial o su construcción era fundamental para cuestionar los límites cada vez más asfixiantes de la sociedad del

bienestar a través de una provocación positiva³. La anarquía interna inicial, sin líderes ni un ideario compartido, podría ser la causa de la falta de objetivos que habría ayudado a consolidar un movimiento que surgió con fuerza y eliminó fronteras geográficas. En ese tablero de juego era imprescindible mantener una alta movilidad, en la que los artistas recorrían el mundo apoyándose los unos en los otros y transitaban colándose por todas las rendijas posibles de las ciudades que visitaban. La ausencia de unas sólidas referencias da lugar a que finalmente los artistas, de forma individual, se vean en la tesitura de aceptar unas reglas convencionales establecidas para entrar en el camino marcado y subir los peldaños del mercado del arte. Es así como pasados veinte años muchas de las inquietudes iniciales empiezan a diluirse en sugerencias cuyas fórmulas asimiladas por la cultura oficial dan lugar a una doble vida: incursiones ilegales para mantener una vigencia utópica y romántica en el movimiento y la aceptación de reglas para obtener cierto reconocimiento, en forma de oportunidades profesionales. Poco a poco, esas oportunidades han sido la trampa y el catalizador que ha ayudado a cambiar las reglas del juego a través de las subvenciones. El abordaje del pintado de muros cada vez de una escala mayor y ejecutados en el menor tiempo posible se organiza bajo unas etiquetas generalistas aceptadas por las partes, las del arte urbano efímero. Esto resulta ser un arma de doble filo porque la marca del arte urbano crea confusión a todos los niveles y la calidad efímera no crea compromisos, está sujeta al abandono de las obras con todas sus consecuencias. En la desvinculación material se renuncia a su existencia y tras la entrega no exige registro alguno, ningún rastro catalogable⁴ ni posibilidad establecida de conservación, ni siquiera un seguimiento del proceso de envejecimiento. Sólo interesa la imagen virtual. Los artistas son considerados decoradores de exteriores y su personalidad es una marca difundida a través de medios virtuales en la que se valora su alcance en seguidores. La supervivencia depende del éxito en redes sociales y el número de *likes*. Así, pues, incomprensiblemente, la memoria cultural oficial no se ve comprometida, ni los artistas parecen reclamar la trascendencia que les daría entrar a formar parte de colecciones organizadas y estables; se podría definir, sin riesgo a equivocación, como un arte adaptado a tiempos de crisis.

3. Claramonte Arrufat, *El arte de contexto*, (San Sebastián: Nerea, 2011).

4. Desde el año 2019, todos los proyectos gestionados y producidos desde el Centro Cultural La Bòbila vienen acompañados de una labor de preservación, sugiriendo a los artistas la realización de una donación de algún elemento vinculado al proceso. Aquellas donaciones realizadas en forma de "pieza" (un boceto), son depositadas en el Museo de Historia de la ciudad.

Font Company, "¡Hagan sitio, por favor! La conservación y la documentación del arte urbano a partir del caso de l'Hospitalet de Llobregat," en *PH* 103 (2021), 195-197, consultado el 4 de noviembre de 2021 <https://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/4917>

Paulatinamente, en paralelo, la interesante creación de ferias y galerías especializadas, organizadas para los que logren pasar el límite de la calle, configura un mercado propio que aglutina también a un público interesado por descubrir nuevas propuestas. Se puede decir que la generación que salió a la calle a pintar llega al mercado. En este nuevo campo las pequeñas colecciones, más arriesgadas en sus inversiones, hacen de filtro y crítica apostando por creativos emergentes que salieron de esa generación alternativa. Actúan como motor a través de la difusión consiguiendo que algunas instituciones locales se hagan eco del patrocinio de murales de estos artistas reconocidos bajo unas directivas establecidas.

En este panorama de idas y venidas de artistas, oportunidades e instituciones, hay que mencionar algunos proyectos que consiguen unificar los medios que ofrecen todos los contextos, la calle, la galería o el museo, con iniciativas que por descabellado que parezca consiguen presentar obras que dan juego desde el punto de vista expositivo sin perder su esencia, como es el caso de muchas de las propuestas de Eltono⁵.

El resultado del análisis de las obras más mediáticas lleva a plantear si el artista urbano está llevando a cabo su obra final en los encargos oficiales o si por el contrario esa actividad forma parte de una estrategia de construcción de un contexto en el que su prioridad sea conseguir la máxima repercusión mediática en un medio diferente al callejero. Con esto conseguiría entrar más fácilmente en el sistema y despertar el interés de las galerías⁶ sin preocuparse por el planteamiento de la obra en sí, que puede ser un tema impuesto⁷.

Estas consideraciones definen claramente el proceso sufrido por el arte urbano como una lenta agonía en la que se deja atrás el camino transitado, en el que sólo la

5. Deambular, del artista francés Eltono, fue una de las primeras, si no la primera, de las exposiciones de artistas urbanos en un museo, el Atrium de Vitoria-Gasteiz, 2012. En ella se crearon unas reglas en las que la información que iba construyendo el artista hacía que el visitante entrara y saliera del museo y así se construyó una relación entre la sala y la calle logrando ser tan creativa como didáctica.

Díaz Amunárriz, *La gestión de las galerías de arte*, (Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo), consultado el 22 de octubre de 2021. <https://www.aecid.es/Centro-Documentacion/Documentos/Publicaciones%20AECID/La%20gesti%C3%B3n%20de%20las%20galer%C3%ADas%20de%20arte.pdf>

6. La descripción de la función de las galerías descrita en estas páginas se ve en gran medida sustituida por esta nueva clase de artistas, que se han visto en la tesitura de ser autosuficientes. Cuando entran a formar parte de alguna de ellas, parte del trabajo de difusión está hecho.

7. García Gayo, "El espacio intermedio del arte urbano". En *Ge-Conservacion*, 16, (2019), 120-121, consultado el 22 de octubre de 2021 <https://ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/716>; Waelder, "Espacios del Antropoceno: arte, tecnología y naturaleza." La Madraza UGR Sala Virtual 2. 21 de mayo de 2021. Video, 1h21m25s. Consultado el 22 de octubre de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=zqodZ4gztAY&t=4640s>

investigación y persistencia de unos cuantos artistas conseguirá su regeneración. Se abren, pues, dos caminos posibles, la recuperación de su integridad inicial o el abordaje de nuevas ideas para la exploración artística del espacio público. En la línea mencionada se presentan diferentes puntos de vista a través de áreas que afectan a la gestión cultural, conservación, restauración y el examen de las obras y sus procesos creativos, que lejos de cerrar el tema pretende facilitar la reflexión y aportar conclusiones que enriquezcan futuros encuentros y debates especializados.

Herramientas para construir un movimiento artístico

Cierto tono de reproche parece surgir del texto de [Sandra Gracia](#) en el que citando a la Internacional Situacionista y Letrista o la psicogeografía de Debord, de las que tanta influencia tiene el arte urbano o del deambular de los expresionistas con su encantamiento revolucionario, parece poner en evidencia la falta de directivas, reflexiones y manifiestos de un colectivo entre el siglo XX y XXI que en poco tiempo ha conquistado el mundo, pero a duras penas consigue afianzarse como un verdadero movimiento artístico. Esa ausencia escrita deja al arte urbano huérfano y navegando sin rumbo. Parece un movimiento en un estado de eterna adolescencia a la espera de la llegada de líderes reflexivos que arrojen luz sobre sus acciones. En el caso del artivismo sí existen unos cuantos colectivos como el que dio vida al No Ad Project⁸, pero no se llega a publicar un manifiesto que lo defina, aunque exista en la práctica y aglutine un buen número de intervenciones que reclaman un descanso visual por ausencia de la publicidad y mayor libertad para el uso del espacio público o la interpretación libre de ese espacio común, abierto. Tampoco hay nada sobre la creación de contextos de acción por parte de otros artistas, ni sobre esa provocación positiva, que es la herramienta principal en la mayoría de actuaciones. Y, quizá, no se deba insistir y se empiece a valorar que desde el punto de vista creativo esa sea su fuerza. La fuerza que da el no estar sujeto a reglas que limiten la acción. En este nuevo contexto, es en el que se crean las diferentes propuestas individuales, todo suma y es a través de la conquista.

Son muchas las influencias culturales del arte urbano y no están mencionadas en estas páginas, aunque no se pueden pasar por alto las incursiones de Keith Haring en el Metro de Nueva York sentando las primeras bases de documentación a través de la fotografía

8. Propone eliminar el máximo de publicidad de los OPIS de la calle para dejar espacios en blanco y eliminar ruido visual. <https://vermibus.com/no-ad-project/>

y filmando sus actuaciones para difundirlas, a veces incluso incidiendo en sus consecuencias, y el asalto que Basquiat hace en el arte contemporáneo desde el *Graffiti* dejando un rastro indeleble. A la vista está que la suma de referentes lo convierte en una manifestación compleja cuyas derivaciones se han ido simplificando y, quizá, muchas de ellas han quedado en el olvido. En la calle, donde todo vale, se mantienen tanto los restos degradados como los manipulados, borrados, o seleccionados. El comisariado que menciona aquí [Alberto Santos](#) sobre el graffiti⁹ vigués es un buen ejemplo. Todo es posible en la calle, escribir, borrar y hasta seleccionar lo más bonito, lo mejor ejecutado, lo más vistoso y lo más neutro. Eliminar firmas que rodean a otras es eliminar su contexto, porque esas pequeñas, más feas, constituyen su reconocimiento generacional. Crear modelos de dibujo pulcro y una versión aseada y de diseño no es lo idóneo en el *Graffiti*. Apropiacionismo institucional sin límites en el *Callejón de los Punkis*, y se convirtió en arte de la calle enmarcado y con fondo blanco, pasando a ser considerado un exponente más del Arte Urbano.

La apropiación de una manifestación libre genera la desvirtualización conceptual de la misma y el nuevo muralismo público, en ocasiones, lleva aparejado una idea de limpieza y organización éticamente fraudulenta que desvirtúa lo que quiere ensalzar. En el germen de la creación de las galerías y museos de arte urbano hay un buen número de ejemplos en los que la patrimonialización que se promueve, como en el caso del Soho de Málaga, lleva aparejados graves problemas de gentrificación y turistificación de zonas urbanas, generando un sentimiento de culpa en los artistas que participaron de buena fe. Este tipo de controversia existe internacionalmente, como [Marta Gómez](#) hace patente al abordar la casuística de la zona de la Toscana, donde, como en otros muchos lugares, también se ha dotado al arte urbano de una supuesta capacidad de regeneración de barrios, que esconde una necesidad política para planificar y estandarizar las zonas más concurridas y turísticas. Se busca la imagen de una ciudad moderna para lo que el muralismo resulta ser útil. Finalmente, estas políticas llevan a la falta de mantenimiento de obras efímeras por lo que la degradación y el caos vuelve tarde o temprano a apoderarse de las calles de forma natural y cíclica.

9. Se menciona graffiti, según recomienda la RAE, como término generalista referido a cualquier incisión o marca, sin analizar su origen.

Diferencias y similitudes de la gestión cultural y entre territorios

De los artículos de esta publicación se desprende que hay matices de contexto socio-cultural y económico que diferencian las intervenciones de diferentes localidades. Están representadas intervenciones locales, proyectos culturales y manifestaciones de distinto calado de Sevilla, Barcelona, Vigo, Linares y Cádiz, de España, y ciudad de México e Italia, en la zona de Toscana.

El paréntesis propuesto por [Pablo Navarro](#) para analizar el arte urbano de Sevilla (entre 2004 y 2010) es en el que sitúa el inicio del fenómeno del neo muralismo o muralismo contemporáneo provocado por el Urban Art Festival, con una “transformación positiva del entorno pintado” y plantea si el mural, ya en el año 2000, es una herramienta o un fin. Aporta un dato relevante, y es que los artistas locales provienen del *Graffiti* y tienen una formación superior. Las intervenciones llegan a producirse, aunque sea de forma puntual, bajo comisariado y dentro de una óptica contemporánea convencional.

Aunque parece claro, por razones obvias, que los grandes murales son institucionales es difícil delimitar el tamaño del mural que puede considerarse más cercano al espectador, en el texto de [Arantxa Berganzo](#) se describe el surgimiento en Barcelona de un muralismo de formato intermedio y marca dos fechas como puntos de inflexión para la ciudad: las Olimpiadas del 92 y el Forum de las Culturas, de 2004, desarrollando alrededor de esta transformación el papel del muralismo.

El apoyo gubernamental queda también claro en el artículo de [Alma Barbosa](#), en el que es evidente la confusión que crea el arte urbano frente al arte público y cómo una política autoritaria puede encumbrar o frenar el desarrollo artístico de un país. Ejemplos de esto no faltan en la historia, el arte socialista soviético o la protección a la temática del muralismo mexicano. Aunque es un artículo parcial, que no entra a describir la interesante actividad del arte urbano en México y que merecería un estudio pormenorizado y profundo, sí que señala un precedente a tener en cuenta para el estudio de cualquier movimiento artístico y los riesgos asociados para la comunidad.

No sólo la propia creación depende de la gestión política sino las posibilidades de conservación de las obras situadas en el espacio urbano, que es un contexto compartido y la decisión ha de ser regulada. Tal y como señala [Andrea Fernández Arcos](#), deben existir unos criterios de intervención, justificados y ajustados a la naturaleza de las obras, que por su complejidad dependen de un conocimiento profundo del objeto, su entorno

y no sólo del contexto o de su proceso creativo sino de los objetivos a conseguir. En este caso, de las Meninas de Canido, su contexto inicial es un festival y su contexto es la transformación del entorno, tal y como menciona también [Marta Gómez](#) poniendo el ejemplo de la Toscana italiana.

La mayoría de los casos que trascienden en el arte urbano giran alrededor de localidades grandes o pequeñas, pero en el caso de Linares, todo lo relacionado con el arte urbano gira entorno de la figura de un artista, de Belin, del que, según menciona [Francisco Delgado Chica](#), su obra de Linares debería ser catalogada. El estudio se centra, pues, en la justificación de patrimonialización del arte en el espacio público por sus valores artísticos, sociales, antropológicos e históricos, haciendo referencia a la valoración de obras y artistas en otras partes del mundo.

Estos casos localizados geográficamente constituyen un ejemplo de las causas que pueden influir en la correcta valoración de una tendencia artística y en su repercusión. No sólo eso, sino de la interpretación del valor de las obras para la sociedad, teniendo en cuenta la mención de aspectos tales como la tolerancia social o la elección de la localización y el tamaño de los muros, su patrimonialización y las posibilidades de conservación. Parece evidente que no sólo la herencia cultural tiene un importante papel en la cultura actual sino la capacidad de gestión para dejarla fluir y una amalgama de causas que sirven al crecimiento global de una tendencia artística.

El uso de filtros de calidad y control de distorsiones

Es evidente que desde el campo de la investigación histórico-artística y de la conservación de patrimonio se incide en la existencia de un cambio de paradigmas, convirtiendo el arte urbano en un símbolo de nuestra cultura, para lo que se intenta buscar la mejor y menos invasiva de las soluciones, como se planteó en el debate *Dilemas del Arte Urbano* llevado a cabo en el número 103 de la revista PH (junio 2021). En el giro del arte urbano como arte actual se propone la reflexión, sobre cómo este nuevo patrimonio filtrado y valorado desde la investigación artística puede estar también contribuyendo a desencadenar la agonía de una práctica que se sigue configurando día a día. [Kléver Francisco Vargas](#) va más allá y plantea la privatización del espacio público. De hecho, el autor propone la cuestión relativa al lugar exacto en el que habita hoy en día el arte urbano, ¿en la calle o en las pantallas de los ordenadores? Y es que la virtualización del arte urbano es ya un hecho que afecta de diferentes maneras a la creación, disfrute

y posibilidades de conservación de las obras. Es tan importante este nuevo medio de trabajo que las organizaciones envían a los artistas imágenes virtuales del muro que se les va a ceder y sobre esta imagen se plantea el boceto de forma digital, de manera que cuando se llega al lugar, se pueda pintar lo más rápido posible.

Estas y otras formas de transformación creativa, que también afectan a cómo se contemplan las obras y ya no paseando por la calle sino desde una pantalla aislada y localizada en cualquier parte del mundo, influyen además en cómo se conservan las obras. Así, **Carmen Moral** plantea qué herramientas técnicas sirven de soporte para la documentación y difusión del arte urbano y el conocimiento de su contexto espacial, lo que cierra el círculo de la valoración como obras de arte y abre el camino a su evaluación como patrimonio representativo de una época concreta, independientemente de su valor de mercado.

Conclusiones

El texto se inició con la definición de 'agonía' que proporciona la RAE, y las dos preguntas de esta definición, si el arte urbano está a punto de morir y si esto produciría angustia y congoja en el 'moribundo'. Tras la lectura de los textos propuestos, se puede llegar a tantas conclusiones como lectores. El debate que generan estas líneas enriquece las posibles derivas venideras. Por un lado, asistir a la crónica de una muerte anunciada parece compatible con la existencia de su leve palpitar, que indica su presencia y que, aunque se encuentre opacado por el muralismo público, en cualquier momento puede resurgir con fuerza, solo es necesario que se produzca una chispa que encienda la mecha, sirva cualquier iniciativa socio-política o simplemente un impulso artístico que consiga retar con la suficiente fuerza a los artistas, concededores de unos medios de difusión que les sitúa en un plano mediático importante. En cuanto a la angustia previa a la muerte que se puede estar sintiendo, habría que decir que también esta confusión ha provocado situaciones positivas, en esa usurpación de la etiqueta de arte urbano, el muralismo público ha vivido un momento de grandísimo esplendor, consiguiendo una aceptación institucional y social sin parangón en el que muchos artistas han sido reconocidos en circuitos artísticos y como grandes estrellas de la cultura popular. Algunos de ellos, como SUSO33, Belin y Okuda son requeridos bajo muchas de sus facetas artísticas, siendo invitados a programas de televisión de gran audiencia como La Resistencia o El Hormiguero. Los componentes de Boa Mistura son dignos representantes de proyectos culturales de recuperación e identificación del individuo con el territorio,

actuando en barrios degradados y marginales de Brasil o Sudáfrica, al mismo tiempo que han sido nominados como diseñadores gráficos del libro-disco de Chambao en los Grammy latinos de 2010. Otros, como los españoles Gonzalo Borondo, Escif, Felipe Pantone, Spy, o Ariz, son reconocidos como referentes del arte actual en espacios urbanos sin ser este el único entorno en el que trabajan.

Parece claro que existe un importante movimiento entre siglos que relaciona al artista con el espacio público y es una etiqueta descriptiva que no les abandona a lo largo de sus experiencias artísticas. Una corriente que se apropia de la ciudad con herramientas nuevas a través de las cuales crear situaciones, construir contextos y reinterpretar espacios. Todo esto, sin existir un colectivo encadenado a un ideario común, con símbolos que se interpreten de forma diferente según desde el ángulo que se observen. Se puede afirmar que el arte urbano, como el Graffiti, generan obras *site specific*, sin posibilidad de traslado, bajo unos códigos generacionales propios sin reglas escritas y con unos gestos que los define y actualiza. Su patrimonialización, o no, aún no se ha resuelto. Las derivas que provoca su actividad no parecen tener nada que ver con el movimiento, por más que la etiqueta publicitaria, arte urbano, sea la misma y los artistas naveguen con destreza entre todas las aguas.

Referencias

Fuentes bibliográficas

- Claramonte Arrufat, Jordi. *El arte de contexto*. San Sebastián: Nerea, 2011.
- Díaz Amunárriz, Carolina. *La gestión de las galerías de arte*. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo. Consultado el 22 de octubre de 2021. <https://www.aecid.es/Centro-Documentacion/Documentos/Publicaciones%20AECID/La%20gesti%C3%B3n%20de%20las%20galer%C3%ADas%20de%20arte.pdf>
- Font Company, Enric. "¡Hagan sitio, por favor! La conservación y la documentación del arte urbano a partir del caso de l'Hospitalet de Llobregat." En *PH* 103 (2021), 195-197. Consultado el 4 de noviembre de 2021 <https://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/4917>
- García Gayo, Elena. "El espacio intermedio del arte urbano." En *Ge-Conservacion*, 16, (2019), 120-121. Consultado el 22 de octubre de 2021. <https://ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/716>
- García Gayo, Elena; Luque Rodrigo, Laura (Coord.). "Debate. Arte urbano como patrimonio." En *PH*, 103, 106-221. Consultado el 22 de octubre de 2021. <https://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/issue/view/119>

Fuentes periodísticas

Dávila, Roberto. "Dreucol se 'salta' la cuarentena", *La Opinión de Málaga*, 19 de abril de 2020. Consultado el 22 de octubre de 2021. <https://www.laopiniondemalaga.es/cultura-espectaculos/2020/04/19/dreucol-salta-cuarentena-27574432.html>

Fuentes videográficas

Waelder, Pau. "Espacios del Antropoceno: arte, tecnología y naturaleza." La Madraza UGR Sala Virtual 2. 21 de mayo de 2021. Vídeo, 1h21m25s. Consultado el 22 de octubre de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=zqodZ4gztAY&t=4640s>

Herramientas para construir un movimiento artístico

Tools to Build an Artistic Movement



La influencia del Situacionismo en las manifestaciones urbanas actuales: derivas estético-poéticas en las calles y en la red

Situationism and its Influence on Contemporary Urban Artistic Manifestations: Poetic and Aesthetic Drifts on the Streets and On-line

Sandra Gracia Melero

Conservadora-restauradora e historiadora del arte, Zaragoza, España

sandragraciamelero@gmail.com

 0000-0001-9428-0346

Recibido: 01/06/2021 | Aceptado: 14/09/2021

Resumen

La escena del graffiti y del arte urbano, pese a diferir en muchos de sus pilares fundamentales, comparten una influencia decisiva en su manera de entender y dialogar con el espacio urbano, la de la corriente del situacionismo. La prevalencia de la acción frente a la materia, el activismo y la crítica al urbanismo imperante, la forma de manipulación de los medios y, especialmente, la práctica de las derivas urbanas, hacen de los activistas situacionistas todo un referente para los que intervienen en las calles.

Pese a esto, la hegemonía de los medios digitales, la superioridad cuantitativa y mainstream del muralismo contemporáneo y la tentación de adentrarse demasiado en el establishment artístico, hacen tambalear los cimientos del arte urbano. ¿Se puede afirmar que esta corriente ha muerto de éxito o quedan todavía muchas derivas por recorrer?

Abstract

The graffiti and urban art scenes, despite differing in many of their fundamental principles, share a decisive influence in their way of understanding and dialoguing with the urban space: Situationism. The prevalence of action over matter, their activism and critical approach to the dominant trends in urbanism, the way of manipulating mass media and, particularly, the practice of the urban drifts make the situationist activists a referent for those intervening the streets.

Despite this, the current hegemony of digital media, the quantitative and mainstream superiority of contemporary muralism and the temptation of settling into the artistic establishment are shaking the foundations of urban art. Has this movement become a victim of its own success or are there still many drifts to explore?

Palabras clave

Arte urbano
Graffiti
Situacionismo
Deriva
Tercer paisaje
Espacio virtual

Keywords

Urban Art
Graffiti
Situationism
Drift
Third Landscape
Virtual Space

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Gracia Melero, Sandra. "La influencia del situacionismo en las manifestaciones urbanas actuales: derivas estético-poéticas en las calles y en la red." En *La Agonía del Arte Urbano*. Monográfico Atrio 2, editado por Elena García Gayo y Laura Luque Rodrigo, 20-44. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, Atrio, 2021. <https://doi.org/10.46661/atRIO.6291>

© Sandra Gracia Melero. Esta publicación es de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonComercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Introducción

“¿Quién no ha soñado el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo y sin rima, tan flexible y contrastada que pudiera adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones de la ensoñación y a los sobresaltos de la conciencia? Esta obsesión nace de frecuentar las grandes ciudades, del entrecruzamiento de sus incontables relaciones”¹.

El movimiento situacionista, pese a no haber sobrevivido y traspasado explícitamente más allá de la generación que lo vio nacer, ha supuesto una influencia en el arte actual, existiendo paralelismos de su deriva urbana con las escenas del *graffiti* y del arte urbano. Desde mediados del siglo XX y en especial tras la II Guerra Mundial las ciudades comienzan su profunda desnaturalización en pos de una prometida modernidad, eficiencia y salubridad pero, esto supone a su vez una transformación pocas veces vista en la historia. El urbanismo estandariza los edificios y las calles, dejando poco espacio para la improvisación y las particularidades y crecimiento orgánico propio de épocas pasadas.

Ivan Chtcheglov, con el seudónimo de Gilles Ivain, escribe en 1953 y bajo la corriente de la Internacional Letrista, el texto *Fórmula para un Nuevo Urbanismo*. Este documento es una de las primeras reacciones críticas ante la nueva concepción de ciudad y el tremendo cambio que estaba suponiendo la arquitectura moderna. Pese a que Chtcheglov nunca formó parte de la Internacional Situacionista, Guy Debord consideró este documento como especialmente influyente para el movimiento situacionista, incluyéndolo en el número 1 de la revista *Internationale situationniste*, donde se aprecia como el francés apunta a uno de los ejes vertebradores de lo que luego será la corriente: “esta deriva abandonará en parte el campo de lo vivido por el de la representación”².

Guy Debord, que también pertenecía a la Internacional Letrista, pronto se postuló en premisas más radicales y políticas y formó en 1957 un grupo más acorde con estas ideas, la Internacional Situacionista. Los jóvenes situacionistas llevan a cabo la revolución desde lo estético-político y esto se hizo patente en el mayo del 68, cuando se sucedieron las manifestaciones públicas que demostraron la capacidad crítica de una nueva generación de jóvenes que reclamaban un profundo cambio estructural de la sociedad de masas.

1. Charles Baudelaire, “A Arsène Houssaye,” en *El spleen de París* (Madrid: Ediciones elaleph, 1999), 4.

2. Gilles Ivain, “Formulario para el nuevo urbanismo,” en *Internacional situacionista*, vol. 1 (Madrid: Literatura Gris, 1999), 19-21.

Antecedentes y principios de la deriva urbana

Horkheimer y Adorno, en los años 40 del siglo XIX, ya apuntaron que uno de los grandes retos de su época era seguir hablando de arte cuando la sociedad se había convertido en la sociedad de masas. Esta nueva circunstancia es consecuencia del progreso de la razón; razón que produce desarrollo técnico, industrial y que, en definitiva, produce modernidad. Mientras que en épocas anteriores lo bello había prevalecido, ahora con la sociedad de masas será necesaria una lectura de las obras en base a otro tipo de interpretaciones estéticas. Aquí entran en juego, además de lo bello, otros conceptos como lo sublime, lo pintoresco, lo grotesco, lo *kitsch* o lo irónico.

Precisamente la idea de lo pintoresco es la que desarrollaba el *flâneur* de Boudelaire, un héroe cotidiano que deambulaba por las calles de París del siglo XIX en busca de lo que para él era lo auténtico, la esencia de la ciudad que poco a poco se iba pervirtiendo en pos de la razón y la estandarización moderna. Lo que le caracterizaba era la curiosidad, el deambular dejándose llevar únicamente por su interés momentáneo y lo que lo diferenciaba de la multitud era la forma de mirarla y disfrutarla. Este personaje entronca con los representantes del primer impresionismo, vanguardia que siempre se ha relacionado con la corriente situacionista.

A su vez, Walter Benjamin destacó de los surrealistas su interés por lo anticuado, por las primeras edificaciones de hierro, las fotografías antiguas o las fábricas abandonadas, aquellos lugares u objetos que habían nacido de la modernidad, pero que rápidamente se habían quedado pasados de moda. El deambular por estos lugares era para los surrealistas un acto revolucionario, siendo conscientes del envejecimiento acelerado de la modernidad y de la necesidad de un cambio de paradigma³.

Seguramente la acción más relevante del movimiento situacionista fue la de deambular por la ciudad, ellos lo llamaron la *deriva*⁴, concepto que bebe directamente de estas teorías decimonónicas y de vanguardia anteriormente comentadas.

Guy Debord recalca la omnipresencia del capital y de lo predecible en las calles de las ciudades, el urbanismo moderno como un acto de separación y de aislamiento de

3. Michael Löwy, "Walter Benjamin y el surrealismo: historia de un encantamiento revolucionario," *Acta Poética*, Vol. 28, Nº 1-2 (2007), 73-92; Marisa García Vergara, "Paris n'existe pas," *La cultura y la ciudad*, eds. Juan Calatrava, Francisco A. García Pérez y David Arredondo Garrido (Granada: Editorial Universidad de Granada, 2015), 345-351.

4. Paula Fleisher y Guadalupe Lucero, *El situacionismo y sus derivas actuales* (Buenos Aires: Prometeo, 2014), 33-34.

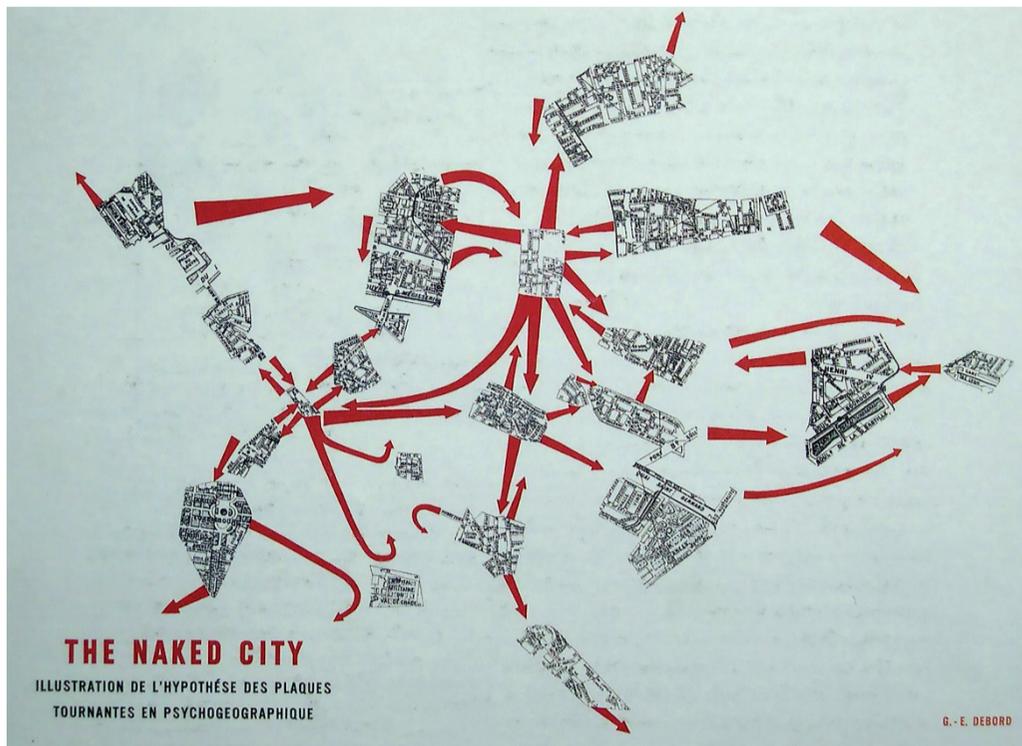


Fig. 1. Guy Debord, *Guide psychogéographique de Paris: discours sur les passions de l'amour: pentes psychogéographiques de la dérive et localisation d'unités d'ambiance*, 1957. Disponible en <https://search.creativecommons.org/photos/5cd0c163-b640-49c7-80e0-11cc9fb7c71a>.

los individuos y de cómo se veía necesaria la ruptura de lo alienante para vivir experiencias y aventuras fortuitas⁵. Mientras que para muchos viandantes las calles suponían un mero lugar de tránsito, eran siempre el medio y no el fin, ellos experimentaban la urbe como un fin en sí mismo.

Un ejercicio a destacar fue el de Constant Nieuwenhuys, que planteó por medio de maquetas y dibujos una ciudad utópica llamada *New Babylon*, donde el espacio privado queda limitado para dar mucho más margen de desarrollo al espacio público, así podrían crearse infinidad de puntos de encuentro colectivos y dinámicos⁶.

Sin embargo, lo que más va a influenciar a los escritores y artistas urbanos serán los denominados mapas *psicogeográficos* situacionistas, cartografías experimentales creadas a partir de estas derivas (o para futuras), que conectan ambientes urbanos vividos (o por vivir), hitos emocionales urbanos en definitiva⁷ (Fig. 1).

5. Guy Debord. *La sociedad del espectáculo* (Madrid: Pre-textos, 2005), 110-115.

6. Nieuwenhuys, "Another City for Another Life (1959)," en *Constant. New Babylon*, (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017), 162-193.

7. Javier Abarca, investigador especializado en *graffiti* y arte urbano, ha estudiado la relación e influencia de los situacionistas sobre estas corrientes y ha transmitido dichos conocimientos en diferentes cursos y seminarios (más información en: <https://urbanario.es/>).

Desmaterializar la acción

Sin embargo, aquí la materia no era lo importante, es más, la obra ya no era necesaria para que existiera el arte. El colectivo de los situacionistas más puristas no trasladaban sus reflexiones en materia, se limitaban a desarrollar sus ideas político-estéticas sin que estas estuvieran contaminadas por la producción (y por tanto venta) de obras tangibles. Es por ello que esta corriente no puede decirse que existiera o se desarrollara en los ámbitos artísticos de vanguardia, sino que estuvo más cercana a la filosofía, la sociología, el urbanismo o la acción política⁸.

Los situacionistas luchaban contra el Capitalismo, ya que este se basa en el materialismo y en lo tangible y deja poco espacio para la reflexión. Todo se acelera, todo se consume rápido y las obras que cuelgan en los museos se ven de un solo vistazo. Para ellos el arte como idea ahora es el arte como acción, transformando las sensaciones en el concepto en sí. En lugar de materia ahora hay energía, tiempo y movimiento.

Esta ruptura con la Academia llevada al extremo supone un necesario cambio en la forma de leer, analizar y estudiar este tipo de corrientes. Sin obra los esquemas de la Historia del Arte se caen y entran en juego otras disciplinas que serán necesarias como la sociología o el urbanismo.

Un ejemplo de acción urbana a este respecto es la llevada a cabo por la iniciativa Reclaim the Streets, que muestra resistencia contra la globalización y la presencia de los automóviles en las ciudades, abogando por espacios públicos comunales y disfrutables. Ya sea por iniciativa de la propia organización del colectivo o por individuos afines al mismo, se organizan por todo el mundo fiestas o actividades sociales ocupando la vía pública, sobre todo carreteras, autopistas, etc., para "liberar" el espacio urbano y abrirlo a los viandantes⁹.

Por otro lado, la prevalencia del concepto frente a la materia exige de más atención y reflexión por parte del espectador. Por ejemplo, pese a no prescindir del todo de la materia, el arte urbano en muchas ocasiones utiliza lenguajes más propios de las instalaciones contemporáneas o de la *performance*, creando más sorpresa y desconcierto

8. Fleisner y Lucero, *El situacionismo y sus derivas actuales*, 33-34.

9. Para ampliar información consultar: Julia Ramírez Blanco, "Reclaim the Streets! From local to global party protest," *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, Vol. 1, Núm. 1, (2013), 171-180 y André Carmo, "Reclaim the streets, the protestival and the creative transformation of the city," *Finisterra*, XLVII, 94, (2012), 103-118.

que el muralismo contemporáneo, ya que este continúa con la senda de medios y materias más familiares para los viandantes, son lo esperable.

En el caso de la escena del *graffiti* como manifestación propia de la vida urbana también existe una pérdida de la importancia de la materia, aquí cobra igual protagonismo el juego y la competición entre los escritores por ver quién “se hace ver” más en las calles. El *tag* o firma del escritor de *graffiti* es el testimonio de haber llegado allí, una muestra de la prevalencia del ego y del afán por descubrir y conquistar la ciudad.

El *détournement* como subversión de los lenguajes y medios propios del capitalismo globalizado

Otro concepto trasladado de las ideas situacionistas al arte urbano ha sido el de *détournement* (desvío), que consiste en tergiversar el significado o el mensaje de un objeto creado por el capitalismo, una suerte de reapropiación del significante¹⁰. Un ejemplo de ello fueron las películas realizadas por el propio Debord, donde por medio del montaje, descontextualizaba imágenes propias de la sociedad del espectáculo¹¹. La publicidad que lo empieza a inundar todo, la imagen de músicos o actores que mueven masas e incluso los cortes de los desfiles de tropas mostraban la espectacularización de la sociedad del siglo XX¹². Este uso está muy ligado a la desmaterialización y a la no existencia de arte situacionista que se comentaba anteriormente, ya que no existen obras situacionistas *per se*, sino medios como el cine o la publicidad que son manipulados o tergiversados en favor de la crítica mordaz.

Las contradicciones que se generan a raíz de estas intervenciones suelen otorgarles un cierto carácter cómico, además de reflejar frescura e incentivar la diversión del juego con el medio urbano¹³. Un ejemplo de ello fueron las acciones que el artista francés Eltono realizó entre 2002 y 2004 con los títulos de *Servicio 24h* y *Pinto gratis* respectivamente. En ellas, simulando la estética habitual de las pegatinas de cerrajeros y los

10. VV.AA., “Definiciones,” *Inernacional Situacionista vol. 1: La realización del arte* (Madrid: Literatura Gris, Madrid, 1999), 17-18.

11. Natalia Taccetta, “Guy Debord y Walter Benjamin: del anti-espectáculo a la deriva de la historia,” *El situacionismo y sus derivas actuales: Acerca de las relaciones entre arte y política en la estética contemporánea* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2015), 109-114.

12. Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, 110-115; Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica,” en *Discursos Interrumpidos I* (Buenos Aires: Taurus, 1989), consultado el 23 de mayo de 2021, https://www.ucm.es/data/cont/docs/241-2015-06-06-Textos%20Pardo_Benjamin_La%20obra%20de%20arte.pdf.

13. Guy Debord, G. J. Wolman, “Métodos de tergiversación,” *Les Levres Nues*, #8 (1956); consultado el 23 de mayo de 2021, <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/debord.html>.

carteles que ofrecen servicios de pintura y que se diseminan por las chapas de los establecimientos y las farolas de las calles, creó pegatinas y carteles propios en los que ofrecía sus servicios 24h referenciando su web o publicitando sus trabajos como pintor gratuito "sin avisar y sin pedir permiso"¹⁴. Esta es sin duda una forma sutil, elegante y poco invasiva de jugar en el espacio urbano, utilizando canales habituales de comunicación comercial (Fig. 2). Otra de sus intervenciones de 2002 fue la de *Contenedores*, donde pintó mediante plantilla más de 200 contenedores de escombros con un icono de un camión cargando su firma, haciendo alusión así a como mediante este soporte su firma iba a viajar por toda la ciudad.



Fig. 2. Eltono, *Servicio 24h*, 2002. Disponible en <https://www.eltono.com/es/projects/servicio-24h/>.

Además, en el ámbito del arte urbano actual destaca una corriente muy ligada al *détournement* situacionista, el denominado *artivismo*. La acción directa sobre las calles, siempre y cuando no sean obras permitidas o comisionadas, no deja de ser un acto político en sí mismo dada la ilegalidad de la acción. Esta connotación política, que puede estar velada o ser explícita, muestra una crítica directa hacia lo establecido del espacio, las políticas urbanísticas y la publicidad que ahoga las ciudades. Un ejemplo de ello es la obra del artista urbano Vermibus que, ataviado con un chaleco reflectante, toma las lonas de los OPIS publicitarios, las transforma plásticamente en su taller y vuelve a colocarlas en su lugar, todo ello documentado mediante material audiovisual. Con este tipo de intervenciones Vermibus consigue hacer una crítica social al mundo de la publicidad, de la moda, de la cosificación de los cuerpos o de la artificialidad de la sociedad en la que vivimos¹⁵. Además de esto, este mismo artista emprendió un proyecto internacional llamado *NO-AD Day*, en el que junto con un total de 62 colaboradores se

14. Javier Abarca, "Eltono," consultado el 23 de mayo de 2021, <https://urbanario.es/articulo/eltono/>; Eltono, "Servicio 24h," consultado el 23 de mayo de 2021, <https://www.eltono.com/es/projects/servicio-24h/>; Eltono, "Pinto Gratis," consultado el 23 de mayo de 2021, <https://www.eltono.com/es/projects/pinto-gratis/>.

15. Elena García Gayo, "Conservación de Arte Urbano. Vermibus, de la calle al estudio y a la galería," *19 Jornada de Conservación de Arte Contemporáneo* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía 2018), 277-286.

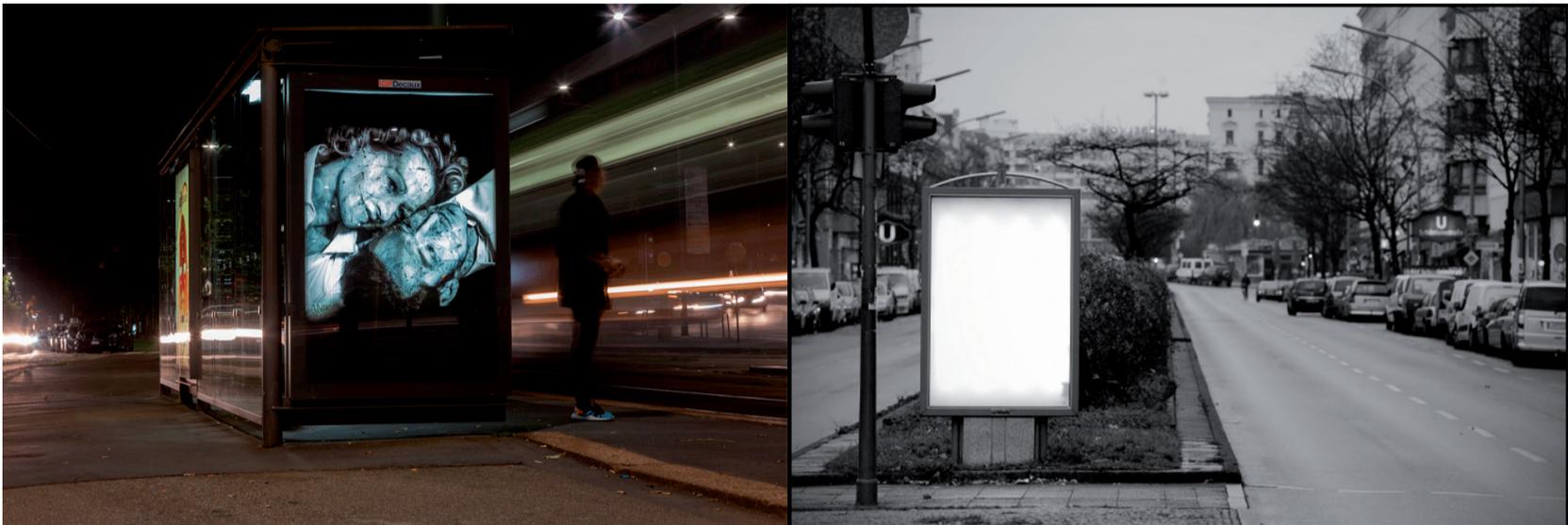


Fig. 3. Vermibus, Unveiling beauty y NO-AD Project. Disponible en <https://vermibus.com/>.

retiraron hasta 300 carteles publicitarios de 20 ciudades de todo el mundo en 2014¹⁶. La reivindicación sobre la sobrestimulación publicitaria que se vive en las calles estaba servida, dejando además imágenes potentes e inspiradoras de estas pantallas retroiluminadas libres de promesas sin cumplir que ahora resplandecían en las calles (Fig. 3).

Otro de los artistas urbanos que más desarrollo ha tenido en relación a esta práctica ha sido el conocido como DosJotas, realizando críticas políticas y sociales muy enraizadas en los barrios y ciudades, destacando especialmente su acción en la capital madrileña. Ejemplos de ello son sus obras *Garbage* (2020)(Fig. 4), *Zona Vigilada* (2020), *Área de juegos turísticos* (2017) o *Madrid stresse* (2015), por citar una pequeñísima parte de su producción urbana¹⁷.

Del activismo político situacionista a las nuevas poéticas urbanas

Los situacionistas buscaban el combatir contra el sistema capitalista y la ideología contemporánea, siendo la ciudad su espacio y medio de expresión y acción política. Luchaban contra el París de Haussmann, que había impuesto un urbanismo que priorizaba la facilidad de desplazamientos de tropas y vehículos¹⁸.

16. Redacción ReasonWhy, "NO-AD Day, la iniciativa que va en contra del exceso de publicidad," *ReasonWhy*, 11 de marzo de 2013, consultado el 25 de mayo de 2021, <https://www.reasonwhy.es/actualidad/disenio/un-disenio-para-dos-identidades-2015-03-11>; Vermibus, "Proyecto NO-AD", consultado el 23 de mayo de 2021, <https://vermibus.com/no-ad-project/>.

17. DosJotas, "Home", consultado el 23 de mayo de 2021, <http://www.dosjotas.org/>.

18. Guy Debord, "Introducción a una crítica de la geografía urbana," *Les lèvres nues*, #6 (1955), traducido por Lurdes Martínez en *A Parte Rei: revista de filosofía*, nº 11 (2000), consultado el 23 de mayo de 2021, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3887677>.



Fig. 4. DosJotas, *Garbage*, 2020.

Sin embargo, pese a la vitalidad del carácter revolucionario y de la juventud de sus adeptos, relacionado también con la filosofía marxista¹⁹, estas ideas llevan inmerso un cierto carácter pesimista, recordando a la reflexión que Walter Benjamin realizó en su *Tesis sobre la filosofía de la historia* sobre la obra de Paul Klee *Angelus Novus*:

En ese cuadro se representa a un ángel que parece a punto de alejarse de algo a lo que está mirando fijamente. (...) Este aspecto tendrá el Ángel de la Historia. Él ha vuelto el rostro hacia el pasado. (...)

19. Pablo Pachilla, "Guy Debord y la ciudad: deriva y psicogeografía," en *El situacionismo y sus derivas actuales: Acerca de las relaciones entre arte y política en la estética contemporánea*, (Buenos Aires: Prometeo Libros 2015), 33-50.

Pero, soplando desde el Paraíso, la tempestad se enreda entre sus alas, y es tan fuerte que el ángel no puede cerrarlas. La tempestad lo empuja, inconteniblemente, hacia el futuro, al cual vuelve la espalda, mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es justamente esta tempestad²⁰.

Es posible que, debido a esta misma tempestad que llevaba al Ángel de la Historia al progreso, las evidentes connotaciones políticas con las que nació la corriente situacionista fueran perdiendo protagonismo y haciéndose más débiles. No todo eran proclamas políticas y contundentes pancartas reivindicativas, los situacionistas también empleaban la poesía urbana (como en una *poesía sin poema*), otorgándole al activismo un carácter más amable y lírico²¹.

Esta proyección y reflexión desde la estética, antes que desde la reivindicación política, ha sido la que más influenciará en las derivas urbanas del siglo XXI. La más evidente tras comentar estas poesías urbanas situacionistas será la de la continuación de pintadas callejeras en forma de versos, que invitan a la reflexión del viandante. Ejemplos de ello son la conocida Acción Poética, iniciada por el poeta Armando Alanis Pulido en México pero extendida gracias a participantes y colaboradores por todo el mundo o el vizcaino Batania (Alberto Basterretxea Martínez) con su *alter ego* callejero Neorrabioso²², este último centrándose sobre todo en escribir frases y poemas reflexivos que no tienen por qué tener crítica política, sobre contenedores de basura móviles.

Por otro lado, otros escritores y artistas en la calle han seguido dando un mayor protagonismo a la acción y la reflexión y no tanto al activismo político. Un ejemplo de ello es Francis Alÿs, que, tras abandonar su profesión de arquitecto, crea obras performativas o audiovisuales que hablan de las tensiones que se dan en la ciudad, en este caso a mitad de camino, combinando crítica política con poética espacial urbana²³. Tal y como apunta Alberto Santamaría sobre su obra, "frente a las parcelas políticas y emancipatorias —que en ocasiones son el punto de partida de su obra— opta por la poetización de un espacio, a la espera de que sea el propio espacio el que haga visible «lo que sea»"²⁴. Esto mismo queda patente en su obra *The Green Line* (2004), para la que Alÿs caminó

20. Walter Benjamin, *Obra completa. Libro I / Vol. 2 Sobre el concepto de Historia*, (Madrid: Abada, 2008), 310

21. Fernando Figueroa Saavedra, "Lirismo callejero para paladares de asfalto: Neorrabioso entre las fieras," *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, no. 26 (2016), 83.

22. Fernando Figueroa Saavedra, "Lirismo callejero para paladares de asfalto: Neorrabioso entre las fieras". Documentación gráfica disponible en: @neorrabioso, consultado el 23 de mayo de 2021, <https://www.instagram.com/neorrabioso/>.

23. TATE, "Francis Alÿs," consultado el 23 de mayo de 2021, <https://www.tate.org.uk/art/artists/francis-aly-4427>.

24. Alberto Santamaría, *Alta cultura descafeinada: Situacionismo low cost y otras escenas del arte en el cambio de siglo* (Madrid: Siglo XXI editores, 2019), 142.

por las calles de Jerusalén creando una línea de pintura verde por la denominada Línea Verde que dibujó sobre un mapa el Ministro de Defensa de Israel para delimitar las posiciones de sus fuerzas armadas durante el alto al fuego de 1948²⁵.

Algo parecido, pero esta vez con un pequeño carro lleno de pintura blanca que era arrastrado por las calles de Montrouge (Francia), fue lo que realizaron David Renault y Mathieu Tremblin, conocidos como Les Frères Ripoulain en 2011 y bajo el título *Camion*. En este caso no parece existir una reivindicación política explícita, sino una forma de dejar testimonio de un recorrido urbano²⁶.

Pues bien, esta misma lectura se puede trasladar a muchas de las manifestaciones urbanas actuales, de las que no puede decirse que se trate tanto de activismo político como de medios para la reflexión libre del individuo. Pese a esto, y como ya se mencionaba con anterioridad, el simple hecho de intervenir en las calles de manera ilegal o adentrarse en propiedades privadas sin permiso seguirá llevando consigo una connotación política de la que resulta difícil desprenderse.

La deriva en la actualidad y la exploración del tercer paisaje

Mención aparte merece la influencia de la deriva situacionista en las manifestaciones urbanas presentes, ya que es la que más importancia ha obtenido con el transcurso del tiempo y de la que más ejemplos se encuentran en las calles. Pero, para que estas intervenciones y obras resulten especialmente valiosas y muevan a la reflexión de los ciudadanos, deben estar enraizadas en la propia urbe, en aquellas calles en las que los viandantes transitan día a día y sienten sus pulsiones, bondades, contrariedades y hastíos. Partir de lo particular (lo que se conoce de primera mano), a lo general (la reflexión que alcanzará), es la forma más eficaz de llegar al ciudadano, la mejor manera de captar su atención.

25. Edward Platt, "Telling stories with a life of their own: Francis Alÿs," consultado el 24 de mayo de 2021, <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-19-summer-2010/telling-stories-life-their-own>; Francisco Javier Méndez Landa, "Atacar la frontera: la poesía como política en la obra de Francis Alÿs," en *IV Congreso Internacional Estética y Política: Poéticas del desacuerdo para una democracia plural, 16 y 17 de octubre*, (Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València, 2019), 105-110, consultado el 24 de mayo de mayo de 2021, <https://riunet.upv.es/handle/10251/131880>.

26. David Renault y Mathieu Tremblin, "Home," consultado el 30 de mayo de 2021, <http://www.lesfreresripoulain.eu/>.

Las derivas situacionistas poseen paralelismos con la escena del *graffiti*, ambas son corrientes puramente de juventud, que no parten de referentes artísticos previos y donde su principal *leit motiv* es la diversión, el juego y la exploración urbana. Es fácil intuir que los pioneros del *graffiti*, aquellos niños de los suburbios de Nueva York, poco sabrían de los escritos de Guy Debord, pero la historia parece repetirse y la necesidad de explorar la bulliciosa ciudad con los ojos de la juventud siempre será una constante evasión.

Especialmente interesantes y prolíficos son los ejemplos de derivas en el arte urbano actual, pudiendo considerarse incluso una corriente dentro del mismo. Al más puro estilo situacionista, aunque alejada de las connotaciones políticas más estridentes de estos, se encuentra la artista barcelonesa Clara Nubiola. Su trabajo de *La guía de las rutas inciertas*, que recoge en un libro con el mismo título y también desarrolla en una aplicación móvil, crea rutas sin destino ni planificación y alejadas de los tópicos turísticos para redescubrir la ciudad, sus periferias y “reivindicar la sorpresa desde lo cotidiano. [...] Viajar no significa irse lejos. Viajar es simplemente mirar”²⁷. Los hitos que se va encontrando en el camino, el urbanismo, el mobiliario urbano o los letreros de los establecimientos por los que pasa, los recoge en forma de ilustraciones y anotaciones en libretas, creando una suerte de mapa sinóptico del viaje (Fig. 5).

Eltono ha sido otro de los artistas especialmente abundantes en este tipo de experiencias, ya sea desde la propia observación individual o desde la colectividad, llegando a trasladar estas ideas mediante obras que han saltado al circuito de las galerías de arte. Su pasado en la escena del *graffiti* madrileño le precede y evidencia su interés y buen gusto a la hora de escoger las localizaciones de sus conocidos iconos. La búsqueda de lugares visibles pero que resulten sorprendidos, delicados y poco invasivos hace que el deambular por las calles haya sido una necesidad *sine qua non* a lo largo de toda su carrera²⁸.

Sin embargo, esta deriva se hace más patente en proyectos como el realizado para su exposición individual *Anomalías* en Valencia (galería SET Espai d’Art, 15 de septiembre – 11 de noviembre de 2017). Para ella, dibujó sobre el mapa de Valencia seis recorridos lo más circulares posibles que le permitían las calles, tras esto, creó esculturas con estas formas y recorrió sus caminos (que variaban de 1 hasta 6 km) haciéndolas rodar por la vía urbana. Estas piezas fueron parte de la exposición junto a pequeñas piedras que

27. Clara Nubiola, “La guía de las rutas inciertas,” consultado el 30 de mayo de 2021, <https://www.claranubiola.com/LA-GUIA-DE-LAS-RUTAS-INCIERTAS>.

28. VdeVictoria, “Conversaciones con #37..., Eltono,” *Podcast Conversaciones con ... VdeVictoria*, consultado el 15 de mayo de 2021, <https://open.spotify.com/show/1GlidndfSrZ0Gks9p7f3WR>.

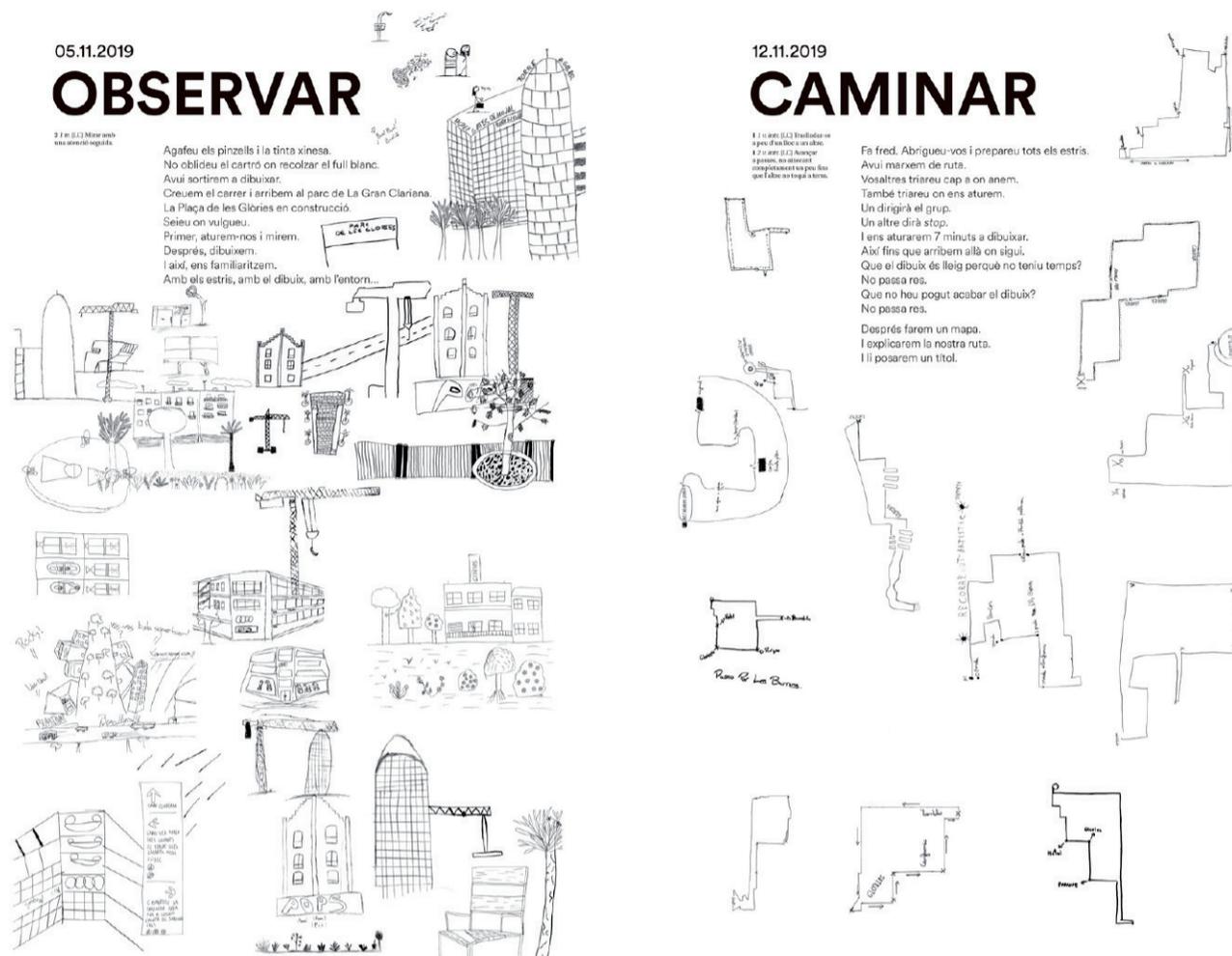


Fig. 5. Clara Nubio, *De llegir una plaça*, 2020. Disponible en <https://claranubiola.com/LEER-UNA-PLAZA>

se encontraba en los alrededores de la galería y que pintaba y hacía llegar hasta ella empujándolas por la calle con el pie y a dibujos que realizó durante doce trayectos de autobús de los que desconocía su destino²⁹. Otras de sus obras basadas en derivas fue el *Proyecto RUF0* (2014), en el que arrastró un total de once pinturas por las calles de Moscú³⁰ y que fueron sus testimonios objetuales de estas derivas urbanas.

Por otro lado, este paso del activismo a la poética y al discurso estético seguramente ha sido el germen de la inclusión de los creadores urbanos en el *establishment* artístico. Lo que en un inicio resultaba más llamativo y disfrutable, la *deriva* y la experiencia individual que nunca ha desaparecido de la escena del *graffiti*, para los artistas urbanos se ha transmutado en materializar esas sensaciones en algo tangible. Al principio el foco estaba en dialogar con el espacio, crear sinergias y compartir la experiencia con los viandantes, pero esta inclinación hacia el materialismo puede desequilibrar

29. Eltono, "Anomalías," consultado el 28 de mayo de 2021, <https://www.eltono.com/es/exhibitions/solo/anomalias/>.

30. Eltono, "Proyecto RUF0," consultado el 28 de mayo de 2021, <https://www.eltono.com/es/projects/ruf0-project-moscow/>.

demasiado la balanza, a riesgo de darle al producto más importancia que a la reflexión y llega a un límite en el que “el arte contemporáneo, cuando está fuera de sí, lo está para el círculo del arte, pero no para la sociedad”³¹.

Sin embargo, mientras que para el *flâneur* y el situacionista el medio urbano era su único escenario, en el caso de los escritores de *graffiti* y los artistas urbanos, los resquicios y la naturaleza que convive y sobrevive en la gran ciudad suelen estar constituidos, también, por espacios interesantes preparados para descubrir y conquistar. El término de *Tercer paisaje* fue acuñado por el agrónomo francés Giles Clément en su *Manifiesto del Tercer paisaje* publicado en 2004³². En él bautiza de esta forma a estos espacios donde se desarrolla la diversidad biológica que lucha por sobrevivir a las imposiciones urbanísticas. Suelen ser lugares aislados y denostados que, bien por imposibilidad o bien por abandono, no han sido explotados y conquistados por la urbe y donde la vida vegetal y animal ocupa su lugar.

Antes del manifiesto de Clément otros estudiosos habían disertado sobre estos lugares abandonados o transitorios, Rem Koolhaas con su *junkspace* (espacio basura) o Denis Wood denominándolos como *shadowed spaces* (espacios en sombra) incluyendo en éstos su carácter oculto y alejado de los “ojos normativos”³³. Entre ellos cabe destacar al antropólogo Marc Augé, que reflexiona sobre aquellos espacios de tránsito estereotipados e impotentes a la hora de invitar a las relaciones interpersonales; los sujetos son anónimos y uniformes. Los denominados por Augé como *no lugares* pueden ser aeropuertos o centros comerciales (y cada vez más las calles de las urbes o incluso la red³⁴), espacios destinados a fines concretos en los que la relación que los individuos tienen con los mismos y con otras personas son predecibles y no se suelen salir de los estándares o las normas fijadas, estas se imponen silenciosas pero contundentes³⁵.

En el caso de la escena del *graffiti*, estos lugares alejados de las bulliciosas y concurridas calles, edificios abandonados, cunetas de autopistas o zonas inferiores de puentes y pasos de nivel, permiten la acción sin el miedo a ser vistos, dando lugar a piezas más

31. Silvia Schwarzböck, “Prólogo: La no vanguardia,” en *El situacionismo y sus derivas actuales: Acerca de las relaciones entre arte y política en la estética contemporánea* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2015), 17.

32. Gilles Clément, *Manifiesto del Tercer paisaje*, (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2007).

33. Para ampliar información consultar el siguiente artículo: Javier Pérez Igualada, “Los nombres de los lugares sin nombre,” A: “ACE: Architecture, City and Environment”, octubre de 2018, vol. 13, núm. 38, 129-150.

34. Carles Geli, “Marc Augé: “Con la tecnología llevamos ya el ‘no lugar’ encima, con nosotros,” *El País*, 31 de enero de 2019, consultado el 28 de mayo de 2021, https://elpais.com/cultura/2019/01/31/actualidad/1548961654_584973.html.

35. Marc Augé, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la modernidad*, (Barcelona: Editorial Gedisa, 2008).



Fig. 6. 1UP. Disponible en <https://www.flickr.com/photos/kami68k/20597850166>

elaboradas y en *estilo*. También resulta especialmente estimulante descubrir túneles o lugares de difícil acceso y documentar fotográficamente o mediante video el proceso hasta llegar a ellos. Esto es más propio de movimientos como el *building*, los *cata-phines* o la *urban exploration*, un ejemplo de ello es el caso del colectivo Les Forces du Desordre, que suben el material de su proceso a la web en su perfil de Instagram³⁶. En la escena del *graffiti* es también muy habitual encontrar estos testimonios documentales, en un inicio fueron los fanzines de corta tirada y poco accesibles, pero en la actualidad se almacenan y exhiben en cuentas de Instagram, webs y videos en Youtube, tal y como también hace el conocidísimo grupo 1Up (OneUnitedPower)³⁷ (Fig. 6).

36. @les_forces_du_desordre, consultado el 29 de mayo de 2021, https://www.instagram.com/les_forces_du_desordre_/?hl=es.

37. @1UP_crew_oficial, consultado el 28 de mayo de 2021, https://www.instagram.com/lup_crew_oficial/?hl=es.

En el ámbito del arte urbano se pueden destacar muchos ejemplos en los que la exploración del *Tercer paisaje* cobra un cáliz más reflexivo y poético. En el caso de Mathieu Tremblin (Les Frères Ripoulain) reflexiona sobre los conocidos como *desire paths*³⁸, caminos alternativos que se salen de los trazados impuestos, visibles por ejemplo en los parques, donde deja de crecer la hierba por ser pisada con asiduidad por los viandantes. En su intervención junto a Cynthia Montier *Pavilion "Rue Champollion"* (2020) coloca faroles que alumbran por la noche estos atajos entre las casas de una zona residencial de Sélestat (Francia)³⁹ (Fig. 7).

En la obra de LUCE se pueden hallar intervenciones que juegan con el descubrimiento del *Tercer paisaje* y la vinculación y las historias vividas en ellos en su infancia. El apego y la intención de guardarlos para siempre, hace que intervenga de manera sutil y poética, ensalzando lugares olvidados y dotándolos de guiños y sorpresas que el curioso caminante encontrará. Un ejemplo de ello es su intervención en *Torre Naranja*, donde perfora la chapa de esta estructura dejando pasar la luz y formando palabras y frases como "cobijo del temporero" o "naranja mancha mis dedos". En *Hasta donde llego yo*, LUCE escoge un edificio abandonado cercano a la autovía a la llegada a Valencia (las torres del Marjal de El Puig), concretamente la fachada que da a un bosque y descartando la que se dirige a los apartamentos que se encuentra repleta de grafitis por ser la más visible. En la fachada de tres de sus plantas realiza un agujero por el que introduce su brazo y, a ciegas, pinta con un rodillo una forma circular hasta lo que le alcanza el brazo (Fig. 8). Tal y como expresa Chema Segovia esta obra cuenta con una especial "agudeza a la hora de hacerse presente en un lugar de una manera tan rotunda como sensible, que no distorsiona el contexto, sino que dialoga con él, añadiendo sobre las anteriores una historia que contar"⁴⁰.

El espacio urbano imaginario y virtual en la primavera del 2020

Con motivo de la pandemia mundial del COVID-19 y tras ser decretado el estado de alarma en España el 14 de marzo de 2020, durante la primavera de ese mismo año la población española se vio obligada a confinarse en sus casas para paliar la profunda crisis

38. Para ampliar información consultar el artículo: Ellie Violet Bramley, "Desire paths: the illicit trails that defy the urban planners," *The Guardian*, 5 de octubre de 2018, consultado el 28 de mayo de 2021, <https://www.theguardian.com/cities/2018/oct/05/desire-paths-the-illicit-trails-that-defy-the-urban-planners>.

39. Mathieu Tremblin, "Selection", consultado el 29 de mayo de 2021, <http://www.demodetouslesjours.eu/>.

40. Lucas Oliete, Sean Hussey y Chema Segovia, *Hasta donde llego yo*, (Valencia: Handshake, 2019).



Fig. 7. Cynthia Montier y Mathieu Tremblin, *Pavilion "Rue Champollion"*, 2020. Disponible en <http://www.demodetouslesjours.eu/>



Fig. 8. LUCE, *Hasta donde llego yo*, 2019. Disponible en <https://luceabc.tumblr.com/>

sanitaria del país. Las calles de las ciudades se vaciaban, el silencio imperaba y los contactos sociales y afectivos se limitaban a las posibilidades virtuales.

Si bien las calles ya eran meros lugares de paso, poco abiertos a los encuentros y reuniones, con cada vez menos parques y bancos donde conversar y pararse a mirar, ahora se convertían en espacios vetados y grises. El desarrollo de los medios digitales y las redes sociales ha acompañado siempre a la forma de acceder al *graffiti* y al arte urbano, trasladando cada vez más su contemplación de la calle a las pantallas.

No hay que olvidar que esta prevalencia de lo virtual frente a lo físico y tangible ha desvirtuado en ocasiones los discursos y pilares sobre los que se sustenta el arte urbano, olvidando su vinculación con el entorno y el medio. Sin embargo, lo que *a priori* parecía un *hándicap*, en época de confinamiento estos medios han sido la única forma de acceso a las obras. Durante aquellos meses los límites del *Tercer paisaje* se expandieron, precisando de nuevo de intérpretes y exploradores que nos acercaran las calles que hasta hace poco transitábamos.

En este contexto, en el que únicamente se permitían los desplazamientos más esenciales, el artista urbano E1000, conocido por dejar su impronta en forma de color en las rejas y mobiliario urbano aprovechando y jugando con sus formas, realizó una serie de directos en Instagram donde deambulaba y exploraba las calles guiado por lo que le sugerían los propios espectadores. La propia ilegalidad que suponía esto en aquel momento deja patente la reflexión y la crítica política, además de continuar con el discurso y la experimentación de las *derivas*, ahora más que nunca prohibidas.

Otro ejemplo lo volvemos a encontrar en la obra de Eltono que, durante la relajación de las medidas frente a la crisis del COVID-19 en Francia, llevó a cabo el proyecto titulado *1KM*. En el país estaban permitidos en aquel momento los desplazamientos de máximo una hora y en un radio de 1 km en torno al domicilio, por lo que el artista proyectó un círculo con estas características en un mapa y recorrió todas las rutas posibles marcando con una línea de tiza blanca el suelo al llegar al límite que no podía sobrepasar. Todo ello lo fue documentando gráfica y fotográficamente, ofreciendo dicho material en su web⁴¹ (Fig. 9).

41. Eltono, "1KM", consultado el 31 de mayo de 2021, <https://www.eltono.com/es/1km/>.



Fig. 9. Eltono, 1KM, 2020.
 Disponible en <https://www.eltono.com/es/1km/>

Finalmente, cabe destacar la interesante obra del artista urbano malagueño Dreucol que durante el confinamiento sorprendió a los lectores del periódico local La Opinión de Málaga. El 19 de abril Roberto Dávila publicó en el suplemento Cultura y Sociedad un artículo titulado “Dreucol se ‘salta’ la cuarentena”, donde relataba la realización de una obra/instalación del artista en las calles de Málaga describiéndola de la siguiente forma: “Por el momento no se conoce su ubicación exacta [...] no solo se habla de unas dimensiones superiores a las habituales [...] Nos han llegado testimonios muy dispares, incluso, de personas que han tenido que huir despavoridas; algunas hablan hasta de desmayos”. El periodista continúa el artículo entrevistando al artista, que señala su pretensión de hacer lo opuesto a lo esperado, emplear un amplio espacio público para crear un lugar antisocial. Describe la instalación y afirma que ha incluido “afiladas hojas de cuchillos antiguos apuntando al cielo, un huerto de plantas carnívoras y venenosas, y varias serpientes hambrientas”. El desenlace y la reflexión llegan en las últimas líneas

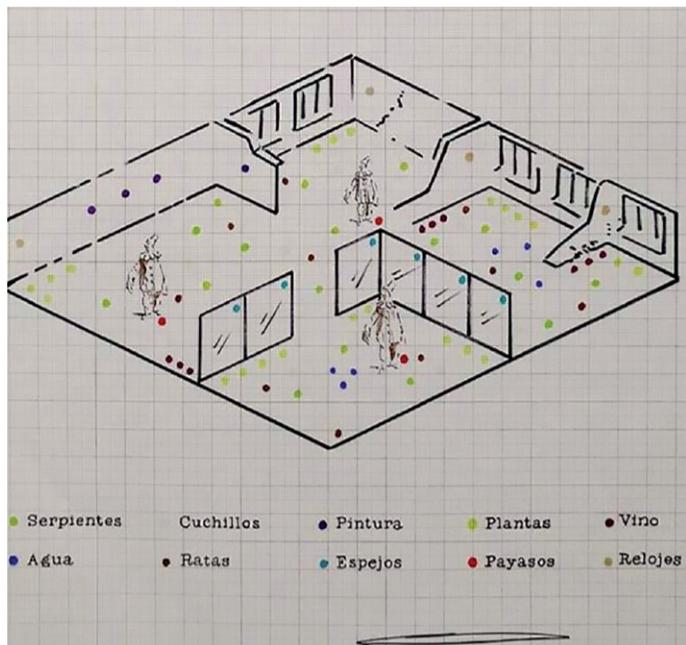


Fig. 10. DREUCOL, *Dreucol se "salta" la cuarentena*, 2020. Disponible en <https://www.laopiniondemalaga.es/cultura-espectaculos/2020/04/19/dreucol-salta-cuarentena-27574432.html>

donde Dreucol afirma que "el mensaje es el propio proyecto. Cuando todos podamos salir a la calle ya no existirá, de hecho el proyecto existe mientras los lectores estén leyendo estas palabras, o mientras la gente hable o sepa de él" (Fig. 10). Con esto, Dreucol juega en los primeros párrafos del artículo con la imposibilidad de los lectores de comprobar si realmente sus palabras son ciertas, les hace imaginarse en ese espacio imposible para, posteriormente, revelar la verdad y llevar a la reflexión.

Estos ejemplos dejan patente que circunstancias como las vividas en la primavera del 2020 han podido despertar la creatividad de los artistas y que, pese al reto que esto suponía para ellos, todavía se pudo seguir disfrutando de obras urbanas desde el espacio virtual.

Conclusiones

Resulta innegable que la corriente situacionista posee una gran cantidad de paralelismos con las acciones y obras que se han realizado y realizan en las calles. Ya sea consciente o inconscientemente, algunas de sus teorías y reflexiones han calado en la sociedad y han impregnado la forma en la que los escritores de grafiti y los artistas urbanos dialogan atemporalmente con la ciudad.

La acción de caminar en sí misma, en un tiempo en el que los trayectos diarios sirven a la monotonía y a la obligación, resulta cada vez más un acto de rebeldía y de disfrute del que en ocasiones, ya sea por el diseño de las ciudades o por circunstancias catastróficas, se nos dificulta o priva.

La forma en la que se accede al arte urbano ha cambiado, sumando una mayor prevalencia de las pantallas, visitas virtuales, frente a las vistas de obras en las calles, perdiéndose de esta forma parte de la frescura y la sorpresa que este tipo de intervenciones

producen. También su incursión en los circuitos del arte, la asimilación de la subcultura, la expansión de los incorrectamente llamados museos de arte urbano y la abrumadora omnipresencia de los festivales o los numerosos murales contemporáneos comisionados, ha hecho que la sensación imperante sea la de un declive o una agonía del arte urbano. El Ángel de la Historia de Klee ha sido arrastrado por la tormenta.

Parecía, por tanto, que esta corriente podría morir de éxito en aras de una nueva generación de artistas que habían comenzado en las calles y que de un momento a otro se había refugiado *indoor*, prefiriendo la autopromoción y la viralización de sus obras en la red. Sin embargo, esto quizás es solo la superficie, y la realidad es que asistimos a una criba natural de la escena, que ha resultado estar magnificada, especialmente saturada y explotada en su tránsito al reconocimiento.

Las obras e intervenciones que han servido como ejemplo en estas líneas perfilan un panorama urbano que sigue siendo interesante, que es consciente y continúa la estela de sus referentes histórico-estéticos y que, en ocasiones, llega a ser profundamente reflexivo y poético. Pese a estar en minoría, todavía quedan artistas resistentes.

Referencias

Fuentes bibliográficas

- Augé, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la modernidad*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2008.
- Baudelaire, Charles. "A Arsène Houssaye." En *El spleen de París*, 4. Madrid: Ediciones elaleph, 1999.
- Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica." En *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989. Consultado el 23 de mayo de 2021. https://www.ucm.es/data/cont/docs/241-2015-06-06-Textos%20Pardo_Benjamin_La%20obra%20de%20arte.pdf.
- Benjamin, Walter. *Obra completa. Libro I/ Vol. 2 Sobre el concepto de Historia*. Madrid: Abada, 2008.
- Bramley, Ellie Violet. "Desire paths: the illicit trails that defy the urban planners." *The Guardian*, 5 de octubre de 2018. Consultado el 28 de mayo de 2021. <https://www.theguardian.com/cities/2018/oct/05/desire-paths-the-illicit-trails-that-defy-the-urban-planners>.
- Carmo, André. "Reclaim the streets, the *protestival* and the creative transformation of the city." *Finisterra*, XLVII, 94, (2012), 103-118.
- Clément, Gilles. *Manifiesto del Tercer paisaje*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2007.

- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Madrid: Pre-textos, 2005.
- Debord, Guy, y Wolman, G. J. "Métodos de tergiversación." *Les Levres Nues*, #8 (1956). Consultado el 23 de mayo de 2021. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/debord.html>.
- Debord, Guy. "Introducción a una crítica de la geografía urbana." *Les lévres nues*, #6 (1955), traducido por Lurdes Martínez en *A Parte Rei: revista de filosofía*, nº 11 (2000). Consultado el 23 de mayo de 2021. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3887677>.
- Figueroa Saavedra, Fernando. "Lirismo callejero para paladares de asfalto: Neorrabioso entre las fieras." *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, no. 26 (2016), 83.
- Fleisner, Paula y Lucero, Guadalupe. *El situacionismo y sus derivas actuales*. Buenos Aires: Prometeo, 2014.
- García Gayo, Elena. "Conservación de Arte Urbano. Vermibus, de la calle al estudio y a la galería." *19 Jornada de Conservación de Arte Contemporáneo* (2018) Madrid, 277-286.
- García Vergara, Marisa. "Paris n'existe pas." En *La cultura y la ciudad*, eds. Juan Calatrava, Francisco A. García Pérez y David Arredondo Garrido, 345-351. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2015.
- Ivain, Gilles. "Formulario para el nuevo urbanismo." En *Internacional situacionista*, vol. 1. Madrid: Literatura Gris, 1999.
- Löwy, Michael. "Walter Benjamin y el surrealismo: historia de un encantamiento revolucionario." *Acta Poética*, Vol. 28, Nº 1-2 (2007), 73-92.
- Méndez Landa, Francisco Javier. "Atacar la frontera: la poesía como política en la obra de Francis Alÿs." En *IV Congreso Internacional Estética y Política: Poéticas del desacuerdo para una democracia plural, 16 y 17 de octubre*, 105-110. Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València, 2019. Consultado el 24 de mayo de mayo de 2021. <https://riunet.upv.es/handle/10251/131880>.
- Nieuwenhuys. "Another City for Another Life (1959)." En *Constant. New Babylon*, 162-193. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017.
- Nubiola, Clara. "La guía de las rutas inciertas." Consultado el 30 de mayo de 2021. <https://www.claranubiola.com/LA-GUIA-DE-LAS-RUTAS-INCIERTAS>.
- Oliete, Lucas; Hussey, Sean y Chema Segovia. *Hasta donde llego yo*. Valencia: Handshake, 2019.
- Pachilla, Pablo. "Guy Debord y la ciudad: deriva y psicogeografía." En *El situacionismo y sus derivas actuales: Acerca de las relaciones entre arte y política en la estética contemporánea*, 33-50. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2015.
- Pérez Igualada, Javier. "Los nombres de los lugares sin nombre." A: "ACE: Architecture, City and Environment", Vol. 13 Nº 38 (2018): 129-150.
- Platt, Edward. "Telling stories with a life of their own: Francis Alÿs." Consultado el 24 de mayo de 2021. <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-19-summer-2010/telling-stories-life-their-own>.
- Ramírez Blanco, Julia. "Reclaim the Streets! From local to global party protest." *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, Vol. 1, Núm. 1, (2013), 171-180.

- Redacción ReasonWhy. "NO-AD Day, la iniciativa que va en contra del exceso de publicidad." *ReasonWhy*, 11 de marzo de 2013, consultado el 25 de mayo de 2021. <https://www.reasonwhy.es/actualidad/disenio/un-disenio-para-dos-identidades-2015-03-11>.
- Santamaría, Alberto. *Alta cultura descafeinada: Situacionismo low cost y otras escenas del arte en el cambio de siglo*. Madrid: Siglo XXI editores, 2019.
- Schwarzböck, Silvia. "Prólogo: La no vanguardia." En *El situacionismo y sus derivas actuales: Acerca de las relaciones entre arte y política en la estética contemporánea*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2015.
- Taccetta, Natalia. "Guy Debord y Walter Benjamin: del anti-espectáculo a la deriva de la historia." En *El situacionismo y sus derivas actuales: Acerca de las relaciones entre arte y política en la estética contemporánea*, 109-114. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2015.
- VV.AA. "Definiciones." *Internacional Situacionista vol. 1: La realización del arte*. Madrid: Literatura Gris, 1999.

Fuentes periodísticas

- Geli, Carles. "Marc Augé: "Con la tecnología llevamos ya el 'no lugar' encima, con nosotros"." *El País*, 31 de enero de 2019. Consultado el 28 de mayo de 2021. https://elpais.com/cultura/2019/01/31/actualidad/1548961654_584973.html

Webgrafía

- @1UP_crew_oficial. Consultado el 28 de mayo de 2021. https://www.instagram.com/1up_crew_oficial/?hl=es.
- @les_forces_du_desordre. Consultado el 29 de mayo de 2021. https://www.instagram.com/les_forces_du_desordre_/?hl=es.
- @neorrabioso. Consultado el 23 de mayo de 2021. <https://www.instagram.com/neorrabioso/>.
- Abarca, Javier. "Eltono." Consultado el 23 de mayo de 2021. <https://urbanario.es/articulo/eltono/>.
- DosJotas. "Home." Consultado el 23 de mayo de 2021. <http://www.dosjotas.org/>.
- Eltono. "1KM." Consultado el 31 de mayo de 2021. <https://www.eltono.com/es/1km/>.
- . "Anomalías." Consultado el 28 de mayo de 2021. <https://www.eltono.com/es/exhibitions/solo/anomalias/>.
- . "Pinto Gratis." Consultado el 23 de mayo de 2021. <https://www.eltono.com/es/projects/pinto-gratis/>.
- . "Proyecto RUFO." Consultado el 28 de mayo de 2021. <https://www.eltono.com/es/projects/rufo-project-moscow/>.
- . "Servicio 24h." Consultado el 23 de mayo de 2021. <https://www.eltono.com/es/projects/servicio-24h/>.

Renault, David, y Tremblin, Mathieu. "Home." Consultado el 30 de mayo de 2021. <http://www.lesfreresripoulain.eu/>.

TATE. "Francis Alÿs." Consultado el 23 de mayo de 2021. <https://www.tate.org.uk/art/artists/francis-aly-4427>.

Tremblin, Mathieu. "Selection." Consultado el 29 de mayo de 2021. <http://www.demodetous-lesjours.eu/>.

VdeVictoria. "Conversaciones con #37..., Eltono." *Podcast Conversaciones con... VdeVictoria*. Consultado el 15 de mayo de 2021. <https://open.spotify.com/show/1GlidndfSrZ0Gks9p7f3WR>.

Vermibus. "Proyecto NO-AD." Consultado el 23 de mayo de 2021. <https://vermibus.com/no-ad-project/>.



Repercusiones del blanqueo selectivo en el Callejón de los Punkis. ¿Anomalía, apropiacionismo o malentendido?

Repercussions of the Selective Removal of Graffiti in Callejón de los Punkis. Anomaly, Appropriationism or Misunderstanding?

Alberto Santos-Hermo

Universidad de Vigo, España

alberto.santoshermo@ceu.es

 0000-0001-5003-2164

Recibido: 01/06/2021 | Aceptado: 14/09/2021

Resumen

El presente trabajo analiza la situación actual del graffiti vigués en relación con las políticas municipales, a través de un caso que podemos considerar como blanqueo selectivo, sito en un callejón que comunica las calles Lepanto (nº9) e Irmandiños (nº18). En este lugar, que vivió su apogeo durante La Movida en los ochenta y que es en la actualidad uno de los pocos spots clásicos de graffiti situados en el centro de la ciudad, se ha llevado a cabo un tapado sistemático de superficies en determinadas zonas en el transcurso de una campaña municipal de limpieza, con la peculiaridad de que en una de sus áreas se han borrado únicamente firmas, conservado intactas las piezas de escritores como Stim74, Cris o Rade. Se planteará una explicación a esta aparente anomalía.

Abstract

This article analyzes the current situation of Vigo's graffiti in relation to municipal policies, through a case that we can consider as selective whitewashing, located in an alley that connects 9 Lepanto Street and 18 Irmandiños Street. In this place, which experienced its heyday during La Movida in the eighties and is currently one of the few classic graffiti spots located in the center of the city, a systematic covering of surfaces has been carried out in certain areas in the course of a municipal cleaning campaign, with the peculiarity that in one of its areas only signatures have been erased, preserving intact the pieces of writers such as Stim74, Cris or Rade. An explanation for this apparent anomaly will be proposed.

Palabras clave

Apropiacionismo
Arte urbano
Blanqueo selectivo
Conservación
Graffiti
Vigo

Keywords

Appropriationism
Urban Art
Selective Whitewashing
Conservation
Graffiti
Vigo

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Santos-Hermo, Alberto. "Repercusiones del blanqueo selectivo en el Callejón de los Punkis. ¿Anomalía, apropiacionismo o malentendido?" En *La Agonía del Arte Urbano*. Monográfico Atrio 2, editado por Elena García Gayo y Laura Luque Rodrigo, 46-62. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, Atrio, 2021. <https://doi.org/10.46661/atRIO.6292>

© Alberto Santos-Hermo. Esta publicación es de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonComercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Introducción

Tras un largo proceso de transformación iniciado a partir de la reconversión industrial de los años ochenta, la ciudad de Vigo –situada en el Noroeste de España, en la Comunidad Autónoma de Galicia– se encuentra inmersa en una dinámica de embellecimiento promovida por su alcalde, Abel Caballero, presidente de la Federación Española de Municipios y Provincias, con un notable recurso de los *mass media* incentivado por su peculiar forma de hacer política basada en maniobras efectistas de gran viralidad.

Bajo el lema “vivimos nunha cidade fermosa”¹ (vivimos en una ciudad hermosa), se han puesto en marcha una serie de proyectos. Entre estos destacan los siguientes: el programa *Vigo Vertical* –centrado en la construcción de infraestructuras como rampas y escaleras mecánicas o elevadores, con el fin de salvar los desniveles propios de la orografía viguesa–, y el festival *Vigo Ciudad de Color* –dedicado a la promoción del arte urbano de iniciativa municipal o al remozado de espacios públicos desde el concepto de humanización–. Todo ello basado en una estética propia que gira alrededor del colorido y el empleo indiscriminado de todo tipo de *gadgets* tecnológicos, con una especial querencia por los dispositivos lumínicos. Su empleo alcanza su máximo exponente en la campaña navideña cuando la ciudad se engalana con diez millones de luces led, lo que ha llevado a ser protagonista de noticias en medios internacionales como el *New York Times*.

Sin embargo, al mismo tiempo que se desarrollan este tipo de propuestas orientadas al estímulo del turismo, se reprimen y desprecian aquellas iniciativas que quedan fuera de la supervisión municipal, o que suponen una amenaza para los intereses de la Alcaldía, empeñada en tomar una deriva hacia el lado más *comercial* de la cultura. Recientes polémicas, como la que envolvió el proceso de selección de una nueva dirección en el MARCO (Museo de Arte Contemporáneo de Vigo), han sembrado dudas alrededor de la nueva orientación del panorama cultural de la ciudad. A este ejemplo se suma la desaparición de festivales de música como el *ImaxinaSons*, dedicado al jazz y con un recorrido de catorce ediciones². No obstante, otras propuestas afines a la línea municipal siguen adelante tras varias amenazas de cancelación o traslado. Es el caso del festival

1. Ángel Paniagua, “Rederos”, *La Voz de Galicia*, 25 de enero de 2018. Consultado el 29 de septiembre de 2021. https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/vigo/vigo/2018/01/25/rederos/0003_201801V25C12992.htm

2. Begoña Rodríguez Sotelino, “El festival de jazz de Vigo ImaxinaSons desaparece de la programación cultural”, *La Voz de Galicia*, 10 de julio de 2019. Consultado el 1 de junio de 2021. https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/vigo/vigo/2019/07/10/festival-jazz-vigo-imaxinasons-desaparece-programacion-cultural/0003_201907V10C3991.htm

O Marisquiño, centrado en la *cultura urbana*, en el que se desarrollan desde pruebas de *skateboarding* a exhibiciones de *graffiti* o conciertos.

En este clima municipal, la actividad espontánea y la regulada conviven en lo que parece una situación desigual respecto a las oportunidades de desarrollo y reconocimiento público.

La paradoja alrededor de las expresiones artísticas urbanas en la ciudad de Vigo: el festival *Vigo Ciudad de Color* y las políticas municipales antigraffiti

La ciudad de Vigo vive un momento de impulso de las intervenciones urbanas comisionadas, teniendo como principal promotor al Concello de Vigo por medio del festival *Vigo Ciudad de Color*, con la finalidad de situar a la urbe en el circuito mundial del arte urbano. La primera edición del festival tuvo lugar en el año 2015 y desde entonces se han llevado a cabo alrededor de ciento treinta intervenciones realizadas por artistas locales, nacionales e internacionales. Estas consisten principalmente en murales de gran formato sobre medianeras, aunque también han encajado en su programación otro tipo de intervenciones más cercanas a lo escultórico y talleres destinados a la divulgación del arte urbano.

Sin embargo, al mismo tiempo que el Concello de Vigo promueve estas formas de arte urbano socialmente aceptadas, ha decidido poner en marcha una política de tolerancia cero³ hacia todo aquello que considera graffiti y vandalismo. Con el fin de reprimir la actividad grafitera-vandálica y suprimir sus productos, el Concello ha creado unas brigadas de limpieza especializadas en el borrado del *bombing*, pero también de piezas más elaboradas, siguiendo el único criterio de intervenir sobre aquellas propuestas que no cuentan con el beneplácito municipal. A estas brigadas se sumarían patrullas policiales de paisano con el objetivo de capturar a los contraventores *in fraganti*, aunque la Policía Local lo desmienta: “no hay ninguna campaña para controlar las pintadas”⁴.

3. “Policías de paisano contra las pintadas”, *Faro de Vigo*, 22 de febrero de 2021. Consultado el 1 de junio de 2021. <https://www.farodevigo.es/gran-vigo/2021/02/22/concello-anuncia-tolerancia-cero-pintadas-grafitis-limpieza-vigilancia-35310031.html>

4. Luis Caros Llera, “Las pintadas pueden multarse con hasta 750 euros, pero no hay vigilancia”, *La Voz de Galicia*, 11 de marzo de 2021. Consultado el 30 de mayo de 2021. https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/vigo/2021/03/10/pintadas-pueden-multarse-750-euros-vigilancia/0003_202103V10C4996.htm

Esta dicotomía entre lo aceptado y lo reprobable, que entra dentro de la ya clásica dualidad legal/ilegal, ha tenido sus primeras fricciones con los escritores que han visto cómo sus espacios han sido invadidos por los productos del festival, llegando incluso a tapar piezas y *spots* enteros con ellos. Tampoco se les ofrece ninguna alternativa más allá de un pequeño concurso denominado *Batalla Mural*⁵ cuyo premio consiste en poder formar parte de la programación del citado evento pintando un mural que se sumará al circuito permanente de arte urbano.

Como protesta, algunos murales de *Vigo Ciudad Color* han sido vandalizados por parte de escritores críticos con la gestión municipal, comenzando una guerra que ha vivido episodios como el pintado de un tranvía restaurado situado a modo de monumento en el barrio de Coia. Sobre este, no sin cierta ironía, apareció una plata en la que se podía leer "ABEL (Patrón)"⁶, en referencia al alcalde Abel Caballero y su ribete autoritario.

Los escritores denuncian que las instituciones están totalmente desconectadas de la realidad del grafiti, proponiendo proyectos que no son viables, basados únicamente en criterios estéticos⁷. El desconocimiento de las tradiciones y normas no escritas que imperan en la calle conlleva que las fricciones entre instituciones y escritores se perpetúen sin que se aprecie una solución. Sin ir más lejos, las bases del propio festival recogen en su disposición décima una cláusula de libre interpretación advirtiendo que "la realización de pinturas fuera de los espacios asignados por el Concello" será motivo de la resolución del contrato⁸, condición que excluye automáticamente a la práctica totalidad de artistas que desarrollen su actividad dentro del grafiti.

En la problemática del arte urbano vigués también están involucrados agentes que apuntan intenciones oportunistas, entre los que podemos destacar a la asociación Proyecto Ewa, que forma parte de la comisión de arte urbano del festival *Vigo Ciudad de Color* y que ha sido definida como "uno de los principales soportes del arte urbano

5. M. Borrazás, "Los grafiteros midieron sus fuerzas en la Batalla Mural", *Atlántico Diario*, 27 de septiembre de 2020. Consultado el 29 de septiembre de 2021. <https://www.atlantico.net/articulo/vigo/grafiteros-midieron-fuerzas-batalla-mural/20200927015721797522.html>

6. Alejandro Martínez, "La Policía busca al autor de una pintada en el tranvía de Castelao", *La Voz de Galicia*, 30 de mayo de 2019. Consultado el 30 de mayo de 2021. https://www.lavozdegalicia.es/noticia/vigo/2019/05/30/policia-busca-autor-pintada-tranvia-castelao/0003_201905201905301559211759201.htm

7. Informante I, mensaje de voz, 27 de mayo de 2021

8. VII PROGRAMA para arrombar con carácter provisional medianeiras e outros elementos verticais con incidencia sobre a vía pública, e demais espazos libres que conforman a paisaxe urbana. *Aviso 2474 da Concellería de Patrimonio Histórico*, 30 de junio de 2020. Consultado el 1 de junio de 2021. <https://sede.vigo.org/expedientes/avisos/aviso.jsp?id=4375&lang=es>

de la ciudad⁹. Constituida en 2013 por “fotógrafos, diseñadores y poetas”¹⁰, pretenden transformar Vigo en una “ciudad poética”¹¹. Por otro lado, nos encontramos con guías turísticos que organizan *free tours*, con la aparente intención de divulgar y poner en valor la cultura urbana. Se sirven para ello de la buena voluntad o ansia de reconocimiento de artistas que acceden a acompañarlos en sus recorridos, que están orientados principalmente al público profano. Recientemente, ganaron notoriedad al anunciar el supuesto descubrimiento de una firma atribuida a Muelle¹².

Encontramos precedentes a esta paradoja en épocas anteriores, a través de dos ejemplos que tuvieron lugar en la primera mitad de la década del 2000. Durante el mandato del BNG, con Lois Pérez Castrillo de alcalde, se puso en marcha un programa destinado a aportar espacios para el grafiti bajo la batuta de la Casa da Xuventude¹³. Entre otras actividades se desarrollaron exhibiciones y se llevó a cabo el pintado de colegios y otros espacios de titularidad municipal. Este programa dio un impulso a la escena del grafiti local, generándose sinergias entre escritores de distintas generaciones y dando visibilidad a nuevos planteamientos que se consolidarían a través de la actividad de diversas *crews* y grupos como los Niños Especiales, lo que situó a la ciudad como uno de los referentes del arte urbano en España.

En diciembre de 2003 llegó al poder Corina Porro tras una moción de confianza a Ventura Pérez Mariño, quien había gobernado apenas seis meses tras Pérez Castrillo. Esta adoptó una postura similar a la de Abel Caballero: borrado y persecución de la actividad grafitera bajo la premisa de embellecer la ciudad¹⁴. Durante su mandato, el MARCO de Vigo programó *URBANITAS* (2006), que presenta la obra de los Niños Especiales, cuyas producciones en el medio urbano habían sido víctimas del *graffiti removal* municipal.

Podemos afirmar entonces que, en síntesis, el estado del arte urbano vigués pasa por una situación en la que chocan los intereses e intenciones del sector público con las iniciativas individuales, estando estas últimas sometidas a una persecución bajo la premisa de que no se corresponden con la idea de lo aceptable, bello o poético.

9. Laura Guizán, “Proyecto EWA, pilar del arte urbano en Vigo”, *El Español*, 26 de octubre de 2020. Consultado el 30 de mayo de 2021. <https://www.elespanol.com/treintayseis/articulos/actualidad/proyecto-ewa-pilar-del-arte-urbano-en-vigo>

10. “Proyecto Ewa”. Consultado el 30 de mayo de 2021. <https://proyectoewa.tumblr.com/sobreproyectoewa>

11. “Proyecto Ewa”

12. Redacción, “¿El grafitero Muelle en Vigo?”, *Faro de Vigo*, 26 de junio de 2019. Consultado el 31 de mayo de 2020. <https://www.farodevigo.es/gran-vigo/2019/06/26/grafitero-muelle-vigo-15649828.html>

13. David Suárez, “La reina del spray gallego es de Vigo”, *La Voz de Galicia*, 27 de noviembre de 2007. Consultado el 29 de septiembre de 2021. <https://www.lavozdegalicia.es/noticia/vigo/2007/11/23/reina-spray-gallego-vigo/00031195808660796677792.htm>

14. David Suárez

El Callejón de los Punkis

Historia y fisonomía del callejón

El callejón sin nombre oficial que conecta las calles Lepanto e Irmandiños conforma, por su configuración recoleta, un *spot* de grafiti que ha permanecido escondido a los ojos del gran público durante décadas en pleno centro de Vigo. El derribo del viaducto de entrada a la autopista AP-9 con motivo de las obras de reordenación de los accesos a la nueva estación intermodal de Vigo-Urzaiz, y el consiguiente cierre de la entrada de la calle Alfonso XIII, consiguieron que los viandantes comenzasen a transitar de nuevo por el que es ahora el único atajo para acceder a esta desde el entorno de Urzaiz y Gran Vía.

El ámbito del callejón (Fig. 1) está conformado por dos pasadizos que atraviesan sendas edificaciones y una suerte de plaza dividida en varios espacios, rodeada de muros que se prestan a la intervención de los escritores. Debido al creciente tránsito¹⁵, el Concello de Vigo decidió adecuarla, dentro de sus políticas de humanización, con la pavimentación de un suelo de tierra que acumulaba agua de lluvia y dificultaba la circulación de los peatones; también derribando algunos tabiques que formaban recovecos óptimos para realizar toda clase de actividades ilícitas a su abrigo. No es de extrañar que, teniendo en cuenta su mala fama (una rápida búsqueda en Google revela referencias al consumo de drogas, indigencia o incluso un intento de violación) y las nada favorables condiciones para el tránsito, se convirtiese progresivamente en un santuario del grafiti local.

El callejón recibe su nombre popular de los tiempos de La Movida, ya que por la década de los ochenta era lugar de encuentro de *punks* que frecuentaban los bares de la zona. Al no poder acceder a los locales, ya fuese por ser menores de edad o por otras cuestiones relacionadas con el derecho de admisión, se reunían allí hasta que acabó convirtiéndose en el centro de la escena¹⁶. Además, en este callejón se encontraba la salida de emergencia de El Manco, un mítico local de la calle Lepanto que vio nacer a bandas como Golpes Bajos y Def Con Dos, y que en su momento se consideró un lugar de culto en el circuito musical. Por tanto, todo indica que el *spot* estaba estrechamente ligado a una subcultura previa al desarrollo del *writing*, y que funcionaba como una TAZ (Zona

15. Begoña Rodríguez Sotelino, "El cierre de Alfonso XIII resucita el pasadizo más famoso de la época de la movida", *La Voz de Galicia*, 31 de enero de 2021. Consultado el 31 de mayo de 2021.

16. Billy King. Mensaje de texto, 27 de mayo de 2021

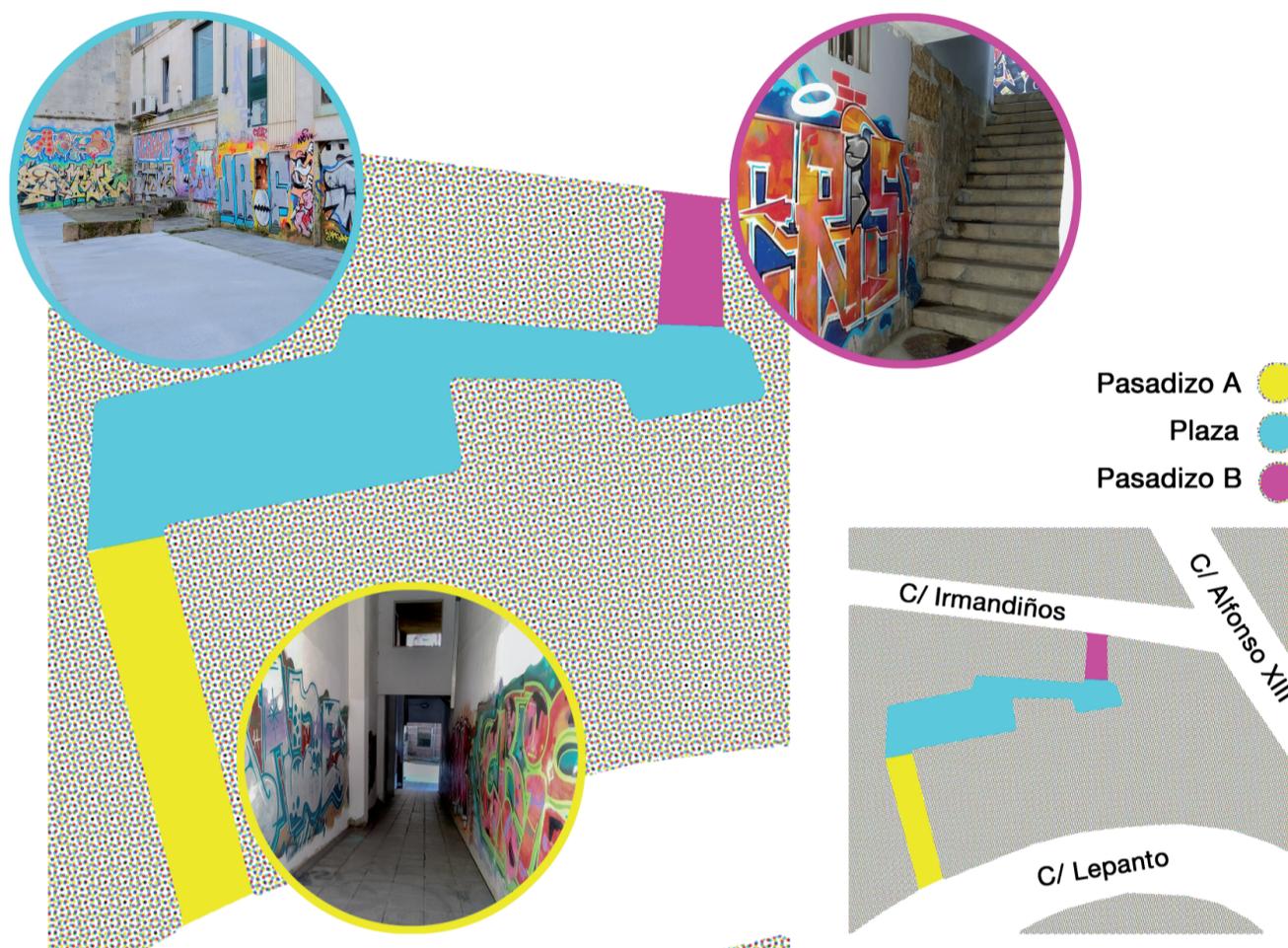


Fig. 1. Plano situacional del Callejón de los Punkis. (© Alberto Santos-Hermo)

Temporalmente Autónoma), un “entorno transitorio que elude las estructuras formales de control y está lleno de posibilidades sociales alternativas”¹⁷.

De entre los escritores presentes en sus muros debemos destacar la figura de Stim74, quien lleva años pintando en los espacios que el callejón ofrece. También aparecen otros nombres como Rade, Cris, Pufo, Benr y Facil.

Actuación de las brigadas de limpieza en el callejón: blanqueo selectivo

En mayo de 2021, meses después del anuncio de la creación de unas brigadas municipales dedicadas específicamente a la limpieza de las creaciones no comisionadas, algunas zonas del callejón fueron remozadas a través de dos procedimientos distintos. Por

17. Hakim Bey en Manu Fernández y Judith Gifreu, “El uso temporal de vacíos urbanos”, (Barcelona: Diputación de Barcelona, 2016), https://libreria.diba.cat/es/libro/el-uso-temporal-de-vacios-urbanos_57579. Consultado el 16 de septiembre de 2021.



Fig. 2. Salida de emergencia de El Manco pintada de gris. (© Alberto Santos-Hermo)

un lado, en la zona que conforma la plaza se realizó a la manera tradicional, esto es, tapando la totalidad del muro con una o varias capas de pintura gris (*graffiti removal*). Como resultado se obtuvo una superficie lisa (Fig. 2) que se adapta, en cierto modo, a la estética que se espera de una pared normal en el entorno urbano, sin tan siquiera formar un nuevo paisaje visual como el que se puede observar en otras operaciones de borrado. Sin embargo, en los pasadizos se tomaron otras determinaciones, puesto que quienes llevaron a cabo la limpieza consideraron eliminar únicamente las firmas que rodeaban a las piezas, las cuales quedaron intactas y enmarcadas en pintura blanca (Fig. 3) y gris (Fig. 4).

Este hecho inaudito nos plantea varias cuestiones y a la vez conduce a distintas conclusiones. La primera incógnita es por qué no se ha sometido la totalidad de la superficie del callejón al mismo procedimiento: algunas zonas han sido completamente cubiertas, otras se han tratado de forma selectiva y las restantes permanecen intactas. Observando los resultados de otras actuaciones en las calles aledañas, la arbitrariedad



Fig. 3. Pieza de Stim74 en el pasadizo A enmarcada en blanco. (© Alberto Santos-Hermo)



Fig. 4. Pieza de Cris en el pasadizo B enmarcada en gris. (© Alberto Santos-Hermo)

de las acciones de las brigadas de limpieza hace pensar que no existe un criterio único ni una forma de proceder estandarizada.

La siguiente cuestión se centra en la conservación de las piezas y el borrado de las firmas y dedicatorias que las rodeaban. El caso más notable se observa en el sitio que hemos identificado como *pasadizo A*, sometido a un blanqueo selectivo en su práctica totalidad. Se pueden realizar dos lecturas de esta acción: las personas encargadas del tapado han seguido su propio criterio, decidiendo crear una suerte de obra derivada al intervenir sobre las superficies y delimitar las piezas a modo de catálogo, o que hayan seguido las instrucciones o consejos de supuestos expertos o instancias superiores, bajo la recomendación de conservar las piezas en una maniobra apropiacionista.

Esta disección/selección y su doble interpretación han provocado el malestar de uno de los escritores que pintan habitualmente en el callejón, quien hizo patente su enfado, llegando a afirmar que borraría toda su producción en el lugar¹⁸. Es inevitable pensar en las paradigmáticas acciones de Blu en Berlín y Bolonia, en las que llevó a cabo el tapado de su obra en protesta contra las maniobras de expolio y gentrificación¹⁹, y que encuentra una explicación en el establecimiento de un “pulso de poderes, el autor destruye el objeto de deseo y símbolo de la explotación antes de que lo haga el otro, y le quita al explotador la ocasión de manifestar su poder para manifestar el suyo”²⁰.

¿Anomalía, apropiacionismo o malentendido?

No es de extrañar que las supuestas incoherencias en los planteamientos municipales causen indignación, confusión y estupor entre la comunidad del grafiti vigués, como ejemplifica la reacción del citado escritor. Existen respuestas lógicas y sencillas a las preguntas que se han expuesto en el punto anterior, pero el particular *zeitgeist* de la ciudad nos lleva a considerar hipótesis que van más allá de lo estrictamente previsible y que influyen sobre el criterio de la sociedad viguesa.

En primer lugar, debemos tener en cuenta que el callejón es un sitio de difícil acceso para vehículos de un tamaño superior al de una motocicleta. Esto descarta

18. Informante II. Mensaje de audio. 18 de abril de 2021

19. Javier Abarca Sanchís. “Blu está borrando todos sus murales de Bolonia”. Consultado el 31 de mayo de 2021. <https://urbanario.es/blu-esta-borrando-todos-sus-murales-de-bolonia/>

20. Fernando Figueroa Saavedra. “Graphímeros. Sobre lo efímero en el grafiti” (Madrid: Amazon, 2021), 214



Fig. 5. Entrada al pasadizo B. (© Alberto Santos-Hermo)

prácticamente la posibilidad de emplear en su interior las máquinas de limpieza con las que las brigadas desempeñan su labor, consistentes en “un vehículo hidrolimpiador dotado con agua caliente a presión y un depósito de 800 litros y otro con un sistema de hidroareador de alta y baja presión.”²¹ Por tanto, la operación de remozado del lugar se limita a labores de pintado, al contrario que en las calles adyacentes en las que sí se ha utilizado maquinaria especializada. Sin embargo, la entrada al *pasadizo B* parece a primera vista practicable desde la calle Irmandiños, y su superficie de piedra pintada permanece intacta. ¿Es posible que las condiciones de la entrada (Fig. 5) no permitan garantizar la seguridad de los operarios? Un espacio limitado con una relativa mala ventilación dificulta la maniobrabilidad de una pistola a presión y desaconseja el empleo de productos químicos.

21. A. Pérez. “Vigo inicia un plan especial para erradicar las pintadas callejeras”. *Atlántico Diario*. 22 de febrero de 2021. Consultado el 30 de mayo de 2021. <https://www.atlantico.net/articulo/vigo/vigo-inicia-plan-especial-erradicar-pintadas-callejeras/20210222230937823300.html>

En la pared de enfrente, que está revestida de cemento, se ha procedido de la misma manera que en el *pasadizo A*, con la diferencia de que se ha utilizado pintura gris en lugar de pintura blanca. Este detalle es sumamente importante, dado que podría ayudarnos a resolver una duda razonable en cuanto a la autoría de este proceso de limpieza: ¿quién o quiénes están detrás? ¿Podría tratarse de una iniciativa privada? La pieza de Cris se ha respetado, al igual que la de Stim74, reservando con esmero el fondo (Fig. 6), y no resultaría imposible, pero sí improbable, que dos agentes independientes (pongamos por caso los operarios municipales y los propietarios de una comunidad de vecinos) llegasen a la misma conclusión a la hora de proceder al tapado de las pintadas, tomando partido por la conservación.

Surgen entonces otras preguntas: más allá de los impedimentos técnicos, ¿por qué se ha optado por conservar algunas piezas y qué criterios se han seguido para esta suerte de indultos? Partiendo de la premisa de que “la impresión de caos, suciedad o ruido es una pauta inculcada a través de una serie de prejuicios o desarrollada por medio de la educación en unos códigos estéticos concretos”²² se deduce el rechazo por el cúmulo de firmas y dedicatorias que rodean a las expresiones más elaboradas, y por tanto la decisión de taparlas para generar cierta armonía. Otra posible respuesta tiene que ver exclusivamente con la titularidad del espacio: quizá no se cuente con el visto bueno del propietario para intervenir sobre su fachada, o quiera realizar la limpieza más adelante empleando otros métodos, pudiendo ser el caso de las paredes exteriores de algunos de los bajos del callejón.

Sin embargo, se podrían descartar dos hipótesis. La primera estaría relacionada con una cuestión de economía con respecto a los materiales fungibles: no se ha tapado todo por pura escasez de pintura. Tras observar con detalle las superficies remozadas del callejón, se ha comprobado que se han utilizado varias capas de pintura en algunas zonas, e incluso se ha repintado sobre acciones posteriores a una primera limpieza. La segunda, que quien haya tomado parte en el proceso tenga nexos o conocimientos más o menos profundos sobre la realidad del grafiti, ya que de ser así se le podrían atribuir una serie de competencias sobre la materia que le impedirían actuar únicamente sobre las firmas y dedicatorias por pura coherencia.

La explicación más contradictoria pero no por ello improbable, es que detrás de esta arbitrariedad se encuentran las directrices de un comité de expertos en arte urbano.

22. Fernando Figueroa Saavedra. “Graphímeros. Sobre lo efímero en el grafiti” (Madrid: Amazon, 2021), 30

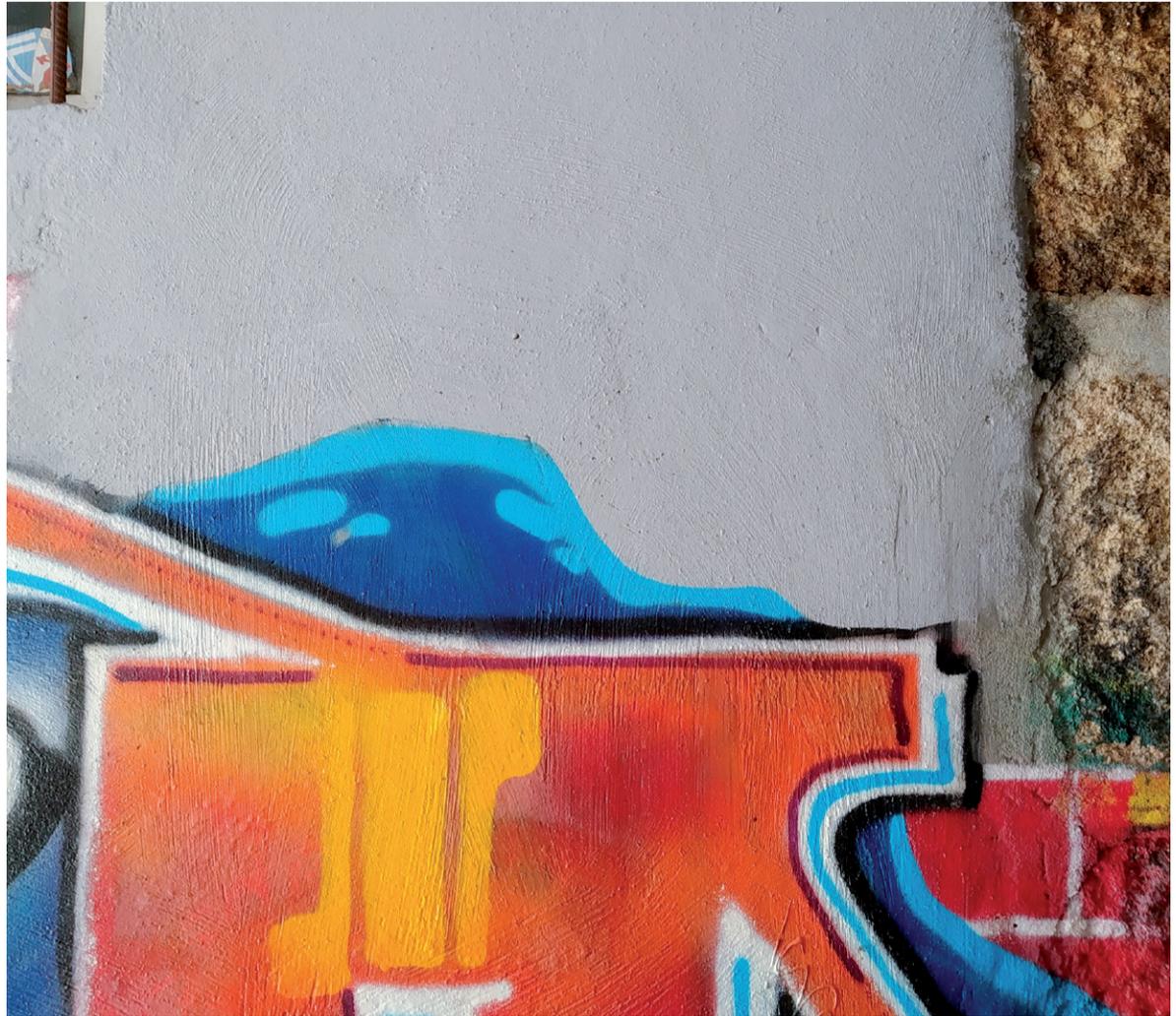


Fig. 6. Detalle del enmarcado de la pieza de Cris. (© Alberto Santos-Hermo)

El testimonio de un escritor habla, según una propuesta por parte de agentes relacionados con instituciones del sistema universitario gallego, de actuaciones para la preservación de piezas por medio del tratamiento de su superficie con barnices protectores. Este lo considera un sinsentido, y apunta que “mientras ellos (las instituciones) no quieran darse cuenta de eso, y la peña no quiera saber cómo funcionan las cosas en la calle, cómo va todo eso, realmente no se va a arreglar nada”²³. ¿Existe la posibilidad de que las instituciones se planteen un cambio de criterio de cara a apropiarse o musealizar el grafiti a través de su conservación con el fin de exhibirlo de forma permanente? No es descartable para cumplir el objetivo de poner a la ciudad en el mapa del arte urbano.

23. Informante 1. Mensaje de voz. 27 de mayo de 2021

Conclusiones

La situación del arte urbano vigués –y en particular del grafiti– requiere de un análisis profundo, prestando atención a los puntos aquí desarrollados y a muchos otros que, por las cuestiones propias de este tipo de trabajos resulta imposible contemplar con el debido rigor a corto plazo, tratándose de una investigación alrededor de un hecho reciente que requiere de cierta perspectiva temporal para su examen.

Sirvan las reflexiones vertidas en este texto para sentar las bases del estudio del peculiar fenómeno al que se decide llamar *blanqueo selectivo*, con sus interpretaciones y repercusiones. Sin ninguna duda, el tema propuesto se presta a revisiones periódicas que arrojarán más luz sobre las numerosas incógnitas que lo envuelven. Para ello, se considera necesario profundizar en la investigación alrededor de los métodos de limpieza y de los criterios seguidos para los diversos procederes descritos.

Conviene también estar al tanto de la evolución de esta peculiar batalla entre escritores e instituciones, puesto que prácticamente a diario se van sucediendo propuestas, acciones y reacciones, sin que se atisbe un pronto desenlace. Es también previsible que se realicen cambios en la normativa municipal en relación con la conservación selectiva del arte urbano no comisionado a tenor de la información cotejada, y cabría observar la acogida que tendrían estas –y otras– hipotéticas medidas en la comunidad del grafiti vigués.

Del mismo modo, esta investigación invita a estudiar la situación de otros espacios de la ciudad con similares características, para analizar su origen, contexto y evolución, comprobando si existen paralelismos entre los diferentes casos y los aquí analizados. Finalmente queda abierto el compromiso de examen de la escena en otras ciudades en las que se desenvuelvan dinámicas parecidas en torno al arte urbano.

Referencias

Fuentes documentales

VII PROGRAMA para arrombar con carácter provisional medianeiras e outros elementos verticais con incidencia sobre a vía pública, e demais espazos libres que conforman a paisaxe urbana. *Aviso 2474 da Concellería de Patrimonio Histórico*, 30 de junio de 2020. Consultado el 1 de junio de 2021. <https://sede.vigo.org/expedientes/avisos/aviso.jsp?id=4375&lang=es>

“Proyecto Ewa”. Consultado el 30 de mayo de 2021. <https://proyectoewa.tumblr.com/sobreproyectoewa>

Fuentes bibliográficas

Abarca Sanchís, Javier. “Blu está borrando todos sus murales de Bolonia”. Consultado el 31 de mayo de 2021. <https://urbanario.es/blu-esta-borrando-todos-sus-murales-de-bolonia/>

Bey, Hakim en Fernández, Manu y Gifreu, Judith. “El uso temporal de vacíos urbanos”, (Barcelona: Diputación de Barcelona, 2016). Consultado el 16 de septiembre de 2021. https://llibreria.diba.cat/es/libro/el-uso-temporal-de-vacios-urbanos_57579.

Figuroa Saavedra, Fernando. “Graphímeros. Sobre lo efímero en el grafiti” Madrid: Amazon, 2021

Fuentes periodísticas

Borrazás, M. “Los grafiteros midieron sus fuerzas en la Batalla Mural”, *Atlántico Diario*, 27 de septiembre de 2020. Consultado el 29 de septiembre de 2021. <https://www.atlantico.net/articulo/vigo/grafiteros-midieron-fuerzas-batalla-mural/20200927015721797522.html>

Caros Llera, Luis. “Las pintadas pueden multarse con hasta 750 euros, pero no hay vigilancia”, *La Voz de Galicia*, 11 de marzo de 2021. Consultado el 30 de mayo de 2021. https://www.lavozdegalicia.es/noticia/vigo/2021/03/10/pintadas-pueden-multarse-750-euros-vigilancia/0003_202103V10C4996.htm

Guizán, Laura. “Proyecto EWA, pilar del arte urbano en Vigo”, *El Español*, 26 de octubre de 2020. Consultado el 30 de mayo de 2021. <https://www.elespanol.com/treintayseis/articulos/actualidad/proyecto-ewa-pilar-del-arte-urbano-en-vigo>

Martínez, Alejandro. “La Policía busca al autor de una pintada en el tranvía de Castela”, *La Voz de Galicia*, 30 de mayo de 2019. Consultado el 30 de mayo de 2021. https://www.lavozdegalicia.es/noticia/vigo/2019/05/30/policia-busca-autor-pintada-tranvia-castela/0003_201905201905301559211759201.htm

Paniagua, Ángel. “Rederos”, *La Voz de Galicia*, 25 de enero de 2018. Consultado el 29 de septiembre de 2021. https://www.lavozdegalicia.es/noticia/vigo/vigo/2018/01/25/rederos/0003_201801V25C12992.htm

Pérez, A. “Vigo inicia un plan especial para erradicar las pintadas callejeras”. *Atlántico Diario*. 22 de febrero de 2021. Consultado el 30 de mayo de 2021. <https://www.atlantico.net/articulo/vigo/vigo-inicia-plan-especial-erradicar-pintadas-callejeras/2021022230937823300.html>

“Policías de paisano contra las pintadas”, *Faro de Vigo*, 22 de febrero de 2021. Consultado el 1 de junio de 2021. <https://www.farodevigo.es/gran-vigo/2021/02/22/concello-anuncia-tolerancia-cero-pintadas-grafitis-limpieza-vigilancia-35310031.html>

Redacción, "¿El grafitero Muelle en Vigo?", *Faro de Vigo*, 26 de junio de 2019. Consultado el 31 de mayo de 2020. <https://www.farodevigo.es/gran-vigo/2019/06/26/grafitero-muelle-vigo-15649828.html>

Rodríguez Sotelino, Begoña. "El cierre de Alfonso XIII resucita el pasadizo más famoso de la época de la movida", *La Voz de Galicia*, 31 de enero de 2021. Consultado el 31 de mayo de 2021. https://www.lavozdegalicia.es/noticia/vigo/2021/01/31/cierre-alfonso-xiii-resucita-pasadizo-famoso-epoca-movida/0003_202101V31C4993.htm

---. "El festival de jazz de Vigo ImaxinaSons desaparece de la programación cultural", *La Voz de Galicia*, 10 de julio de 2019. Consultado el 1 de junio de 2021. https://www.lavozdegalicia.es/noticia/vigo/vigo/2019/07/10/festival-jazz-vigo-imaxinasons-desaparece-programacion-cultural/0003_201907V10C3991.htm

Suárez, David. "La reina del spray gallego es de Vigo", *La Voz de Galicia*, 27 de noviembre de 2007. Consultado el 29 de septiembre de 2021. <https://www.lavozdegalicia.es/noticia/vigo/2007/11/23/reina-spray-gallego-vigo/00031195808660796677792.htm>



Papa hex
2015



La integración del arte urbano en el sistema del arte público en Toscana, Italia

The Integration of Urban Art into the Public Art System in Tuscany, Italy

Marta Gómez Ubierna

Università di Firenze, Italia

marta.gomezubierna@unifi.it

 0000-0003-3352-9034

Recibido: 01/06/2021 | Aceptado: 14/09/2021

Resumen

El arte urbano, en sus diferentes facetas, constituye uno de los lenguajes más dinámicos de la contemporaneidad cuya más reciente modalidad nace de un proceso de institucionalización que ha alcanzado niveles significativos. Hoy, la patrimonialización del arte urbano requiere una definición y caracterización que permita abordar la cuestión central de su salvaguardia. A partir de la reconstrucción de la escena artística de la región italiana de Toscana, la cuestión del arte en el espacio público es afrontada desde tres perspectivas: la presencia de obras en la ciudad, la posibilidad de usar el arte contemporáneo como mecanismo económico y social y la actualidad de las políticas culturales. La investigación establece las relaciones entre las distintas manifestaciones que han surgido en un marco institucional, como base para poner de relieve las cuestiones clave de su conservación preventiva.

Abstract

Urban art, in its different facets, constitutes one of the most dynamic contemporary languages. Its most recent modality is born from an institutionalization process that has reached significant levels. Today, the heritagization of urban art requires a definition and characterization that allow us to address the central question of its protection. Based on the reconstruction of the art scene in the Italian region of Tuscany, the question of art in public spaces is approached from three perspectives: the presence of art in the city, the possibility of using contemporary art as an economic and social mechanism, and the reality of cultural policy. This research establishes the relationships between distinct manifestations of urban art that have emerged in an institutional framework, as a foundation to highlight the key issues of their preventative conservation.

Palabras clave

Arte público
Arte urbano
Muralismo
Patrimonialización
Conservación preventiva
Toscana

Keywords

Public Art
Urban Art
Muralism
Heritagization
Preventive Conservation
Tuscany

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Gómez Ubierna, Marta. "La integración del arte urbano en el sistema del arte público en Toscana, Italia." En *La Agonía del Arte Urbano*. Monográfico Atrio 2, editado por Elena García Gayo y Laura Luque Rodrigo, 64-89. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, Atrio, 2021. <https://doi.org/10.46661/atRIO.6294>

© Marta Gómez Ubierna. Esta publicación es de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonComercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Arte urbano como patrimonio cultural

En los últimos quince años, el interés social por el arte urbano ha dado lugar a una aceleración del proceso de institucionalización de los usos artísticos del espacio público. Las administraciones públicas han puesto a disposición de los artistas lugares distintos de la ciudad sobre todo para la exhibición de murales, facilitando la asimilación del fenómeno por parte de un público cada vez más amplio y joven. Se trata en este caso de expresiones artísticas realizadas con ocasión de exposiciones temporales, festivales o *jam sessions*¹, que demuestran la creciente voluntad de incidir en la comunidad.

La patrimonialización de lo que hoy conocemos como arte urbano², plantea una serie de cuestiones. Cómo el sistema del arte ha terminado por interceptar las distintas declinaciones del arte contemporáneo en el espacio público. Cuáles han sido las premisas y las consecuencias de tal convergencia. Cuál es el futuro de estas fórmulas institucionalizadas. Esta perspectiva, si bien abre un campo de investigación vastísimo que comprende desde operaciones que nacen con la participación del público hasta proyectos de recalificación de áreas degradadas³, permite indagar relaciones no siempre evidentes e hibridaciones. A partir del análisis de los procesos artísticos de transformación de las ciudades es posible reconstruir un sistema de relaciones entre las distintas modalidades expresivas que hoy en día han generado un espacio propio, cuya conservación es necesario abordar.

Perspectivas del arte contemporáneo en el espacio público

La cuestión del arte contemporáneo en el espacio público puede ser afrontada desde tres perspectivas: los diferentes usos artísticos, la posibilidad de emplear el arte como motor económico y social de la comunidad y la actualidad de las políticas culturales.

1. Según parte de la crítica, la consagración del fenómeno también llamado "muralismo contemporáneo" y "neo-muralismo" se debe al éxito de la exposición organizada por el *Tate Modern* de Londres, en 2008. Rafael Schacter ha adoptado el término "Arte tra le mura" para referirse a las prácticas artísticas derivadas del Grafiti, del *Writing* y del *Street Art*, que se desarrollan dentro de un marco institucional (Rafael Schacter, "Street Art is a period, PERIOD. Or classificatory confusion and intermural art", en *Graffiti and Street Art. Reading, Writing and Representing the City*, eds. Konstantinos Avramidis y Myrto Tsilimpounidi (London: Routledge, 2017), 103-118; Rafael Schacter, "Street Art Is a Period. Or the Emergence of Intermural Art", *Hyperallergic* July 2016, consultado el 24 mayo de 2021, <https://hyperallergic.com/310616/street-art-is-a-period-period-or-the-emergence-of-intermural-art/>).
2. Ulrich Blanché e Ilaria Hoppe, "Urban Art: Creating the Urban with Art", en *Urban Art: Creating the Urban with Art, Proceedings of the International Conference at Humboldt-Universität zu Berlin (Berlin, 15-16 de julio de 2018)*, coord. Ulrich Blanché e Ilaria Hoppe (Lisbon, 2018), 10-12.
3. Sobre los distintos usos artísticos del espacio público: Elena García Gayo, "El espacio intermedio del Arte Urbano", *Ge-Conservacion* (Suplemento *Arte Urbano y Museo. Competencias e (in)compatibilidades*), no. 16 (2019): 154-165.

En primer lugar, hablar de arte contemporáneo y de su relación con la ciudad requiere un análisis de la evolución, desde las primeras manifestaciones que toman distancia del monumento hasta las más recientes definiciones de proyectos *audience oriented*. Este fenómeno encierra, en sus diversas facetas, complejos mecanismos cuya fortuna y difusión responde a una multiplicidad de razones entre las que podemos destacar dos. La necesidad de los artistas de expresarse fuera del museo y de habitar el espacio estableciendo relaciones físicas y psíquicas con el público. Y la voluntad de ampliar el uso del arte en contra de la privatización causada por el sistema del coleccionismo. ¿Qué mejor manera de establecer el uso colectivo de una obra que llevarla al contexto de la vida cotidiana?

Si bien no es viable trazar una única perspectiva histórica, es posible reconocer los años sesenta como el momento en el que se empieza a definir el cuadro a nivel internacional⁴. En el contexto italiano, la renovada asociación entre arte y ciudad dio lugar a una nueva etapa de la dimensión pública del arte. Entre los primeros eventos artísticos que afirmaron el deseo de reapropiarse de este espacio, destaca la iniciativa promovida por el crítico de arte Giovanni Carandente, *Sculture in città*, celebrado en 1962 durante la quinta edición del *Festival dei Due Mondi* de Spoleto⁵. Una experiencia que creó escuela en otras administraciones públicas italianas, las cuales empezaron a incentivar exposiciones⁶ cuyo común denominador fue el uso del lenguaje contemporáneo para enfatizar los elementos significativos del tejido urbano. Esculturas, murales o *performance* sonoras y visuales llenaban así las calles de pequeños centros⁷. Tales manifestaciones, amparadas por una renovada política de descentralización, formaban parte de una estrategia de apoyo a la creciente industria del ocio, no exenta de una intención promocional. Sin embargo, la división de competencias entre la tutela del territorio y del patrimonio cultural, delegados respectivamente a las Regiones y al Ministerio de

4. Críticos estadounidenses como Miwon Kwon, Hal Foster, Arlene Raven, Harriet Senie, Rosalyn Deutsche, Mary Jane Jacob, William Thomas Mitchell, Suzanne Lacy, Lucy Lippard y Grant Kester catalizaron el fenómeno desde sus orígenes. Se hablará de *Art contextuel* y *Esthétique relationnelle*, en Francia, en los textos de Paul Ardenne, Raymonde Moulin y Nicolas Bourriaud; de *Public art* y *New public art* en Inglaterra con Malcolm Miles y Sara Selwood; de *Arte Público* en España con Antoni Remesar y Javier Maderuelo. En Italia, Enrico Crispolti, Germano Celant, Luciano Caramel y Filiberto Menna iniciaron la investigación del nuevo arte social y procesual.
5. Debemos colocar en los años cincuenta la tendencia a eliminar la distancia entre objeto y espacio, entendido como proyección de un arte que penetra en la realidad englobándola. La obra de arte no es ya producto o resultado sino que es considerada como modalidad y función capaz de redefinir un ambiente (Carla Subrizi, *Europa e America (1945-1985). Una nuova mappa dell'arte* (Roma: Aracne, 2008), 152).
6. Alessandra Pioselli, "Arte e scena urbana", en *L'arte pubblica nello spazio urbano*, eds. Carlo Birrozzi y Marina Pugliese (Milano: Bruno Mondadori, 2007), 20-38.
7. Un noto caso fue el festival "Parole sui muri" organizado en 1967 en Fiumalbo (Claudio Parmiggiani y Adriano Spatola, *Parole sui muri. Fiumalbo 1967* (Torino: Edizioni Geiger, 1968).

Cultura, no permitió considerar el contexto como un elemento integrado, impidiendo la identificación del fenómeno como factor de desarrollo ambiental, cultural y social.

En los últimos treinta años, un progresivo reconocimiento político y social del arte contemporáneo para revalorizar y renovar la identidad cultural ha ido enriqueciendo la escena artística. A la inicial incapacidad de las administraciones, tanto de absorber el arte urbano, como de interceptar las intervenciones artísticas callejeras que se apropiaban en manera ilegal del espacio, se ha superpuesto una política centrada en la promoción de una cultura colectiva gracias a iniciativas que hoy gozan de una particular aceptación. Una institucionalización que está dando lugar a una multitud de obras con una pluralidad de intentos como el prestigio institucional, la atracción del turismo o la regeneración urbana.

Entre los diferentes usos artísticos del espacio público a partir de los años sesenta del siglo XX, las fórmulas subvencionadas e institucionales son analizadas en las siguientes páginas a través del caso italiano de Toscana.

Experiencias de arte en el espacio público y políticas culturales en Toscana (Italia)

La región de Toscana ostenta una articulada red de obras que representan muchas de las declinaciones del arte contemporáneo en el espacio público⁸. La coyuntura de cada centro ha llevado a privilegiar una u otra forma identitaria, desde esculturas que enmarcan la entrada a la ciudad e instalaciones en el tejido urbano hasta la más reciente adquisición de murales, gracias a una proliferación de proyectos promovidos o apoyados por la administración.

Este proceso, que en cierta medida refleja el panorama internacional⁹, se inicia en los años sesenta cuando las políticas locales empiezan a concentrar su empeño en la ambientación de la ciudad mediante la colocación de esculturas permanentes.

8. Alessandra Pioselli ha esquematizado el tipo de intervenciones artísticas en cuatro tipos: acciones individuales de tipo performativo, acciones individuales o grupales con carácter social, intervenciones escultóricas *site-specific* y diseño de espacios urbanos (Alessandra Pioselli, "Arte e scena urbana", en *L'arte pubblica nello spazio urbano*, eds. Carlo Birrozzi y Marina Pugliese (Milano: Bruno Mondadori, 2007), 20-38.

9. Entre los diferentes intentos de trazar la evolución del Arte Público recordamos los estudios de Miwon Kwon (Miwon Kwon, *One Place after Another, Site Specific Art and Locational Identity* (Cambridge: MIT Press, 2002).

A diferencia de otras regiones donde surgían sobre todo manifestaciones de pintura mural¹⁰, la llegada de escultores como Henry Moore, Hans Arp o Gió Pomodoro favoreció la comisión de esculturas. Si bien la intención, no exenta de cierto idealismo, era cambiar la percepción de los lugares, las esculturas no dejaban de ser una forma de decoración urbana¹¹.

El punto de inflexión lo marcó un evento artístico que ha definido la senda de la investigación artística en Italia: *Volterra '73*, ideado por el estudioso y crítico Enrico Crispolti¹². La idea en torno a la cual giraba el proyecto era la búsqueda de nuevas vías productivas para los artistas a partir de una relación con las autoridades locales que ejercían el papel de intermediarios, tanto con el sistema del artesanado como con la comunidad. Se trataba no sólo de fomentar una relación directa entre los artistas y la ciudadanía, sino también de abrir un debate sobre el futuro de la ciudad.

Esta idea de intervención artística se desarrollaría definitivamente en la Bienal de Venecia de 1976, titulada *Ambiente, Partecipazione, Strutture culturali*¹³. La Bienal impulsó la creación de grupos de artistas en las principales ciudades –Milán, Roma o Florencia– que ejercieron una crítica al sistema del arte a través de la inserción de elementos provocadores. Uno de los más activos fue el grupo *Iniziativa* –del que formó parte el volterrano Mauro Staccioli, ya famoso por sus esculturas *site-specific*– que intervenía con mensajes de protesta escritos en los muros. Si bien se producían indistintamente panfletos, pinturas o esculturas, el mural se convirtió en el principal destinatario de la protesta social gracias a factores como la posibilidad de experimentar con nuevos materiales sintéticos y la vinculación del movimiento con los muralistas mexicanos y chilenos presentes en Italia¹⁴.

10. Uno de los primeros ejemplos fueron las pinturas que aún hoy decoran el exterior de las casas de Arcumeggia, un pequeño pueblo de Valcuvia donde, desde 1956, un grupo de artistas (Funi, Sassu, Migneco, Fiume, Usellini o Brindisi entre otros) empezó a crear pinturas directamente sobre los muros o bien sobre soportes como si de enormes cuadros se tratara.

11. A pesar de la falta de relación con el contexto, muchas de ellas se han convertido en verdaderos símbolos de la ciudad. Un ejemplo es la obra de Moore, *Forma squadrata con taglio*, colocada en Prato en 1974.

12. En *Urgency in the City*, Enrico Crispolti reclamaba una investigación centrada en el papel que el arte podría asumir en el contexto social (Enrico Crispolti y Francesco Somaini, *Urgency in the City* (Milano: Mazzotta, 1972). En el evento volterrano participaron Mino Trafeli, Nicola Carrino, Giuseppe Spagnulo, Mauro Staccioli, Nespolo Giuseppe, Francesco Somaini, Alik Cavaliere y Valeriano Trubbiani.

13. La Bienal, celebrada entre el 18 de julio y el 10 de octubre de 1976, contó con una sección especial dedicada al tema del ambiente (Enrico Crispolti y Raffaele De Grada, *Ambiente come sociale* (Venezia: Mirano, 1976).

14. Una vertiente que se desarrolló gracias a la estrecha relación con los muralistas mexicanos que pasaron largas temporadas en Italia dejando un buen número de murales (Desmond Rochfort, *Muralisti messicani: Orozco, Rivera, Siqueiros* (Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1997). El reportaje fotográfico de Cesare Grossi y Silvia Buscaroli ilustró los murales de protesta social de las principales ciudades italianas (Cesare Grossi y Silvia Buscaroli, *Murales. Diamo un'arte nuova tale che tragga la repubblica dal fango* (Bologna: Grafis, 1977).

En esta línea, en 1982, se propondrá la primera experiencia toscana que ha dado lugar a una galería de pinturas expuestas en las paredes de las casas privadas y de los edificios públicos de Luicciana, un pequeño pueblo alejado de los grandes circuitos turísticos de las vecinas ciudades de Prato y Florencia. A los artistas que trabajaron en las calles de este centro se les pidió buscar una relación profunda con los habitantes y sus costumbres para indagar el tema de la función social del arte¹⁵.

A pesar de las profundas diferencias formales, todas estas iniciativas nacían de la común exigencia de manifestar la disconformidad ante el declive social y económico, cuya reparación era posible sustentando la centralidad del arte en la vida cotidiana.

Este objetivo fue perseguido, a partir de mediados de los años ochenta, con dos tipologías de intervención encarnadas por la serie de comisiones ligadas al nuevo museo de arte contemporáneo de la región situado en Prato, el Centro Luigi Pecci¹⁶. La primera representada por las esculturas *site-specific* con las que se daba continuidad al distanciamiento respecto a la noción de monumento. La segunda representada por obras de arte en los muros que abrían las puertas a nuevas formas de comunicación y participación ciudadana, como el mural de Fabrizio Cornelli o el póster de grandes dimensiones con el que Barbara Kruger transmitía un mensaje poético¹⁷.

Uno de los episodios más significativos de estos años fue el mural "Tuttomondo" que Keith Haring realizó en Pisa gracias a las conversaciones emprendidas en New York con un joven pisano en viaje de estudios y en él participaron estudiantes y vecinos de esta toscana¹⁸. El mural de Haring simboliza cómo la importancia de este tipo de intervenciones ya no residía en el valor artístico, entendido en su materialidad, sino en el

15. Siguiendo conocidos casos precedentes, como Arcumeggia, la mayor parte de la colección está constituida por pinturas, que aún hoy decoran las paredes de los edificios, de autores como Sebastián Matta, Vinicio Berti, Gualtiero Nativi o Adon Brachi (Elvio Natali y Francesco Riccomini, *Arte nel paesaggio. Pittura e scultura a Luicciana* (Prato: Pro Loco, 2000).

16. El Centro, fundado por Enrico Pecci, abrió sus puertas en 1988 (<https://centropecci.it>). Entre los primeros artistas que trabajaron para el museo cabe citar a Mauro Staccioli, Arnaldo Pomodoro o Ben Jacober.

17. Arianna Fantuzzi, "Immagine/parola. La contaminazione tra linguaggi nell'arte italiana degli anni Novanta", *Piano B. Arti E Culture Visive*, no. 5 (2)(2021): 104-126. Sobre el trabajo de la artista: Ann Goldstein, coord., *Barbara Kruger: Thinking of You* (Cambridge: MIT Press, 1999).

18. En 1985, Allan Schwartzman reunió, en su libro *Street Art*, el trabajo de una generación de artistas como Basquiat y Haring, activos desde los años ochenta en las calles de Nueva York. Entre los precursores europeos el autor cita a Daniel Buren, Black le Rat y Paolo Buggiani (Allan Schwartzman, *Street Art* (New York: Dial Press, 1985). Sobre el mural de Haring: Gregorio Rossi, *Keith Haring* (Poggibonsi: Cambi, 2011); Francesca Bianchi y Elisa Bani, *Pisa è Tuttomondo! Il murale di Keith Haring raccontato alle nuove generazioni* (Pisa: Marchetti Editore, 2019). En 1982, durante la "Settimana Internazionale della Performance" de Boloña, organizada por Francesca Alinovi y Maico Mango, se proyectaron videos de Haring durante la realización de sus pinturas (Francesca Alinovi, "Arte di frontiera", *Flash Art*, no.107(1982): 22-26).

proceso que produce la obra y que transforma el espacio habitado en un lugar nuevo gracias a la experiencia vivida¹⁹.

Si bien en este caso el ayuntamiento tuvo la clarividencia de aprobar el proyecto en un área visible de la ciudad, que enlazaba el centro histórico con la estación de tren, es cierto que a estas alturas el *Street Art* gozaba de un reconocimiento sobre todo entre los círculos de jóvenes artistas. A ello había contribuido especialmente la exposición de 1984 *Arte di frontiera: New York graffiti*, organizada por Francesca Alinovi²⁰. Una generación de artistas que pasaba así de una práctica académica e individualista a formas más extendidas de la cultura popular. Una actitud que inevitablemente dirigía las miradas hacia los artistas americanos, cuya llegada a Italia, destinada a mantenerse viva a lo largo de los años, no hacía sino alimentar estos comportamientos²¹.

A principios de los años noventa, tuvieron lugar proyectos en los que el artista adquiría un rol de mediador social²². La mayor parte de estas obras, destinadas a recuperar lugares simbólicos, nacieron durante eventos artísticos que propiciaron una nueva etapa de difusión de obras de arte en el espacio urbano, esta vez como parte de un programa estratégico a largo plazo. Uno de los experimentos más interesantes que ha logrado mantenerse vivo es la colección de Peccioli, fundada por Vittorio Corsini²³. Un entramado de obras que cada año han ido ocupando los rincones de este centro y entre las cuales destaca la restauración del teatro "Fabbrica" que el artista Alberto Garutti rescató para convertirlo en un nuevo centro cultural. Peccioli inauguraba además una tendencia típica del territorio: la investigación de la relación entre la contemporaneidad y los contextos históricos. Ejemplo de ello fue otro importante proyecto, *Affinità*²⁴, en el que las instalaciones de cinco artistas del Arte Povera se insertaban en el centro

19. La crítica americana Suzanne Lacy hablará de *new genre public art* para referirse a un nuevo modelo democrático de comunicación basado en la participación y colaboración del público en la producción de una obra de arte (Suzanne Lacy, *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (Seattle: Bay Press, 1995).

20. La exposición dio a conocer el trabajo de los jóvenes *Writers* y *Street Artists* americanos entre el público italiano (Francesca Alinovi, 22-26). Achille Bonito Oliva presentó la mostra "Transavanguardia: Italia/Art" donde se mostraban las obras de Haring y Basquiat que habían estimulado el ingreso del *Writing* en el circuito institucional del arte (Achille Bonito Oliva, eds., *Transavanguardia: Italia/Art, catálogo de la exposición (Módena, Galleria Civica, 21 marzo-2 mayo 1982)* (Modena, 1982). Acerca de la acogida del fenómeno en Italia: Renato Barilli, "L'ora di gloria del Graffitismo", en Marco KayOne Mantovani, coord., *Vecchia scuola-Graffiti Writing a Milano* (Milano: Dragopublisher, 2017).

21. Phase 2, inventor de una tipología de *Lettering* convertida en un verdadero género artístico, después de participar en la exposición de Alinovi volvería a Italia en varias ocasiones entre 1984 y en 2012 para participar en eventos de *writing*. Sobre el trabajo de Phase en Italia ver Andrea Caputo, *All City Writers: the Graffiti Diaspora* (Kitchen93, 2009).

22. Achille Bonito Oliva, *Gratis a bordo dell'arte* (Milano: Skira, 2000) 61.

23. Tiziano Scarpa y Pietro Gaglianò, *VOCI un coro a Peccioli per un progetto di Vittorio Corsini* (Prato: Gli Ori, 2021).

24. Giuliano Briganti y Luisa Laureati, *Affinità* (Milano: Archinto, collana "Le Mongolfiere", 2007). En el proyecto participaron Giulio Paolini, Nunzio, Eliseo Mattiacci, Jannis Kounellis y Luciano Fabro.

urbano medieval de San Gimignano, declarado bien del patrimonio mundial de la UNESCO en 1990. Lo que entonces prevaleció –y probablemente remarcó el éxito del proyecto facilitando sucesivos ensayos de modernización– fue el deseo de no distorsionar el paisaje cultural.

A finales del siglo XX, se inauguraron colecciones de arte que fueron ocupando por capilaridad tanto los espacios urbanos como el entorno natural. Así, en el año 1997 tuvo lugar la primera edición de *Tusciaelecta*²⁵ y un año después se inauguró *Arte all'Arte*: una serie de manifestaciones que poblaron de obras el territorio de varios municipios de Florencia y Siena. Lo que caracterizó estas iniciativas fue, por una parte, la diversidad de lugares disponibles que supuso la posibilidad de desarrollar nuevas soluciones formales, favoreciendo la cancelación entre categorías artísticas, y por otra, la estrecha colaboración con la red turística local que configuraba las colecciones como un motor económico.

La nueva etapa del muralismo

Estos últimos ejemplos reflejan cómo el arte público se ha ido constituyendo como elemento de regeneración y revitalización del urbanismo sobre la base de dos conceptos: resiliencia y sostenibilidad²⁶. La tendencia de los últimos quince años pretende renovar las estratificaciones del pasado y eliminar la discordancia paisajística debida a la falta de planificación, tanto con operaciones de microubanismo como con la promoción de murales²⁷.

En el primer caso, la cultura estetizante del urbanismo se ha centrado en la reinterpretación de espacios preexistentes, a menudo caracterizados por una fuerte connotación histórica. Tales son los casos de la plaza de Colle Val D'Elsa diseñada por Jean Novel y

25. "Tusciaelecta. Arte contemporáneo en el Chianti" comprende los municipios de Greve in Chianti, Barberino Val d'Elsa, Castellina in Chianti, Gaiole in Chianti, Impruneta, Radda in Chianti, San Casciano Val di Pesa, Tavarnelle Val di Pesa y Florencia (en Arabella Natalini, *Tusciaelecta. Arte contemporanea nel Chianti* (Firenze: Maschietto Editore, 2003). Las sucesivas ediciones de *Arte all'arte* tuvieron lugar en los municipios de Buonconvento, Colle di Val d'Elsa, Montalcino, Poggibonsi, San Gimignano y Siena. Un total de 84 artistas fueron invitados por los 20 curadores que han trabajado en el proyecto a lo largo de los años. Entre los artistas que han participado recordamos aquí Sol Lewitt, Luisa Rabbia, Anish Kapoor, Kiki Smith, Joseph Kosuth y Antony Gormley (en particular los volúmenes coordinados por Angela Vettese y Florian Matzner, *Arte all'arte* (Prato: Gli Ori, 1999) y Achile Bonito Oliva y James Putnam, *Arte all'arte* (Prato: Gli Ori, 2004).

26. Malcolm Miles, *Art, Space and the city. Public Art and Urban Futures* (London: Routledge, 1997).

27. Jacqueline Ceresoli, *La nuova scena urbana. Cittàstrattismo ed urban art* (Milano: Franco Angeli, 2005).

Daniel Buren (2011)²⁸ o de la plaza de Vinci proyectada por Mimmo Paladino (2017). La misma cultura ha dado lugar a proyectos innovadores focalizados en satisfacer las exigencias creativas de la sociedad, como las esculturas-juego del “Giardino volante” de Pistoia, diseñadas por Luigi Mainolfi²⁹.

La fase más reciente de este proceso, entendido como recuperación física de áreas degradadas generalmente en barrios periféricos, ha impulsado el interés por la integración de *Street Art*, visto como un fenómeno artístico actual capaz de imaginar e integrarse en el futuro de las ciudades. Siguiendo el modelo turinés de *Murarte*³⁰, los festivales de murales han entrado a formar parte de la agenda institucional de ciudades toscanas como Prato y Pontedera, a las que se han sumado recientemente Pistoia, Grosseto y Florencia. Además, desde el año 2005, han tenido lugar un sinnúmero de iniciativas –públicas y privadas– de adaptación del arte callejero en un programa de comunicación reglado: desde la concesión de espacios legales hasta la organización de *jam sessions* y la permisividad de creación de *hall of fame*.

Uno de los primeros hitos que ha inaugurado esta floreciente etapa del muralismo, con la que se atribuye una identidad cultural principalmente a centros de tradición industrial, fue la pintura de Enrico Baj “Nuclear Movement”, realizada en Pontedera³¹. Otro caso pionero es la ciudad de Prato³², donde la llegada de Blu y Ericailcane (Fig. 1) en 2006 estimuló a jóvenes artistas a dar sus primeros pasos en los muros. Muchos de ellos, como Moallaseconda o Caracollo, han pasado de un proceso de abstracción de los primeros *tags* –común a muchos otros artistas pioneros del *writing*³³– a explorar una dimensión gráfica o incluso figurativa del arte³⁴. En este sentido, si la llegada de *Street*

28. La obra titulada “Concave / Convexe: deux places en une avec fontaine” fue realizada en 2002, consultado el 28 de mayo de 2021, <https://danielburen.com/images/exhibit/1172?ref=search&q=elsa>.

29. Una panorámica del proyecto está disponible en la página web <http://www.ilgiardinovolante.it/>, consultado el 28 de mayo de 2021.

30. En los mismos años nació la “Associazione per la Creatività Urbana” (ACU), una organización sin ánimo de lucro creada por escritores para la promoción de actividades artísticas y facilitar la participación de grupos en nuevos proyectos públicos nacionales, se extiende por toda Italia (<http://www.dothewriting.it/sito/acu/index.html>). En 2011 nace en Italia el “International Network on Writing Art Research and Development” (INWARD) (<http://www.inward.it/>).

31. El mural de Baj es un mosaico de más de cien metros de longitud en el que el artista indaga la relación entre ciencia, arte y tecnología. Su colocación en una calle adyacente a la estación de tren obliga a un encuentro entre la obra y la población que diariamente utiliza el transporte público.

32. Un análisis del Arte Urbano en Prato, desde 2006 en: Miranda Mac Phail y Marta Gómez Ubierna, “Street Art a Prato”, *Prato: storia e arte*, no. 16 (2021): 97-105.

33. *Style. Writing from the Underground. (R)evolutions of Aerosol Linguistics* (Viterbo: ed. it. Nuovi Equilibri, 2003 [1996]).

34. En este proceso, un papel fundamental ha jugado la necesidad de salir del aislamiento que la naturaleza vandálica del *graffiti* supone, en un intento por comunicar directamente con el público. La implicación de los artistas en los aspectos sociales de la ciudad, ha llevado a algunos de ellos (Moallaseconda en el caso de Prato) a centrar hoy sus investigaciones en la instalación, augurando un papel del arte en la educación. Sobre el papel educativo del arte participativo (Frank Popper, *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy* (Madrid: ed. española Akal, 1989)).



Fig.1. Blu y Ericailcane. 2007. Prato. Toscana. (©Marta Gómez Ubierna)

Artists de fama internacional fue un factor desencadenante para Prato, también figuras institucionales como la de Francesco Carnevale, entonces al frente de la Oficina de Políticas Juveniles³⁵, han alentado la incorporación del arte de la calle canalizando las acciones de estos jóvenes en proyectos tanto efímeros como permanentes. En años más recientes, el paisaje de la ciudad se ha completado con una serie de comisiones encaminadas a integrar los murales en el centro histórico encargadas a artistas como HOPNN (Fig. 2), Moallaseconda, Lo Gnob y DEM (Fig. 3).

Desde 2015, el proceso de patrimonialización en Toscana ha continuado con tres modalidades:

- Festivales de murales como *DOTS* en Poggibonsi, *Florence Biennale* en Florencia, *TRAME* en Grosseto, y el festival celebrado dentro de la décima edición del *Internet Festival* de Pisa.
- Proyectos locales con objetivos sociales ambiciosos como combatir el abandono del medio rural o la emergencia migratoria³⁶. Un ejemplo es el laboratorio

35. La escuela fue uno de los interlocutores privilegiados con proyectos formativos como "Incurioni creative".

36. Riccardo Lanfranco y Lorenzo Sechi, *Murarte. Interventi di estetica urbana* (Torino: Settore politiche giovanili della città di Torino, 2005), consultado el 14 mayo de 2021, <https://docplayer.it/27110542-Murarte-interventi-di-estetica-urbana.html>.



Fig. 2. HOPNN, *La fabbrica a pedali*. 2014 Prato. Toscana. (©Marta Gómez Ubierna)



Fig. 3. DEM, Proyecto para el Teatro Metastasio. 2016. Prato. Toscana. (©Marta Gómez Ubierna)

de murales que Guerrilla Spam ha activado en Pratovecchio para de intercambiar la cultura local con el arte africano³⁷.

- La última deriva de esta institucionalización, contrapuesta a las anteriores, está representada por operaciones en las que artistas de relieve internacional son invitados a intervenir en lugares clave del turismo con una finalidad sobre todo publicitaria, como el mural homenaje a Miguel Ángel de Edoardo Kobra situado en una de las canteras de mármol en Carrara.

Transformación de la ciudad a través del arte urbano. El caso de Poggibonsi (Siena)

Uno de los centros que mejor representan la actual patrimonialización del arte urbano es Poggibonsi. Una población cercana a Siena que, si ya había renovado su identidad cultural gracias a algunas de las instalaciones de *Arte all'Arte*, en años recientes ha promovido tres festivales de murales. Se trata, en este último caso, de pinturas realizadas por encargo de la administración pública a través de asociaciones culturales locales, planificadas y ejecutadas para vehicular un mensaje en el menor tiempo posible a una audiencia indirecta e indeterminada.

La manifestación de *Arte all'Arte* promovida por la Asociación cultural "Continua" tuvo lugar entre 1998 y 2005 y ha dejado en la ciudad esculturas permanentes como las de Anthony Gormley (*Fai spazio prendi posto*, 2004), Mimmo Paladino (*I dormienti*, 1998) y Sarkis (*La fontana dell'acquerello*, 2003) e instalaciones temporales como la de Nari Ward titulada *Illuminated Sanctuary of Empty Sins*³⁸. Obras que fueron realizadas con hierro, bronce, alabastro y mármol situadas tanto en el centro urbano como en los barrios periféricos y en los jardines fuera de las murallas.

En 2015 tuvo lugar la primera de las cuatro ediciones del festival de *Street Art* y música, *DOTS (Down On The Street)*, promocionada por el "Circolo Arci BlueTrain Club" que propuso a la Junta Municipal tres pinturas en edificios abandonados y zonas fuertemente degradadas: las fachadas del Tribunal de Justicia y de la sede de la Sociedad

37. Guerrilla Spam, "Attivando un cambiamento sociale attraverso la Street Art", *The Magazine Social*, consultado el 23 de mayo de 2021, <https://thesocialmagazine573027131.wordpress.com/portfolio/attivando-un-cambiamento-sociale-attraverso-la-street-art-guerrilla-spam/>.

38. Otras obras temporales fueron las de Daniel Buren (1999), Tania Bruguera (2000), Damián Ortega (2002) y Tobias Rehberger (*Fraternal twins*, 2005).



Fig. 4. ZED1. *Integrate yourself*. 2015.
Poggibonsi. Siena. (©Marta Gómez
Ubierna)

Montalcini y la rampa de acceso a la Estación de ferrocarril que han inspirado el tema a ZED1, IURO y Mr. Thoms respectivamente. El contrato entre las partes preveía la cesión gratuita del espacio público mientras los artistas, que se comprometían a garantizar el uso de materiales adecuados a la normativa de seguridad, podían elegir entre estos espacios individualizados por el Municipio trabajando según un proyecto previo inspirado en el contexto. Un ejemplo es el mural de ZED1, "Integrate yourself" (Fig. 4), sobre el tema de la lectura como antídoto contra el racismo o el mural de Mr. Thoms que a través de su personal estilo inspirado en el cómic denuncia las lacras sociales en clave satírica (Fig. 5).



Fig. 5. Mr. Thoms. 2015.
Poggibonsi. Siena. (©Marta
Gómez Ubierna)



Fig. 6. ZED1, *Paga per l'Arte*.
2016. Staggia (©Marta Gómez Ubierna)

El éxito de la operación posibilitó la realización de otras tres ediciones, entre 2016 y 2018. En la edición de 2016 los participantes fueron DOME en la fachada del edificio de la pública asistencia, Qbic que trabajó en el subterráneo Gramsci y ZED1 que eligió la zona industrial de Staggia para realizar un mural titulado "Paga per l'Arte" (Fig. 6), una crítica hacia la falta de apoyo a los artistas de la calle.

En 2017 la artista invitada fue Vera Bugatti que trabajó en el subterráneo de Largo Melucci en su obra titulada "Anamorphic mural and oniric travel" (Fig. 7): una pintura realizada para ser vista desde un punto específico del subterráneo en el que los viandantes pueden detenerse a reflexionar sobre la caducidad de la vida.



Fig. 7. Vera Bugatti, *Anamorphic mural and oniric travel* (detalle). 2017. Poggibonsi. Siena. (©Marta Gómez Ubierna)

En la última edición, DOME y Astro trabajaron juntos en la vía Spartaco Lavagnini, en el edificio de la pública asistencia y en el puente Bidoni, mientras SeaCreative realizó una pintura en el subterráneo de la calle Solferino (Fig. 8). Esta última, titulada “Guarda oltre”, refleja el estilo gráfico del artista que al igual que Bugatti se ha concentrado en el espacio para abrir la imaginación del público.

En 2017, la asociación Territori Sociali Alta Valdelsa propuso el proyecto *Piglia Bene* dentro del festival *Walldelsa*: una *jam session* supervisada por JamesBoy para recalificar la zona del Vallone, un aparcamiento cercano a los jardines de la muralla medieval. Un total de once artistas, la mayor parte toscanos (JamesBoy, Eko, Monograff, Argonaut, Forma, HOPNN, Cad310, Exit Enter, Ni Ann, Insane, Skino) han trabajado con escolares para realizar el proyecto (Fig. 9).

Las pinturas más recientes se ejecutaron en 2019, cuando la asociación “Sienambiente” y el “Circolo Arci BlueTrain Club” obtuvieron los permisos municipales necesarios



Fig. 8. SeaCreative, *Guarda oltre*. 2018. Poggibonsi. Siena. (©Marta Gómez Ubierna)

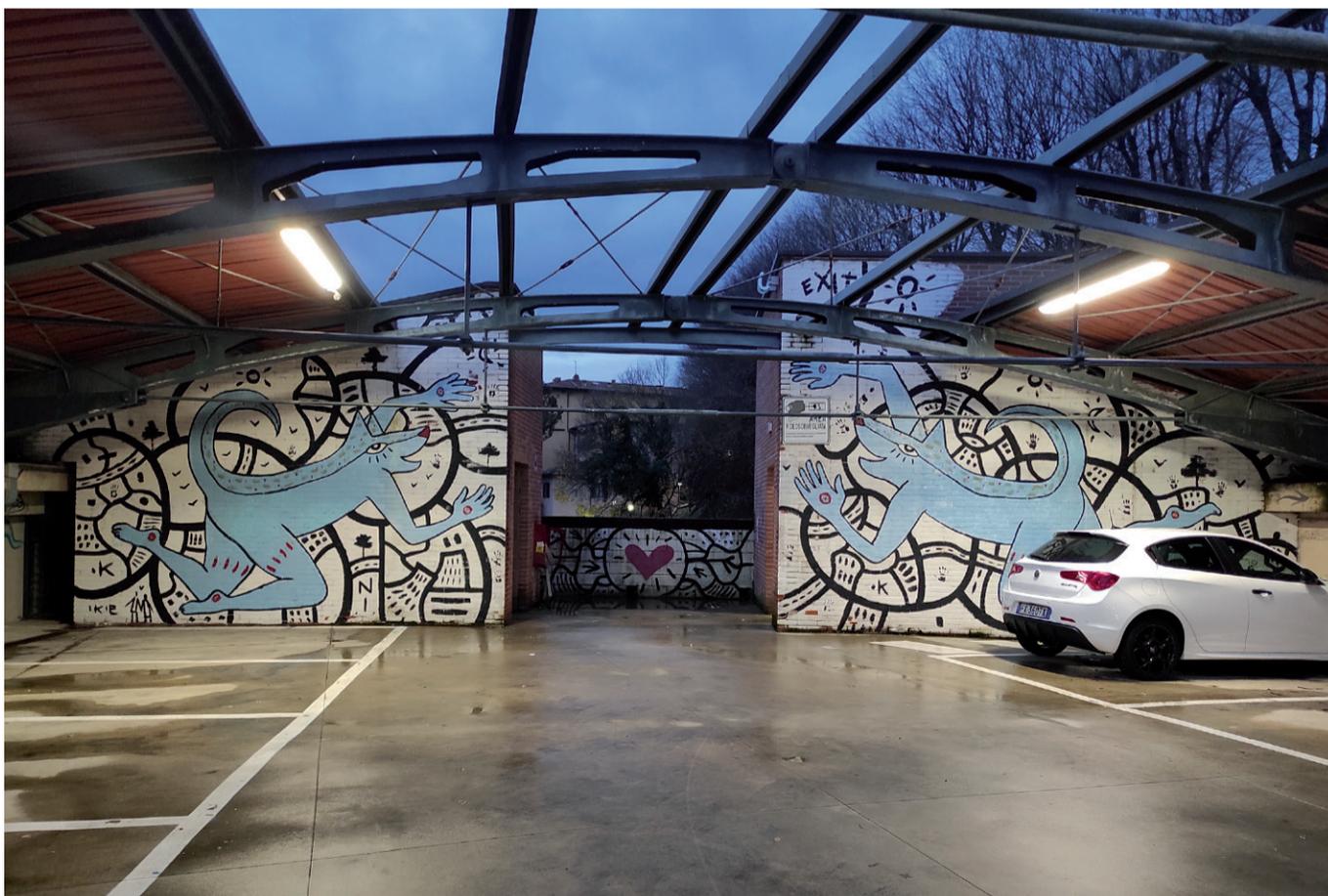


Fig. 9. JamesBoy, *Walld'elsa*. 2017. Poggibonsi. Siena. (©Marta Gómez Ubierna)



Fig. 10. Martoz. Poggibonsi. 2019. Siena. (©Marta Gómez Ubierna)

para comisionar dos obras a Martoz: una en el subterráneo de Largo Belucci y en otra en la fachada principal del Instituto de vía Pieraccini, coincidiendo con la Fiesta de Toscana (Fig. 10). Esta última pintura es un juego interactivo en el que los estudiantes golpean con un balón las manzanas para sumar o restar los números pintados en ellas. Un tema elegido en acuerdo con el Municipio, que el artista ha ideado a partir del diálogo con la escuela.

Necesidad y desafíos de un plan de conservación preventiva

Poggibonsi, como muchas otras ciudades, se ha convertido en laboratorio de experimentos artísticos de los que cabe ahora preguntarse en qué medida han conseguido sus objetivos.

La ciudad ha visto cómo su degradado tejido urbano se ha transformado con nuevas obras de arte contemporáneo. Un *work in progress* que aspira a convertir la ciudad en un distrito de la cultura actual apto a enriquecer la vida de la comunidad. Un lugar de alto nivel artístico en el que distintos actores –asociaciones culturales, ayuntamiento, empresas y fundaciones privadas– llevan años colaborando.

La construcción de una ciudad distinta, a través del arte y de los artistas, requiere además la participación y aceptación social. Con el fin de acercar la cultura artística contemporánea al público, la creación de las obras se ha visto acompañada de debates y encuentros con los artistas, como en el caso de *Arte all'Arte*, o de eventos musicales y talleres infantiles, como en el caso de *DOTS*, cuyo objetivo último es sentar las bases para generar valores, memoria e identidad. Gracias a esta conexión con el tejido social, las obras se han integrado en un espacio vital con el que viven en perfecta simbiosis. Un ejemplo paradigmático son los hombres de Gormley que el viandante encuentra de camino al hospital, al ayuntamiento, al supermercado o a la estación de tren. Cabe destacar además otras obras, como la pintura de Martoz que aún decora los muros del patio de la escuela Pieraccini o la fontana de Sarkis concebida como una enorme paleta para la mezcla de colores, que son el objeto de juegos y talleres infantiles.

A distancia de pocos años, la pervivencia de tales valores está en peligro debido al proceso de degradación que, especialmente en el caso de los murales, ha llevado a la pérdida de materia. En este sentido, la patrimonialización de un arte que nace como acontecimiento basado en emociones vinculadas a un uso directo, plantea una serie de dilemas en cuanto a su conservación. Al asumir el arte urbano en el sistema del patrimonio cultural, debemos preguntar si la conservación de los valores tangibles e intangibles es importante para la comunidad³⁹. ¿Qué ocurrirá con estas obras? ¿Podría la ciudadanía pedir que se conserven? Una vez decidida su continuidad, ¿cuáles son los desafíos de la conservación?

39. Sobre el debate de la conservación de murales públicos: J. William Shank y Tim Drescher, "Breaking the rules: A new life for Rescue Public Murals", en *Saving the Now: Crossing Boundaries to Conserve Contemporary Works' Registration, Congress of the International Institute for Conservation of Los Angeles (Los Angeles 12-16 de septiembre de 2016)*, coord. Austin Newin et al., (London: Routledge, 2016), 203-207. Una panorámica sobre el tema en América en el texto de Leslie Rainer: Leslie Rainer, "The Conservation of Outdoor Contemporary Murals", en *The Getty Conservation Institute Newsletter*, vol. 18 (2) 2003: 4-9. En España las aportaciones de los números de *Mural Street Art Conservación* del Observatorio de Arte Urbano (consultables en: <https://issuu.com/observatoriodearteurbano>), y del grupo español de trabajo de "Arte Urbano" del *International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works* (GEIIC) que ha publicado dos monográficos como suplemento a la revista *GEIIC Conservación* (Elena García Gayo, coord., *Arte Urbano. Conservación y Restauración de Intervenciones Contemporáneas*, no. 10 (2016) 77-119; Elena García Gayo, *Monográfico: Arte Urbano y museo. Competencias e (in)compatibilidades*, no. 16 (2019).

Los valores que encarnan las obras justifican la salvaguardia de las mismas. Partiendo de esta aseveración, la conservación debe ser entendida como un proceso dinámico, cuyos criterios se basan en un sistema de valores, los cuales, a su vez, determinan las prioridades a la hora de reducir los riesgos que ponen en peligro el patrimonio cultural.

Para la determinación de estos valores en relación al multiforme universo de la producción artística contemporánea no solo es necesario afrontar el tema de la intención del artista sino que también se deben considerar aquéllos que se irán adquiriendo, gracias a la capacidad del arte urbano de configurarse como expresión de nuestra cultura. Por tanto, es primordial identificar qué valores constituyen el significado de las obras, teniendo en cuenta que son específicos de un tiempo y un contexto, y explicitar los aspectos materiales que los definen. Los criterios según los cuales una obra de arte es importante pueden ser clasificados por categorías en función de la relación con temas, actividades, prácticas culturales o eventos significativos, en virtud de la asociación con una institución o una persona relevantes para la comunidad, según el valor artístico de la obra que representan las características distintivas de un tipo, estilo, período o método de construcción, y en base al valor sentimental o simbólico adquirido. Para ello, es imprescindible incluir las opiniones del artista respecto al sistema de valores y los criterios propuestos.

Lo ideal sería que cada proyecto de arte urbano incluyese un proceso que ponga de relieve los motivos de la conservación de cada obra. Aunque la falta de recursos y el tiempo necesario para ello se enfrentan a la velocidad del degrado que sufren sobre todo los elementos débiles de las obras desde el momento de su puesta en escena. En el caso de los murales de Poggibonsi, por ejemplo, los artistas han utilizado emulsiones acrílicas al agua y pinturas al cuarzo, aplicadas con pinceles y rulos en varias capas⁴⁰. Los muros, generalmente de cemento, han sido tratados previamente con una imprimación. Aun cuando los artistas se han mostrado más atentos a la calidad y durabilidad de las pinturas y a la preparación del soporte, la decoloración causada por la acción de los rayos ultravioletas y la delaminación consecuencia de la migración de sales, han causado la pérdida de materia pictórica en apenas cinco años.

Por todo ello, sería imprescindible instaurar desde el principio un plan de conservación preventiva que incluya operaciones de salvaguardia dirigidas tanto al ambiente –prevención– como a las obras –mantención⁴¹. Además, la variedad de propuestas en el

40. En Alessia Cadetti, *Conservare la Street Art. Le problematiche del muralismo contemporaneo in Italia* (Firenze: Edifir, 2020) 254 y 352.

41. A menudo hemos asistido a proyectos en los que los artistas garantizan un control periódico y la eventual reparación de sus obras durante los primeros años de existencia, como es el caso de la obra de Jannis Kounellis a San Gimignano, realizada para *Affinità*.

espacio público requiere no solo una evaluación caso por caso, basada en un diálogo entre todos los actores, sino que también debe formar parte de un marco teórico y práctico capaz de guiar el tipo de operación necesaria para reducir el riesgo al que están expuestas. Por último, el número siempre más elevado de obras realizadas con materiales y técnicas diferentes, sometidas a una multitud de impactos debido a su posición en espacios distintos y a su particular relación con la arquitectura, requiere una priorización que garantice la sostenibilidad del plan.

Si bien la adopción de planes y programas de conservación preventiva⁴² supondría una herramienta fundamental para la gestión de este patrimonio en ciudades como Poggibonsi, su incorporación a la salvaguardia de estas obras plantea una serie de problemáticas.

En primer lugar, la determinación de unos objetivos claros en cuanto a la duración de las obras por parte de las administraciones. En tal contingencia, los autores aceptarían una conservación, aun sin sentir una necesidad de que estas existan para siempre⁴³. Sin embargo, aspectos como el carácter temporal de los eventos o la calidad efímera de los materiales son a menudo esgrimidos para evitar un compromiso claro para la salvaguardia.

En segundo lugar, las actividades de prevención y mantenimiento deben basarse en un protocolo de identificación, análisis y evaluación de riesgos que determina los tipos y la probabilidad de los escenarios de riesgo o situaciones que ponen en peligro las obras. Para efectuar tal estudio, es necesario tener en cuenta una serie de peligros en un periodo de tiempo el más dilatado posible. En este caso, el proceso se enfrenta a una vida breve de las obras que no han sufrido los peligros de baja y media frecuencia que tienen lugar con cadencia como mínimo anual⁴⁴.

La tercera y última cuestión se refiere al control de las obras. Muchos de los peligros o eventos que causan un daño al patrimonio se manifiestan en distintos tipos de

42. La asociación "Rescue Public Murals" en su documento *Best Practice for Mural Creation* ha dado una serie de recomendaciones para llevar a cabo un mural. Además de los pasos previos como la preparación del muro y la elección de materiales de calidad, la conservación preventiva se considera una de las actividades fundamentales (Rescue Public Murals, consultado el 20 de mayo de 2021, <https://www.culturalheritage.org/about-us/foundation/programs/heritage-preservation/rescue-public-murals>).

43. La mayor parte de los autores han expresado su acuerdo con la conservación de las pinturas (entrevista a Manuela Morandi, Políticas culturales del Ayuntamiento de Poggibonsi).

44. Se trata de obras expuestas a eventos de alta frecuencia como son la temperatura, humedad o luz solar mientras que no han sufrido la mayor parte de los peligros que tiene lugar con una frecuencia media o baja como las tormentas, los movimientos sísmicos, las inundaciones o los incendios.

patologías de deterioro. El éxito del plan de conservación preventiva se basa en el registro de todas las evidencias de este degrado, recogidas desde el nacimiento de la obra, puesto que permiten comprender muchos de los riesgos que incidirán negativamente en su futuro. Si la variedad de escenarios de riesgo hace necesario disponer de un método específico para seguir la evolución de los materiales, la escasa documentación –generalmente parcial y fragmentada– acerca del estado de conservación de estas colecciones, pone en entredicho la posibilidad de efectuar un análisis certero. Además, otro aspecto fundamental está representado por la oportunidad de reconstruir el proceso creativo gracias a la posibilidad de entrevistar a los autores⁴⁵.

Conclusiones

La creciente comisión de obras de arte urbano obedece a una pluralidad de intereses que han llevado a las instituciones a dotar de espacios públicos para usos artísticos, propiciando un proceso de patrimonialización que parece aspirar también a incorporar las exitosas fórmulas del arte callejero no sólo en virtud del éxito del que gozan sino también debido a una voluntad, por parte del sistema gubernativo y administrativo, de regularizar y gestionar las intervenciones subversivas e ilegales. En este último caso, si bien la multiplicación de pinturas obedece a menudo a una política cortoplacista, al mismo tiempo, ha representado una oportunidad para muchos *writers* de explorar nuevos lenguajes artísticos o de abrirse a un diálogo con el público a través del arte. Jóvenes que, al convertirse en artistas urbanos, han abordado sus obras con un espíritu diverso en virtud de la naturaleza social de estos proyectos subvencionados a través de los que se les ha permitido profesionalizarse. Al perder el carácter provisional, también el concepto de conservación de la propia obra se ha visto ampliado. Prueba de ello, es el retorno al uso de materiales tradicionales como la piedra o el metal, la elección de materiales pictóricos resistentes a la intemperie o la búsqueda de protectores adecuados.

Al transitar entre expresiones libres, reivindicativas y efímeras y esta nueva modalidad institucionalizada, muchos de ellos advierten de los peligros que encierra la generalización y patrimonialización del arte urbano: la estandarización y homologación de estilos, la propuesta de intervenciones con una connotación puramente decorativa o la búsqueda de un impacto mediático de las localizaciones. Al contrario, para la mayor

45. La red europea INCCA, coordinada por el *Netherlands Institute for Cultural Heritage* de Amsterdam y el *Tate Modern* de Londres, ha establecido buenas prácticas a la hora de realizar la entrevista a los artistas.

parte es necesario proponer obras capaces de captar el ambiente con el fin de fomentar la conexión entre el arte y el público. En estos espacios abiertos de exposición institucional los artistas echan en falta proyectos integrales –urbanísticos, sociales, culturales, artísticos– que puedan incidir en la vida de la comunidad⁴⁶.

Para la creación de estos espacios vitales, es hoy necesaria una reinterpretación de la ley del 2%⁴⁷ que permita relanzar las políticas públicas de arte contemporáneo sobre la base de unos criterios declarados. No se trata solo de promover el arte urbano sino también de promocionar a artistas emergentes y obras de todo tipo, dentro de programas culturales que sostengan la experimentación artística.

Por otra parte, estos programas deben estar acompañados por protocolos de conservación que garanticen la posibilidad de preservar una obra antes de su pérdida. Un marco teórico y práctico que permitiría al público gozar de las obras durante más tiempo, al artista tener garantías sobre la conservación y a las administraciones diseñar las operaciones necesarias para gestionar mejor sus inversiones en el campo del patrimonio.

Referencias

Fuentes bibliográficas

- Alinovi, Francesca. "Arte di frontiera", *Flash Art*, no.107(1982): 22-26.
- Barilli, Renato. "L'ora di gloria del Graffitismo". En *Vecchia scuola-Graffiti Writing a Milano*, coordinado por Marco KayOne Mantovani. Milano: Dragopublisher, 2017.
- Bianchi, Francesca, y Elisa Bani. *Pisa è Tuttomondo! Il murale di Keith Haring raccontato alle nuove generazioni*. Pisa: Marchetti Editore, 2019.
- Blanché, Ulrich e Ilaria Hoppe. "Urban Art: Creating the Urban with Art". En *Urban Art: Creating the Urban with Art, Proceedings of the International Conference at Humboldt-Universität zu*

46. En el curso de la investigación se han realizado entrevistas a HOPNN, Moallaseconda, Rabbia, Caracollo, Lo Gnob, Etnik y DEM además de entrevistas con los consejeros comunales de San Gimignano, Poggibonsi y Colle Val D'Elsa.

47. En base a la "Ley del 2%", las administraciones estatales u organismos públicos que interpretan o restauraban edificios públicos debían por la cantidad no inferior a dos por ciento del total a la realización de obras de Arte Público (Ley 717/1949, de 2 de julio, Norme per l'arte negli edifici pubblici. *Gazzetta Ufficiale* no. 237, de 14 de octubre de 1949, consultado el 18 de mayo de 2021, <https://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:legge:1949;717>). Sobre esta base, la región toscana ha emanado la ley regional para la financiación de los trabajos artísticos "Norme per le opere artistiche a corredo delle opere pubbliche" (Ley 9/2005, de 6 de mayo. Norme per le opere artistiche a corredo delle opere pubbliche. Consiglio regionale della Toscana no. 5683/2, de 6 de mayo de 2005, consultado el 18 de mayo de 2021. <http://www.consiglio.regione.toscana.it:8085/storico-crt/viii/proposte-di-legge/testi/2005/pdl009.pdf>).

- Berlin (Berlin, 15-16 de julio de 2018)*, coordinado por Ulrich Blanchè e Ilaria Hoppe, 10-12. Lisboa, 2018.
- Bonito Oliva, Achille, y Putnam, James. *Arte all'arte*. Prato: Gli Ori, 2004.
- . coord. *Transavanguardia: Italia/Art*. Modena, 1982. Catálogo de la exposición. Módena, Galleria Civica, 21 marzo-2 mayo 1982.
- . Achille. *Gratis a bordo dell'arte*. Milano: Skira, 2000.
- Briganti, Giuliano, y Luisa Laureati. *Affinità*. Milano: Archinto, collana "Le Mongolfiere", 2007.
- Cadetti, Alessia. *Conservare la Street Art. Le problematiche del muralismo contemporaneo in Italia*, Florencia: Edifir, 2020.
- Caputo, Andrea. *All City Writers: the Graffiti Diaspora*. Kitchen93, 2009.
- Ceresoli, Jacqueline. *La nuova scena urbana. Cittàstrattismo ed urban art*. Milano: Franco Angeli, 2005.
- Crispoliti, Enrico, y Francesco Somaini. *Urgency in the City*. Milano: Mazzotta, 1972.
- Crispoliti, Enrico, y Raffaele De Grada. *Ambiente come sociale*. Venezia: Mirano, 1976.
- Fantuzzi, Arianna. "Immagine/parola. La contaminazione tra linguaggi nell'arte italiana degli anni Novanta", *Piano B. Arti E Culture Visive*, no. 5 (2)(2021): 104-126.
- García Gayo, Elena, coord. *Arte urbano y museo. Competencias e (in)compatibilidades*. Suplemento -Conservación. no. 16, 2019.
- . coord. *Arte urbano. Conservación y Restauración de Intervenciones Contemporáneas*. Suplemento Ge-Conservación. no. 10, 2016.
- . "El espacio intermedio del arte urbano", *Ge-Conservacion (Suplemento: Arte urbano y Museo. Competencias e (in)compatibilidades)*, no. 16 (2019): 154-165.
- Goldstein, Ann, coord. *Barbara Kruger: Thinking of You*. Cambridge: MIT Press, 1999.
- Grossi, Cesare, y Silvia Buscaroli. *Murales. Diamo un'arte nuova tale che tragga la repubblica dal fango*. Bologna: Grafis, 1977.
- GuerrillaSpam, "Attivando un cambiamento sociale attraverso la Street Art", *The Magazine Social*. Consultado el 23 de mayo de 2021. <https://thesocialmagazine573027131.wordpress.com/portfolio/attivando-un-cambiamento-sociale-attraverso-la-street-art-guerrilla-spam/>
- Kwon, Miwon. *One Place after Another, Site Specific Art and Locational Identity*. Cambridge: MIT Press, 2002.
- Lacy, Suzanne. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1995.
- Lanfranco, Riccardo, y Sechi, Lorenzo. *Murarte. Interventi di estetica urbana* (Torino: Settore politiche giovanili della città di Torino, 2005). Consultado el 14 mayo de 2021, <https://docplayer.it/27110542-Murarte-interventi-di-estetica-urbana.html>.
- MacPhail, Miranda, y Gómez Ubierna, Marta. "Street Art a Prato", *Prato: storia e arte*, no. 16 (2021): 97-105.
- Miles, Malcolm. *Art, Space and the city. Public Art and Urban Futures*. London: Routledge, 1997.
- Natali, Elvio, y Riccomini, Francesco. *Arte nel paesaggio. Pittura e scultura a Luicciana*. Prato: Pro Loco, 2000.
- Natalini, Arabella. *Tusciaelecta. Arte contemporanea nel Chianti*. Firenze: Maschietto Editore, 2003.

- Parmiggiani, Claudio, y Adriano Spatola. *Parole sui muri. Fiumalbo 1967*. Torino: Edizioni Geiger, 1968.
- Pioselli, Alessandra. "Arte e scena urbana". En *L'arte pubblica nello spazio urbano*, editado por Carlo Birrozzi y Marina Pugliese, 20-38. Milano: Bruno Mondadori, 2007.
- Popper, Frank. *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*. Madrid: ed. Akal, 1989.
- Rochfort, Desmond. *Muralisti messicani: Orozco, Rivera, Siqueiros*. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1997.
- Rossi, Gregorio. *Keith Haring*. Poggibonsi: Cambi, 2011.
- Scarpa, Tiziano, y Pietro Gaglianò. *VOCI un coro a Peccioli per un progetto di Vittorio Corsini*. Prato: Gli Ori, 2021.
- Schacter, Rafael. "Street Art is a period, PERIOD. Or classificatory confusion and intermural art". En *Graffiti and Street Art. Reading, Writing and Representing the City*, editado por Konstantinos Avramidis y Myrto Tsilimpounidi, 103-118. London: Routledge, 2017.
- . "Street Art Is a Period. Or the Emergence of Intermural Art", *Hyperallergic* July 2016. Consultado el 24 mayo de 2021. <https://hyperallergic.com/310616/street-art-is-a-period-period-or-the-emergence-of-intermural-art/>.
- Schwartzman, Allan. *Street Art*. New York: Dial Press, 1985.
- Shank, J. William, y Tim Drescher, "Breaking the rules: A new life for Rescue Public Murals". En *Saving the Now: Crossing Boundaries to Conserve Contemporary Works' Registration, Congress of the International Institute for Conservation of Los Angeles (Los Angeles 12-16 de septiembre de 2016)*, editado por Austin Newin et al., 203-207. Londres: Routledge, 2016.
- Style. *Writing from the Underground. (R)evolutions of Aerosol Linguistics*. Viterbo: ed. it. Nuovi Equilibri, 2003 [1996].
- Subrizi, Carla. *Europa e America (1945-1985). Una nuova mappa dell'arte*. Roma: Aracne, 2008.
- . *Europa e America (1945-1985). Una nuova mappa dell'arte*. Roma: Aracne, 2008.
- Vettese, Angela, y Florian Matzner. *Arte all'arte*. Prato: Gli Ori, 1999.

Webgrafía

- ACU. Associazione per la Creatività Urbana. Consultado el 25 de mayo de 2021. <http://www.dothewriting.it/sito/acu/index.html>.
- Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci. Consultado el 25 de mayo de 2021. <https://centropecci.it>.
- INWARD. International Network on Writing Art Research and Development. Consultado el 25 de mayo de 2021, <http://www.inward.it/>.
- Observatorio de Arte Urbano. Consultado el 25 de mayo de 2021. <https://issuu.com/observatoriodearteurbano>.
- Public Art Rescue. Consultado el 20 de mayo de 2021. <https://www.culturalheritage.org/about-us/foundation/programs/heritage-preservation/rescue-public-murals>.

Daniel Buren. Cóncavo-convexo. Consultado el 23 de mayo de 2021. <https://danielburen.com/images/exhibit/1172?ref=search&q=elsa>.

Luigi Mainolfi, Giardino voltante. Consultado el 23 de mayo de 2021. <http://www.ilgiardinovoltante.it/>.

Fuentes legislativas

Ley 717/1949, de 2 de julio, Norme per l'arte negli edifici pubblici. *Gazzetta Ufficiale* no. 237, de 14 de octubre de 1949. Consultado el 18 de mayo de 2021, <https://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:legge:1949;717>.

Ley 9/2005, de 6 de mayo. Norme per le opere artistiche a corredo delle opere pubbliche. Consiglio regionale della Toscana no. 5683/2, de 6 de mayo de 2005. Consultado el 18 de mayo de 2021. <http://www.consiglio.regione.toscana.it:8085/storico-crt/viii/proposte-di-legge/testi/2005/pdl009.pdf>.

Diferencias y similitudes de la gestión cultural y entre territorios

*Differences and Similarities
in Cultural Management and
between Territories*



Un lustro de muralismo contemporáneo en Sevilla (2004-2010)

A Lustrum of Contemporary Muralism in Seville (2004-2010)

Pablo Navarro Morcillo

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España

panamorc@gmail.com

 0000-0003-3344-5033

Recibido: 28/05/2021 | Aceptado: 14/09/2021

Resumen

En el presente texto se pretende profundizar sobre el origen del fenómeno de neo muralismo (o muralismo contemporáneo) en la ciudad de Sevilla. A partir de un salto desde la práctica del grafiti y el interés de diversas instituciones por barnizar este tipo de expresión ilegal hacia algo más accesible y decorativo para la ciudadanía, se van a desarrollar toda una serie de eventos que repasaremos en el periodo desde 2004 a 2010. A partir de la celebración del festival Urban Art Festival en el año 2004, se sucederían con distinto resultado diversas iniciativas en toda la segunda mitad de la primera década del presente milenio, con la característica común de fomentar intervenciones en espacios públicos de gran formato.

Abstract

This article aims to delve into the origin of the neo muralism (or contemporary muralism) phenomenon in Seville. The evolution in the consideration of graffiti, from an illegal activity to a more accessible and community-oriented ornamental expression, driven by institutional attention was materialised into the promotion of a series of events from 2004 to 2010. After the celebration of the Urban Art Festival in 2004, various initiatives would follow, with different results, throughout the second half of the first decade of the current millennium, all of them promoting interventions in large public spaces.

Palabras clave

Neo muralismo
Arte urbano
Arte contemporáneo
Sevilla
Espacio público
Grafiti

Keywords

Neo Muralism
Urban Art
Contemporary Art
Seville
Public Space
Graffiti

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Navarro Morcillo, Pablo. "Un lustro de muralismo contemporáneo en Sevilla (2004-2010)." En *La Agonía del Arte Urbano*. Monográfico Atrio 2, editado por Elena García Gayo y Laura Luque Rodrigo, 92-113. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, Atrio, 2021. <https://doi.org/10.46661/atRIO.6293>

© Pablo Navarro Morcillo. Esta publicación es de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonComercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Monográfico **atrio**, nº 2 (2021): 92-113

ISBN: 978-84-09-36627-9 . <https://doi.org/10.46661/atRIO.6293>

Un punto de partida: Sevilla, 2004

Al hablar de una disciplina como el muralismo contemporáneo en la ciudad de Sevilla, la primera cuestión a la que debemos hacer referencia es la de su denominación, ya que nos movemos en un campo con fronteras bastante difusas a la que poco ha contribuido la explosión de todo este fenómeno –que de manera genérica se ha venido a conocer como arte urbano– durante la última década. En el periodo que vamos a abarcar en el presente texto (2004-2010), veremos la evolución a través de una serie de eventos capitales que parten del diálogo con la práctica del grafiti¹ en el citado año 2004, para luego configurar todo un hilo de intervenciones que podríamos encuadrar dentro del neo muralismo² o muralismo contemporáneo.

Al iniciar este recorrido en el año 2004, no queremos sugerir que esta práctica no se diese en Sevilla desde décadas atrás, ya que existe constancia de su uso como recurso de protesta en el periodo de la Transición y los primeros años 80³, así como elemento de dinamización escolar. Esta finalidad se continuará utilizando a lo largo del decenio y, a finales de la década y principios de los 90, también van a tener lugar eventos escolares que van a incluir algunos talleres de grafiti como reflejo de la amplia difusión que la cultura hiphop⁴ estaba teniendo desde finales de los citados 80⁵, donde podemos seguir su rastro hasta la actualidad.

1. En el presente trabajo se ha optado por utilizar la denominación grafiti con una sola "f", siguiendo las recomendaciones de Fundéu. El académico de la lengua Arturo Pérez Reverte introdujo la acepción españolizada del término en torno al año 2013. Sobre esto último, véase: "Arturo Pérez Reverte enseña en Twitter lo que pasa cuando corrige la ortografía de un académico," *Huffington Post*, 7 de octubre de 2013, consultado el 6 de septiembre de 2021, https://www.huffingtonpost.es/2013/10/07/arturo-perez-reverte-twitter-grafiti_n_4056093.html.
2. Sobre esta denominación y una reflexión sobre la configuración del *Street Art* (arte callejero) como un periodo artístico en sí mismo que ha convivido con otras tendencias, véase: Rafael Schacter, "Street Art Is a Period. Period. Or the Emergence of Intermural Art," *Hyperallergic*, 16 de julio de 2016, consultado el 9 de mayo de 2021, <https://hyperallergic.com/310616/street-art-is-a-period-period-or-the-emergence-of-intermural-art/>. Aun así, esta denominación resulta confusa y no existe una que se use de manera explícita para este tipo de manifestaciones, ya que podemos ver como el propio Schacter también usa el término *Intermural Art*, por mencionar otro ejemplo.
3. Podemos citar las acciones muralistas llevadas a cabo en diferentes barrios de Sevilla durante la década de los 70, donde podemos poner el ejemplo de Bellavista, recogido por Fernando Arias. Véase: Fernando Arias, *Los "graffiti": juego y subversión* (Valencia: Difusora de Cultura, 1977), s.n. Ya en 1980 se va a celebrar un concurso escolar, promovido por la Delegación de Cultura del Ayuntamiento de la ciudad y la obra social del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla; para la decoración de los muros que delimitaban las vías del tren en la calle Torneo. El concurso no estuvo exento de polémica, debido a la temática de alguno de los murales realizados por el alumnado participante, los cuales iban a generar eco en la prensa local. Este episodio se puede seguir en diversos artículos del diario *ABC*, como los siguientes: Javier de Pablo, "Más de mil niños asistieron al concurso infantil de murales en la calle Torneo," *ABC Sevilla*, 5 de diciembre de 1980, consultado el 11 de mayo de 2021; "No se borrará el mural insultante de la calle Torneo," *ABC Sevilla*, 10 de diciembre de 1980, consultado el 11 de mayo de 2021.
4. Al igual que con el término grafiti, se ha optado por esta denominación siguiendo las recomendaciones de Fundéu, aunque muchos autores suelen optar por utilizar el anglicismo Hip-Hop.
5. Ascensión Ferrer Morales, "Graffiti en Sevilla," *Siglo que viene: Revista de cultura*, no. 22, (1994): 18. Por citar un ejemplo particular, un escritor consagrado de la ciudad y del panorama nacional como Bimbo recordaba que, su primer contacto con el grafiti, va a ser

A lo largo de los 90 tendrá desarrollo toda una escena de grafiti en la ciudad de Sevilla que hundía sus raíces en la década anterior, dando lugar a un importante número de escritores. De un fenómeno que podríamos categorizar por zonas y barrios de la urbe durante la primera mitad del decenio, va a haber un punto de inflexión durante el año 1996, cuando se crea la asociación Andalucía Hip-Hop, donde confluían diversos actores de la cultura, como Kade, Drone o Bimbo. Bajo el asesoramiento y la mediación de Carmela Gálvez⁶, se va a conseguir celebrar una exhibición de grafiti –en junio de 1997– en unos muros de obra de la zona de Viapol, propiedad de la Empresa Pública de Suelo⁷.

A partir de la apertura al grafiti del muro de Viapol, esta zona se convertiría en un referente para la escena de la ciudad, ya que fue la primera vez que un *hall of fame*⁸ se situó fuera de los barrios de procedencia de los escritores, convirtiéndose en un punto de encuentro. Por otra parte, debemos mencionar como Andalucía Hip-Hop va a ser un punto de partida en la relación de la escena de grafiti de Sevilla con las instituciones y, aunque la actividad de la asociación no va a pasar del citado año 1997, estos hitos sí que van a suponer una vía a explorar en los años siguientes por otros escritores interesados en profundizar con este diálogo con los mencionados agentes institucionales, desarrollándose diferentes exhibiciones de grafiti a partir de esos momentos de manera más

a través de un taller realizado en la escuela a principios de los noventa. Fuente: Bimbo (escritor de grafiti) en discusión con el autor, 26 de mayo de 2020.

6. La relación de Carmela Gálvez con el mundo del grafiti viene por su hijo, quien va a empezar a pintar a mediados de los 90 y esta va a desarrollar curiosidad e interés por esta disciplina. A su vez, Gálvez era militante del P.S.O.E., por lo que conocía los mecanismos del asociacionismo en la ciudad y cómo los escritores podrían empezar a mostrar de alguna forma sus inquietudes: “mi objetivo político y como activista era el mismo: estos chavales no se enteran de lo que es la fuerza de la organización. Con la pila que son, en cuanto se organicen, van a tener fuerza. Entonces, yo les explicaba lo que es una asociación”. Fuente: Carmela Gálvez (activista y agitadora cultural) en discusión con el autor, 24 de junio de 2020.
7. Juan Morejón García, “El graffiti. La creatividad marginal,” en *Actas Congreso INARS: la investigación en las artes plásticas y visuales (Sevilla, 1º, 1998)*, coord. Alberto Mañero Gutiérrez y Juan Carlos Arañó Gisbert (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2003), 285. Morejón García cita que la cesión del muro fue gracias a las O.N.G. Solidaridad en Acción y Solidaridad Internacional Andalucía en el marco de un proyecto de construcción de un albergue en la localidad cubana de Guanabacoa. Los muros que se realizasen en la exhibición serían fotografiados y pasarían a decorar este inmueble. A pesar de la participación de ambas organizaciones, la mediación de Gálvez es fundamental para entender este evento, ya que es ella quien aglutina y asesora al conjunto de escritores y los pone en contacto con las instituciones, además de conseguir que la marca *Montana Colors* patrocinase la acción con una generosa aportación de espráis de pintura. La asociación iba a celebrar otras exhibiciones en las localidades de San José de la Rinconada y Camas y otra con motivo de la Feria del Libro, celebrada en la Delegación Provincial de Cultura de Sevilla. Todas estas iniciativas van a tener lugar entre junio y octubre de 1997, donde también debemos situar la realización de un taller de grafiti en la Casa de las Sirenas, impartido por Drone, en la parte teórica, y Bimbo, en lo referente a la práctica.
8. “Hall of Fame stands for a consistently frequented meeting point in a legal sprayable area where graffitists exchange knowledge across generations and produce <high quality> graffiti (master-) pieces”. Visto en: Christopher D. Hilmer, “The evolution of Halls of Fame in graffiti writing and my run to a masterpiece,” *SAUC- Street Art & Urban Creativity Scientific Journal* 4, no. 1 (2018): 113. Para el caso que nos aborda del muro de Viapol, no se ha constatado que pintar en estos muros fuese legal, sino que la práctica va a ser tolerada al tratarse de muros de obras.

o menos habitual, contando en muchas ocasiones con algo de apoyo por parte de las administraciones⁹.

Del *Urban Art Festival* a *Montana Shop & Gallery* ¿puntos de partida el neo muralismo en Sevilla o puesta de largo por parte de las instituciones?

Una vez enunciados algunos antecedentes de la práctica mural en la ciudad, cabe centrarse en el primero de los grandes eventos que se va a celebrar, que no es otro que *Urban Art Festival*¹⁰. De una manera genérica, podemos situar este festival como uno de los hitos fundacionales del neo-muralismo en la ciudad, ya que venía a “celebrar la cultura del graffiti y el arte urbano y transformar positivamente el entorno pintando murales”¹¹, si bien es verdad que la estética todavía pivotaba de manera considerable alrededor de la vinculación más estrecha de la práctica del grafiti con la cultura hiphop.

La primera reflexión sobre este evento nos remite a la pregunta que hemos puesto en el epígrafe, ya que la celebración del festival viene a ser el colofón de unos años de intensa actividad del grafiti en la ciudad, donde uno de los elementos más destacados va a ser la simbiosis entre quienes practicaban esta disciplina desde principios o mediados de los 90 con quienes van a descubrir esta tipología de expresión a través de los estudios

-
9. Para el presente trabajo se han excluido, salvo la referencia a la breve andadura a Andalucía Hip-Hop, las diferentes exhibiciones de grafiti que se iban a celebrar a lo largo de los años en la ciudad, ya fuesen como iniciativa en sí o como parte de eventos tales como el Encuentro Alternativo o el Certamen Andaluz de la Juventud. Como ejemplo de este tipo de actos, además de exhibiciones propiamente dichas llevadas a cabo por tiendas locales vinculadas al grafiti como *Wild Style* o *Sub Urban*, posteriormente; podemos citar el I Concurso Internacional de Graffitis, celebrado en San Jerónimo el 7 de julio de 2001, el cual contaría con el apoyo del Centro Andaluz Carlos Cano. Véase: “Artistas europeos participarán en el I Concurso Internacional de Graffitis,” *ABC de Sevilla*, 2 de julio de 2001, consultado el 18 de mayo de 2021, https://sevilla.abc.es/sevilla/sevi-artistas-europeos-participaran-concurso-internacional-graffitis-200107020300-5607_noticia.html?ref=https:%2F%2Fwww.google.es%2F.
 10. El festival tuvo lugar entre los días 22 y 26 de septiembre de 2004 en la zona del Paseo Juan Carlos I, junto al río y en las inmediaciones de Plaza de Armas y fue llevado a cabo por la empresa Pluralform. Una primera edición se había celebrado en la localidad canaria de Ingenio entre los días 31 de marzo y 4 de abril de 2004, donde la selección de participantes se realizó en función de propuestas de intervenciones que se remitieron a modo de proyectos, mientras que otra serie de escritores pintarían dentro de una exhibición. En esta primera cita se van a seleccionar varias propuestas de escritores procedentes de Sevilla. Por un lado, Seleka, Aso, Logan, lonni y Ed-Zumba, agrupados en la *crew* ASMA, y Nowet, Lahe, Srg, Joe, Iper, Fafa y Yor, quienes representaban al colectivo *Sprays Platinum* (SPL), al que también pertenecía Seleka. Una de las señas de identidad del festival iba a ser la posibilidad de intervenir en soportes murales de un tamaño considerable, tales como medianeras de edificios, más accesibles en una localidad de unos 30000 habitantes como Ingenio.
 11. Darío Cobacho Velasco, “Gestión sostenible y responsable de los eventos de arte urbano. Una aproximación al caso español” (trabajo final máster oficial interuniversitario en Gestión Cultural, Universidad Politécnica de Valencia, 2016/17), 30.

de Bellas Artes, donde debemos referenciar a Fafa, principalmente, y a Kode como las personas que van a ejercer de punto de unión entre las dos esferas¹².

Por su fecha de realización y la configuración, podríamos encuadrar *Urban Art Festival* más como un encuentro de escritores que como un festival de arte urbano tal como lo entendemos actualmente. La celebración en Sevilla obedece a una serie de elementos, como que dos escritores que habían sido partícipes a modo de aprendizaje de Andalucía Hip-Hop, como eran Seleka y Yeyo, se encontraban trabajando en la celebración de un *Meeting of Styles*¹³ en la ciudad y, por diversas circunstancias, este proyecto no se va a poder llevar a cabo, por lo que van a hacer de intermediarios entre la empresa que montaba *Urban Art Festival*, –Pluralform– y las instituciones locales para que se celebrase una edición en la capital andaluza. Por esta época, Seleka llevaba casi una década desarrollando su estilo dentro del grafiti y contaba con numerosos contactos a lo largo y ancho de la escena española, así como fuera de la misma. Por su parte, Yeyo tenía relación con las juventudes del P.S.O.E. y, a través de estos contactos institucionales, se va a poder realizar un festival como este, todo ello teniendo en cuenta que ya existían precedentes de colaboración gracias a las iniciativas de Carmela Gálvez.

Urban Art Sevilla tendría lugar en un momento en el que la escena musical de rap de la ciudad estaba subiendo rápidamente dentro del ámbito nacional, por lo que esta visibilidad se presentaría como una buena oportunidad para las instituciones de mostrarse con apertura de miras hacia todo el movimiento relacionado con el hip-hop. Finalmente, el festival iba a contar con el apoyo del Ayuntamiento de la ciudad, el Instituto Andaluz de la Juventud y la Consejería de Turismo, Comercio y Deportes¹⁴. Dentro de estas instituciones, una de las labores de enlace más importantes va a ser la realizada por Charo Abreu, técnica del Instituto Andaluz de la Juventud¹⁵, por lo que podemos ver cómo va

12. En el periodo de finales de los años 90 y los primeros 2000 iban a ingresar en la facultad de Bellas Artes de Sevilla varias personas que van a tener un notable peso e influencia en la escena de grafiti de la ciudad, ya sea iniciándose en la práctica a través de los mencionados Fafa y Kode (que ya tenían vinculación con la escena) o incorporando una mayor amplitud de campo a su concepción del grafiti. Concretamente, podríamos destacar a Lahe, Ed-Zumba, Tinatha, Yor, Dos, Zontiac o Axel-Void, entre otros. También en estos años del primer lustro de los 2000, se van a celebrar algunas exhibiciones en el patio y sótanos del edificio de Bellas Artes en la calle Laraña, además de una serie de muestras que, bajo el nombre de "24 horas", mostraba variadas creaciones de personas vinculadas de alguna u otra manera al grafiti.

13. Seleka (escritor de grafiti) en discusión con el autor, 2 de febrero de 2021. *Meeting of Styles* es un encuentro de escritores de grafiti que se viene celebrando desde 1997 y tiene su origen en la ciudad alemana de Wiesbaden. En estas citas, diferentes escritores abordan la realización de grandes murales en zonas para su revitalización estética. Para más información, véase: Meeting of Styles, "The Mind Behind," consultado el 9 de mayo de 2021, <https://meetingofstyles.com/about-us/>.

14. Santiago Belausteguigoitia, "Un festival transforma Sevilla en la capital del 'arte urbano'," *El País*, 22 de septiembre de 2004, consultado el 11 de mayo de 2021, https://elpais.com/diario/2004/09/22/andalucia/1095805346_850215.html

15. Amparo Cantalicio (gestora cultural) en discusión con el autor, 1 de septiembre de 2020.



Fig. 1. Mural de varios autores, Urban Art Festival. Accesos peatonales al Pº Juan Carlos I. Zona del puente de la Barqueta. Sevilla. Montaje a partir de fotografías. (© Phorm, 2007. Graffiti.org)

a existir una sintonía desde la administración para dejar la organización del festival a cargo de Seleka, Yeyo y Amparo Cantalicio, quien se va a encargar de la coordinación, y cederles espacios como el auditorio y el permiso para pintar en los entornos de Plaza de Armas y el puente de la Barqueta, dentro del referenciado Paseo Juan Carlos I.

Una cita del calibre de este festival, que ya contaba con el rodaje de la primera edición canaria, va a suponer un antes y un después para la escena sevillana, ya que van a participar personas procedentes de Estados Unidos, Brasil, Francia, Alemania y una nutrida representación desde diversos puntos de España (Figs. 1 y 2). La oportunidad de ver en acción a auténticos referentes del mundo del grafiti como Loomit, Os Gemeos, Maclaim, Hera, Nina, Viagrafik, Freakclub, El niño de las pinturas, Okuda, Dibone o Freak Walls¹⁶, entre otros, va a suponer un importante empujón a la ciudad en diferentes planos. Por un lado, la escena local se va a ver beneficiada de poder tener a su alcance a referentes en vivo y en directo y, por otra, se situará a la urbe como un punto candente en el incipiente mundo del arte urbano. Otro punto importante iba a ser conseguir abrir a la práctica del grafiti los muros del paseo junto al río ya que, aunque anteriormente se había registrado algo de práctica en la zona, esta no tenía gran trascendencia, desarrollándose de manera exponencial a partir de 2004 y convirtiéndose todo el conjunto del paseo junto a su final en la zona del *skatepark* de Plaza de Armas en un gran *hall of fame* junto al centro de la ciudad.

La buena acogida de *Urban Art Festival* será el germen que evolucionará hasta la creación de *Montana Shop & Gallery*, una iniciativa en la que van a tomar parte Amparo

16. Para un registro más detallado y toda una recopilación de fotografías de la primera edición de *Urban Art* en Canarias y la celebrada en Sevilla, véase: *Urban Art Book* (s.l.: Pluralform, 2008).

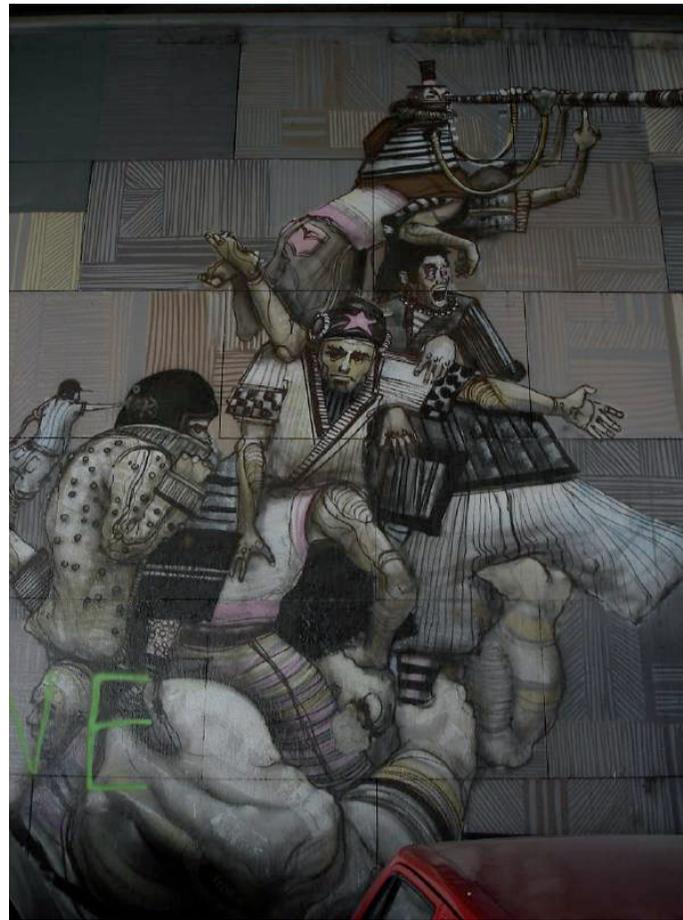


Fig. 2. Pieza de San. Urban Art Festival, 2004. Bajos del puente de Chapina. Sevilla. (© Phorm, 2007. Graffiti.org)

Cantalicio, Amparo Sevillanos, Seleka y Aso. Tras las primeras tentativas llevadas a cabo en la facultad de Bellas Artes, ya habían existido algunas propuestas de mostrar obras de personas vinculadas con el grafiti en la Sala de eStar¹⁷, pero este espacio inaugurado en julio de 2006 va a ser el primero en la ciudad en apostar decididamente por este tipo de expresión¹⁸, configurándose rápidamente como un punto de referencia tanto a nivel local como nacional.

Desarrollo del muralismo en Sevilla en la segunda mitad de los 2000. El mural como herramienta o como fin

Los años comprendidos entre 2005 y 2010 serán los que den lugar a la eclosión temprana de un muralismo en la ciudad que beberá, en gran medida, de la relación con el gra-

17. Véase: Laboratorio Q, "Sala de eStar. Un espacio doméstico para la creación contemporánea," consultado el 15 de mayo de 2021, <http://www.laboratorioq.com/global/laboratorioqsevilla/sala-de-estar/#>.

18. En los artículos de prensa que recogen los primeros pasos de este espacio, también se recoge la vinculación de la galería a la cultura hip-hop, el *break dance* o el *skate*. Véase: Marta Fernández Alba, "Montana Gallery da cuartel en Sevilla al último arte urbano," *Diario de Sevilla*, 4 de septiembre de 2006, consultado el 12 de mayo de 2021.

fiti que tendrán la gran mayoría de sus autores, por lo que su estética estará muy ligada a esta práctica en muchos casos. En primer lugar, por el tratamiento de las diferentes actuaciones en los medios de comunicación y, por otro, porque todavía no existía una inclusión de esta disciplina en eventos de carácter más amplio, sino que las diferentes iniciativas se configurarían como hitos en sí mismos, con una finalidad habitualmente ligada a la de revitalizar un espacio o una zona visualmente degradada.

Montana Shop & Gallery se convertirá en epicentro de esa dicotomía que giraba entre la distinción, por parte del público general, del llamado arte urbano con el rechazo a lo que era parte de la esencia del grafiti. La labor del colectivo en estos años es fundamental para desarrollar exponencialmente la escena y situar a Sevilla en el mapa del fenómeno, tanto a nivel nacional como internacional. Una de las vías exploradas será la gestión de un permiso para poder pintar de manera legal en el paseo Rey Juan Carlos I, realizado a través de la Asociación Existe, otra iniciativa lanzada en paralelo al espacio: "Montamos la asociación como una fórmula para poder gestionar y proteger que los escritores pudieran utilizar los muros del río. Desde el Ayuntamiento -que tenían interés en el tema del grafiti- nos cuentan que podíamos firmar una especie de contrato-compromiso, que se podían cumplir una serie de cosas que, como asociación, habíamos negociado con ellos. Salió el P.S.O.E., no cumplieron casi nada..."¹⁹.

En línea con el notable aumento de la producción en el río en estos años, se abrirán diferentes frentes en la relación con las instituciones al tener las primeras incursiones de la galería con el muralismo. Será en el marco de la II edición de la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla (B.I.A.C.S.2) en el otoño de 2006 cuando, bajo el comisariado de Okwui Enwezor, se seleccionaría el trabajo del colectivo El Perro, quienes como un elemento habitual en su práctica invitaron a creadores locales dentro de su proyecto Democracia. El colectivo con base en Madrid contactó con Seleka, quien en esos momentos intervenía a menudo con otro escritor que tenía vinculación a la facultad de Bellas Artes, Axel Void, y ambos acometerían la realización de varios murales en zonas céntricas de la ciudad, como la calle Amor de Dios o la Alameda de Hércules (Fig. 3)²⁰.

Bajo la denominación de "Proyecto de graffiti *site-specific*"²¹ es como apareció esta intervención en diversos muros del centro de la ciudad. Esta venía a jugar con el concepto de lo efímero del grafiti dentro del comisionado de un evento de estas características,

19. Amparo Cantalicio (gestora cultural) en discusión con el autor, 1 de septiembre de 2020.

20. Amalia Bulnes, "Artistas de cara a la pared," *El Correo de Andalucía*, 22 de octubre de 2006, consultado el 12 de mayo de 2021.

21. Okwui Enwezor, ed., *Lo desacogedor. Escenas fantasmas en la sociedad global*, (Sevilla: Fundación B.I.A.C.S., 2006), 315.

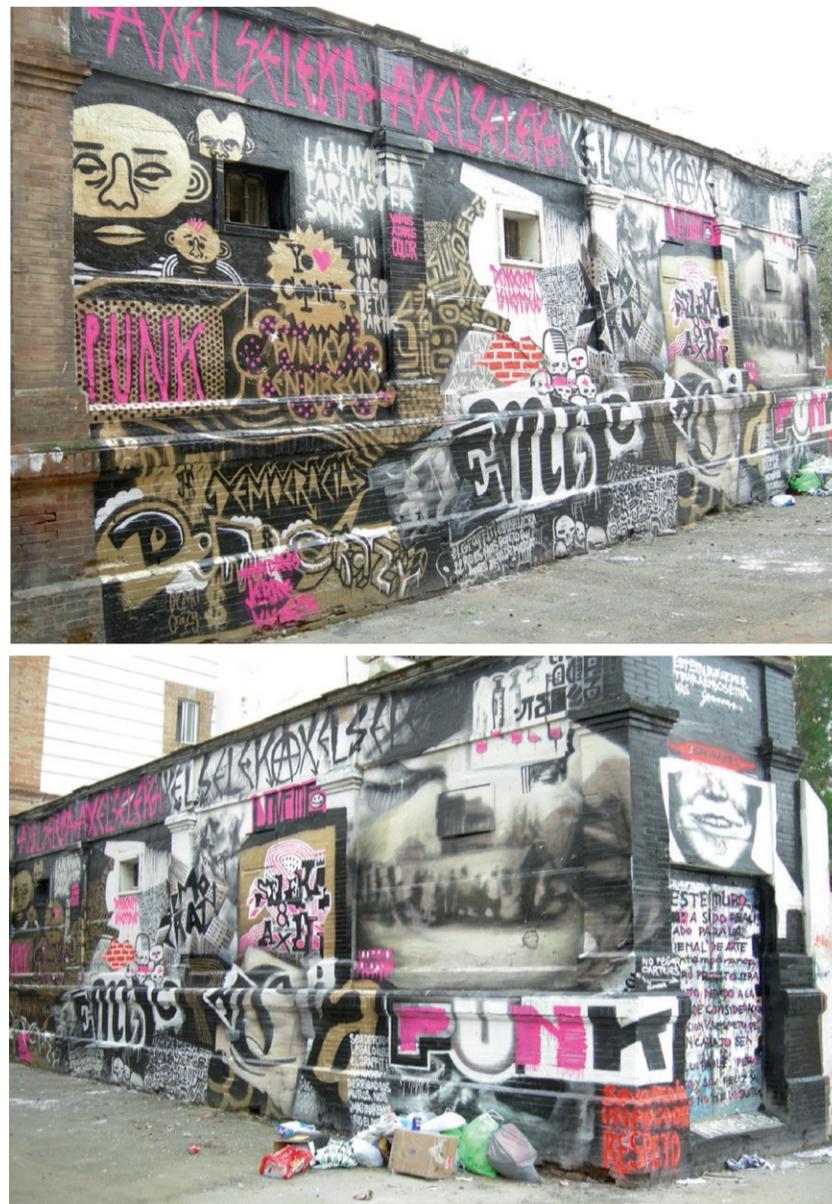


Fig. 3. Mural por Seleka y Axel Void. Propuesta del colectivo El Perro, BIACS2. Calle Niño Perdido, Alameda de Hércules. Sevilla. (© Pablo España. Democracia)

siendo uno de los acercamientos más destacados que se han llevado a cabo dentro de este ámbito y que se podría ver como una especie de caballo de Troya para conjugar el grafiti en estas coordenadas de arte institucionalizado contemporáneo. A pesar de estar recogido en la prensa, esta serie de piezas murales no iban a aparecer dentro del catálogo de la muestra, donde únicamente se mencionan de la manera que se recoge líneas atrás. Por otra parte, algunas de estas intervenciones no llegaron a concluirse en tiempo y forma debido a que, pese a tener permiso, la policía iba a disuadir a los escritores de acometerlas ante quejas anónimas²². En línea con esta intervención por parte de artistas vinculados al grafiti, el propio colectivo El Perro realizó toda una serie de intervenciones con plantillas con el lema "Democracia" por diferentes puntos del centro de la ciudad.

22. Comunicación personal con Seleka el 22 de mayo de 2021. Concretamente el mural en la entrada de la Sala X de la calle Amor de Dios no podría finalizarse debido a esta circunstancia.



Fig. 4. Mural realizado por Seleka, Axel Void, Fafa, Ionni y Joe. Bajos del puente del Alamillo. Sevilla. (© Fafa, 2007)

La vinculación con la bienal artística no descuida la apuesta por seguir colaborando con las instituciones en dinamizar el paseo junto al Guadalquivir, donde debemos mencionar la continuidad de eventos, celebrándose alguna edición del Certamen Andaluz de Grafiti a partir del año 2007, de la mano del Instituto Andaluz de la Juventud²³. En paralelo, también se van a gestionar permisos para decorar los bajos del puente del Alamillo con una gran producción llevada a cabo por Seleka, Joe, Fafa, Ionni y Axel Void (Fig. 4)²⁴, que contrastaría con la actividad habitual en esos momentos en la zona, dentro de las características de un *hall of fame* vinculado a la práctica del grafiti.

La buena acogida por parte de las instituciones va a facilitar que otros actores se sumen a realizar proyectos de esta índole, como el caso de Microlibre Producciones²⁵. Un primer acercamiento por parte de esta productora fue la realizada en las inmediaciones de la sala de conciertos, ubicada en el polígono Navisa, en la zona sur de la capital hispalense. El evento, bautizado como *Art & Music*, consistió en conciertos y la intervención de una treintena de escritores de grafiti, entre los que se encontraban Okuda, Fafa, Logan, Seleka, Joe o Bonim, entre otros; sobre los exteriores de diferentes naves del polígono con el permiso de sus propietarios²⁶ (Fig. 5). De esta manera, se buscaba armonizar el entorno de la sala, el cual se encontraba profusamente pintado

23. "Sevilla acoge la final del Certamen joven de grafiti," *Diario de Córdoba*, 24 de junio de 2007, consultado el 18 de mayo de 2021, <https://www.diariocordoba.com/cultura/2007/06/24/sevilla-acoge-final-certamen-joven-38438604.html>.

24. Un reportaje del proceso de elaboración de este mural con declaraciones de Seleka y Fafa puede verse en: Visionarios Pro, "Seleka y Fafa Visionariospro 2007," Visionarios Pro, 30 de marzo de 2010, video, 4m59s, https://www.youtube.com/watch?v=Daf_DRkuNnU.

25. Esta productora va a estar detrás de la inauguración de la sala de conciertos Microlibre, en el año 2005, diversificando sus acciones a lo largo de estos años hacia la gestión de eventos relacionados con la cultura hip-hop a través de conciertos, festivales y exhibiciones.

26. Bosco Ferri, "El arte y la cultura de lo suburbano," *Diario de Sevilla*, 31 de mayo de 2007, consultado el 18 de mayo de 2021. Sobre cómo se iba a gestar esta iniciativa, el diario *ABC* recogía lo siguiente:

"Uno de sus dueños, Jonathan Ortiz explica cómo surgió la idea de darle un nuevo aire al polígono en el que se ubica su sala. «La gente llegaba por la noche y al ver todas las paredes lisas, pues pintaban, y claro, eso nos acarreo denuncias», explica Jonathan, dejando claro que Microlibre no tenía ninguna relación con esas pintadas realizadas por particulares. De este modo, se llegó a un acuerdo con los propietarios de las naves a los que le pudiera interesar la iniciativa, y en total se decoraron 16". Visto en: Carlos Yagüe, "¿Polígono industrial o museo del grafiti?," *ABC*, 21 de agosto de 2007, consultado el 19 de mayo de 2021.

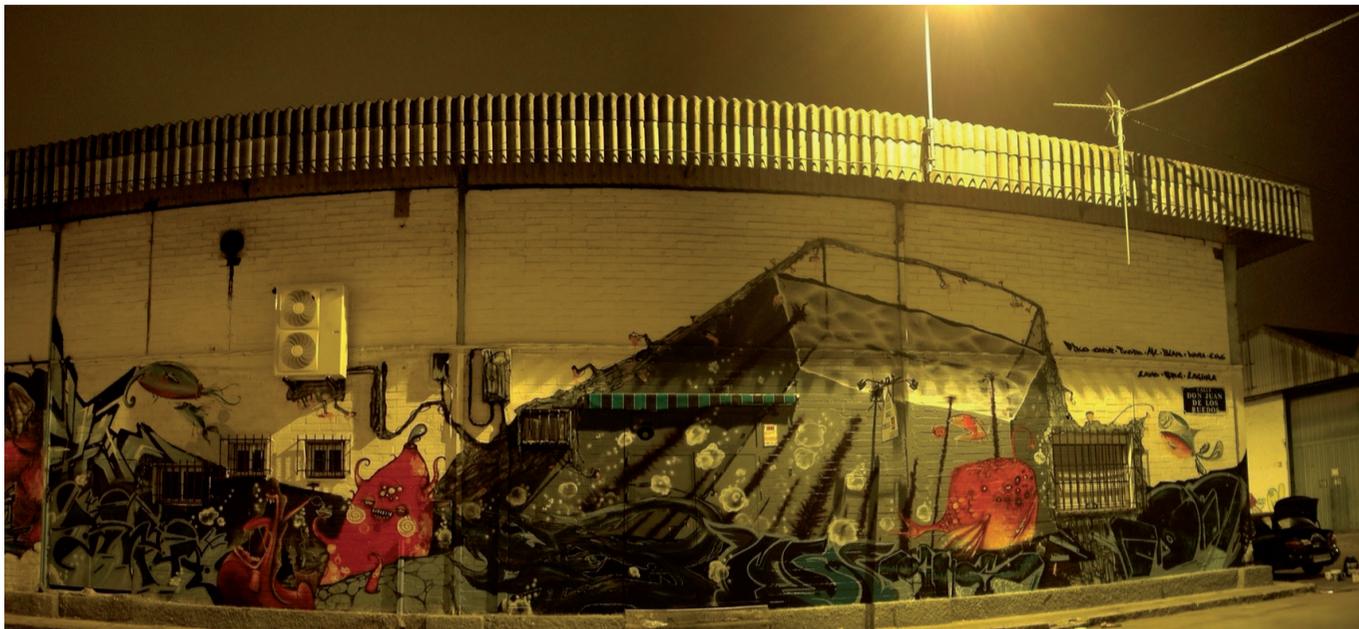


Fig. 5. Mural realizado por Piko, Over, Txope, Monsterland, Kera, Cn6, Lahe y Srg. Polígono Navisa. Sevilla (©Cn6, 2007)

con firmas y pequeñas piezas rápidas (*throw ups*), para crear una identidad con relación al local y mejorar la integración de este en el conjunto de la actividad de la zona.

A raíz de este primer evento, se realizará uno de mayores dimensiones, *Wall Art*, en otoño de ese mismo año 2007, consistente en acometer la decoración de 3 torres pertenecientes a la Empresa Metropolitana de Aguas de Sevilla (E.M.A.S.E.S.A.) mediante intervenciones previamente seleccionadas en base a proyectos presentados. Un jurado formado por escritores de gran trascendencia, tanto a nivel nacional como internacional, integrado por Logan (Sevilla), Ome (Gerona), Sagüe (Barcelona), Bonim (Vitoria, aunque residente en Sevilla en esa época) y Reso (Francia)²⁷ iban a seleccionar las propuestas que serían plasmadas en dos torres de abastecimiento (Fig. 6) de la entrada norte de la ciudad, toda vez que los propios miembros del jurado llevaron a cabo una intervención en otra torre y en un muro propiedad de la empresa en su sede de El Carabolo, en el municipio de Camas²⁸.

27. Margot Molina, "El graffiti convierte tres torres de Emasesa en museos callejeros," *El País*, 16 de noviembre de 2007, consultado el 18 de mayo de 2021, https://elpais.com/diario/2007/11/16/andalucia/1195168948_850215.html.

28. Finalmente, los equipos de escritores que acometerían las torres serían Mugre, Belin y Uno por una cara y Den, Cade y Fuck, por la otra, en la torre a la altura del municipio de Santiponce por la autovía dirección Mérida. La otra torre, en el acceso a la entrada por la SE-30 a la zona del Alamillo, contaría con las intervenciones de Pantone, Ausias y Fabricio y, por el otro lado, Flai, Guan y Aryz. Visto en: Molina, "El graffiti." Para visualizar documentación gráfica del evento y fragmentos de reportajes en televisión, véase: "Graffiti / Wall Art Sevilla / Microlibre Producciones," Microlibre Prods., 2 de mayo de 2011, video, 10m27s, <https://vimeo.com/23167612>.



Fig. 6. Mural realizado por Flai, Guan y Ayz. Torre de suministro de EMASESA, situada en el acceso a la SE-30. (© Juanjo Laguna. Microlibre Prods 2007)

Quizás lo más reseñable de toda esta relación de eventos que se están enunciando sea la indefinición de las acciones como muralismo, ya que normalmente las noticias hacen referencia al grafiti, lo cual crearía una lógica confusión entre el público, que terminó por asociar esta práctica mural legal y con apoyo institucional con una especie de grafiti o *street art* benévolo. Por su parte, los propios escritores intentaban diferenciar esta actividad de la del grafiti, en concreto, la escritora de origen vasco Den reflexionaba lo siguiente: “esto no es graffiti, es muralismo. Usamos las mismas herramientas e idénticos diseños, pero en el momento en que deja de ser ilegal, también deja de ser graffiti”²⁹.

29. Molina, “El graffiti.”

Abarcamos un periodo en el que las instituciones apoyaban, aunque no decididamente, la práctica mural de la mano de artistas provenientes o con vinculación al grafiti, aunque siempre desde la ambigüedad de tratar con un fenómeno complejo, ya que buena parte se movía en el ámbito de la ilegalidad. Es debido a esto por lo que podemos ver la actividad de *Montana Shop & Gallery* como una punta de lanza a la hora de establecer diálogos, vinculando cada elemento o disciplina a ocupar un lugar concreto³⁰ y apostando por la visibilidad de este neo muralismo al que nos estamos refiriendo, una senda que van a seguir las actividades realizadas desde Microlibre.

A partir de 2008 se van a normalizar algunas de las actividades que hemos visto, dándose la segunda edición de *Art & Music*, continuando su línea de acometer la decoración del entorno de la sala de conciertos Micro Libre, volviendo a apostar por murales de gran formato permitidos para adecentar y poner en valor la zona. De nuevo, este evento ponía el foco en acometer las creaciones con los permisos de sus propietarios, creando producciones bastante más elaboradas que si se tratase de algo al margen de la legalidad. Dentro de este evento, que se localizó en las celebraciones del Día Europeo de la Música, la empresa de transportes metropolitanos de la ciudad (T.U.S.S.A.M.) cedió un autobús para su decoración por diferentes escritores, donde podemos mencionar a Fafa o Lahe, entre otros³¹.

Uno de los elementos más destacados o llamativos de estos momentos va a ser la iniciativa lanzada por el ayuntamiento de la ciudad de construir un museo del grafiti en el entorno del parque Miraflores. El proyecto era uno de los compromisos adquiridos por el P.S.O.E. con la Asociación Existe en caso de ganar las elecciones municipales del 2007³², consistiendo en un espacio que albergaría soportes de considerables dimensiones donde poder realizar murales, que quedarían expuestos y en constante renovación. El diseño y creación del proyecto corría a cargo de Cn6 y Piko, dos arquitectos y escritores que residían en la ciudad en aquellos momentos:

Eso no llegó a nada realmente. Fue una pena. La idea estaba bien, pero hubo voces a favor y en contra. Todo lo que se institucionaliza en referencia al grafiti recibe críticas, pero bueno, aparte de las críticas

30. En línea con lo expuesto, Amparo Cantalicio escribía el siguiente artículo: Amparo Cantalicio Torres, "El grafiti o el arte invisible," *GECA. Gestores Culturales de Andalucía*, no. 8, (marzo 2007): 24-25.

31. Al año siguiente se volvería a celebrar, por tercera y última vez, este evento. El objetivo y finalidad del mismo profundizaba en lo abordado: revitalizar el entorno de la sala a través de la realización de murales en las diferentes naves industriales.

32. Enrique Ballesteros Manzorro, "El parque Miraflores tendrá un nuevo museo para el grafiti," *Diario de Sevilla*, 22 de agosto de 2008, consultado el 19 de mayo de 2021, https://www.diariodesevilla.es/sevilla/parque-Miraflores-nuevo-museo-graffiti_0_179682249.html. Pese a que en el artículo referenciado se cita la satisfacción de otros escritores de grafiti ajenos a la asociación, en los comentarios de este, aparecen voces discordantes con el mismo.

que pudiese recibir del mundo del grafiti, la pena es que no se hiciera porque era un proyecto sin fin. Era una idea para que, en los parques que no se podía pintar, se generasen espacios arquitectónicos donde se pudiera pintar (...) Una manera de dar respuesta como arquitecto a las distintas formas de arte urbano que se estaban generando en aquel momento. El proyecto eran unos bloques de hormigón modulares que se podían colocar en cualquier parte y se dejaban o se instalaban como un *hall of fame*, pero no salió al final porque se presentaban muchos proyectos en aquella época, estaba empezando la crisis y había muchos proyectos de mejora de parques y tal... Hubo un cambio de gobierno también y el proyecto se quedó en el tintero, pese a haberlo presentado a la prensa desde el Ayuntamiento de Sevilla a bombo y platillo³³.

La idea del museo vendría a consagrar otro gran espacio para la práctica del muralismo, además del paseo junto al río Guadalquivir, toda vez que, en otra línea de actuación desde el consistorio, se buscaba endurecer las sanciones y la persecución a la práctica del grafiti que se consideraba más vandálico, que no eran sino prácticas habituales como firmar o la realización de *throw ups*. La ordenanza cívica que se iba a aprobar en el verano de 2008 experimentaba un notable aumento de las sanciones y, en particular, de las relativas a la práctica del grafiti³⁴. Además, se incluía una gran parcelación de los espacios o muros en los que se toleraba, ya que en muchos barrios se solían pintar en las tapias de colegios sin que mediaran permisos o sanciones. Finalmente, el museo de Miraflores no se llegaría a materializar por las razones ya expuestas: la incipiente crisis económica y el desinterés paulatino del consistorio hacia el mismo³⁵.

Una de las primeras iniciativas en integrar la práctica del muralismo en un evento con una oferta más amplia va a ser Intervenciones en Jueves, toda una serie de propuestas artísticas a realizar en el mercadillo de El Jueves de la calle Feria, encaminadas a "promover el arte contemporáneo en entornos cercanos y accesibles para el público en general, al mismo tiempo se planteaban los límites y relaciones entre arte, mercado y sociedad"³⁶. Celebrado entre los años 2005 y 2011, para la edición de 2009 Axel Void ejecutaría un mural en un solar en la calle Almirante Espinosa, concretamente junto a

33. Piko (arquitecto y escritor de grafiti) en discusión con el autor, 12 de junio de 2020.

34. Setefilla Berlanga, "El Ayuntamiento anuncia un museo del grafiti en el parque de Miraflores y un plan para fomentar este <arte>," *ABC de Sevilla*, 22 de agosto de 2008, consultado el 23 de mayo de 2021, https://sevilla.abc.es/sevilla/sevi-ayuntamiento-anuncia-museo-grafiti-parque-miraflores-y-plan-para-fomentar-este-arte-200808220300-803901559089_noticia.html.

El endurecimiento de las sanciones y la persecución a la práctica del grafiti no va a ser un caso exclusivo de Sevilla en esos momentos. También se va a dar en otras ciudades como, por ejemplo, Granada o Barcelona. De esta última resulta ilustrativo para acercarse a este contexto visualizar: Aleix Gordo Hostau y Gustavo López Lacalle, "BCN Rise&Fall," Goho Studio, 24 de abril de 2020, video, 1h03m38s, <https://www.youtube.com/watch?v=6S-AKwulF3A>.

35. Para el año 2010, la prensa reflejaba un amago de retomar este proyecto: Braulio Ortiz, "Hormigón para la pintada callejera," *Diario de Sevilla*, 5 de febrero de 2010, consultado el 23 de mayo de 2021, https://www.diariodesevilla.es/ocio/Hormigon-pintada-callejera_0_339266753.html.

36. "Intervenciones en jueves," consultado el 24 de mayo de 2021, <https://celiamacias.com/gallery/intervenciones-en-jueves/>.



Fig. 7. Mural de Axel Void para Intervenciones de Jueves. Plaza Churruca, Sevilla. (© Celia Macías, 2009)

la plaza Churruca. El motivo giraba en torno a un homenaje a Estrellita Castro³⁷ (Fig. 7), en la línea de otras intervenciones de esa edición, creando una línea de discurso desde el evento en torno a un objetivo común: el homenaje y la reivindicación.

Quizás, el último gran proyecto de esta época y que viene a cerrar este lustro de muralismo en la ciudad³⁸ sea el de acometer la decoración de la estación de autobuses de Plaza de Armas. Dicha intervención se iba a desarrollar a finales del año 2010, en el marco de la ampliación del *skatepark* en los bajos de la zona y se iba a convocar un concurso de propuestas para decorar la parte trasera de la estación. Con el apoyo del Instituto Municipal de Deportes y el visto bueno del Consorcio Metropolitano de Transportes, se

37. "Las 'Intervenciones en Jueves' regresan a la calle Feria," *El Correo de Andalucía*, 15 de septiembre de 2009, consultado el 24 de mayo de 2021, <https://elcorreoweb.es/historico/las-intervenciones-en-jueves-regresan-a-la-calle-feria-GFEC129096>

38. Durante estos años se van a realizar otros proyectos que ponían el ojo en los diálogos entre escritores de grafiti, y otros creadores que desarrollaban su obra en el espacio público, con las instituciones. Un ejemplo que no se abarca en el presente artículo, por no tratarse de muralismo propiamente dicho, es el concurso para decorar los contenedores de reciclado de vidrio en diferentes partes de la ciudad, bautizado como "Todo Tuyo" y que iba a celebrar cuatro ediciones entre los años 2008 y 2011, organizado por *Montana Shop & Gallery* con la colaboración de Proyecto Lunar y L.I.P.A.S.A.M.



Fig. 8. Mural de Logan, Sex, Bonim, Ome y ED-Zumba. Estación de Plaza de Armas, Sevilla. (Recorte a partir de imagen ©Juan José Jiménez, 2015)

llevaría a cabo la elaboración de un gran mural promovido por Microlibre Producciones, el cual lanzaba algunos guiños a elementos característicos de la ciudad de Sevilla³⁹. La obra, visible desde la entrada a la ciudad por el puente de Chapina, sería acometida por Logan, Ed-Zumba, El Niño de las Pinturas (Sex), Bonim y Ome (Fig. 8), dando lugar a una conjugación de los diferentes estilos muy colorido, que contrastaba con el fondo de ladrillo y hormigón anterior a la acción. Como complemento a esto, también se renovaría gran parte de la decoración del *skatepark* y su entorno⁴⁰, llevando a cabo una revitalización visual de toda esta zona⁴¹.

39. Iria Comesaña, "Grafitis de autor en Plaza de Armas," *El Correo de Andalucía*, 21 de diciembre de 2010, consultado el 23 de mayo de 2021, <https://elcorreoweb.es/historico/grafitis-de-autor-en-plaza-de-armas-LCEC373945>.

40. Puede verse un montaje audiovisual de todo el proceso de este proyecto en: "Graffiti / Plaza de Armas / Microlibre Producciones," Microlibre Prods., 3 de mayo de 2011, video, 3m59s, <https://vimeo.com/23221728>.

41. Esta intervención va a tener bastante repercusión en su momento, tanto por el tamaño como por la visibilidad. De cara a las elecciones municipales de 2011, Izquierda Unida llegaría a presentar la propuesta de revitalizar las fachadas degradadas de edificios

Estas propuestas de redefinición del entorno arquitectónico se van a seguir desarrollando en estos momentos, aunque la crisis económica iba a ir menguando paulatinamente las intervenciones, de donde podemos destacar las propuestas llevadas a cabo por Microlibre con el Instituto Municipal de Deportes, para ese mismo año 2010, en los barrios de Begoña y Bellavista, donde se van a realizar murales en los cerramientos de instalaciones deportivas.

Conclusiones

A lo largo de este texto se ha intentado mostrar una revisión acerca de los orígenes del muralismo contemporáneo o neo muralismo en la ciudad de Sevilla, del que podemos situar su punto de partida en la primera década de los 2000 con iniciativas como *Urban Art Festival*. La relación con el mundo del grafiti es evidente en la medida que, gran parte de quienes empezaron a intervenir, provenían de ese ámbito. El éxito de estas propuestas, unido a un contexto económico favorable y de inversión pública en el ámbito de la Cultura, facilitó que se empezaran a desarrollar diversos proyectos que buscaban integrar la elaboración de murales de gran formato, contribuyendo al desarrollo del conocido como arte urbano en estos momentos. De esta manera, vemos como se buscaba hacer un ejercicio de decantación de la expresión callejera por parte de la administración para dejar a la vista aquello que se podía considerar más estético, como eran las grandes producciones y murales, distinguiéndolas de otros elementos que llevaban aparejada una visión más negativa por parte del público y las instituciones, como venían a ser el desarrollo de las firmas o piezas rápidas.

En este muralismo, a diferencia de la práctica del grafiti genuino, prima lo visual, la imagen. El desarrollo de tipografías en este tipo de prácticas va a ir quedando relegada, siendo un complemento de la imagen y buscando crear caligrafías que enmarcan los aspectos más visuales. Para encontrar referentes de lo que podemos asociar tradicionalmente al grafiti vinculado a la denominada cultura hiphop, debemos centrarnos en el desarrollo de exhibiciones que van a aunar ambos tipos de propuestas, como el caso de *Art & Music*, donde se combinaban una gran variedad de estilos al tratarse de eventos en los que van a participar un número considerable de personas.

públicos mediante un plan especial destinado a la "conservación de espacios mediante el grafiti y con artistas locales emergentes". Véase: "IU recuperará espacios degradados de Sevilla a través del grafiti," *Europa Press*, 19 de mayo de 2011, consultado el 24 de mayo de 2021, <https://www.europapress.es/andalucia/sevilla-00357/noticia-iu-recuperara-espacios-degradados-sevilla-traves-graffiti-20110519174144.html>.

Como un punto más en contacto en lo que respecta a la intervención de un comisariado, debemos destacar las acciones facilitadas por el colectivo El Perro en el marco de la segunda edición de la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo, las cuales van a permitir el desarrollo de murales en un ámbito que quedaba dentro de la creación contemporánea institucional, sugiriendo una interesante relación que no iba a tener mucha continuidad, más allá del episodio dentro del programa "Intervenciones en Jueves".

Por último, cabe mencionar a un agente clave en la ciudad para impulsar todo este primer empuje, como va a ser *Montana Shop & Gallery*. Será este espacio el que tenderá los primeros puentes entre la administración y la práctica callejera, situándose también como un punto pionero en el que diferentes creadores vinculados al mundo del grafiti y el *street art* mostrasen su obra de estudio. A través de estos caminos abiertos, otros agentes como Microlibre, más enfocados en la gestión de eventos, lanzarán nuevas ideas como *Wall Art*, donde se van a seleccionar las propuestas por medio de un jurado especialista, dándonos otra de las claves para tener en cuenta en este tipo de eventos: la intervención o vinculación con personas clave procedentes de la escena.

La crisis económica acaecida a partir del año 2008 provocó que menguara todo este empuje creativo en el espacio público, toda vez que se van a reducir mucho los presupuestos para este tipo de iniciativas, donde podemos mencionar el fallido intento de un museo del grafiti en la ciudad en la zona de Miraflores. La falta de iniciativa privada va a lastar todo este tipo de propuestas, que van a depender, ya no en exceso, sino casi exclusivamente, de la administración pública. Debido a esta situación, a partir del año 2010 las intervenciones se verían reducidas, aunque no debemos dejar de mencionar dos eventos que sí merecerían una investigación detallada como son *Arte para Todos*, desarrollado en el polígono San Pablo en el año 2012 y *Un Tatuaje en la Piel que Habito*, comisariado por la galería Delimbo y desarrollado en las 3000 Viviendas a principios del año 2014.

Referencias

Fuentes bibliográficas

- Arias, Fernando. *Los "graffiti": juego y subversión*. Valencia: Difusora de Cultura, 1977.
- Cantalicio Torres, Amparo. "El graffiti o el arte invisible." *GECA. Gestores Culturales de Andalucía*, no. 8, (marzo 2007): 24-25.
- Cobacho Velasco, Darío. "Gestión sostenible y responsable de los eventos de arte urbano. Una aproximación al caso español." Trabajo final máster interuniversitario de Gestión Cultural, Universidad Politécnica de Valencia, 2016-17.
- Enwezor, Okwui, ed., *Lo desacomodador. Escenas fantasmas en la sociedad global*. Sevilla: Fundación B.I.A.C.S., 2006.
- Hilmer, Christopher D. "The evolution of Halls of Fame in graffiti writing and my run to a masterpiece." *SAUC- Street Art & Urban Creativity Scientific Journal* 4, no. 1 (2018): 113-121.
- Morejón García, Juan. "El graffiti. La creatividad marginal." En *Actas Congreso INARS: la investigación en las artes plásticas y visuales (Sevilla, 1º, 1998)*, coordinado por Alberto Mañero Gutiérrez y Juan Carlos Arañó Gisbert, 283-291. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2003.
- Urban Art Book*. S.l.: Pluralform, 2008.

Fuentes periodísticas

- "Artistas europeos participarán en el I Concurso Internacional de Graffitis." *ABC de Sevilla*, 2 de julio, 2001. Consultado el 18 de mayo de 2021. https://sevilla.abc.es/sevilla/sevi-artistas-europeos-participaran-concurso-internacional-graffitis-200107020300-5607_noticia.html?ref=https:%2F%2Fwww.google.es%2F
- "Arturo Pérez Reverte enseña en Twitter lo que pasa cuando corrige la ortografía de un académico." *Huffington Post*, 7 de octubre, 2013. Consultado el 6 de septiembre de 2021. https://www.huffingtonpost.es/2013/10/07/arturo-perez-reverte-twitter-grafiti_n_4056093.html.
- Ballesteros Manzorro, Enrique. "El parque Miraflores tendrá un nuevo museo para el graffiti." *Diario de Sevilla*, 22 de agosto, 2008. Consultado el 19 de mayo de 2021. https://www.diariodesevilla.es/sevilla/parque-Miraflores-nuevo-museo-graffiti_0_179682249.html.
- Belausteguigoitia, Santiago. "Un festival transforma Sevilla en la capital del 'arte urbano'." *El País*, 22 de septiembre, 2004. Consultado el 11 de mayo de 2021. https://elpais.com/diario/2004/09/22/andalucia/1095805346_850215.html.
- Berlanga, Setefilla. "El Ayuntamiento anuncia un museo del grafiti en el parque de Miraflores y un plan para fomentar este «arte»." *ABC de Sevilla*, 22 de agosto, 2008. Consultado el 23 de mayo de 2021. https://sevilla.abc.es/sevilla/sevi-ayuntamiento-anuncia-museo-grafiti-parque-miraflores-y-plan-para-fomentar-este-arte-200808220300-803901559089_noticia.html.

- Bulnes, Amalia. "Artistas de cara a la pared." *El Correo de Andalucía*, 22 de octubre, 2006. Consultado el 12 de mayo de 2021.
- Comesaña, Iria. "Grafitis de autor en Plaza de Armas." *El Correo de Andalucía*, 21 de diciembre, 2010. Consultado el 23 de mayo de 2021. <https://elcorreoweb.es/historico/grafitis-de-autor-en-plaza-de-armas-LCEC373945>.
- Ferri, Bosco. "El arte y la cultura de lo suburbano." *Diario de Sevilla*, 31 de mayo, 2007. Consultado el 18 de mayo de 2021.
- Fernández Alba, Marta. "Montana Gallery da cuartel en Sevilla al último arte urbano." *Diario de Sevilla*, 4 de septiembre, 2006. Consultado el 12 de mayo de 2021.
- Ferrer Morales, Ascensión. "Graffiti en Sevilla." *Siglo que viene: Revista de cultura*, no. 22(1994): 15-18.
- "Las 'Intervenciones en Jueves' regresan a la calle Feria." *El Correo de Andalucía*, 15 de septiembre, 2009. Consultado el 24 de mayo de 2021. <https://elcorreoweb.es/historico/las-intervenciones-en-jueves-regresan-a-la-calle-feria-GFEC129096>.
- Molina, Margot. "El graffiti convierte tres torres de Emasesa en museos callejeros." *El País*, 16 de noviembre, 2007. Consultado el 18 de mayo de 2021. https://elpais.com/diario/2007/11/16/andalucia/1195168948_850215.html.
- "No se borrará el mural insultante de la calle Torneo." *ABC Sevilla*, 10 de diciembre, 1980. Consultado el 11 de mayo de 2021.
- Ortiz, Braulio. "Hormigón para la pintada callejera." *Diario de Sevilla*, 5 de febrero, 2010. Consultado el 23 de mayo de 2021. https://www.diariodesevilla.es/ocio/Hormigon-pintada-callejera_0_339266753.html.
- Pablo, Javier de. "Más de mil niños asistieron al concurso infantil de murales en la calle Torneo." *ABC Sevilla*, 5 de diciembre, 1980. Consultado el 11 de mayo de 2021.
- "Sevilla acoge la final del Certamen joven de graffiti." *Diario de Córdoba*, 24 de junio, 2007. Consultado el 18 de mayo de 2021. <https://www.diariocordoba.com/cultura/2007/06/24/sevilla-acoge-final-certamen-joven-38438604.html>.
- Yagüe, Carlos. "¿Polígono industrial o museo del graffiti?" *ABC*, 21 de agosto, 2007. Consultado el 19 de mayo de 2021.

Webgrafía

- "Intervenciones en jueves." Consultado el 24 de mayo de 2021. <https://celiamacias.com/gallery/intervenciones-en-jueves/>.
- "IU recuperará espacios degradados de Sevilla a través del graffiti." *Europa Press*, 19 de mayo, 2011. Consultado el 24 de mayo de 2021, <https://www.europapress.es/andalucia/sevilla-00357/noticia-iu-recuperara-espacios-degradados-sevilla-traves-graffiti-20110519174144.html>.
- Laboratorio Q. "Sala de eStar. Un espacio doméstico para la creación contemporánea." Consultado el 15 de mayo de 2021, <http://www.laboratorioq.com/global/laboratorioqsevilla/sala-de-estar/#>.

Meeting of Styles. "The Mind Behind." Consultado el 9 de mayo de 2021. <https://meetingofstyles.com/about-us/>.

Schacter, Rafael. "Street Art Is a Period. Period. Or the Emergence of Intermural Art." *Hyperallergic*, 16 de julio, 2016. Consultado el 9 de mayo de 2021. <https://hyperallergic.com/310616/street-art-is-a-period-period-or-the-emergence-of-intermural-art/>.

Fuentes videográficas

Gordo Hostau, Aleix y López Lacalle, Gustavo. "BCN Rise&Fall." Goho Studio. 24 de abril de 2020. Video, 1h03m38s. Consultado el 22 de octubre de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=6S-AKwulF3A>.

"Graffiti / Wall Art Sevilla / Microlibre Producciones." Microlibre Prods. 2 de mayo de 2011. Video, 10m27s. Consultado el 22 de octubre de 2021. <https://vimeo.com/23167612>.

"Graffiti / Plaza de Armas / Microlibre Producciones." Microlibre Prods. 3 de mayo de 2011. Video, 3m59s. Consultado el 22 de octubre de 2021. <https://vimeo.com/23221728>.

Visionarios Pro. "Seleka y Fafa Visionariospro 2007." Visionarios Pro. 30 de marzo de 2010. Video, 4m59s. Consultado el 22 de octubre de 2021. https://www.youtube.com/watch?v=DAf_DRkuNnU.

Entrevistas

Amparo Cantalicio (gestora cultural) en discusión con el autor (entrevista por videollamada), 1 de septiembre de 2020.

Bimbo (escritor de grafiti) en discusión con el autor (entrevista telefónica), 26 de mayo de 2020.

Carmela Gálvez (activista y agitadora cultural) en discusión con el autor (entrevista presencial), 24 de junio de 2020.

Piko (arquitecto y escritor de grafiti) en discusión con el autor (entrevista por videollamada), 12 de junio de 2020.

Seleka (escritor de grafiti) en discusión con el autor (entrevista telefónica), 2 de febrero de 2021.



Café-Bar

DROGUERIA

MURKIN

LAUREN



TAPAS
ENTREPRENEUR
CALENTIC
LA BODE AMBROSIO

Los efectos de las políticas institucionales en el muralismo contemporáneo de Barcelona

The Effects of Institutional Policies on Contemporary Muralism in Barcelona

Arantxa Berganzo Ràfols

Salesians de Sarrià, Barcelona, España

arantxa.berganzo@sarria.salesians.cat

 0000-0001-7308-2121

Recibido: 28/05/2021 | Aceptado: 14/09/2021

Resumen

Ante la dualidad entre el arte urbano y los grandes murales, cada vez más presente en muchas ciudades del planeta, Barcelona presenta una situación compleja. En una ciudad que ha buscado la homogeneidad estética y no ha fomentado el muralismo monumental, ha surgido un tipo de muralismo de medio formato mucho más libre, efímero, dialogante y cercano a la ciudadanía, abriendo así la mirada a nuevas posibilidades más allá de los gigantescos murales, habitualmente institucionalizados y dominados por el mercado.

Abstract

Faced with the duality between urban art and large-scale murals, which is increasingly present in many cities around the world, Barcelona presents a complex situation. In a city that has sought aesthetic homogeneity and has not promoted monumental muralism, a type of medium-scale muralism has emerged that is much freer, more ephemeral, dialoguing and closer to the citizenry, thus opening the gaze to new possibilities beyond the gigantic often institutionalized and market-dominated murals.

Palabras clave

Muralismo
Arte urbano
Barcelona
Espacio urbano
Políticas urbanas
Arte público

Keywords

Muralism
Urban Art
Barcelona
Urban Space
Urban Policies
Public Art

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Berganzo Ràfols, Arantxa. "Los efectos de las políticas institucionales en el muralismo contemporáneo de Barcelona." En *La Agonía del Arte Urbano*. Monográfico Atrio 2, editado por Elena García Gayo y Laura Luque Rodrigo, 114-145. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, Atrio, 2021. <https://doi.org/10.46661/atRIO.6295>

© Arantxa Berganzo Ràfols. Esta publicación es de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonComercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

El muralismo público suscita, hoy en día, diversos debates y críticas. Por una parte, se plantea si el uso de los murales por parte de las instituciones contribuye a mejorar el espacio público en beneficio de los ciudadanos que lo habitan o si, por el contrario, cambia el espacio urbano para adaptarlo a factores externos, como la atracción de turismo o las inversiones. Por otra parte, los festivales que han proliferado en la última década han llevado a muchas ciudades a llenar sus muros de murales que suelen identificarse erróneamente con el arte urbano, tal y como critica Javier Abarca.

El autor afirma que con los grandes murales hemos perdido la esencia del arte urbano, caracterizado por la relación con el contexto, la ilegalidad y la independencia del artista, el trabajo a escala humana, la importancia de la red de obras, etc., a favor de piezas de escala monumental, controladas por las instituciones y que resultan “más visibles, más atractivos para los observadores ocasionales cuyo conocimiento del contexto es sólo superficial, están libres de todo exceso de contextualización que pudiera hacer que los consumidores atendieran realmente al entorno, y carece de toda cualidad transversal que pudiera poner en duda los límites demarcados por el dinero”¹. Ante esto, Barcelona se presenta como un espacio impreciso, pues en las últimas décadas las instituciones de la ciudad no han prestado demasiada atención al muralismo como herramienta artística y no lo han potenciado como han hecho con otras formas de arte público, de forma que el muralismo con origen en el arte urbano se ha desarrollado desde abajo, desde el impulso de asociaciones y/o propuestas individuales, lo cual genera una situación muy particular, como veremos.

Aunque en comparación con otras ciudades parece que en Barcelona existen unas barreras invisibles que de momento se han mostrado imposibles de cruzar y que limitan el muralismo a ámbitos muy concretos y poco reconocidos, también es cierto que estas barreras han llevado a que el muralismo no se haya impuesto sobre la ciudadanía como una forma mercantilizada e institucionalizada, y a día de hoy puede mostrarnos otras vías en las que puede ser abordado de una forma más libre y cercana al ciudadano.

Los objetivos principales de este artículo se centran en comprender y señalar el desinterés institucional que en las últimas décadas ha demostrado la ciudad de Barcelona respecto al muralismo vinculado al arte urbano, mostrar las tensiones generadas entre la institución y las propuestas artísticas generadoras de nuevas estéticas urbanas

1. Javier Abarca, “Del arte urbano a los murales, ¿qué hemos perdido?”, *Urbanario*, 11 de diciembre de 2016, consultado el 7 de octubre de 2021 <https://urbanario.es/articulo/del-arte-urbano-a-los-murales-que-hemos-perdido/?portfolioCats=12%2C10%2C124%2C9%2C123%2C7%2C8%2C4%2C122>

y, finalmente, esbozar nuevas posibilidades para el muralismo derivadas de estas relaciones.

La evolución del muralismo contemporáneo desde los años 80 hasta la actualidad en el marco de la ciudad de Barcelona puede, quizás, arrojar algo de luz sobre la continuidad y el papel del muralismo en el espacio público. En las últimas décadas, en Barcelona ha convivido un muralismo institucional completamente desvinculado del arte urbano con otro nacido de las escenas del *graffiti* y el arte urbano y que ha mantenido una compleja relación con los consistorios. Desde 2006, momento en que en Barcelona se aprobó una ordenanza que prohibía estas manifestaciones artísticas, este tipo de intervención se ha ido canalizando a través de plataformas y proyectos que, surgidos desde diferentes visiones de lo que debe ser el muralismo urbano, han contribuido a un incremento notable de estas manifestaciones artísticas en la ciudad.

Barcelona y el muralismo público contemporáneo (1980–2010)

Barcelona no ha sido diferente al resto de ciudades del mundo occidental, y ya desde los 80 comenzó a adoptar estrategias para crear y difundir una imagen determinada. Podemos distinguir tres etapas en las últimas cuatro décadas, diferenciadas por la organización de grandes eventos que han actuado como puntos de inflexión: los Juegos Olímpicos de 1992 y el Fòrum de las Culturas de 2004. Tres estrategias políticas siguió la ciudad de Barcelona entre 1980 y 2010²: la organización de grandes eventos, el desarrollo de un plan estratégico y social y la reestructuración del espacio urbano. En todo este proceso, la cultura tuvo un papel central, ya que, como indica Albet, “la cultura también es utilizada como transmisora de valores que permitan unos comportamientos coherentes con las nuevas formas de acumulación (y transformación urbana), modificando las actitudes y las apreciaciones de los individuos”³. Y, sin embargo, en ningún momento estas estrategias contaron con el muralismo como forma artística de valor.

2. Núria Benach, “La reinención de la ciudad en un contexto global mercantilizado,” en *Ciudad y comunicación*, ed. M. Martínez Hermida (Madrid: Fragua Editorial, 2010), 109-122.

3. Abel Albet i Mas, “La cultura en las estrategias de transformación social urbanística de las ciudades. Barcelona, del modelo al espectáculo,” *Ciudades. Comunidades e territorios*, nº 9 (2004): 15-25, 16.

1980–1992: El modelo Barcelona y la irrupción del arte urbano

Llegada la democracia a España, los primeros alcaldes de Barcelona orientaron sus políticas a modernizar equipamientos y estructuras, así como a compensar déficits históricos⁴. Sin embargo, a partir de mediados de los 80, el objetivo fue dar una imagen de una Barcelona revitalizada, moderna e innovadora, con la idea de poner Barcelona en el mapa y mostrar la imagen de una ciudad internacional gracias a tres procesos: la dimensión internacional de los eventos, la búsqueda del reconocimiento internacional y la presentación de Barcelona como un modelo de ciudad⁵. Esto se basaba en dos pilares: el propio emplazamiento de la ciudad y el reconocimiento internacional de sus recursos. Asimismo, la concesión de la celebración de los JJOO se convirtió en una ocasión para concentrar inversiones, construir y modernizar infraestructuras, tanto de inversión pública como privada, permitiendo así que la ciudad se diera a conocer internacionalmente, al tiempo que se reforzó la cohesión social⁶.

La reconversión urbanística siguió una estrategia basada en una selección de lugares: zonas desfavorecidas, degradadas, equipamientos obsoletos, etc. La gran cantidad de obras, los premios internacionales que se otorgaron al Modelo Barcelona, y las campañas de promoción interna, como *Barcelona Posa't Guapa*⁷ (1986), sirvieron para que hubiera un gran nivel de aceptación ciudadana respecto a una transformación urbanística centrada en dos ejes: la monumentalización de la periferia y el esponjamiento del centro histórico⁸. El primer eje pretendía dignificar espacios en barrios poco favorecidos urbanísticamente, con la idea de fondo de que la renovación urbanística contribuiría a la regeneración del barrio en cuestión. Para llevar a cabo este objetivo se rediseñaron espacios al tiempo que se encargaron un gran número de obras artísticas a artistas de renombre: cincuenta y ocho intervenciones en distritos exteriores⁹. Sólo una fue mural, y fue realizada como parte de una intervención más amplia en la Vía Júlia, llamada *Als nous Catalans*, en 1986.

Por otra parte, el esponjamiento del centro histórico buscaba renovar un barrio que, llegados los 80, había ido concentrando población muy grande y con pocos recursos.

4. Albet i Mas, 18.

5. Núria Benach, "El centro histórico de Barcelona bajo presión: flujos globales y derecho a la ciudad," en *Ciudad y diferencia. Género, cotidianeidad y alternativas.*, eds. R. Tello y H. Quiroz. (Barcelona: Edicions Bellaterra, 2009), 4.

6. Benach, "La reinención de la ciudad en un contexto global mercantilizado," 112.

7. Barcelona, Ponte Guapa

8. Albet i Mas, "La cultura en las estrategias de transformación social urbanística de las ciudades. Barcelona, del modelo al espectáculo," 18.

9. Se excluye el centro histórico, al que podemos añadir las intervenciones vinculadas directamente con los JJOO de 1992, que, entre esculturas, instalaciones y fuentes, suman 37 más.

Las políticas se orientaron a mejorar esta situación en tres aspectos: mejorar las condiciones de la vivienda, crear nuevos espacios públicos y poner en valor su patrimonio y atractivo cultural¹⁰. Este tercer aspecto se concretó en diferentes proyectos artísticos, entre los que destacó Configuraciones Urbanas, comisariado por Gloria Moure, con la idea “de una parte, atraer artistas de vanguardia y, de otra, situar el conjunto a lo largo de la costa, empezando por el barrio de la Ribera y terminando en la Barceloneta”¹¹, al tiempo que “reivindicaba la escultura definida como ámbito de libertad sin fronteras”¹². Paralelamente al caso de los otros distritos, las intervenciones de Arte Público en el centro fueron elevadas: diecisiete obras entre 1979 y 1992 más diez obras propias de la Olimpiada Cultural del 1992. Ninguna de ellas fue un mural.

Entonces, ¿qué papel tuvo el muralismo en esta etapa? Según el Ayuntamiento de Barcelona, “el problema de la fealdad de las paredes medianeras no fue abordado seriamente hasta la llegada de la campaña *Barcelona, Posat Guapa*, en el que el Ayuntamiento decidió “conseguir que una medianera pase desapercibida como la mejor manera de integrarla en el paisaje de la ciudad”¹³. Así, “pide que se traten como fachadas y se integren en el paisaje, mientras que se desaconsejan las soluciones que son hitos visuales aislados o inconexos”¹⁴. Se podría deducir que el muralismo jamás se visualizó como una posibilidad artística, sino como una manera de resolver un problema práctico de discontinuidad en el paisaje urbano. En ese momento se plantearon dos soluciones, que siguen realizándose en la actualidad: la primera fue la publicidad, que, al tiempo que cubría la medianera, permitía recaudar impuestos para financiar otras actuaciones; la segunda fue el fomento de actuaciones que simularan una fachada. De esta forma se priorizó el uso mercantil del espacio público en detrimento de un uso artístico, y se buscó la imagen de un espacio neutro y homogéneo, reflejo de otras ciudades europeas¹⁵, de forma que no se contempló la posibilidad de usar las medianeras como fuente de creación de valor estético singular.

Ocho medianeras se transformaron entre 1986 y 1992, siete de ellas adjudicadas a arquitectos, transformadas siguiendo el Plan de Colores del Ayuntamiento y procurando

10. Benach, “El centro histórico de Barcelona bajo presión: flujos globales y derecho a la ciudad,” 6.

11. Jaume Fabré, y Josep Maria Huertas, “Configuracions Urbanes,” *Catàleg d’Art Públic de l’Ajuntament de Barcelona*, consultado el 15 de Mayo de 2020. https://w10.bcn.cat/APPS/gmocatleg_monum/CambialdiomaAc.do?idioma=ca&pagina=welcome

12. Fabré y Huertas, “Configuracions Urbanes”.

13. Fabré y Huertas

14. Elena Massons, “Les parets mitgeres,” *Catàleg d’Art Públic de l’Ajuntament de Barcelona*, consultado el 15 de Mayo de 2020. https://w10.bcn.cat/APPS/gmocatleg_monum/CambialdiomaAc.do?idioma=ca&pagina=welcome

15. Gabinet del Color, “Plans de Color,” *Gabinet del Color*, consultado el 18 de mayo de 2020. <http://gabinetdelcolor.com/plans-del-color.html>.

integrar al máximo la medianera, llegando a hacer ventanas simuladas en algunos casos (Fig. 1). Por otra parte, la rehabilitación de algunas de las medianeras se adjudicó a empresas para recibir financiación a cambio de permitir la publicidad. Sólo la medianera de la Plaza de la Hispanidad, adjudicada al grupo Cité de la Création¹⁶, se realizó con intención artística. Los 450 m² de muro se pintaron usando la técnica de *trompe l'oeil* para simular unos balcones habitados por veintiséis personajes famosos (Fig. 2). Sin embargo, podemos observar que la paleta de colores usada y la imagen realizada pretenden simular también una nueva fachada, y por tanto pasar desapercibida en primera instancia, para sorprender una vez nos detenemos con calma a mirar.

En paralelo a esta transformación urbanística impulsada por el Ayuntamiento, otro fenómeno, el *graffiti*, comenzó a tener presencia en los muros de Barcelona. Este movimiento llegó a Barcelona a mediados de los 80 por influencia de la música y las películas americanas, y especialmente del documental *Style Wars* emitido por RTVE en 1988¹⁷. La expansión del *graffiti* se produjo a través de grupos cerrados cuyo objetivo era pintar sobre todo en el metro o sobre mobiliario urbano, de manera ilegal, organizados por zonas y formando algunas bandas, como Yeah!, Golden ASC o Mafia2. Las piezas murales de mayor formato, que requerían más tiempo, se reservaban para lugares a los que la policía no podía acceder sin un permiso municipal, o bien se hacían en zonas de la periferia a las que la policía no solía ir. Sin embargo, en 1987, algunos murales de Barcelona (los *graffiteros* Checho, Beatsky, Siko y Sam) ya aparecieron en el libro *Spraycan Art*, importante recopilación del *graffiti* europeo, signo de que estos primeros murales tenían renombre en un círculo reducido y ajeno a las instituciones y la ciudadanía. La mayoría de incursiones se hacían en las instalaciones del metro, y TMB llegó a ofrecer espacios para pintar¹⁸, de forma que jóvenes artistas pudieran dar a conocer su obra. Así, Golden pintó un muro de la estación de Universidad, que resultó el primer muro en ser pintado de forma legal, y poco después se añadió una pared de la estación de Drassanes¹⁹.

16. Grupo de artistas de Lyon fundado en 1978 con la intención romper con el arte como patrimonio de una minoría privilegiada y hacerlo llegar a toda la población a través del muralismo.

17. Aleix Gordo Hostau y Gustavo López Lacalle, "BCN Rise&Fall," 2013, documental, 1h03m38s, consultado el 7 de octubre de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=6S-AKwulf3A>

18. TV3, "Pintar i córrer," *Actual*, 1991, documental, 14m58s, consultado el 20 de mayo de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=ns-2RxURk4kg>.

19. Arantxa Berganzo, "Barcelona i l'art urbà, l'entesa possible," *Barcelona metròpolis*, 10 de junio de 2017, consultado el 10 de octubre de 2021, <https://www.barcelona.cat/bcnmetropolis/2007-2017/calaixera/reports/barcelona-i-lart-urba-lentesa-possible/>



Fig. 1. Mitgera Mitre-Tres Torres. Pepita Teixidor, 1987. Tres Torres 40, Barcelona



Fig. 2. *Els balcons de Barcelona*. *Cité de la creation*, 1992. Plaça de la hispanitat, Barcelona

El carácter conciliador del Ayuntamiento lo llevó a ceder también una pared del pasaje Jaén para pintar, donde se realizó el mural *Safari Spray*, diseñado por Frank Trepax, uno de los primeros en usar plantillas en Barcelona, y pintado en colaboración con otros compañeros del *graffiti* (Fig. 3). En 1989 el Ayuntamiento nuevamente autorizó, en un proceso récord de veinticuatro horas, que el artista Keith Haring pintara un muro de



Fig. 3. Safari spray. Frank Trepax et al., 1987. Calle Jaén, actualmente desaparecido. Derecha: Antonio Lajusticia; Izquierda arriba realizada por Sendys; Izquierda abajo realizada por Koa. Ambas cedidas por Fran C. Ciscar (<http://bcnoldschool.blogspot.com/2009/02/safari-spray.html>)

cemento de la calle Salvador Seguí²⁰, en Ciutat Vella, el mural *Todos Juntos Podemos Parar El SIDA*²¹.

A diferencia de las propuestas directamente comisionadas por el Ayuntamiento, estos dos muros se realizaron con una clara intención artística que estaba lejos de pretender que el muro quedara escondido. Y a pesar de ser proyectos autorizados por el Ayuntamiento, fueron casos aislados que no formaron parte de una política sólida de gestión del espacio público. Prueba de ello es la conservación actual de dichos murales, *Todos juntos podemos parar el SIDA* era obra de un artista consagrado de renombre internacional que murió poco después de la realización de este muro. La pieza, que abordaba el SIDA en un momento de plena concienciación con el tema, tomó entonces un gran valor y fue calcada y posteriormente realizada de nuevo y conservada, ya que el original

20. Localización escogida por el propio autor en una de las zonas más afectadas por la drogadicción de Barcelona

21. Esta rápida autorización fue debida al hecho que la propuesta surgió de un encuentro casual del artista con Montse Guillén, propietaria de un restaurante en Nueva York, que le propuso intervenir en Barcelona. El artista aceptó hacer un mural desinteresadamente con la condición de escoger el lugar.

se pintó en un muro afectado por el Plan Especial de Reforma Interior del Raval²². No pasó así con el mural de Frank Trepax, también realizado en un edificio afectado por el Plan General Metropolitano²³ y que, en cambio, no ha quedado documentado ni calcado. Rehacer la pieza de Haring y no la de Trepax nos muestra que la intención de conservación por parte del consistorio ha estado influenciada, por una parte, por las posibilidades de internacionalización y de generación de una imagen de ciudad comprometida y moderna y, por otra parte, por la capitalización que puede generar un mural firmado por un artista cotizado, pues existe un predominio de la noción de patrimonio como tesoro económico, no social²⁴.

1992–2004: El agotamiento del modelo Barcelona y el auge del arte urbano

Acabadas las Olimpiadas de 1992, la influencia de los sectores privados creció progresivamente y se dejaron de generar mecanismos de participación ciudadana. A partir del 2000 se incrementaron las piezas arquitectónicas singulares como la Torre Agbar (2000-2005), y se diseñaron barrios como Diagonal Mar, que rompían con la densidad y las formas más tradicionales de la ciudad para fomentar el crecimiento en vertical. Ambos proyectos fueron el estandarte de una Barcelona especulativa, más orientada a dar una imagen internacional y a atraer turistas que a mejorar la vida cotidiana de los ciudadanos²⁵. En este contexto se comenzaron a producir, en el centro histórico, ciertas situaciones paradójicas, así, algunas zonas como la Ribera entraron en un proceso de gentrificación y comenzaron a recibir inversiones, mientras que otras, como el Raval, concentraron cada vez más inmigrantes (llegando al 50% de la población en la zona) y sectores desfavorecidos, mostrando claros procesos de segregación. La creciente preocupación entre los residentes y los ciudadanos los llevó a sentirse cada vez más desvinculados del proyecto Barcelona. Por otra parte, el turismo incrementó la presión sobre el centro histórico, provocando problemas y molestias a los vecinos, al tiempo que el territorio se vació de significados para el ciudadano, convirtiéndose en objeto de consumo²⁶.

22. MACBA, "Todos juntos podemos parar el sida, 1989 (1996)(1998)(2014)," MACBA, consultado el 15 de septiembre de 2021, <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/haring-keith/todos-juntos-podemos-parar-sida>.

23. Ajuntament de Barcelona, "Info Barcelona," consultado el 15 de septiembre de 2021, https://www.barcelona.cat/infobarcelona/es/my-new-post-2773_40490.html.

24. Arantxa Berganzo, "El muralisme contemporani a la ciutat de Barcelona," (trabajo final de máster, UOC, 2020), 40.

25. Benach, "La reinención de la ciudad en un contexto global mercantilizado", 109-122.

26. Benach, "El centro histórico de Barcelona bajo presión: flujos globales y derecho a la ciudad", 7.

Y a pesar de que el Ayuntamiento no consiguió llevar a cabo políticas que resolvieran el *boom* migratorio y la degradación del centro histórico, la creciente diversidad cultural y la atracción turística fueron aprovechadas como imagen a proyectar hacia el exterior. Así, con el Fòrum de las Culturas como estandarte, un evento sin tradición previa y vacío de contenido, se divulgaron valores como la sostenibilidad, la paz o la diversidad, mientras Barcelona centraba su renovación en la intervención y recuperación del frente litoral, donde se colocó la mayoría de arte público comisionado, sin demasiada presencia, una vez más, del muralismo. Se buscó promover una imagen multicultural y de buena convivencia, de ciudad progresista y abierta en contraste con los discursos de la Comunidad Autónoma y el gobierno central de España²⁷, imagen que quedó patente en los pocos murales comisionados en este período. Ocho de las once medianeras intervenidas en este periodo se situaron en el centro histórico, recurso fácil para cubrir paredes que habían quedado descubiertas durante el proceso de renovación del barrio. La tónica general siguió siendo la de esconder el muro a la vista de la ciudadanía, integrándolo en un espacio que buscaba la homogeneidad, así que realizar un mural era sólo un medio para resolver un problema urbanístico y no un fin de valor artístico propio. Un buen ejemplo es el *Les Formigues*, que integró de forma sutil un caligrama de Joan Salvat Papasseit sobre un fondo monocromo de color admitido por el Plan de Color, otro patrón que, como veremos, tendrá continuidad hasta nuestros días (Fig. 4).

Algunas propuestas presentaron un concepto de mural más artístico, aunque no respondían a un proyecto institucional orientado a potenciar la creación y la integración de las artes murales en el espacio urbano, sino que fueron casos puntuales derivados de propuestas vecinales, poco arriesgados visualmente y sin demasiada impronta urbana. En primer lugar, la medianera de la Plaza de las Ollas, del 1994, plaza que se abrió a raíz del proyecto de esponjamiento del centro histórico y en la que se realizó un mural colaborativo llevado a cabo por un colectivo de artistas del barrio. En segundo lugar, el *Mural dels Gats*, realizado el 23 de abril de 1998 dentro de una propuesta colaborativa entre artistas y vecinos. Aunque en aquel momento el mural se proyectó como una intervención efímera, se acabó convirtiendo en permanente dada la inaccesibilidad de la obra, así como el hecho de que la autoría corresponde a un conocido ilustrador. Ahora bien, aunque la acción en sí puede recordar la espontaneidad del arte urbano, el mural se corrigió a posteriori para que, una vez más, quedara integrado en el Plan de Color.

27. Albet i Mas, "La cultura en las estrategias de transformación social urbanística de las ciudades. Barcelona, del modelo al espectáculo," 15.

Bien cerca, grupos de artistas de arte urbano actuaban de forma intensiva sobre los muros del centro histórico²⁸. Esto se debe a que, durante la década de los 90 y hasta el año 2005, Barcelona se estableció como una de las capitales europeas del *graffiti* y el arte urbano desde el punto de vista artístico. Mientras que las sanciones y la persecución del arte urbano se iban haciendo más y más duras en muchas ciudades del mundo, en Barcelona se produjo un auge sin precedentes²⁹ debido a factores como la aparición de la tienda Montana Colors, que distribuía material de buena calidad y a un bajo precio, el carácter abierto y receptivo de la ciudad y de los artistas que pintaban y, sobre todo, la laxitud de la normativa. El Ayuntamiento sólo limpiaba lo más molesto, se indultaban muchos murales, y las sanciones eran mínimas. A menudo los artistas no salían corriendo si venía la policía, sino que hablaban con ellos, y en zonas degradadas del centro histórico que habían quedado fuera de los proyectos de mejora, nadie llamaba a la policía y los animaban a pintar porque “daban color al barrio”³⁰. En un mundo cada vez más globalizado, la noticia de este oasis de libertad se extendió rápidamente y propició la venida de escritores de *graffiti* y artistas urbanos de todo el mundo, que encontró en Barcelona el espacio idóneo para pintar con tranquilidad. A principios de siglo se instalaron en Barcelona artistas como Miss Van o Jorge Rodríguez Gerada, e incluso artistas como Banksy hicieron parada en la ciudad condal³¹. Las consecuencias fueron un incremento sin precedentes de las paredes pintadas, de la diversidad de intervenciones artísticas y de la rotación de estas obras. Esta situación es recordada por los artistas como una época dorada de expresión libre en el espacio urbano, de participación y de diálogo artístico con los ciudadanos, que permitió a los artistas urbanos experimentar con todo tipo de propuestas, técnicas y estilos.

No obstante, aunque podamos pensar que esta actividad debía haber encajado con la imagen de diversidad e integración que pretendía dar Barcelona en los años previos al Fórum de las Culturas, el aumento constante de *graffitis* y murales en la ciudad desembocó en las primeras muestras de rechazo por parte de la ciudadanía. Si bien surgieron iniciativas culturales orientadas a promover el arte urbano, el público general no las acogió³². Paradójicamente, las instituciones y parte de la opinión pública

28. Zosen, entrevista telefónica de Arantxa Berganzo, 18 de mayo de 2020.

29. Justin Donlon, “Las Calles Hablan,” 2013, documental, 55m44s, consultado el 5 de mayo de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=zQHx6Z3Avbk>

30. Zosen, entrevista.

31. Zosen

32. Por ejemplo, en 2002 se realizan las Primeras Jornadas Internacionales de Artes Urbanas en la Calle, organizadas por el CCCB. En el 2003, en el marco de la Maratón de Arte del Mercat de les Flors, se organiza el evento CamelArte, que reúne en el Pueblo Español a varios artistas del *graffiti* que pintan bajo la mirada del público asistente. Ninguna de estas iniciativas, sin embargo, consigue generar un impacto significativo y de continuidad.



Fig. 4. *Les formigues* Jose Manuel Pinillo, 2004. Passeig del Born Barcelona

empezaron a ver la gran actividad extraoficial como una amenaza a la imagen que quería dar la ciudad y a la atracción de turistas e inversiones. Artículos en los periódicos asociaban la pertenencia de estas manifestaciones artísticas, intrínsecamente efímeras y cambiantes, a la múltiple y heterogénea cultura postmoderna, caracterizada por la inmediatez, el conocimiento nómada y fragmentado, y la fusión del arte y la vida cotidiana, en la que la ciudad es el centro cultural³³. Sin embargo, defendían los murales realizados en paredes viejas y abandonadas, mientras condenaban aquellos hechos en paredes cuidadas y limpias. Por lo tanto, el arte urbano se aceptaba, pero mientras no interfiriera en el proyecto de ciudad³⁴. El rechazo hacia las propuestas de arte urbano fue incrementando progresivamente, consecuencia del total desconocimiento de la escena artística, de la falta de regulación y de cierta saturación de la ciudad. Algunas asociaciones de vecinos comenzaron a luchar contra estas acciones argumentando que eran signo de dejadez y generadores de temor e inestabilidad, y la prensa más conservadora aprovechó la ocasión para apoyar este rechazo, criticando y presionando al Ayuntamiento de Barcelona, acusándolo de no aclarar porque las pintadas y los *graffiti* estaban volviendo a “cangrenar las paredes de la ciudad”³⁵ sin hacer nada para evitarlo.

Además, los murales que proponían los artistas urbanos solían tener estéticas opuestas a la pulcritud propia del Plan de Color de Barcelona. Mientras oficialmente el Ayuntamiento ofrecía una imagen de diversidad e integración, no apostó fuertemente en ningún momento por la teoría de la integración de las artes, ante una presión cada vez más intensa de los sectores conservadores. No hubo cambios de estrategia, ni cambios en la legislación ni formas de integrar el fenómeno del arte urbano en los muros. El espacio urbano estaba incompleto y fracturado, gestionado por un Ayuntamiento que, jugando a dos bandas, pretendía dar imagen de diversidad y tolerancia a la vez que sólo invertía en las zonas nuevas que podrían atraer capital internacional. El muralismo urbano fue el elemento de caos que se coló entre las grietas de la unidad que buscaban las instituciones, y justamente estos fenómenos impredecibles fueron los que provocaron cambios y nuevas estructuras de relación, reconfigurando el espacio público³⁶.

33. Berganzo, “Barcelona i l’art urbà, l’entesa possible”.

34. Jose Maria Casasús, “Buenos graffiti,” *La Vanguardia*, 30 de agosto de 1993, consultado el 20 de enero de 2017, <http://hemeroteca.lavanguardia.com/edition.html?bd=30&bm=08&by=1993&x=60&y=11&page=1>

35. Xavier Sala i Martín, “Higiene Democrática,” *La Vanguardia*, 17 de mayo de 2003, consultado el 10 de octubre de 2021, <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2003/05/17/pagina-33/34008835/pdf.html>

36. Berganzo, “El muralisme contemporani a la ciutat de Barcelona,” 55–56.

2004–2020: La Barcelona del civismo y la incerteza del arte urbano

Pasado el Fòrum de las Culturas no hubo grandes cambios en las estrategias de Barcelona al respecto del espacio público. La presión turística y migratoria siguió creciendo en el centro histórico y se incrementó la presión del mercado inmobiliario, dando lugar a una situación en que coexistían la gentrificación, la segregación social y la turistificación, y que derivó en la progresiva pérdida de contenido simbólico de los espacios y la consiguiente falta de identificación de los ciudadanos³⁷.

Sin otro gran acontecimiento que justificara una gran transformación urbanística, Barcelona siguió necesitando las inversiones y el turismo, así que se centró en organizar eventos internacionales de gran alcance³⁸ para mantener una imagen de ciudad innovadora y joven a nivel internacional, pero a nivel interno la ciudad entró en un estado crítico, pues Barcelona optó por apoyar lo que favorecía la economía de mercado, de forma que no se consolidó la identidad y la participación de la ciudadanía. Respecto al espacio público, se entendía que todo lo que no encajaba tenía que ser apartado, sancionado o invisibilizado. Así, después de una intensa campaña contra el incivismo liderada en verano de 2005 por el diario La Vanguardia, el Ayuntamiento propuso una nueva y controvertida ordenanza³⁹ que obligaba a los ciudadanos a homogeneizar sus comportamientos mediante la estrategia de regular y sancionar, pero no de integrar a través de acciones comunitarias aquellas acciones que se consideraban incívicas desde el consistorio⁴⁰. Así se intentaban ocultar los dilemas con diferentes colectivos (jóvenes, inmigrantes, grupos en riesgo de exclusión social, etc.), mientras la ciudad vendía el espacio público a empresas y turismo.

Y, si bien se podían hacer murales artísticos con permiso del Ayuntamiento, las autorizaciones se redujeron al mínimo, se incrementó el proceso burocrático y aumentaron desmesuradamente las multas hacia las acciones ilegales⁴¹. En consecuencia, se redujo el número y la diversidad de las propuestas murales con origen en el arte urbano, ya que los artistas se veían obligados a invertir tiempo y recursos presentando proyectos,

37. Benach, "El centro histórico de Barcelona bajo presión: flujos globales y derecho a la ciudad," 1-2.

38. Mobile World Congress (2006), Sónar(2004), Primavera Sound, etc.

39. Ordenança de mesures per fomentar i garantir la convivència ciutadana, BOPB nº20, de 24 de enero de 2006, consultado el 27 de abril de 2017, http://cido.diba.cat/normativa_local/175011/ordenanca-de-mesures-per-fomentar-i-garantir-la-convivencia-ciutadana-a-lespai-public-ajuntament-de-barcelona.

40. Jordi Oriola, "Barcelona 2006. L'any del civisme," 2007, documental, 30m17s, consultado el 20 de mayo de 2020, https://www.youtube.com/watch?v=jjL_91k8wGM

41. Zosen, entrevista.

y se produjo una pérdida total de libertad expresiva, pues el Ayuntamiento pasó a ser el filtro que decidía si una obra era digna de ser realizada o no, incluso si se trataba de una propiedad privada en la que el propietario ya había pactado el proyecto con el artista.

En el mismo año se publicó una nueva ordenanza destinada a regular el aspecto del paisaje y los colores con el que se podían tratar las fachadas, que se redujeron a grises, beiges y marrones⁴². Así, mientras, se autorizaban grandes carteles publicitarios en edificios en proceso de rehabilitación, proliferaron las vallas publicitarias en la calle y la colocación de anuncios en los autobuses, y se realizaban intervenciones en medianeras a partir de concursos organizados por el FAD⁴³, con el apoyo del Ayuntamiento y otras entidades de carácter privado⁴⁴ que se arrogaron la promoción de la participación popular en el diseño de rincones de la ciudad en estado precario⁴⁵ mientras los murales no autorizados eran perseguidos y sancionados. Se traslada así la idea de que quién pudiera pagar las tasas para tener una zona en un espacio público lo podía modificar, pero no existía la posibilidad de pintar libremente, sin ánimo de lucro y con fines no mercantiles sino artísticos.

Y aunque los planes estratégicos de cultura publicitaron la necesidad de abordar “la libertad de los individuos y las comunidades para expresarse (...) la preservación del espacio público como lugar de encuentro, diálogo e intercambio”⁴⁶, las ordenanzas bloquearon la libertad de expresión y, por tanto, el diálogo visual entre arte urbano y espectador en el espacio público se volvió casi imposible. Se borraron una gran cantidad de murales⁴⁷, a la búsqueda de la uniformización bajo la idea de la defensa del patrimonio histórico y de la protección del espacio público, que, por otro lado, se cedió fácilmente al ámbito publicitario, a través del cual el Ayuntamiento recaudaba mucho más. Así, el Ayuntamiento aprovechó la ocasión para legitimar un modelo de espacio urbano que, como indica Manuel Delgado, promovía una imagen de convivencia que interesaba a las clases dominantes, y eliminaba cualquier otra forma de apropiación del espacio urbano mediante la descalificación y convenciendo a los ciudadanos de su neutralidad⁴⁸.

42. Ordenança municipal dels usos del paisatge urbà de la ciutat de Barcelona, BOPB, nº 55 de 5 de marzo de 2009, consultado el 25 de abril de 2017, http://cido.diba.cat/normativa_local/2828/ordenanca-dels-usos-del-paisatge-urba-de-la-ciutat-de-barcelona.

43. FAD: Foment de les Arts i del Disseny

44. Rincones Públicos fue organizado por el FAD con el apoyo de El Periódico, la empresa privada SAPIC, y el Departamento de Urbanismo del Ayuntamiento de Barcelona

45. Ordenança municipal dels usos del paisatge urbà de la ciutat de Barcelona.

46. Ordenança municipal dels usos del paisatge urbà de la ciutat de Barcelona.

47. Gordo Hostau y López Lacalle, “BCN Rise&Fall”

48. Manuel Delgado y Daniel Malet, “El espacio público como ideología” (comunicación, Jornadas Marx siglo XXI, Universidad de la Rioja, Logroño, diciembre de 2007).

Aun así, también las actuaciones institucionales en el espacio público experimentaron un fuerte descenso a partir del 2005, de forma que hasta 2011 sólo se transformaron cuatro medianeras (Fig. 5) que continuaban con el patrón de etapas anteriores, compartiendo la homogeneización del espacio, la sobriedad en los colores y el uso de la visualización del lenguaje poético como recurso.

Sin embargo, la situación de tolerancia cero impuesta por el Ayuntamiento provocó que a partir del 2007 comenzaran a surgir asociaciones de artistas y proyectos de creación



Fig. 5. *Art Poètica i Poema Visual*. Joan Manuel Clavillé, Cristina Trius i Isaac Hita. 2007. València 250_252.Barcelona

que buscarán vías para poner de manifiesto la importancia artística de estas actuaciones, vinculándolas a la dimensión cultural, social y de conservación del espacio urbano. Así, entre un sector de los artistas que quería seguir siendo activo surgió la necesidad de asociarse para realizar proyectos comunes y tomar fuerza en las negociaciones con las instituciones para obtener espacios legales donde pintar. En junio del 2007 se celebró el primer *Difusor Stencil Meeting*⁴⁹, organizado por el colectivo de artistas Difusor, que trajo a Barcelona un centenar de artistas internacionales que pintaban con *stencil*, interviniendo siete muros para reivindicar el uso de espacios abandonados y degradados. Ya desde este inicio los muros intervenidos fueron mayoritariamente muros perimetrales de espacio público, a los que se podía acceder sin necesidad de maquinaria especial. Uno de los muros quedó posteriormente cedido al colectivo, dando lugar a la Galería Abierta, espacio en el que se podía pintar libremente y que se convirtió, durante tres años, en la primera zona para pintar legal y abierta a todos, aunque esta absoluta democratización del espacio no convenció a todos los artistas y duró poco, pues en 2010 el muro fue reconvertido en una valla, y el espacio pictórico desapareció⁵⁰.

También, algunas instituciones comenzaron a ensayar con las posibilidades del muralismo: en 2009 el CCCB⁵¹ incluyó un mural realizado por Blu en el marco del festival cultural *Influencers*⁵²; la Fundación Miró organizó, en 2010, la exposición temporal *Murales*, dedicada a las diferentes expresiones murales, defendiendo la idea de “la vigencia y constante renovación de un formato que ha acompañado la creación humana desde tiempos inmemoriales”⁵³. Sin embargo, estas iniciativas no derivaron en un interés creciente del Ayuntamiento por el muralismo ni por su aplicación en los muros de la ciudad, en un momento en el que se estaba produciendo un cambio a gran escala respecto al impacto y la consideración del muralismo con origen en el arte urbano, que estaba siendo aprovechado por muchas ciudades para, justamente, crear una imagen de marca y generar un efecto llamada del turismo, como en el caso del Winwood Arts District de Miami⁵⁴; o bien para revitalizar barrios degradados y revalorizar el espacio público, como es el caso del proyecto GAU (Galería de Arte Urbana) de Lisboa⁵⁵, iniciado en 2008, o el Mural Arts Philadelphia, ya activo desde mediados de los 80⁵⁶.

49. Difusor, “Difusor Stencil Meeting,” consultado el 20 de mayo de 2017, <http://difusor2007.difusor.org>.

50. Difusor

51. Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona

52. CCCB, “The influencers,” CCCB, consultado el 1 de junio de 2020, <https://www.cccb.org/es/proyectos/ficha/the-influencers/40706>.

53. Fundació Miró, “Murals,” *Fundació Miró*, consultado el 1 de junio de 2020, <https://www.fmirobcn.org/ca/exposicions/1955/murals>.

54. Winwood Arts District, “Winwood Arts District,” consultado el 21 de mayo de 2020, <http://www.wynwoodmiami.com/about.php>.

55. Martín del Barrio, Javier, “Lisboa, museo de arte urbano,” *El País*, 19 de diciembre de 2014, consultado el 10 de octubre de 2021, https://elpais.com/elpais/2014/12/16/eps/1418755203_259187.html

56. Mural Arts Philadelphia, “Mural Arts Philadelphia,” consultado el 21 de mayo de 2020, <https://www.muralarts.org/>.

Nuevas iniciativas (2010–2020)

En esta última década sólo se han realizado ocho murales institucionales, la mayoría financiados mediante las compensaciones económicas que aportan las empresas para cubrir con lonas publicitarias las obras de restauración de edificios⁵⁷ y sin relación con el arte urbano. Los muros institucionales continúan con las pautas ya presentes desde los 80: integración en el paisaje urbano (en forma de jardín vertical o de unificación con la arquitectura), publicidad y poesía visual. A ello también se han incorporado murales vinculados a la memoria histórica realizados de forma participativa, como el fotomontaje cerámico *El mundo nace en cada beso*, realizado por Joan Fontcuberta en memoria del Tricentenario de 1714 (Fig. 6).

Mientras en el resto del mundo los muros convertidos en soportes artísticos a gran escala no han parado de aparecer, Barcelona ha seguido obviando las posibilidades que los murales podían tener para lograr justamente los objetivos que la ciudad se había planteado. Así, en la última década, han ido apareciendo propuestas siempre impulsadas por organizaciones e iniciativas surgidas desde abajo y, por tanto, bastante independientes, que han logrado acercar al público de la ciudad al mundo de los murales sin convertirlos en instrumentos del poder y el mercado. Podemos determinar tres clases de propuestas que, si bien se producen en otros lugares, han tenido en Barcelona un carácter propio: festivales, gestión de muros que pueden pintar libremente y un espacio dedicado íntegramente a este tipo de expresión artística.

Dentro de los festivales, es necesario destacar el Open Walls Conference, celebrado en cuatro ocasiones entre 2011 y 2016, combinando el trabajo de artistas con un programa de conferencias y mesas redondas que permitían reflexionar sobre el presente y el futuro del arte urbano. Dedicado a “fomentar la visibilización y articulación de proyectos que operan en el espacio público como base creativa”⁵⁸, y con el apoyo del CCCB desde el 2014, uno de los objetivos de la propuesta ha girado siempre en torno al muralismo, como indican en la memoria del OWC 2011:

Uno de los pilares de la propuesta de OpenWalls Conference es la producción de murales, algunos de gran formato, en los que una selección de 13 artistas urbanos internacionales desarrollaron su obra en colectivo, fusionando estilos y técnica, y visibilizando la variedad de formas creativas del nuevo mura-

57. Ajuntament de Barcelona, “Catàleg Art Públic,” consultado el 20 de septiembre de 2020 http://w10.bcn.cat/APPS/gmocataleg_monum/CambialdiomaAc.do?idioma=ca&pagina=welcome.

58. Difusor, “Open Walls Conference,” (memoria, Festival OpenWalls, Barcelona, 20-22 de octubre de 2011), consultado el 20 de enero de 2017, <http://conference2011.openwalls.info/es/>

lismo. Mostrando la producción en directo de obra artística de calidad pretendíamos acercar el arte al público a la vez que establecer las condiciones para que, en un futuro, se pueda intervenir nuevamente sobre los muros ya intervenidos, contribuyendo así a normalizar esta modalidad de arte público entre la administración y otras entidades⁵⁹.

En las cuatro ocasiones el comisariado de las obras ha corrido a cargo del colectivo Difusor, y se ha financiado gracias a las aportaciones de la Generalidad de Cataluña y de la empresa Montana Colors. El Ayuntamiento sólo ha autorizado los muros a pintar y a veces ha aportado una financiación muy testimonial⁶⁰. Los murales realizados no se han considerado permanentes, provocando así un espacio visual vivo y dinámico, y en varios casos se ha trabajado con la participación ciudadana, en línea con el New Genre Public Art. Un ejemplo de ello es *Panorama*, de Jorge Rodríguez Gerada, realizado sobre el lateral del Centro Cívico de Sant Martí, que es un rostro creado a partir de la composición de fotografías de usuarias del centro cívico (Fig. 7), y los murales de Pastel y Alexis Díaz abordaron temáticas consensuadas con la Asociación de Vecinos de Ciutat Meridiana.

Otros festivales han sido el FemGraff, organizado por el espacio joven Bocanord y dedicado a las mujeres del mundo del *graffiti* y el arte urbano, y que se ha celebrado en varias ocasiones hasta el 2016, dando como resultado murales de dimensiones más reducidas, buscando así la cercanía con el ciudadano; también el Festival US Barcelona, organizado por Rebobinart y que durante 4 años ha celebrado en zonas en "desuso debido a cambios urbanísticos y que han perdido su función social"⁶¹, con la idea de fondo de revalorizar el espacio para la ciudadanía.

Varios factores han diferenciado estos festivales de otros muchos que se han ido realizando en varias ciudades del mundo: en primer lugar, la poca presencia de las instituciones, de forma que los artistas no han tenido limitaciones en su acción, y por lo tanto cada uno ha desarrollado su propuesta diferenciada, así generando una enriquecedora variedad de estilos: desde la pincelada expresiva de Gonzalo Borondo a la columna neoclásica de Escif, que dialoga irónicamente con la próxima Torre Agbar (Fig. 8), estética pop que nos recuerda desde los lienzos de Lichtenstein hasta los retratos de Btoy y Uriginal o las siluetas en negro de SAM3, la ciudad se ha ido enriqueciendo con murales que han roto con la monotonía constructiva a la vez que han mejorado medianeras

59. Difusor

60. Xavier Ballaz, entrevista telefónica de Arantxa Berganzo, 15 de mayo de 2020.

61. Marc García, entrevista telefónica de Arantxa Berganzo, 11 de enero de 2017.

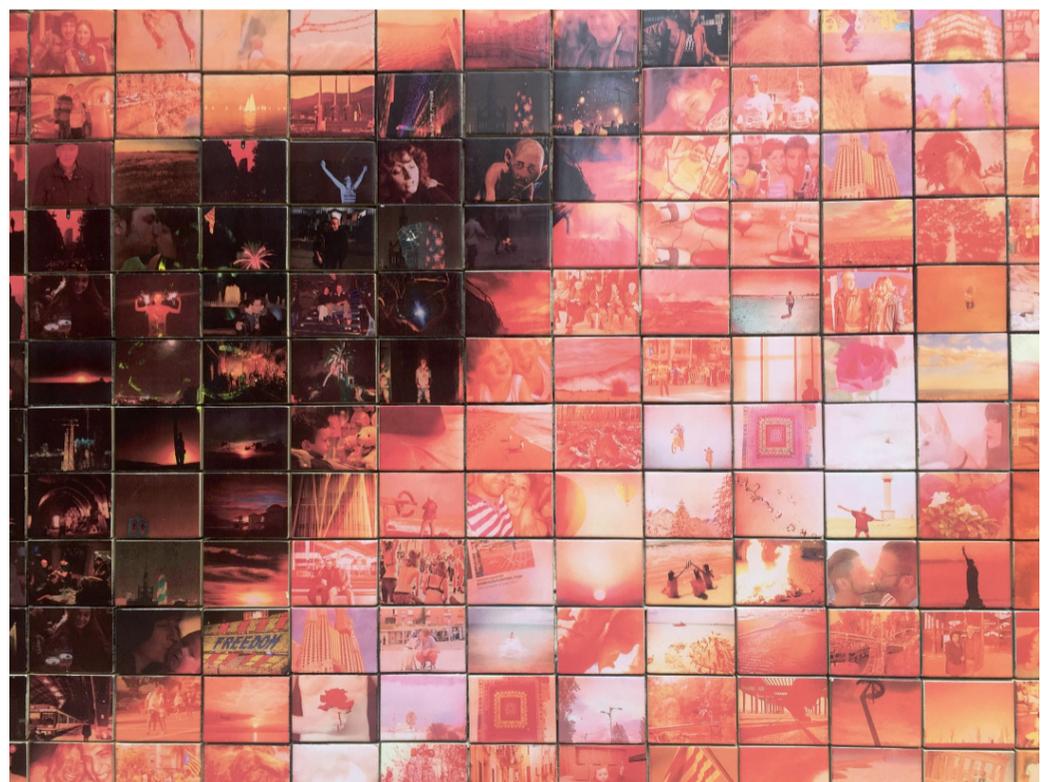


Fig. 6. *El mon neix a cada besada*. Joan Fontcuberta. 2014 Placa Isidre Nonell Barcelona. A la derecha, detalle



Fig. 7. *Panorama*, Jorge Rodríguez Gerada. 2015. Rambla Guipúzcoa, Barcelona



Fig. 8. Pililla. Escif. 2014, Carrer Marroc cantonada, Carrer Espronceda, Barcelona (© Martina Figuera)

que han quedado a la vista por el derribo de los edificios en barrios alejados de los circuitos turísticos y de los ejes de gentrificación de la ciudad. En segundo lugar, estos festivales no sólo se han orientado al muralismo, sino que han propuesto combinar las intervenciones murales con talleres, actividades infantiles o rutas por el arte urbano de Barcelona, lo cual ha permitido acercar estas propuestas al ciudadano lejos de buscar la rentabilidad turística. Finalmente, el hecho de actuar en zonas en desuso ha tenido como consecuencia la condición efímera de estos murales, que no se han planteado para ser permanentes e imponerse sobre el ciudadano. Salvo algunas excepciones, no se han realizado murales monumentales lo cual ha evitado la saturación de la ciudad de murales de grandes dimensiones, que, como indica Abarca, se convierten en un "instrumento más para ejercer control sobre un entorno y su población"⁶².

Otra propuesta que se ha activado desde 2011 son las redes de muros. Tanto Wallspot.org como OpenWalls.info gestionan muros cedidos por el ayuntamiento en los que se puede pintar de forma legal. Estas redes causan cierta controversia, pues se plantean como un espacio legal para pintar libremente pero previa reserva, idea que se aleja de la espontaneidad propia del arte urbano para integrarse en un sistema controlado que, en principio, no regula lo que se pinta sino sólo el uso del espacio: "existe una pared democratizada pero también domesticada"⁶³. A pesar del sistema de reservas, no se puede controlar que alguien acceda y pinte sin autorización. En consecuencia, a menudo los murales tienen una duración muy corta y, por tanto, algunos artistas no quieren ir a pintar, ya que realizar un mural es una inversión para el propio artista. Por otra parte, si bien la pretensión es democratizar el espacio, el hecho de que todos puedan acceder a pintar hace que a menudo se convierta en un lugar que sirve para pintar y hacerse una fotografía, por lo que se frivoliza la idea del mural y el trasfondo que puede tener, así como la idea teórica de que una obra pública debe dialogar con la comunidad, permitir que esta se identifique y cree nuevos significados, tarea que se convierte en difícil en un espacio que cambia diariamente y cuyos murales se realizan para hacerse autopublicidad.

Sin embargo, a pesar de estos inconvenientes, estos muros suelen ser muros pequeños que cierran perimetralmente espacios en desuso o bien que están colocados expresamente para ser pintados. Esto provoca que los artistas que pintan sean mayoritariamente locales y que se genere un diálogo con el ciudadano y con otros artistas,

62. Abarca, "Del arte urbano a los murales, ¿qué hemos perdido?".

63. Zosen, entrevista.

creando así obras vivas y no destinadas a perdurar. Esto ha generado también la posibilidad de acciones conjuntas por parte de artistas para reivindicar o defender sus ideas. Por ejemplo, en junio del 2020, 15 artistas pintaron los muros de Tres Xemeneies solidarizándose con el movimiento Black Lives Matter⁶⁴ y en Febrero de 2021, a raíz de la entrada en prisión del rapero Pablo Hásel, se realizó otro encuentro de artistas para pintar los mismos muros y expresar su rechazo a la monarquía y a las decisiones del gobierno español a través del arte mural⁶⁵. Acciones como estas hacen posible que el muralismo se convierta en una herramienta de expresión popular y libre por varias razones: en primer lugar, porque en un solo día se produce una alta concentración de artistas en un mismo lugar y a pie de calle, lo cual permite que los ciudadanos entren en contacto directamente con los muralistas; en segundo lugar, porque los artistas actúan libremente, aunque sus murales se borren al cabo de unos días; en tercer lugar, porque la inmediatez de los eventos trae a pintar artistas locales, conectados con la vida de la ciudad y con las preocupaciones de la gente, a diferencia de los murales monumentales que se distancian y buscan temas neutrales y apolíticos.

Finalmente, a partir de 2019 se ha consolidado otra propuesta: B-Murals, impulsada por Xavier Ballaz y Ana Manaia en el marco de la Nau Bostik, que combina una galería de murales al aire libre con exposiciones, talleres, residencias de artistas, proyectos participativos y talleres educativos. Este proyecto ha permitido que se desarrolle con regularidad un muralismo comisionado que convierte las paredes del recinto industrial de la Nau Bostik en una exposición de murales al aire libre en constante renovación, que puede ser revisitada por público y que muestra a la ciudadanía las amplísimas posibilidades del muralismo e intenta mostrar la obra de artistas locales e internacionales (Fig. 10). Aunque esto puede llevar a pensar en un muralismo más permanente, el proyecto tiene ciertas características que abren también nuevas perspectivas: en primer lugar, el proyecto se encuentra en un recinto industrial autogestionado de un barrio semiperiférico, manteniéndose así a cierta distancia del control de las instituciones; en segundo lugar, el proyecto no se limita a pintar los murales, sino que lo combina con residencias artísticas, que permiten que el artista pueda activar proyectos de participación social, y con proyectos educativos y culturales dirigidos a la ciudadanía.

64. Betevé, "Art urbà negre als murs de les Tres Xemeneies en suport al moviment Black Lives Matter", *Betevé*, 5 de mayo de 2020, consultado el 27 de mayo de 2021, <https://beteve.cat/societat/art-urba-tres-xemeneies-contra-racisme/>.

65. Verónica Mur, "Así son los murales más provocativos de las Tres Xemeneies", *Metropoli Abierta*, 22 de febrero de 2021, consultado el 05 de mayo de 2021, https://www.metropoliabierta.com/el-pulso-de-la-ciudad/fotogaleria-murales-provocativos-tres-xemeneies_36696_102.html.



Figs. 10a, 10b y 10c. NauBostik. Calle Ferran Turné, Barcelona

Conclusiones

El Ayuntamiento de Barcelona no ha publicitado por ningún medio una estrategia de gestión clara en relación al muralismo. Las soluciones para las medianeras no han sido consideradas como obras potencialmente artísticas, sino que se han ejecutado desde un punto de vista más cercano al urbanismo y la arquitectura, buscando la homogeneización del espacio público, de forma que las muestras de murales realizados desde un punto de vista artístico o de trabajo colaborativo han sido siempre minoritarias.

Y si bien homogeneizar bajo capas uniformes de gris y beige nos lleva a una imagen de marca inspirada en ciudades nórdicas, el mismo poder institucional, hegemónico y dominante ha llegado también, en muchas ciudades, a abusar de los murales para transmitir una imagen que mezcla la idea de ciudad de vanguardia con la aceptación de fenómenos "alternativos" cuya omnipresencia deja más sospechas que certezas. Tal y como explica Harvey, "esto puede llevar a las ciudades a caer en la paradoja de homogeneizar, mercantilizar el espacio y *disneyficarse*⁶⁶ bajo otra imagen distinta cuando su objetivo era la diferenciación"⁶⁷. Sin embargo, esto sucede sólo cuando las instituciones pasan a controlar los procesos, promoviendo el tipo de murales a gran escala que tan acertadamente analiza Javier Abarca. Si sólo se aprovecha el muralismo para generar un efecto llamada del turismo, contribuir a la gentrificación y aumentar la visibilidad de la ciudad hacia el exterior, se pierden las múltiples ventajas que éste puede generar: diálogo e interacción social, recuperación de patrimonio, revalorización de espacios degradados, democratización del arte y traslado de este fuera de los museos, porque, al fin y al cabo, no se trata de uniformizar ni tematizar la ciudad, sino de generar patrimonio interesante, dialogante y conectado con la ciudadanía.

Pero, quizás, existe una brecha entre el muralismo monumental institucionalizado y el arte urbano íntimo, independiente, humano. El desinterés de las instituciones por el muralismo en Barcelona ha derivado en una falta de institucionalización y de politización. Por lo tanto, no ha contribuido a la gentrificación de barrios o territorios y, sin quererlo, ha permitido que se desarrollen propuestas desde abajo, mucho más dinámicas, vivas, locales y vinculadas a la ciudadanía. Se ha desarrollado un muralismo a pequeña escala en zonas periféricas de la ciudad o en paredes destinadas a derrumbarse o cubrirse, de forma que sólo contadas veces ha llevado a la realización de muros

66. Es decir, convertirse en una especie de "parque temático" completamente desconectado de la identidad local propia.

67. David Harvey, "El arte de la renta: la globalización y la mercantilización de la cultura," en *Capital financiero, propiedad inmobiliaria y cultura*, eds. David Harvey y N. Smith, (Barcelona: MACBA-UAB, 2005), 29-54.

gigantes y permanentes, y muchos de estos murales se encuentran ya borrados o bien con otros *graffitis* encima. Todo ello ha mantenido la actividad muralista con origen en el arte urbano mucho más libre y popular, y con opciones a convertirse también en una herramienta válida para revalorizar la ciudad desde una visión interior, hacia el ciudadano, en contacto directo con su día a día. Es este movimiento introspectivo, desde los artistas y las iniciativas individuales o comunitarias, se han invadido las grietas incompletas del espacio urbano y se ha propiciado un diálogo difícil e inacabado, que contiene un gran potencial crítico, enriquecedor, desde otra perspectiva, del espacio público.

Si Gideion, Leger & Sert instaban, a mediados del siglo XX, a la colaboración integrada y al reconocimiento, por parte de las instituciones, de las fuerzas creativas capaces de crear obras que formaran “una verdadera expresión de nuestra época”⁶⁸, llegados a 2021, esta llamada se mantiene viva en cuanto al muralismo público urbano contemporáneo latente en la ciudad de Barcelona.

Referencias

Fuentes bibliográficas

- Albet i Mas, Abel, “La cultura en las estrategias de transformación social urbanística de las ciudades. Barcelona, del modelo al espectáculo,” *Ciudades. Comunidades e territorios*, nº 9 (2004): 15–25.
- Berganzo, Arantxa, “El muralisme contemporani a la ciutat de Barcelona,” (trabajo final de master, UOC, 2020).
- Benach, Núria, “El centro histórico de Barcelona bajo presión: flujos globales y derecho a la ciudad,” en *Ciudad y diferencia. Género, cotidianeidad y alternativas.*, eds. R. Tello y H. Quiroz. (Barcelona: Edicions Bellaterra, 2009): s.p.
- . “La reinención de la ciudad en un contexto global mercantilizado,” en *Ciudad y comunicación*, ed. M. Martínez Hermida (Madrid: Fragua Editorial, 2010): 109–122.
- Delgado, Manuel y Daniel Malet, “El espacio público como ideología” (comunicación, Jornadas Marx siglo XXI, Universidad de la Rioja, Logroño, diciembre de 2007).
- Giedion, Sigfried, Ferdinand Leger y Josep Lluís Sert, “Nine points on monumentality,” en *Architecture you and me*, de Sigfried Giedion, (Cambridge: Harvard University Press, 1943 [1958]): 49–51.

68. Giedion, Sigfried, Ferdinand Leger, y Josep Lluís Sert, “Nine points on monumentality,” en *Architecture you and me*, de Sigfried Giedion, (Cambridge: Harvard University Press, 1943 [1958]), 49–51.

Harvey, David, "El arte de la renta: la globalización y la mercantilización de la cultura," en *Capital financiero, propiedad inmobiliaria y cultura*, eds. David Harvey y N. Smith, (Barcelona: MACBA-UAB, 2005): 29-54.

Webgrafía

- Abarca, Javier, "Del arte urbano a los murales, ¿qué hemos perdido?," *Urbanario*, 11 de diciembre de 2016. Consultado el 7 de octubre de 2021. <https://urbanario.es/articulo/del-arte-urbano-a-los-murales-que-hemos-perdido/?portfolioCats=12%2C10%2C124%-2C9%2C123%2C7%2C8%2C4%2C122>
- Ajuntament de Barcelona, "Info Barcelona." Consultado el 15 de septiembre de 2021. https://www.barcelona.cat/infobarcelona/es/my-new-post-2773_40490.html.
- . "Catàleg Art Públic." Consultado el 20 de septiembre de 2020. http://w10.bcn.cat/APPS/gmocataleg_monum/CambialdiomaAc.do?idioma=ca&pagina=welcome
- Berganzo, Arantxa, "Barcelona i l'art urbà, l'entesa possible," *Barcelona metròpolis*, 10 de junio de 2017. Consultado el 10 de octubre de 2021. <https://www.barcelona.cat/bcnmetropolis/2007-2017/calaixera/reports/barcelona-i-lart-urba-lentesa-possible/>
- Betevé, "Art urbà negre als murs de les Tres Xemeneies en suport al moviment Black Lives Matter", *Betevé*, 5 de mayo de 2020. Consultado el 27 de mayo de 2021. <https://beteve.cat/societat/art-urba-tres-xemeneies-contraracisme/>.
- CCCB, "The influencers," *CCCB*. Consultado el 1 de junio de 2020. <https://www.cccb.org/es/proyectos/ficha/the-influencers/40706>.
- Casasús, Jose Maria, "Buenos graffiti," *La Vanguardia*, 30 de agosto de 1993. Consultado el 20 de enero de 2017. <http://hemeroteca.lavanguardia.com/edition.html?bd=30&bm=08&by=1993&x=60&y=11&page=1>
- Difusor, "Difusor Stencil Meeting." Consultado el 20 de mayo de 2017. <http://difusor2007.difusor.org>.
- . "Open Walls Conference," (memoria, Festival OpenWalls, Barcelona, 20-22 de octubre de 2011). Consultado el 20 de enero de 2017. <http://conference2011.openwalls.info/es/>
- Fabré, Jaume, y Josep Maria Huertas, "Configuracions Urbanes," *Catàleg d'Art Públic de l'Ajuntament de Barcelona*. Consultado el 15 de Mayo de 2020. https://w10.bcn.cat/APPS/gmocataleg_monum/CambialdiomaAc.do?idioma=ca&pagina=welcome
- Fundació Miró, "Murals," *Fundació Miró*. Consultado el 1 de junio de 2020. <https://www.fmi-robcn.org/ca/exposicions/1955/murals>.
- Gabinet del Color, "Plans de Color," *Gabinet del Color*. Consultado el 18 de mayo de 2020. <http://gabinetdelcolor.com/plans-del-color.html>.
- MACBA, "Todos juntos podemos parar el sida, 1989 (1996) (1998) (2014)," *MACBA*. Consultado el 15 de septiembre de 2021. <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/haring-keith/todos-juntos-podemos-parar-sida>.

- Martín del Barrio, Javier, "Lisboa, museo de arte urbano," *El País*, 19 de diciembre de 2014. Consultado el 10 de octubre de 2021. https://elpais.com/elpais/2014/12/16/eps/1418755203_259187.html
- Massons, Elena, "Les parets mitgeres," *Catàleg d'Art Públic de l'Ajuntament de Barcelona*. Consultado el 15 de Mayo de 2020. https://w10.bcn.cat/APPS/gmocataleg_monum/CambialdiomaAc.do?idioma=ca&pagina=welcome
- Mur, Verónica, "Así son los murales más provocativos de las Tres Xemeneies", *Metropoli Abierta*, 22 de febrero de 2021. Consultado el 05 de mayo de 2021., https://www.metropoliabierta.com/el-pulso-de-la-ciudad/fotogaleria-murales-provocativos-tres-xemeneies_36696_102.html.
- Mural Arts Philadelphia, "Mural Arts Philadelphia." Consultado el 21 de mayo de 2020. <https://www.muralarts.org/>.
- Sala i Martín, Xavier, "Higiene Democrática," *La Vanguardia*, 17 de mayo de 2003. Consultado el 10 de octubre de 2021. <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2003/05/17/pagina-33/34008835/pdf.html>
- Winwood Arts District, "Winwood Arts District." Consultado el 21 de mayo de 2020. <http://www.wynwoodmiami.com/about.php>.

Fuentes legislativas

- Ordenança de mesures per fomentar i garantir la convivència ciutadana, BOPB nº20, de 24 de enero de 2006. Consultado el 27 de abril de 2017. http://cido.diba.cat/normativa_local/175011/ordenanca-de-mesures-per-fomentar-i-garantir-la-convivencia-ciutadana-a-lespai-public-ajuntament-de-barcelona.
- Ordenança municipal dels usos del paisatge urbà de la ciutat de Barcelona, BOPB, nº 55 de 5 de marzode2009. Consultado el 25 de abril de 2017. http://cido.diba.cat/normativa_local/2828/ordenanca-dels-usos-del-paisatge-urba-de-la-ciutat-de-barcelona.

Fuentes videográficas

- Donlon, Justin, "Las Calles Hablan," 2013, documental, 55m44s. Consultado el 5 de mayo de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=zQHx6Z3Avbk>
- Gordo Hostau, Aleix y Gustavo López Lacalle, "BCN Rise&Fall," 2013, documental, 1h03m38s. Consultado el 7 de octubre de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=6S-AKwulF3A>
- Oriola, Jordi, "Barcelona 2006. L'any del civisme," 2007, documental, 30m17s. Consultado el 20 de mayo de 2020. https://www.youtube.com/watch?v=jjL_91k8wGM
- TV3, "Pintar i córrer," *Actual*, 1991, documental, 14m58s. Consultado el 20 de mayo de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=ns2RxURk4kg>.

Entrevistas

Ballaz, Xavier, entrevista telefónica de Arantxa Berganzo, 15 de mayo de 2020.

Garcia, Marc, entrevista telefónica de Arantxa Berganzo, 11 de enero de 2017.

Zosen, entrevista telefónica de Arantxa Berganzo, 18 de mayo de 2020.



El autoritarismo como modelo estético en la escultura pública en la Ciudad de México (2000-2020). Un precedente para otras tipologías artísticas urbanas

Authoritarianism as an Aesthetic Model in Public Sculpture in Mexico City (2000-2020). A Precedent for other Urban Artistic Typologies

Alma Barbosa Sánchez

Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, Ciudad de México, México

lunatzin@yahoo.com

 0000-0001-5958-7756

Recibido: 28/05/2021 | Aceptado: 14/09/2021

Resumen

Resulta interesante examinar la praxis política de los gobernantes de la Ciudad de México que destinan millones de recursos del erario al financiamiento de obras escultóricas que, a pesar de carecer de cualidades artísticas, emplazan en el espacio público. De ahí que, en la gestión y administración de la estética urbana, los gobernantes adopten una praxis autoritaria, cuando imponen el consumo visual de productos escultóricos sin el consenso de la ciudadanía, el debido proceso de licitación y el dictamen colegiado de los especialistas (urbanistas, historiadores, críticos de arte, artistas). En esta perspectiva, se exponen casos representativos del problema cultural en torno al autoritarismo estético gubernamental, a través de la escultura pública, considerando la evaluación de la crítica de arte y opinión de especialistas culturales.

Abstract

An interesting aspect to examine is the political praxis of Mexico City authorities, who allocate millions in public funds to subsidize sculptural works that, despite lacking artistic qualities, are placed in the public space. Hence, in the management and administration of urban aesthetics, the authorities adopt an authoritarian praxis when they impose the visual consumption of sculptural products without the consensus of the citizens, the due bidding process and the collegiate opinion of specialists (urban planners, historians, art critics, artists). In this perspective, representative cases of the cultural problems of governmental aesthetic authoritarianism through public sculpture are presented, considering the evaluation of art critics and the opinion of cultural specialists.

Palabras clave

Arte
Público
Autoritarismo
Escultura
Ciudad de México
Crítica

Keywords

Art
Public
Authoritarianism
Sculpture
Mexico City
Review

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Barbosa Sánchez, Alma. "El autoritarismo como modelo estético en la escultura pública en la Ciudad de México (2000-2020). Un precedente para otras tipologías artísticas urbanas." En *La Agonía del Arte Urbano*. Monográfico Atrio 2, editado por Elena García Gayo y Laura Luque Rodrigo, 146-166. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, Atrio, 2021. <https://doi.org/10.46661/atRIO.6296>

© Alma Barbosa Sánchez. Esta publicación es de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonComercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Introducción

En la Ciudad de México se manifiestan casos de escultura pública que irrita, indigna y merece la sátira ciudadana, además de la reprobación de la crítica de arte y de la opinión cultural. Su emplazamiento en el espacio urbano obedece al criterio personal y voluntad política de los gobernantes ciudadanos, que destinan millonarios recursos del erario al patrocinio de fallidas esculturas, sin contar con el respaldo del consenso ciudadano y el dictamen de los especialistas en arte público. Desafortunadamente, la carencia de una pertinente legislación que regule la adquisición, la tasación, la ponderación estética y el emplazamiento de la escultura pública, permite que los agentes gubernamentales encuentren un margen de acción sin restricciones y adopten la praxis autoritaria en la gestión y administración de la estética urbana. Como advierte Miguel Ángel Ledezma Campos, artista y docente de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, la escultura pública es resultado de una imposición gubernamental: “Muchos de los monumentos colocados en plazas públicas, sea de motivos históricos o artísticos, dijo, ni siquiera tienen valores estéticos o reflexivos, pero son adquiridos por los funcionarios públicos y políticos para justificar gastos, y acaban siendo una imposición a la comunidad receptora”¹.

En la mayoría de los casos, la escultura urbana no está sometida al debido proceso de licitación con el dictamen colegiado de los especialistas (urbanistas, historiadores, críticos de arte, artistas) y el consenso ciudadano. De ahí el cuestionamiento de la especialista cultural, Magali Tercero: “¿No merecen los habitantes que sus autoridades hagan concursos de licitación para que varios artistas participen y quede el mejor?(...). Los impuestos ciudadanos invertidos en este complot de ocupación escultórica, por ironizar un poco, deben ser altísimos. El escultor y los gobernantes han llenado el país de piezas vacías de sentido, de adefesios de colores”².

Con frecuencia, los gobernantes desestiman las recomendaciones del Comité de Monumentos y Obras Artísticas en Espacios Públicos de Ciudad de México (COMAEP, 2013): órgano asesor en materia de arte público que se ocupa de emitir dictámenes técnicos referidos al emplazamiento, reubicación y remoción de monumentos históricos y bienes artísticos en el espacio urbano (calles, avenidas, paseos, jardines y parques públicos). La historiadora Gabriela Eugenia López Torres, ex coordinadora de Patrimonio

1. Judith Amador Tello, “El ‘Guerrero Chimalli,’ de Sebastián, una imposición,” *Proceso*, 26 de mayo de 2015, s.p.

2. Magali Tercero, “Sebastián incomprendido,” *Milenio*, 1 de junio de 2013, 12.

Histórico, Artístico y Cultural de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, informó que, durante su gestión, solicitó a las autoridades municipales que acudieran al COMAEP, para recibir asesoría en materia de arte público. Sin embargo, tal solicitud fue ignorada. No obstante, en algunos casos, el COMAEP impidió el emplazamiento de esculturas: “porque eran verdaderas aberraciones”³.

No es excepcional que los agentes gubernamentales desestimen las recomendaciones del COMAEP, pues su poder de mando, en la administración de la estética urbana, no encuentra restricciones institucionales. En consecuencia, los gobernantes se rigen por una lógica patrimonialista, esto es, tratan los asuntos y recursos de Estado como si fuesen su propiedad. Octavio Paz, pionero en la reflexión de patrimonialismo en la gestión gubernamental, describe:

En un régimen de ese tipo el jefe de Gobierno, el Príncipe o el Presidente, consideran al Estado como su patrimonio personal. Por tal razón, el cuerpo de los funcionarios y empleados gubernamentales, de los ministros a los ujieres y de los magistrados y senadores a los porteros, lejos de constituir una burocracia impersonal, forman una gran familia política ligada por vínculos de parentesco, amistad, compadrazgo, paisanaje y otros factores de orden personal. El patrimonialismo es la vida privada incrustada en la vida pública. Los ministros son los familiares y los criados del rey. Por eso, aunque todos los cortesanos comulguen en el mismo altar, los regímenes patrimonialistas no se petrifican en ortodoxias ni se transforman en burocracias. Son lo contrario de una iglesia y de ahí que, a la inversa de lo que ocurre en cuerpos como la Iglesia Católica y el Partido Comunista, los vínculos entre los cortesanos no sean ideológicos sino personales. (...) En el régimen patrimonial lo que cuenta en último término es la voluntad del Príncipe y de sus allegados⁴.

En el caso de la administración de la estética urbana, la gobernanza patrimonialista se manifiesta con un síntoma inequívoco: el favoritismo en la asignación o distribución de las comisiones escultóricas. Generalmente, los gobernantes distribuyen las comisiones escultóricas entre sus allegados y favoritos. Paz ilustra el *modus operandi* del favoritismo gubernamental: “Personas de irreprochable conducta privada, espejos de moralidad en su casa y en su barrio, no tienen escrúpulos en disponer de los bienes públicos como si fuesen propios (...). Si el Estado es el patrimonio del Rey, ¿cómo no va a serlo también de sus parientes, sus amigos, sus servidores y sus favoritos?”⁵. Como cortesanos y favoritos del poder político, los productores plásticos acceden al patrocinio de sus productos escultóricos de acuerdo con la voluntad de los gobernantes en turno. Adicionalmente, se ven exentos de competir con escultores jóvenes y experimentados del país, dentro del obligado proceso de licitación de la escultura pública.

3. Merry MacMasters, “Una escultura en la calle casi nunca es arte urbano; es complejo,” *La Jornada*, 4 de enero de 2019, 2.

4. Octavio Paz, “El ogro filantrópico”, *Cuadernos de Economía* 17, no. 28 (1998): 19.

5. Paz, “El ogro filantrópico”, 25.

Por ende, los funcionarios gubernamentales ignoran el mérito artístico y la equidad en la asignación de las comisiones escultóricas. Para el reconocido escultor Pedro Reyes, el favoritismo y la ignorancia artística gubernamental propician que las comisiones escultóricas sean monopolizadas por un reducido grupo de productores plásticos que carecen de suficientes méritos:

Lo que hemos visto en las últimas dos décadas ha sido que un grupo de muy malos artistas se ha aprovechado de la ignorancia de los servidores públicos para promover su obra con fondos del erario. Esto lo inició Sebastián; a partir de la escultura del *Caballito*, hace 20 años, empezó a hacer obra de cada vez peor calidad y mayor escala, y dejó de preocuparle el resto de su gremio y del público sirviendo solamente a sus intereses económicos. A partir de ahí, otros se han aprovechado de esa misma situación (...). Esto es muy triste. En México hay muy buenos artistas. Pero los malos escultores, como no tienen el apoyo de los museos, buscan construir una carrera con los políticos. A artistas, curadores y críticos nos corresponde asegurarnos de que las inversiones públicas que se hacen en arte sean valiosas y tengan calidad; no estos estafadores que se hacen llamar artistas⁶.

Sirviendo a sus intereses políticos, económicos y personales, gobernantes y productores plásticos se apropian concertadamente del espacio público y de los recursos del erario, con estridentes productos escultóricos de gran formato y de incierto mérito. La finalidad de los productores plásticos es alcanzar notoriedad pública con el patrocinio estatal, mientras que los gobernantes pretenden legitimarse culturalmente al margen de la tarea de ejercer políticas culturales que contribuyan a la formación de públicos y premiación de los méritos estéticos en la producción del arte público.

Para el arquitecto y artista Fernando González Gortázar, los gobernantes manifiestan desconocimiento de los valores que rigen la estética urbana: "la imagen de la ciudad no debería estar sujeta a caprichos políticos, ni a presiones de grupo, ni a iniciativas de particulares que pueden ser bien intencionadas, pero basadas en un gran desconocimiento de lo que es el valor de la estética urbana"⁷. El arquitecto Carlos Flores Marini⁸ agrega: "Por todos lados, si los van dejando, se ponen esculturas al gusto del delegado y la mayoría de los delegados no tiene ese tipo de cultura, podrán ser buenos o malos políticos, pero no tienen cultura estética y menos cultura urbana"⁹. Lily Kasner, historiadora de la escultura en México, considera que el caos impera en la gestión de la escultura pública de la Ciudad de México:

6. Sonia Sierra, "El timo del arte público," *El Universal*, 26 de julio de 2017, s. p.

7. MacMasters, "Una escultura en la calle casi nunca es arte urbano; es complejo," 2.

8. El arquitecto Carlos Flores Marini fue Miembro de Honor del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS Internacional, 2011) de la Organización de la Naciones Unidas para la Educación la Ciencia y la Cultura (UNESCO).

9. Sierra, "Detrás de una escultura fea está el capricho de un delegado," *El Universal*, 29 de mayo de 2011, s. p.

Donde veo el problema es que delegados, sin tener ojo para ver qué escultura es buena o es mala, han hecho horrores. México se ha caracterizado por tener la escultura urbana por excelencia. (...) Pasa en toda la República mexicana: delegados, presidentes municipales, gobernadores y secretarios se quieren parar el cuello poniendo una cantidad de adhesivos. Esto es del siglo XX y del XXI, porque todavía a finales del XIX y principios del XX, la escultura era digna. En México tenemos obras maravillosas del periodo olmeca que son las cabezas y mira las cochinas que se hacen ahora; parece que los decapitaron a todos¹⁰.

El autoritarismo estético gubernamental no deja de constituir un ejercicio de violencia simbólica¹¹ contra la ciudadanía que se ve ignorada y sometida a una imposición visual y económica, a través de productos escultóricos inmerecidamente emplazados en el espacio público. En todo caso, la ciudadanía ocupa la posición de público cautivo, al que se pretende involucrar en el consumo visual de la escultura artística contemporánea. Sin embargo, gobernantes y productores plásticos afines menosprecian y desestiman los necesarios vínculos entre las obras y los valores identitarios que corresponden al contexto cultural de cada lugar. Cuando el público manifiesta una desfavorable recepción hacia las obras se argumenta que es resultado de la carencia de capital cultural¹². El investigador y crítico de arte, Carlos-Blas Galindo destaca la necesidad de impulsar la representación y consenso de la ciudadanía y de la comunidad artística ante la carencia de una adecuada normatividad en la gestión gubernamental del arte público: "A falta de una normatividad, se ha faltado respeto a la ciudadanía, al artista, al entorno. Es necesario conformar un grupo con el voto y la voz de la ciudadanía y la comunidad artística. No hay concursos. No hay estrategias para este arte"¹³. La escultura pública, que no se ve comprometida cultural ni estéticamente con el público ciudadano que la patrocina, está sujeta a recurrentes cuestionamientos y polémicas, como ilustran los siguientes casos representativos del autoritarismo estético gubernamental.

10. Sierra, s.p.

11. Bourdieu explica la violencia simbólica como: "Violencia amortiguada, insensible, e invisible para sus propias víctimas, que se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento o, más exactamente, del desconocimiento, del reconocimiento o, en último término, del sentimiento". Pierre Bourdieu, *La dominación masculina* (Barcelona: Anagrama, 2000), 12.

12. Bourdieu define el capital cultural como un conocimiento adquirido a través de la educación formal o mercado escolar e informal (educación familiar). Destaca el tiempo que el individuo invierte en apropiarse del conocimiento, para transformarse a sí mismo: "El trabajo personal, el trabajo de adquisición, es un trabajo del 'sujeto' sobre sí mismo (se habla de cultivarse). El capital cultural es un tener transformador en ser, una propiedad hecha cuerpo que se convierte en una parte integrante de la 'persona', un hábito. Quien lo posee ha pagado con su 'persona', con lo que tiene de más personal: su tiempo. Este capital 'personal' no puede ser transmitido instantáneamente (a diferencia del dinero, del título de propiedad y aún de nobleza) por el don o la transmisión hereditaria, la compra o el intercambio. Puede adquirirse, en lo esencial, de manera totalmente encubierta e inconsciente y queda marcado por sus condiciones primitivas de adquisición; no puede acumularse más allá de las capacidades de apropiación de un agente en particular; se debilita y muere con su portador (con sus capacidades biológicas, su memoria, etc.)." Bourdieu, "Los tres estados del capital cultural", *Sociológica* 2, no. 5 (1987).

13. Sierra, "Detrás de una escultura fea está el capricho de un delegado", s. p.

Sebastián

Las esculturas abstractas geométricas de Enrique Carbajal (Chihuahua, 1947), más conocido por el seudónimo de Sebastián, representan el caso más escandaloso del autoritarismo estético gubernamental en la Ciudad de México y el resto del territorio nacional. Como señala Guillermo Sheridan: "Hay en el país 187 'hitos urbanos' (así llama a sus esculturas)"¹⁴. Sebastián confirma: "Sin temor a equivocarme, soy el escultor con el mayor número de obras en espacios públicos"¹⁵. Gracias a su relación con la clase política, durante las últimas tres décadas, Sebastián ha desarrollado una febril actividad de escultura pública que ha motivado la indignación ciudadana, por su elevado costo e imposición visual en el espacio público. Subsidiado por el favoritismo de los agentes gubernamentales, Sebastián ha gozado de onerosas y dispendiosas comisiones escultóricas a costa del erario.

El patrocinio gubernamental de sus esculturas se caracteriza por la ausencia de licitación y el favoritismo, como apunta Magali Tercero: "de qué privilegios goza el escultor chihuahuense Enrique Carbajal (1947) en el mundo del arte público. ¿Habrá sometido a licitación sus obras? Sebastián insiste en que sus contratos son honestos, pero... ¿y el favoritismo?"¹⁶. Sebastián no niega su relación privilegiada con los políticos: "principalmente del PRI, un partido al que ha dicho que no le da pena pertenecer"¹⁷, considerando que el Partido Revolucionario Institucional (PRI) gobernó autoritariamente al país durante setenta años consecutivos, con una actuación eminentemente patrimonialista, autoritaria y corrupta. Sin embargo, el escultor precisa que también ha sido favorecido por partidos políticos considerados de izquierda y de derecha: "No hay una liga o relación más que una habilidad de buen negociador, porque no trabajo con un partido político, trabajo con todos; he hecho obras para el PAN, el PRI y el PRD"¹⁸.

Cabe ejemplificar el desmedido emplazamiento de las esculturas de Sebastián en la Ciudad de México y zona conurbada: *Puerta candado*, *Tzompantli*, *Apofilita*, *Arcángel*, *ChacMool rectangular*, *Desequilibrio*, *Corral* y *Esfera trece naranja* (avenida Río Mixcoac); *El león rojo* (Reforma esquina Chivatito); *Leonardita* (Facultad de Ingeniería de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)); *Casa de la libertad* (Facultad de

14. Guillermo Sheridan, "Lo mega es cultura," *Letras Libres*, 9 de diciembre de 2012, s. p.

15. Verónica Díaz, "Sebastián, el decorador de espacios públicos," *Milenio*, 4 de agosto de 2014, s. p.

16. Tercero Magali, "¿Quién defiende a Sebastián?," *Milenio*, 3 de enero de 2015, s. p.

17. Andro Aguilar, "Necesitamos que haya detractores," *El Norte*, 12 noviembre 2017, s. p.

18. Díaz, "Sebastián, el decorador de espacios públicos." En su momento, el Partido de la Revolución Democrática (PRD) fue considerado de izquierda; actualmente, está vinculado al PRI y al Partido de Acción Nacional (PAN) representante tradicional de la derecha.

Derecho (UNAM); *Sol azteca*, realizada para Grupo Elektra; *El genoma humano* (Instituto Nacional de Medicina Genómica); *Flourita roja* (biblioteca de la Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Azcapotzalco), *Papalotl* (Papalote Museo del Niño); *Cabeza de Caballo* (Paseo de la Reforma y Bucareli); *Esfera Infonavit* (Barranca del Muerto y Manuel M. Ponce); *Coyote en ayuno* (Netzahualcóyotl, Estado de México); *Cedro. Árbol de vida* (Minerva y Barranca del muerto); *Caduceo* (Hospital Médica Sur); *Flor del desarrollo II* (Corporativo Fonatur); *Ángel de la creatividad* (Plaza de la Radio); *Puerta euclidiana* (Avenida San Antonio); *El ángel de la noche* (Zona Rosa, Centro Histórico); *Mensajero postal* (Palacio Postal).

En otras regiones del país se cuentan: *Puerta de Chihuahua*, *La Puerta del Sol* y *El Árbol de la Vida*, *Chac Mool*, *Tsuru*, *Derecho a huelga* (Chihuahua); *Árbol de la Vida*, *El Quijote* (Guanajuato); *La Puerta de Monterrey*, *La Fuente de los Lirios*, *La radiodifusión*, *Las Enes*, *Columna quebrada*, *Clave* (Monterrey, Nuevo León); *La Puerta Saturnina* y *La Antorcha Olimpia 2000*, (Aguascalientes); *Escalera Cósmica*, *Clave morada* (Tabasco); *La Flor del Desarrollo 2*, *Gallo* (Morelos); *Los Arcos del Tercer Milenio* (Baja California); *Flor del Desarrollo II* (Jalisco); *Puerta del Camino Real*, *Limonero*, *Pez Vela*, *Flor* (Nayarit); *La Puerta de México*, *Atado*, *Limonero* (Colima); *La gran puerta de México*, *Araucaria* y *Los Caminos de la Justicia hacia el siglo XXII* (Tamaulipas); *Águila del Bicentenario*, *Variación migración* (Veracruz); *Torreón del porvenir*, *Vuelo del halcón*, *Voluntad de acero* (Coahuila); *Nudo coralino*, *Chac Mool Simplicial*, *Ciencia y Tecnología* (Quintana Roo); *Estela* (Universidad Autónoma de Querétaro); *Ángel custodio* (Puebla); *Fonatur Los Cabos* (Baja California Sur); *Fonatur Huatulco* (Oaxaca); *Fonatur Ixtapa* (Ixtapa, Zihuatanejo), entre otras.

La escultura *Guerrero Chimalli* (escudo en náhuatl, 2014), emplazada en la zona conurbada de la Ciudad de México (Chimalhuacán, Estado de México), ejemplifica la desmesura de Sebastián en la construcción de una estructura metálica de 60 metros de altura. A pesar de los altos índices de pobreza y carencia de servicios e infraestructura urbana que padecen los habitantes de Chimalhuacán, los gobernantes municipales pagaron 30 millones de pesos a Sebastián por la comisión escultórica. La organización caciquil, Antorcha Campesina (apéndice del PRI), promovió el patrocinio de la figura escultórica con la apariencia de un robot esperpéntico que los habitantes de Chimalhuacán bautizaron "Mazinger Z", en referencia a un personaje de la serie japonesa homónima de dibujos animados. En opinión del filósofo José Luis Barrios:

Esta escultura no tiene ningún aporte, es una especie de obra megalómana por la dimensión. Tendríamos que ver qué sentido tiene la idea monumentalista en las prácticas contemporáneas del arte. Me parece que no. Esas prácticas tienen que ver con un arte oficialista, autolaudatorio; esto es algo

agotado hoy (...) es un alarde de la impunidad sistemática que está viviendo el país y eso es lo más grave. (...) Se usa el gasto público para una escultura que no tiene sentido. Es un problema de quién puede hacer algo en este país, tiene que ver con la práctica del poder, de la cultura. La obra es un enorme despropósito, tanto del artista, como del gobierno del Estado de México. El país no está para estar inaugurando esculturas monumentales en nombre de nadie, cosas que no hacen más que ser autocelebratorias. Es una cuestión ética¹⁹.

El crítico cultural Daniel Gershenson considera que: "El Guerrero Chimalli, su monstruosidad más reciente (tiene una historia similar a la Torre Eiffel, confiesa el egocéntrico creador), avasalla con guiños, deliberados, o inadvertidos, da lo mismo, a la Estatua de la Libertad; se nos ofrece como horrendo soliloquio del Poder, mirándose absorto al espejo en el que no cabe la respuesta razonada al gigantismo Antorchista que promovió una atrocidad que vale, de acuerdo a sus promotores, 30 millones de pesos"²⁰. Por su parte, la crítica de arte Blanca Gonzales Rosas destaca la mediocridad conceptual e interpretación caricaturesca de la figura escultórica:

Mediocre en su propuesta creativa, socialmente irresponsable en su actitud artística y notoriamente consentido por funcionarios priistas (sic) desde la pasada década de los años ochenta, Sebastián construyó para Chimalhuacán un gigantesco monumento de 70 metros de altura: 60 metros en la figura y 10 en el pedestal. (...) La caricaturesca interpretación geométrica de un guerrero prehispánico devela tanto el desprecio por nuestros orígenes como la imposición del monumentalismo priista (sic). Presente en el Distrito Federal con un número excesivo de esculturas urbanas, Sebastián no merece gozar de una obra permanente en el exterior del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México. Su pieza, colocada en el espacio público, debería retirarse y sustituirse con un programa de escultura pública temporal por invitación y concurso²¹.

En algunos casos, los proyectos faraónicos de Sebastián no llegan a concluirse por sus elevados costos, con el consiguiente desperdicio de los recursos económicos inicialmente invertidos, como ejemplifican las esculturas: *Arcos del tercer milenio* (Guadalajara, Jalisco, 1999) y *Monumento al mestizaje mexicano* (Chetumal, Quintana Roo, 2004). No obstante, Sebastián considera que su intensa actividad escultórica se manifiesta como un negocio: "Esto es un negocio, no sólo es el arte por el arte"²². Y agrega: "Yo no soy cobarde. Nunca he escatimado para invertir, viajar y poner todo lo que tengo en un proyecto. Me la he jugado y esto en algo me tiene que reeditar. Los otros no se la juegan, pero sí critican. La fórmula es jugártela, creer, poner tu dinero a trabajar en ti"²³.

19. Yanet Aguilar y Sonia Sierra, "El negocio de Sebastián es la infraestructura," *El Universal*, 23 diciembre de 2014, s. p.

20. Daniel Gershenson, "El Sebastianato: funesta monumentalía mexicana," *Animal Político*, 12 de enero de 2015, s. p.

21. Blanca González Rosas, "Monumental en su mediocridad," *Proceso: semanario de información y análisis* 38, no. 1994 (2015): 65.

22. Ana Cecilia Terrazas, "La 'fórmula' de Sebastián para llenar de obras la ciudad: 'Jugártela, no ser cobarde, esto es un negocio, no es sólo el arte por el arte'," *Proceso*, 8 de febrero de 1998, 54.

23. Terrazas, 55.

El crítico de arte y curador en jefe del Museo Universitario de Artes y Ciencia (UNAM), Cuauhtémoc Medina, describe que el *modus operandi* de Sebastián consiste en justificar el costo de los productos escultóricos como si fuesen gastos de infraestructura urbana:

El mérito de Sebastián más allá de tener el gusto degradado de las elites políticas más degradadas, es que inventó un sistema que se acomoda de manera práctica a una estructura de abuso del presupuesto generalizado. (...) Sebastián, en ausencia de méritos artísticos, inventó un sistema en el que él simula obra pública. Lo que hace es hacer como que regala la obra de arte, el proyecto (para el cual no habría presupuesto asignado) y cobrarle a la nación la estructura metálica, la instalación, la pintura, la ingeniería, para la cual sí hay presupuesto público; eso le permite sobre todo usar gastos asignados para infraestructura. De ahí que sea tan lógico que sus piezas puedan disfrazar problemas de infraestructura, respiraderos de drenaje, por ejemplo. (...) se hace aparecer todo como si generosamente este artista hubiera regalado su obra. En cambio, lo que paga el Estado es la construcción²⁴.

Tanto Sebastián como los políticos argumentan, sin convencer, que los productos escultóricos constituyen símbolos de identidad, a pesar de que la ciudadanía los desmiente con su indignado rechazo y satirización pública. Magali Tercero describe: “El escultor chihuahuense, y los políticos responsables de estos ejemplos ominosos de escultura urbana, consideran estas piezas como símbolos de identidad. Y así, de ciudad en ciudad, Sebastián va provocando el rechazo airado y resignado ante este tipo de impunidad (...) Siempre es lo mismo. Se anuncia que el hombre está ‘creando’ un símbolo urbano y surgen los ataques contra el gobierno en turno, las inconformidades profundas ante el modo impune de gastar los recursos públicos, y, claro, los insultos en la red”²⁵. En su texto: “El Sebastianato: funesta monumentalía mexicana”, el analista cultural Daniel Gershenson condena el autoritarismo de los gobernantes que imponen los productos escultóricos de Sebastián: “En México el espacio público que debería articular este diálogo transversal sólo ha servido, desde el poder omnímodo, para validar monotemas autoritarios y propagandísticos. Pocos ejemplos locales son tan evidentes como el de Enrique Carbajal alias Sebastian (¿con, o sin acento?); hijo predilecto de la nomenclatura (sic), favorito de burócratas y empresarios inmersos en perpetua búsqueda del lucimiento desprovisto de autocrítica”²⁶.

En su intento de atajar las críticas negativas que suscita su relación con los políticos de turno, Sebastián afirma que son motivadas por la envidia; a la vez, se compara con el artista florentino Donatello: “Es mito y es envidia. ¿Cuál poder? ¿Quién? Todo el mun-

24. Aguilar y Sierra, “El negocio de Sebastián es la infraestructura”, s. p.

25. Tercero, “Sebastián incomprendido,” 12.

26. Gershenson, “El Sebastianato”, s. p.



Guerrero Chimalli (©Nayeli Hernández Gálvez)

do me dice que tengo padrinos, que me digan dónde están para acercarme. (...) Es la envidia de que yo pueda producir y que tenga contratos de particulares y gobiernos. Hay mucha gente que está en contra, que dice: 'no más una obra a Sebastián' y eso me parece fascistoide. Como si le dijeran a Donatello 'no más una obra de Donatello'²⁷. Sebastián justifica que, sin la desmesurada altura, sus productos escultóricos "no serían lo que son"²⁸. Reconoce que, a pesar de ser agresivos e irritantes, obligan a todo espectador a observarlos hasta el momento de digerirlos visualmente. De ahí que, sin el controvertido gigantismo, sus obras "no serían agresivas, no irritarían a muchos, y yo quiero a veces que eso suceda, porque si pasa las van a ver más y va a llegar un momento en que las van a digerir"²⁹. Agrega que los "jurados del pueblo" son los más difíciles de convencer "porque no tienen una educación visual, una cultura plástica"³⁰. Autosuficiente, se jacta de su notoriedad escultórica: "Actualmente no tengo un museo, pero tengo el museo más grande del mundo, la Ciudad de México"³¹.

Cuando Sebastián exhibió sus obras en el Centro Niemeyer (Avilés (España, 2014), el crítico de arte, Jaime Luis Martín señaló: "En realidad nos encontramos con una obra decorativa, de valores caducos y muy alejados, cuando no opuestos, a las preocupaciones de la escultura contemporánea. Puede que entusiasme a ciertos sectores pero estas piezas que se reclaman con 'capacidad de transformar la abstracción matemática en obras tridimensionales de gran belleza y armonía' nada tienen que ver con el arte"³². Para Gonzalo Ortega, Sebastián: "desarrolló un concepto de escultura urbana apoyado en formas geométricas que poco tiene que ver con el contexto crítico y político de la ciudad y que, en muchas ocasiones, inserta figuras gratuitas y frívolas en entornos de distintas ciudades del país"³³.

Lo cierto es que, sin el respaldo de los políticos, los productos escultóricos de Sebastián no gozarían del financiamiento estatal ni del emplazamiento en el espacio urbano. Desafortunadamente, por el momento, la ciudadanía tendrá que padecerlos, hasta que una adecuada legislación regule la actuación de los gobernantes en turno, impidiendo su praxis autoritaria en el ordenamiento de la estética urbana.

27. Sierra, "iYo qué culpa tengo de tener éxito!: Sebastián," *El Universal*, 22 diciembre de 2014, s. p.

28. Sierra, s. p.

29. Sierra, s. p.

30. Terrazas, "La 'fórmula' de Sebastián para llenar de obras la ciudad," 54.

31. Terrazas, 55.

32. Jaime Luis Martín, "Esculturas atrofiadas," *La Nueva España*, 21 de marzo de 2014, s. p.

33. Gonzalo, Ortega, "Arte público. Cuatro décadas de transformación de la Ciudad de México," *Artelogie*, 2012, s. p.

El timo del arte: Rodrigo de la Sierra

La clase política del Estado de México, tradicionalmente representante del Partido Revolucionario Institucional (PRI), ha patrocinado sin condiciones y a costa del erario los productos escultóricos del arquitecto Rodrigo de la Sierra (Ciudad de México, 1971), que han suscitado innumerables opiniones de reprobación entre espectadores y especialistas en arte urbano. Alineándose al autoritarismo de la clase política priista: “La Universidad Autónoma del Estado de México compró dos piezas al artista, presentó una exposición suya, le concedió el año pasado un doctorado *honoris causa* y nombró ‘Rodrigo De la Sierra’ a uno de sus espacios en la Facultad de Arquitectura, al que De la Sierra donó una escultura”³⁴.

Paulatinamente, De la Sierra ha logrado incrementar su red de relaciones de connivencia entre los políticos del gobierno federal que le ha redituado la exposición pública de sus productos escultóricos: “De la Sierra ha conseguido en los últimos años exponer en edificios de gobiernos federal, estatal y local de los poderes Ejecutivo y Legislativo, en universidades públicas de los estados de México y Puebla y en espacios públicos donde las exhibiciones son autorizadas por políticos y gobernantes. (...) Su relación es más con políticos que con curadores (los primeros lo coleccionan: han comprado 10 o 12 de sus trabajos, dice el escultor)”³⁵.

En 2017, Miguel Ángel Mancera, jefe de gobierno de la Ciudad de México e integrante del Partido de la Revolución Democrática (PRD), respaldó a De la Sierra con la exhibición pública de quince productos escultóricos que representan a un mismo personaje denominado “Timo”: gigantesca figura, regordeta y con máscara larvaria, semejante a una caricatura gráfica o a un muñeco infantil. Mancera consideró que la figura de “Timo” era adecuada al perfil cultural del público popular de la Ciudad de México. De la Sierra describe: “El doctor Mancera me dice: ‘Esta es una zona de exposiciones, tenemos oportunidad de presentarlo. Conozco a Timo, conozco al personaje, me gusta, va para el perfil de la gente’”³⁶. Durante la exposición pública de la figura de Timo, la ciudadanía la consideró un símil de las caricaturas gráficas de “Ziggy”, del autor estadounidense Tom Wilson, y de “Michelin”, de la autoría de O’Galop, que sirve a la promoción de una empresa de neumáticos. También fue considerada un equivalente de la botarga del “Dr. Simi”, personaje que promociona una compañía farmacéutica mexicana. Blanca

34. Sierra, “El timo del arte público”, s. p.

35. Sierra, s. p.

36. Sierra, s. p.

González Rosas señala el carácter caricaturesco del producto escultórico de Rodrigo de la Sierra y su similitud con la obra del artista estadounidense Tom Otterness:

¿Qué imagen de ciudad pretende promover el jefe de gobierno de la Ciudad de México, Miguel Mancera, al exhibir en uno de los lugares más emblemáticos de la capital la obra del productor plástico, que no escultor y mucho menos artista, Rodrigo de la Sierra? Emplazada en la parte exterior de la Alameda Central, a lo largo de Avenida Juárez, la muestra Timo entre la gente está integrada por 15 piezas de gran formato que en su concepto son muy similares a las del extraordinario y muy reconocido escultor norteamericano Tom Otterness³⁷.

Más aún, González Rosas agrega que la figura de "Timo" es descaradamente similar a la figura gráfica de "Timoteo": "diseñado en la pasada década de los años setenta por el caricaturista colombiano Jairo Rueda"³⁸. En esta perspectiva, Cuauhtémoc Medina afirma que la figura de "Timo" constituye una copia de las caricaturas gráficas comerciales, así como del gusto degradado de los políticos que promovieron su exhibición pública: "el caso de De la Sierra es extremo, que muestra un personaje copia de modelos de caricatura comercial antiguos (...). El caso de De la Sierra es un ridículo de gusto debilitado para una clase política que ha llevado la demagogia al punto de transformarla en piedra"³⁹. Adicionalmente, el crítico condena la complicidad de la clase política con modelos de escultura decadente, carentes de todo mérito estético: "El dato que es muy interesante es que la clase política ha venido cayendo presa o siendo cómplice de modelos de escultura decadente, que tienen como característica fundamental reproducir la afectación en el espacio público (...) para volverse el sitio de un infantilismo exagerado"⁴⁰.

Finalmente, Medina deplora que, en la ciudad de México, los gobernantes considerados de izquierda repliquen el autoritarismo estético:

Desde hace varias décadas, el gobierno de la Ciudad de México ha traicionado la promesa que en su momento Cuauhtémoc Cárdenas hizo de regular el espacio público. Uno de los síntomas más claros del deterioro de la izquierda mexicana en el gobierno ha sido, precisamente, cómo sistemáticamente ha abusado del espacio público. Esta clase de objetos creo que son el testimonio histórico, a nivel plástico, de un momento de autoengaño. (...) Ese es el significado de la obra de este personaje. La lectura de esto es: 'Somos idiotas, el mundo es idiota y no hay nada que hacer al respecto'⁴¹.

37. González Rosas, "Timoteo: ¿Copia, influencia o apropiación?," *Proceso*, 24 de julio de 2017, s. p.

38. González Rosas, "Timo, símbolo de la discrecionalidad peñista", *Proceso*, 18 de noviembre de 2018, 67-68.

39. Sierra, "El timo del arte público", s. p.

40. Sierra, "El timo del arte público", s. p.

41. Sheila Guzmán, "Ante críticas a Timo su autor lo defiende," *Debate*, 26 de julio del 2017, s. p.

Durante su gestión como gobernante de la Ciudad de México (1997-1999), Cuauhtémoc Cárdenas impulsó la creación de la Comisión de Imagen Urbana y Arte Público (1998). Blanca González señala que, durante la presidencia de Enrique Peña Nieto, los funcionarios de la Lotería Nacional para la Asistencia Pública desobedecieron el dictamen del COMAEP que rechazó la exposición pública de Timo. Desafiante “colocaron afuera de su emblemático edificio y sobre el espacio público de la banqueta, una grotesca figura producida por el arquitecto De la Sierra con el título “Timo, premio mayor”. Símbolo evidente de la discrecionalidad que caracterizó la administración de las artes visuales bajo la gestión presidencial de Enrique Peña Nieto, la colocación de la pieza sorprende e indigna porque la Ciudad de México sí necesita protocolos que ordenen las intervenciones de arte público”⁴².

La exposición pública de los malogrados productos escultóricos del arquitecto Rodrigo de la Sierra ejemplifica que las comisiones escultóricas están dominadas por el favoritismo de los gobernantes, incapaces de advertir las cualidades artísticas que deben prevalecer en la escultura pública.

Parodia de las raíces nacionales

En 2012, José Rivelino Moreno Valle (1973) cobró notoriedad en la prensa nacional, por exhibir la instalación titulada *Raíces*, en el Centro Histórico de la Ciudad de México. Autodidacto y originario del Estado de Jalisco, donde “se le conoce más por sus vínculos con sectores empresarial y político, que por el desarrollo de una obra de calidad en la escultura”⁴³. Rivelino recibió el apoyo del jefe de gobierno de la Ciudad de México, Marcelo Ebrad, y de la Secretaría de Cultura, Elena Cepeda, para exhibir su instalación que pretendía simbolizar las raíces nacionales: “Con un costo de 8 millones de pesos, que a decir del autor provienen de apoyos de la iniciativa privada, la instalación *Raíces*, en tanto, consiste en una colosal estructura en forma de intestino o raíz vegetal de más de mil 200 metros de extensión y 10 toneladas de peso que se conecta de forma intermitente en 14 espacios públicos emblemáticos de la capital del país”⁴⁴. En contradicción con su pretensión simbólica, la instalación no guarda ninguna semejanza con las raíces vegetales; por el contrario, da lucimiento a distintos tipos de blanquecinos materiales

42. González Rosas, “Timo, símbolo de la discrecionalidad peñista,” 68.

43. Alondra Flores, “Reubicarán esculturas de la avenida Acoxta ante descontento de vecinos,” *La Jornada*, 27 de febrero de 2011, 9.

44. Ángel Vargas, “Los chorizos de Rivelino son espantosos; no es arte: Tibol,” *La Jornada*, 28 de enero de 2012, 5.

plásticos emplazados sobre pisos y paredes de edificaciones emblemáticas del Centro Histórico de la ciudad: “Los elementos externos que conforman la raíz creada por Rivelino están realizados a partir de fibra de vidrio y espuma de poliuretano; el interior está hecho principalmente de estructura metálica con malla de acero, y algunos segmentos se componen de tubos corrugados de polietileno de alta densidad de seis metros de longitud cada uno”⁴⁵.

Raquel Tibol, destacada historiadora y crítica de arte, opinó que la instalación representaba: “una ofensa a los edificios y monumentos históricos en torno de y sobre los cuales fue emplazada la instalación. Los edificios históricos deben cuidarse en el valor que tienen desde el punto de vista de su antigüedad, recalco, pero también en el de su estética, pues la mayoría de ellos poseen ese notable elemento”⁴⁶. Contundentemente, Tibol calificó de “chorizos espantosos”⁴⁷ la estructura de la instalación, sentenciando su naturaleza antiartística: “Eso no es arte, es una porquería. Algo así no entra en consideración de arte; son cosas que (el autor) armó de lo que, en Estados Unidos, se llamó *pop art*, en el cual había escultura blanda, pero era muy ingeniosa. Y ésta (de *Raíces*) es sumamente desagradable, ofende a la vista, además de que arruina el tránsito de la gente por el Centro Histórico, que tiene cierta gracia y sentido, algo de lo que carece esa cosa a la que le llaman instalación artística”⁴⁸.

La crítica Blanca González Rosas coincide en destacar el carácter fallido de la instalación y la incapacidad de los políticos, para evaluar artísticamente las obras que se emplazan en el espacio público: “*Raíces* es una propuesta fallida debido a la impertinencia de la resolución formal. Significada como el testimonio de una raíz social que recorre la historia manifestando sus cambios, laceraciones y adaptaciones, la propuesta se debilita debido a su exagerada expansión y mediocre resolución. (...) La gigantesca raíz lo que delata y representa es la profunda mediocridad que existe en la gestión gubernamental de la cultura. Cortesanos del gran capital, los funcionarios aceptan proyectos prefinanciados sin evaluar la calidad de sus propuestas visuales”⁴⁹.

45. Vargas, “Los chorizos de Rivelino son espantosos; no es arte: Tibol,” 5.

46. Vargas, 5.

47. Vargas, 5.

48. Vargas, 5.

49. González Rosas, “Las ‘Raíces’ de Rivelino,” *Proceso*, 20 de febrero de 2012, s. p.



Instalación escultórica de Rivelino (©Facebook Rivelino, 2016)

Para el crítico Eduardo Egea, los gobernantes de la Ciudad de México fracasaron en su pretensión de legitimar artísticamente a Rivelino, quien notoriamente carece de méritos y reconocimiento en el ámbito de la crítica y de las instituciones del arte: “Al realizar esta instalación urbana, Rivelino súbitamente se nos presenta como un ‘artista contemporáneo’ (...) esta simulada legitimación, es consecuente con que Rivelino nunca ha expuesto en museos o galerías de arte contemporáneo de relevancia en México o el extranjero, ya que su anterior obra, superficiales referencias a culturas ancestrales o clichés en cerámica del arte oaxaqueño, nunca han tenido la calidad como para ser considerada por el mundo del arte”⁵⁰.

En un intento de dar a conocer el favoritismo de los políticos, que excluyen y marginan a los artistas relevantes y con talento creativo que infructuosamente solicitan exponer sus obras en el espacio público, Raquel Tibol señala: “No sé qué clase de influencias tenga Rivelino, que le permiten colgarse de edificios históricos para arruinarlos con esos chorizos de tela que son repugnantes. Sobran en la capital de la República y el resto del país artistas con renombre, trayectoria y méritos suficientes que han buscado

50. Eduardo Egea, “Rivelino el oportunista,” *La crónica de hoy*, 21 de enero de 2012, s. p.



Raíces, Rivelino (©Marco Peláez y Roberto García Ortiz, La Jornada)

exponer o difundir su obra en lugares públicos y a los cuales se les ponen muchas trabas o de plano se les impide⁵¹.

Eduardo Egea destaca la incapacidad de los gobernantes para reclutar artistas con talento, mercedores de las comisiones escultóricas: “Es reprobable, que el Gobierno del Distrito Federal se preste a los intereses de este oportunista (Rivelino) y sus patrocinadores, que si entendieran en algo al arte como negocio, reclutarían a un artista, no digamos con un sólido discurso, sino con la más elemental imaginación y personalidad creativa, o de perdida, un mínimo instinto comercial⁵².”

Conclusiones

Como se puede deducir de la lectura de este texto, la ceguera de los gobernantes, incapaces de advertir que la instalación de Rivelino representaba una parodia de las raíces

51. Ángel Vargas, *La Jornada*, 28 de enero de 2012, 5.

52. Egea, “Rivelino el oportunista”, s. p.

nacionales, tal como lo manifestó la opinión pública y la crítica de arte. Tras enumerar todos estos antecedentes de errores de gestión, cabe concluir que en la producción de la escultura pública lo que está en juego no es la poética personal del artista y sus intereses para trascender, sino la adecuada interpretación plástica de las significaciones identitarias, culturales e históricas del ámbito urbano. Toda comisión escultórica involucra un contrato entre el productor plástico y el patronazgo ciudadano que obliga a la elaboración de una obra escultórica a la altura de las expectativas ciudadanas y sortear el desafío de convencer estéticamente al público urbano: multicultural y diverso. De ahí la pertinencia de legislar las comisiones escultóricas, a fin de premiar la calidad de la escultura pública, a través del concurso de los artistas y el dictamen de los especialistas dentro de un necesario proceso de licitación. De lo contrario, se manifiestan casos de productos escultóricos estéticamente cuestionables al servicio de la consagración cultural de gobernantes y productores plásticos; así como comisiones escultóricas que privilegian a una minoría de productores plásticos en función de los vínculos personales o relaciones de connivencia con los gobernantes ciudadanos. Sólo el concurso de los artistas y el premio al mérito escultórico constituyen parámetros que garantizan la función estética y de comunicación visual del arte público. Cabe mencionar que no existe un antecedente de consulta a la ciudadanía referida al emplazamiento de la escultura pública. Sin embargo, las opiniones ciudadanas se manifiestan en el ciberespacio, a través de la generación de memes, donde la escultura pública adopta una significación satírica o paródica.

Finalmente, el examen de la escultura pública, que obedece a una imposición gubernamental, constituye una reflexión que es extrapolable a otras tipologías artísticas urbanas, si no existe una mirada profesionalizada. A la luz de la documentación de los casos más representativos a partir de la consulta de fuentes hemerográficas, principalmente; epistemológicamente, el análisis de la escultura pública en la ciudad de México aporta el conocimiento del ejercicio de un autoritarismo estético gubernamental como herramienta de la cultura imponiéndose en la administración y en la estética urbana.

Referencias

Fuentes bibliográficas

Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000.

Fuentes periodísticas

- Aguilar, Andro. "Necesitamos que haya detractores." *El Norte*, 12 de noviembre de 2017. Consultado el 1 de marzo de 2021. <https://www.elnorte.com/aplicacioneslibre/articulo/default.aspx?id=1255503&md5=0bfd004e3368d7fd123d3f0f5f634670&ta=0dfd-bac11765226904c16cb9ad1b2efe>
- Aguilar, Yanet y Sierra, Sonia. "El negocio de Sebastián es la infraestructura." *El Universal*, 23 de diciembre de 2014. Consultado el 1 de abril de 2021. <https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/2014/impreso/-8220el-negocio-de-sebastian-es-la-infraestructura-8221-75830.html>
- Amador Tello, Judith. "El 'Guerrero Chimalli,' de Sebastián, una imposición." *Proceso*, 26 de mayo de 2015. Consultado el 20 de mayo de 2021. <https://www.proceso.com.mx/cultura/2015/5/26/el-guerrero-chimalli-de-sebastian-una-imposicion-147522.html>
- Bourdieu, Pierre. "Los tres estados del capital cultural," *Sociológica* 2, no. 5 (1987). Consultado el 1 de abril de 2021. <http://www.sociologicamexico.azc.uam.mx/index.php/Sociologica/article/view/1043/1015>
- Díaz, Verónica. "Sebastián, el decorador de espacios públicos." *Milenio*, 4 de agosto de 2014. Consultado el 1 de abril de 2021. <https://www.milenio.com/cultura/sebastian-el-decorador-de-espacios-publicos>
- Egea, Eduardo. "Rivelino el oportunista." *La crónica de hoy*, 21 de enero de 2012. Consultado el 1 de febrero de 2021. <http://www.cronica.com.mx/notas/2012/630082.html>
- Flores, Alondra. "Reubicarán esculturas de la avenida Acoxpa ante descontento de vecinos." *La Jornada*, 27 de febrero de 2011.
- Gershenson, Daniel. "El Sebastianato: funesta monumentalía mexicana." *Animal Político*, 12 de enero de 2015. Consultado el 1 de marzo de 2021. <https://www.animalpolitico.com/entropista/el-sebastianato-funesta-monumentalia-mexicana/>
- González Rosas, Blanca. "Las 'Raíces' de Rivelino." *Proceso*, 20 de febrero de 2012. Consultado el 20 de mayo de 2021. <https://www.proceso.com.mx/cultura/2012/2/20/arte-las-raices-de-rivelino-99070.html>
- . "Monumental en su mediocridad." *Proceso: semanario de información y análisis* 38, no. 1994 (2015): 64-65.
- . "Timoteo: ¿Copia, influencia o apropiación?" *Proceso*, 24 de julio de 2017. Consultado el 20 de mayo de 2021. <https://www.proceso.com.mx/cultura/2017/7/24/timoteo-copia-influencia-apropiacion-188277.html>
- . "Timo, símbolo de la discrecionalidad peñista." *Proceso*, 18 de noviembre de 2018.
- Guzmán, Sheila. "Ante críticas a Timo su autor lo defiende." *Debate*, 26 de julio del 2017. Consultado 1 de enero de 2021. <https://www.debate.com.mx/cultura/Ante-criticas-a-Timo-su-creador-lo-defiende-20170726-0090.html>
- MacMasters, Merry. "Una escultura en la calle casi nunca es arte urbano; es complejo." *La Jornada*, 4 de enero de 2019.
- Martín, Jaime Luis. "Esculturas atrofiadas." *La Nueva España*, 21 de marzo de 2014. Consultado el 1 de mayo de 2021. <https://www.lne.es/aviles/2014/03/21/esculturas-atrofiadas-20067753.html>

- Ortega, Gonzalo, "Arte público. Cuatro décadas de transformación de la Ciudad de México." *Artelogie*, 2012. Consultado el 7 de septiembre de 2021. http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article90&afficher_introduction=oui
- Paz, Octavio. "El ogro filantrópico." *Cuadernos de Economía* 17, no. 28 (1998): 12-26. Consultado el 4 de noviembre de 2021. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ceconomia/article/view/21465>
- Sheridan, Guillermo. "Lo mega es cultura." *Letras Libres*, 9 de diciembre de 2012. Consultado el 1 de enero de 2021. <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/lo-mega-es-cultura>
- Sierra, Sonia. "Detrás de una escultura fea está el capricho de un delegado." *El Universal*, 29 de mayo de 2011. Consultado el 1 de febrero de 2021. <https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/65538.html>
- . "¡Yo qué culpa tengo de tener éxito!: Sebastián." *El Universal*, 22 diciembre de 2014. Consultado el 1 de mayo de 2021. <https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/2014/impreso/8220yo-que-culpa-tengo-de-tener-exito-8221-sebastian-75825.html>
- . "El timo del arte público." *El Universal*, 26 de julio de 2017. Consultado el 1 de enero de 2021. <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/artes-visuales/2017/07/26/cuestionan-timo-autor-lo-defiende>
- Tercero, Magali. "Sebastián incomprendido." *Milenio*, 1 de junio de 2013.
- . "¿Quién defiende a Sebastián?" *Milenio*, 3 de enero de 2015. Consultado el 1 de febrero de 2021. <https://www.milenio.com/cultura/quien-defiende-a-sebastian>
- Terrazas, Ana Cecilia. "La 'fórmula' de Sebastián para llenar de obras la ciudad: 'Jugártela, no ser cobarde, esto es un negocio, no es sólo el arte por el arte'." *Proceso*, 8 de febrero de 1998.
- Vargas, Ángel. "Los chorizos de Rivelino son espantosos; no es arte: Tibol." *La Jornada*, 28 de enero de 2012.

RESERVADO
PARA BANKSY
1906

CON LAS NIÑAS DE CARIBO



BANKSY

Arte urbano, ruina y conservación. Análisis de Las Meninas de Canido*

Urban Art, Ruin and Conservation. Analysis of Las Meninas de Canido

Andrea Fernández Arcos

Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Galicia, Pontevedra, España

andreafercos@gmail.com

 0000-0002-3967-0306

Recibido: 08/04/2021 | Aceptado: 14/09/2021

Resumen

El barrio de Canido, en Ferrol, es objeto de una transformación que tiene su origen en una iniciativa artística surgida hace trece años. Gracias al festival de arte urbano Las Meninas de Canido, cientos de obras cubren con profusión las calles de este barrio. La conservación de estas obras es compleja, como es habitual en esta forma de expresión artística: el deterioro a causa de la exposición a la intemperie y la posibilidad de ser objeto de vandalismo son hechos habituales para este tipo de pinturas. En ocasiones, algunas de estas obras desaparecen a causa de promociones inmobiliarias, sin embargo, en el caso de Canido, esta desaparición puede ser consecuencia de que la propuesta artística alcance su objetivo. Este texto pretende explicar el contexto de las obras asociadas a este fenómeno para definir con acierto los criterios de conservación que les son aplicables.

Abstract

The neighbourhood of Canido, in Ferrol, is undergoing a transformation that has its origin in an artistic initiative that emerged thirteen years ago. Thanks to the urban art festival Las Meninas de Canido, hundreds of works of art profusely cover the streets of this neighbourhood. The conservation of these works is complex, as is usual in this form of artistic expression: deterioration due to exposure to the elements and the possibility of being vandalized are commonplace in this type of painting. Occasionally, some of these works disappear due to real estate development. However, in the case of Canido, this disappearance may be a consequence of the artistic proposal reaching its objective. This text aims to explain the context of the works associated with this phenomenon in order to correctly define the conservation criteria applicable to them.

Palabras clave

Conservación
Restauración
Arte urbano
Arte efímero
Gentrificación
Festival

Keywords

Conservation
Restoration
Street Art
Ephemeral Art
Gentrification
Festival

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Fernández Arcos, Andrea. "Arte urbano, ruina y conservación. Análisis de Las meninas de Canido." En *La Agonía del Arte Urbano*. Monográfico Atrio 2, editado por Elena García Gayo y Laura Luque Rodrigo, 168-186. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, Atrio, 2021. <https://doi.org/10.46661/atRIO.6297>

© Andrea Fernández Arcos. Esta publicación es de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonComercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

* Mi agradecimiento a Roberto Dopico por despertar el interés sobre Las Meninas de Canido y facilitar el contacto de Eduardo Hermida. Mi agradecimiento a Eduardo Hermida por su hospitalidad y por compartir con gran generosidad información sobre este proyecto y contestar con paciencia a todas las preguntas realizadas.

Introducción

En el barrio de Canido, en Ferrol, se desarrolla desde hace trece años un festival de arte urbano que ha reunido cientos de obras sobre una variedad destacada de soportes, de muy distintos formatos y empleando múltiples técnicas y materiales. La combinación de todas estas posibilidades da lugar a un conjunto de obras muy plural expuesto a la intemperie. Por todo ello, la conservación de los murales creados en este festival es un aspecto de gran interés para las personas dedicadas a la protección del patrimonio cultural, especialmente si disponen de una especial fascinación por el arte urbano. En la conservación de este conjunto influye de forma determinante la extraordinaria heterogeneidad de las obras creadas, apuntada en líneas anteriores, pero también algunos otros factores que se explicarán a lo largo de este texto que hacen necesario un análisis y reflexión muy particulares para entender las aspiraciones de conservación de este conjunto (Fig. 1). Con el fin de determinar unas medidas de protección que se ajusten a la singularidad de las obras creadas en el barrio de Canido de Ferrol, se ha realizado el estudio que se expone en las siguientes líneas.

Este texto pretende reflexionar sobre las especificidades de conservación implicadas en la casuística de las obras creadas al amparo del festival Las Meninas de Canido, desde la filosofía particular de su creación hasta la gran variabilidad de los soportes empleados o el amplio abanico de técnicas y materiales aplicados.

Para comprender el fenómeno de Las Meninas de Canido se ha revisado la literatura relacionada con las posibilidades de conservación de arte generado en el espacio público de forma más o menos organizada, se han analizado las obras en distintas inspecciones y se ha entrevistado a Eduardo Hermida, artista del barrio, creador del proyecto y cabeza visible del festival. También ha sido necesario profundizar en la situación económica y social de la ciudad, especialmente en los aspectos relativos a este barrio, puesto que ha sido determinante en el nacimiento de este movimiento. Con esta visión de conjunto ha sido posible caracterizar los factores interesantes de cara a la conservación (o no) de las piezas creadas.



Fig. 1. Yanina Torres Turián, *Las Meninas*, 2019. Muro de la Calle de los Navegantes. (© Andrea Fernández Arcos)

El barrio de Canido

Canido es uno de los once distritos de Ferrol, una ciudad de casi 66.000 habitantes¹. Por su ubicación geográfica, la economía de esta ciudad ha estado fuertemente vinculada al mar, ya sea por el comercio marítimo, los astilleros o las instalaciones de la Armada. El decaimiento de estas actividades y las sucesivas crisis económicas afectaron duramente a la ciudad, dejando su impronta de forma muy marcada en este vecindario, cuyos residentes han asistido a la progresiva decadencia de su entorno sin percibir la reacción esperada de las administraciones.

1. Datos obtenidos del INE, relativos al año 2020.

Canido era originalmente una aldea que, con el tiempo, se anexionó a Ferrol. De hecho, el barrio conserva en buena medida el vínculo con su origen rural a través de una notable cantidad de viviendas originales, varias de ellas aún con actividad en sus huertas. Hay una gran proporción de casas unifamiliares, entre las que se insertan algunos edificios. A causa de las crisis y sus consecuencias, muchos habitantes se han desplazado a otros lugares en busca de nuevas oportunidades laborales, generando un gran abandono habitacional. Este hecho, aparejado a una falta de mantenimiento de los inmuebles, ha provocado el aspecto descuidado de muchos de ellos, alcanzando en algún caso el estado de ruina. Este aspecto es el que presenta el barrio de Canido actualmente (aunque hoy día en menor medida que en 2008), una de las zonas habitadas por la población con edad media más joven de Ferrol.

El festival

El detonante de este evento tuvo lugar en 2008, cuando un grupo de vecinos, encabezados por el artista y vecino Eduardo Hermida, decidieron pintar sobre algunas paredes de la Plaza de la Tahona². Un día la obra pintada por el artista Jorge Cabezas apareció cubierta por pintura blanca y como reacción a este acto se realizó un llamamiento a cubrir las paredes con arte en un acto vecinal y festivo. Muchos artistas se unieron a esta convocatoria realizada a principios de septiembre de ese año. Desde entonces, siempre por las mismas fechas, se repite esta reunión que, en palabras de Hermida, tiene como objetivo “cubrir la decadencia con color, esperanza e ilusión”³. Para el propio Hermida, que pasó su infancia en estas calles, todo este movimiento tiene su arraigo en su propia niñez, cuando pintaba con tizas sobre las paredes.

El festival recibe su nombre de la obra velazqueña. Las meninas se extraen de la sala 12 del Museo del Prado y se exponen en la calle aportando una línea argumental a la visita, puesto que son revisadas una y mil veces por distintos artistas bajo diferentes ópticas, transformando las ruinas del barrio en arte contemporáneo a través de las distintas versiones de esta obra barroca. Se escogió este motivo por ser una obra universalmente reconocible y por detectar qué identificación cultural puede llegar a conservar

2. Lorena Bustabad, “Las Meninas se mudan a Canido”, El País, 21 de septiembre de 2008, consultado el 10 de enero de 2021 https://elpais.com/diario/2008/09/21/galicia/1221992299_850215.html

3. Redacción Traveler, “Todo listo para que comiencen las Meninas de Canido”, Condé Nast Traveler, 01 de septiembre de 2020, consultado el 16 de enero de 2021 <https://www.traveler.es/experiencias/articulos/meninas-canido-ferrol-2020-como-se-van-a-celebrar/18932>

este personaje desprovisto de su contexto original y en una suplantación urbana intencionadamente anacrónica, poniéndola en relación con la vida pública de un barrio y con Galicia⁴. Esa primera acción de 2008 tuvo ya un rápido efecto sobre el vecindario, evidenciando el poder transformador del arte. Este fenómeno no es exclusivo del barrio ferrolano, por ejemplo, Piriankov ha estudiado este efecto sobre la población búlgara de Staro Zhelezare⁵.

Esa primera actividad festiva, que comenzó como un evento de carácter casi familiar, fue creciendo de forma progresiva y actualmente se ha convertido en un gran festival de carácter internacional –puesto que atrae a artistas de todos los países– y es patrocinado por la administración local, así como por varias firmas de importante nombre. Su presupuesto ha crecido de los 4000 € iniciales a cifras que superan con creces esta cantidad en la última edición. Las Meninas de Canido es también un festival multidisciplinar en el que, además de artistas invitados a incluir sus recreaciones de las meninas sobre las paredes, muchas otras disciplinas tienen cabida: música, eventos audiovisuales, fotografía o micro relatos, entre otros, enriquecen la vida del barrio de forma muy intensa durante tres días. El festival también se usa como plataforma de apoyo a un gran número de iniciativas de carácter social, facilitando la creación de un mural a asociaciones que encuentran en estas paredes un escaparate que aumenta su visibilidad.

Uno de los múltiples patrocinadores que se han sumado en los últimos años al festival, la marca de cervezas Estrella Galicia, hizo una campaña publicitaria en 2017 animando al grafitero Banksy a crear una obra en Canido, reservando y señalando algunos espacios en los muros con la esperanza de que el artista británico participase⁶. En abril de 2018 apareció una obra de características compatibles con las creaciones de Banksy (Fig. 2) en uno de esos espacios reservados (Rúa Muiño do vento), si bien a día de hoy no está confirmada ni descartada la autoría.

4. Juanma Couto, "Las Meninas que revitalizan el barrio ferrolano de Canido están de moda", en Quincemil, 01 de agosto de 2020, consultado el 07 de febrero de 2021, <https://www.elespanol.com/quincemil/articulos/actualidad/las-meninas-que-revitalizaron-el-barrio-ferrolano-de-canido-estan-de-moda>
5. Katarzyna Piriankov, "Strategies for creating village identity symbols using street art tactics: Staro Zhelezare, Bulgaria", *SAUC Graffiti, Street Art & Urban Creativity Scientific Journal*. Vol.4 nº2 (2018): 66-84
6. Redacción Europa Press, "Una campaña publicitaria internacional trata de conseguir que Banksy participe en Las Meninas de Canido de Ferrol", Europa Press, 23 de agosto de 2017, consultado el 06 de febrero de 2021 <https://www.europapress.es/galicia/noticia-campana-publicitaria-internacional-trata-conseguir-banksy-participe-meninas-canido-ferrol-20170823171210.html>



Fig. 2. Anónimo. Obra pintada en espacio reservado para el artista Banksy, 2018. Calle Muíño do vento. (© Andrea Fernández Arcos)

Hasta que tuvo lugar la crisis sanitaria del coronavirus Las Meninas de Canido atraían a miles de personas a Ferrol los días de festival, además de convertirse en un foco de interés turístico el resto del año. Por señalar algunos ejemplos en este sentido, en el año 2014 el Ayuntamiento de la ciudad repartió 2500 folletos para promocionar Las Meninas de Canido y, ya en 2017, la Ruta de las Meninas⁷ fue presentada en el salón de FITUR.

El foco de atención que este movimiento artístico ha situado sobre el barrio ha traído consigo, además de turismo, otras mejoras sustanciales como obras de mantenimiento en las calles y nuevos servicios. Como consecuencia, se ha disparado la demanda de vivienda en esta zona, apreciándose su efecto en el colegio público local, que en los últimos años ha aumentado considerablemente el número de estudiantes matriculados.

Uno de los principales riesgos, ya incipiente en Canido, y motivo de preocupación de los organizadores del festival, son los procesos de gentrificación a los que están sujetos muchos barrios revitalizados por medio de iniciativas artísticas similares. Efectivamente, nuevas promociones inmobiliarias se anuncian en la zona, pero con unos precios que no se corresponden con la capacidad adquisitiva de sus habitantes, y algunas de estas nuevas construcciones nada tienen que ver con la estética característica del barrio, eliminando los rasgos que lo hacen diferente, en particular el ambiente semi-rural que hasta hace poco lo identificaba. Estas corrientes especulativas en barrios regenerados a través de movimientos artísticos no son nuevas. Algunos autores han analizado ya estas transformaciones, como Sorando y Ardura, quienes establecen cinco fases en el desarrollo de la gentrificación: abandono, estigma, regeneración, mercantilización y resistencia⁸. Canido estaría en una incipiente cuarta fase ya detectada con preocupación por los organizadores del Festival.

Las obras

En el barrio de Canido se han reunido obras con una variedad de técnicas y materiales que se encuentran en muy pocos lugares. Desde que comenzó el festival en estas calles se han creado obras de todo tipo: murales grandes y pequeños, sobre medianeras de edificios, pero también en sus fachadas, en muros e incluso en el mobiliario

7. Se puede descargar la guía de este recorrido a través del siguiente enlace: <https://visitferrol.com/wp-content/uploads/2019/04/MAPA-meninas-a4-2.pdf>

8. Daniel Sorando y Álvaro Ardura, *First we take Manhattan: la destrucción creativa de las grandes ciudades*. (Madrid: Editorial Catarata, 2016). Las fases descritas se identifican con el título de cada uno de los capítulos principales del libro.

urbano (Fig. 3). Las obras son pintadas con pintura acrílica de exteriores, con spray, pero también se encuentran trabajos hechos con lápiz, ceras, papel pintado, mosaico o collages en los que se emplean todo tipo de materiales como plantas de plástico (Fig. 4), rostros de escayola, lienzos sobre bastidor, telas encoladas, periódicos, fragmentos de cerámica de Sargadelos o chapas de botellas, por señalar algunos de entre los muchos ejemplos que se observan. Aunque la pintura sobre superficie plana es mayoritaria, también hay escultura e incluso mobiliario urbano transformado mediante pintura, convirtiéndolo en un objeto con una doble función: el que le fue encomendado y su nueva figura como objeto artístico. Pero el fin último de esta iniciativa es trabajar sobre las ruinas, transformar los restos devastados del barrio. En palabras de Eduardo Hermida, se trata de “trabajar sobre la tristeza” de las calles como punto de partida, lo que supone una gran implicación de los artistas con la vecindad.

El soporte, que es el propio barrio –sus ruinas de forma especial– es lo más importante, pues tiene una función múltiple: atraer la atención precisamente sobre la ruina del distrito, transformar esa destrucción en arte y actuar propiamente como base para la pintura (Fig. 5). Los espacios son elegidos por la organización del evento con la aprobación del vecindario afectado y se proponen a los artistas que desean participar en cada edición. Una vez hecha esta asignación, se muestra el boceto del mural a los habitantes del inmueble para contar con su conformidad de forma previa a la ejecución de la pintura. Algunos soportes, pocos, reciben un tratamiento previo, pero en su mayoría se trabaja sobre ellos tal cual están, y los materiales son solicitados a la organización, que procura que los artistas cuenten con los elementos necesarios para la creación de su propuesta. Durante los días que dura el festival las obras pictóricas se llevan a cabo de forma simultánea a muchas otras iniciativas de carácter artístico (fotografía, teatro, microrrelato, música...) en medio de un entorno festivo.

Finalmente, las obras alcanzan una amplia difusión a través de las visitas al barrio, de los medios de comunicación y, sobre todo, de las redes sociales⁹. Y es en este ámbito de lo digital donde pueden adquirir una nueva dimensión si se visualizan a través de una aplicación específica de realidad aumentada para dispositivos móviles (Visuar) por la que algunas de ellas cobran vida. El espacio, físico y digital, se convierte en arte en el barrio de Canido, abrumando a sus visitantes con obras de diversos estilos que les

9. El festival tiene sus propios perfiles en redes como Facebook (<https://www.facebook.com/meninasdecanido/>), Instagram (<https://www.instagram.com/meninasdecanidoficial/>) o Twitter (<https://twitter.com/meninasdecanido>) si bien las obras son difundidas también desde perfiles particulares, etiquetadas con hashtags como #meninasdecanido o #meninasferrol.



Fig. 3. Distintas obras de varios autores sobre diferentes soportes en un pequeño tramo de la Calle Alonso López. (© Andrea Fernández Arcos)



Fig. 4. LaNé Leal y Zonedeco, obra creada con fotografía, papel pintado, pintura y plantas de plástico en Calle Riego, 2020. (© Andrea Fernández Arcos)



Fig.5. Arturo Domínguez, *Meninas*, 2020. Calle Ínsua. (© Andrea Fernández Arcos)

interpelan a cada paso, con un repertorio que no para de crecer. En este momento (primer semestre de 2021) hay 450 obras vinculadas al proyecto.

La conservación

El interés por la conservación de arte urbano no es nuevo. Contamos, por ejemplo, con los estudios realizados por Mata Delgado¹⁰ quien, con acierto, señala la dificultad que supone la conservación-restauración de este tipo de obras atendiendo tanto al plano material como al respeto por la intención original del artista. Ciertamente, la conservación de este tipo de manifestación implica una serie de consideraciones más allá de lo

10. Mata Delgado A. L., "Conservando el street art & graffiti, la pertinencia de su conservación y la problemática material derivada de su técnica de manufactura". Memorias del X Foro Académico ECRO, México, 2013. Documento electrónico disponible en http://www.ecro.edu.mx/memorias_x_foro.html

estrictamente material, como señala Santabárbara¹¹, que deben ser valoradas antes de realizar acción alguna con afán de proteger este tipo de manifestación. Y, de acuerdo con García Gayo, en lo relativo a la conservación de este tipo de creaciones es preciso enfocar el trabajo con una ética y consideraciones previas que permitan abordar este propósito de forma adecuada¹². Bajo estas premisas, en las líneas siguientes se analizarán las características que rodean a las obras objeto de este estudio, de forma que sea posible establecer las líneas de conservación apropiadas a sus particularidades.

Las obras del barrio de Canido se ven afectadas, como es usual en las obras pintadas en el exterior, por las condiciones meteorológicas propias de la región, que para el caso de Ferrol implica una gran pluviometría a causa del clima oceánico. Por otra parte, este sector se encuentra en una zona muy elevada y expuesta de la ciudad, por lo que hay una exposición al viento muy intensa. Como primera consecuencia de esta ubicación las obras se cubren con verdín rápidamente a causa de la humedad, fenómeno que se aprecia en algunas obras que llevan pintadas apenas un año (Fig. 6). Para evitar este efecto, se han aplicado herbicidas en algunas obras.

Otras alteraciones habituales para las obras expuestas en exterior se detectan fácilmente también en Canido: vegetación que cubre las pinturas, desvanecimiento de



Fig.6. Poldo Rapela, *Menina*, 2020. Corral de Chapón.

11. Carlota Santabárbara Morera, "La conservación del arte urbano. Dilemas éticos y profesionales", Monográfico Arte Urbano. Conservación y Restauración de Intervenciones Contemporáneas, en *Ge-Conservación* nº10 (2016): 160-168.

12. Elena García Gayo, "Etapas del arte urbano. Aportaciones para un protocolo de conservación", Monográfico de Arte Urbano Conservación y Restauración de Intervenciones contemporáneas, publicado con *Ge-Conservación* nº 10 (2016): 106.



Fig.7. Gerardo Rodríguez Ramos, Chere, *Menina*, 2018. Calle Ignacio Martell. (© Andrea Fernández Arcos)

los colores o pérdida de la capa pictórica son algunos de los daños frecuentes en las Meninas de Canido. También son muy evidentes los daños trasladados por las malas condiciones de los soportes: grietas, descohesión o levantamientos afectan a un gran número de obras.

Las personas que han participado en este evento son conscientes de las dificultades de conservación que implica la ejecución al aire libre y por tanto no hay una aspiración de permanencia muy elevada. Además de la adversidad climática, son conocedoras también de que las pinturas pueden verse afectadas por diferentes factores antrópicos, el vandalismo de forma destacada, que se evidencia principalmente de dos

formas: por una parte, con pintadas sobre las obras, aunque es un hecho que se da con una incidencia extraordinariamente baja para la cantidad de obras presentes en las calles. Por otra parte, se ha detectado la extracción de algunos elementos de los collages. Por ejemplo, algunas piezas de la obra de Gerardo Rodríguez Ramos 'Chere' creada a base de fragmentos de cerámica de Sargadelos han aparecido en el suelo a poca distancia de la obra. Evidentemente, habían sido arrancadas de su lugar de origen (Figs. 7 y 8).



Fig.8. Fragmento de cerámica de sargadelos hallado en la Calle Estrella. (© Andrea Fernández Arcos)

Afirma Fernando Figueroa que este tipo de creaciones “despiertan en su condición de donaciones públicas (...) el aprecio social o experto y se convierten en hitos a proteger (...)”¹³, incluso teniendo presente lo eventual de estas obras, por lo que surgen iniciativas dirigidas a preservarlas en alguna medida.

Con este afán protector, y aunque como premisa no se garantiza en modo alguno la conservación de las obras, en alguna ocasión se ha aplicado una capa protectora a base de látex a los murales, si bien el resultado no ha sido satisfactorio tanto desde el punto de vista estético en una primera fase como desde el punto de vista de la conservación a largo plazo, pues las pinturas no se han beneficiado de un mejor estado con el transcurso del tiempo. Existe una especie de mantenimiento que supone el retoque de las obras gastadas y que se lleva a cabo al mismo tiempo que se desarrolla el festival, realizado por artistas locales que ya tengan obra creada, principalmente. Así se mantiene la participación local al tiempo que se reservan los espacios libres para artistas que todavía no hayan participado en el certamen. Un ejemplo de este tipo de acción conservadora se encuentra en Siro, creador multidisciplinar de Ferrol que ha participado en ediciones anteriores y que ha acudido en convocatorias subsiguientes a

13. Fernando Figueroa Saavedra, “Lo efímero y lo perpetuo en la marginalidad cultural del muro”, Mural Street Art Conservation. Observatorio del Arte Urbano nº 1 (2015), 10 <https://issuu.com/observatoriodearteurbano/docs/mural__1>

retocar su propia pieza¹⁴. Otras autoras han asistido a las citas para actualizar sus creaciones, como Manuela Castro, que ha acudido nuevamente para renovar las cabeceras de prensa que aparecen en su obra (Fig. 9), o Marga G. Pita, quien ha participado varias veces con la intención de cambiar la equipación del Baxi Ferrol¹⁵ que viste a su menina. En muy raras ocasiones se plantea el repintado de algunos murales, y para ello la condición es que apenas se conserve nada del original, o que se cuente con la autorización del autor.

Una de las personas que colaboran en la organización del evento se encarga de realizar un registro documental de las piezas que forman parte del festival. Esta documentación es principalmente de tipo fotográfico, aunque el propio Hermida es transmisor de mucha información sobre técnicas y otras cuestiones de interés de cara a la conservación, que tiene interés por compartir. Las personas que participan en Canido asumen el carácter efímero de sus creaciones. De hecho, uno de los intereses es precisamente que desaparezcan las ruinas en las que están pintadas las obras (y con ellas, las pinturas), a causa de la construcción de nuevas viviendas e instalaciones para el barrio, pretendiendo con ello una mejora en la calidad de vida de sus habitantes. Por lo que, en este caso, el éxito de las pinturas implica precisamente su desaparición. En la actualidad se observa un repunte en las rehabilitaciones de inmuebles y en la creación de nuevas edificaciones en el barrio, provocando la desaparición de algunas de las obras pintadas en años anteriores¹⁶. Pero, incluso, se ha construido respetando la pintura que había llamado la atención sobre este punto del barrio en concreto, con lo que la pintura transforma su objetivo inicial de llamar la atención sobre la ruina a uno nuevo y más esperanzador, de evidenciar el éxito del proyecto y anunciar el resurgir del barrio. Como efecto pernicioso se ha detectado el aumento de los precios de las nuevas viviendas, en falta de sintonía con las posibilidades de muchos de los actuales habitantes¹⁷, y la comentada pérdida de algunos elementos identificativos del barrio.

14. María Fidalgo Casares, "Las Meninas de Canido, en Ferrol: el origen de un sueño hecho realidad", *Mundiario*, 05 de septiembre de 2014, consultado el 13 de febrero de 2021, <https://www.mundiario.com/articulo/sociedad/meninas-canido-ferrol-origen-sueno-hecho-realidad/20140904224122022056.html>

15. Club Universitario de Baloncesto Femenino de Ferrol.

16. Beatriz Antón, "Las Meninas atraen vida a los 'ranchitos' de Canido, en Ferrol", *La Voz de Galicia*, 04 de diciembre de 2020, consultado el 06 de febrero de 2021, https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/ferrol/2020/12/04/arte-da-paso-vida-canido/0003_202012F4C6991.htm

17. Juanma Couto, 2020



Fig.9. Manuela Castro, *Menina*. Calle Alonso López. (© Andrea Fernández Arcos)

Conclusiones

El poder del arte como elemento transformador queda de manifiesto en las calles de Canido de una forma muy evidente, al margen de su consideración como “arte urbano” o “arte público”. Una de las Meninas de la obra de Velázquez convertida en un icono reclamo, objeto cultural de reconocido carácter artístico, demuestra que se ha conseguido dinamizar artísticamente la vida de una pequeña localidad. Este logro está sujeto a los riesgos habituales que acompañan a estos movimientos y, de forma destacada, a la gentrificación que ya asoma en el barrio. De cara a la conservación, es necesario conocer la intencionalidad que existe tras la creación artística, ya que la desaparición de la obra, o al menos de algunas de ellas, puede convertirse en un éxito para las aspiraciones de sus autores, o incluso, como es en este caso, emana del espíritu mismo del festival, como generador de un proceso artístico dinamizador, de carácter efímero. Podría afirmarse que el lema que anima al proceso artístico en esta ocasión es ‘crear para destruir para construir’. Partiendo de este planteamiento, el trabajo de conservación que pudiera llevarse a cabo en el conjunto creado al amparo de Las meninas de Canido debería tener dos ejes fundamentales: por una parte, un trabajo sistematizado de documentación de las obras desde su origen hasta su desaparición, para el que podría ser de gran interés la ficha de recogida de datos propuesta por Úbeda García desde el Grupo de Trabajo de Arte Urbano del GEIIC¹⁸, dando lugar a un trabajo de catalogación y seguimiento de la degradación de las obras para generar la adecuada documentación y archivo de las representaciones que tarde o temprano desaparecerán; por otro, se considera legítimo el mantenimiento de las obras mientras mantengan su función de atraer el interés sobre la ruina y sobre el barrio, así como la implementación de algunas medidas de carácter preventivo, como el uso de protecciones para la pintura o la aplicación de herbicidas, ya comentados. No se considera oportuno acondicionar el soporte antes de recibir a la obra si ello supone que pierda su identidad como ruina. Finalmente, el objetivo de la obra se completa cuando se construye en ese contexto único, momento en que la pintura culmina su función y se admite su desaparición sin reservas.

18. María Isabel Úbeda García, “Propuesta de un modelo de registro para el análisis y documentación de obras de arte urbano”, *Ge-Conservación* nº 10 (2016): 169-179, consultado el 3 de abril de 2019, <https://ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/410>

Referencias

Fuentes bibliográficas

- Figuerola Saavedra, Fernando. "Lo efímero y lo perpetuo en la marginalidad cultural del muro". *Mural Street Art Conservation. Observatorio del Arte Urbano* nº 1, (2015), 10 <https://issuu.com/observatoriodearteurbano/docs/mural__1 >
- García Gayo, Elena. "Etapas del arte urbano. Aportaciones para un protocolo de conservación", *Monográfico de Arte Urbano Conservación y Restauración de Intervenciones contemporáneas*, publicado con *Ge-Conservación* nº 10 (2016): 97-108
- Mata Delgado A. L., "Conservando el street art & grafiti, la pertinencia de su conservación y la problemática material derivada de su técnica de manufactura". *Memorias del X Foro Académico ECRO*, México, 2013.
- Piriankov, Katarzyna. "Strategies for creating village identity symbols using street art tactics: Staro Zhelezare, Bulgaria", *SAUC Graffiti, Street Art & Urban Creativity Scientific Journal*. Vol.4 nº2 (2018): 66-84
- Santabárbara Morera, Carlota. "La conservación del arte urbano. Dilemas éticos y profesionales", *Monográfico Arte Urbano. Conservación y Restauración de Intervenciones Contemporáneas*, en *Ge-Conservación* nº10 (2016): 160-168
- Sorando, Daniel y Ardura, Álvaro. *First we take Manhattan: la destrucción creativa de las grandes ciudades*. Madrid: Editorial Catarata, 2016.
- Úbeda García, María Isabel. "Propuesta de un modelo de registro para el análisis y documentación de obras de arte urbano", *Ge-Conservación* nº 10 (2016): 169-179

Fuentes periodísticas

- Antón, Beatriz. "Las Meninas atraen vida a los 'ranchitos' de Canido, en Ferrol", *La Voz de Galicia*, 04 de diciembre de 2020. Consultado el 27 de marzo de 2021. https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/ferrol/2020/12/04/arte-da-paso-vida-canido/0003_202012F4C6991.htm
- Bustabad, Lorena. "Las Meninas se mudan a Canido", *El País*, 21 de septiembre de 2008. Consultado el 21 de marzo de 2021. https://elpais.com/diario/2008/09/21/galicia/1221992299_850215.html
- Couto, Juanma. "Las Meninas que revitalizan el barrio ferrolano de Canido están de moda", en *Quincemil*, 01 de agosto de 2020. Consultado el 20 de marzo de 2021., <https://www.lespanol.com/quincemil/articulos/actualidad/las-meninas-que-revitalizaron-el-barrio-ferrolano-de-canido-estan-de-moda>
- Fidalgo Casares, María. "Las Meninas de Canido, en Ferrol: el origen de un sueño hecho realidad", *Mundiario*, 05 de septiembre de 2014. Consultado el 13 de febrero de 2021. <https://www.mundiario.com/articulo/sociedad/meninas-canido-ferrol-origen-sueno-hecho-realidad/20140904224122022056.html>

Redacción Europa Press, "Una campaña publicitaria internacional trata de conseguir que Banksy participe en Las Meninas de Canido de Ferrol", Europa Press, 23 de agosto de 2017. Consultado el 21 de marzo de 2021. <https://www.europapress.es/galicia/noticia-campana-publicitaria-internacional-trata-conseguir-banksy-participe-meninas-canido-ferrol-20170823171210.html>

Redacción Traveler, "Todo listo para que comiencen las Meninas de Canido", Condé Nast Traveler, 01 de septiembre de 2020. Consultado el 20 de marzo de 2021. <https://www.traveler.es/experiencias/articulos/meninas-canido-ferrol-2020-como-se-van-a-celebrar/18932>



El arte urbano como patrimonio del futuro. Análisis patrimonial de la obra de Belin en Linares

Urban Art as Heritage of the Future. Heritage Analysis of Belin's Work in Linares

Francisco Delgado Chica

Universidad de Granada, España

frandelchi99@gmail.com

 0000-0003-0353-2435

Celia Martínez Yáñez

Universidad de Granada, España

celiamarya@ugr.es

 0000-0003-2795-8051

Recibido: 31/05/2021 | Aceptado: 14/09/2021

Resumen

El arte urbano y público es hoy de interés general por ser una de las expresiones artísticas más controvertidas y suponer una herramienta reivindicativa. Gracias a su profesionalización con artistas de renombre como Banksy o Boa Mistura, los mass media están centrando su atención en el arte urbano como expresión digna de protección para el futuro. Las recogidas de firmas por parte de la ciudadanía para que un graffiti no sea borrado de los muros de la ciudad son ejemplo de que el arte urbano está alcanzando un gran valor social y esta será una de las claves para considerar su futura patrimonialización. Lo que se pretende en este texto es mostrar diversos ejemplos de protección de murales urbanos a nivel internacional y nacional hasta llegar a Belin como ejemplo de artista urbano consolidado cuya obra merecería, en nuestra opinión, ser catalogada. Gracias a diversos trabajos de investigación y de campo, se ha identificado y evaluado su producción en Linares (Jaén) como foco principal de la misma, con el objetivo de proponer su futura protección patrimonial.

Palabras clave

Patrimonio
Arte urbano
Linares (Jaén)
Belin
Postneocubismo
Protección

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Delgado Chica, Francisco; Martínez Yáñez, Celia. "El arte urbano como patrimonio del futuro. Análisis patrimonial de la obra de Belin en Linares." En *La Agonía del Arte Urbano*. Monográfico Atrio 2, editado por Elena García Gayo y Laura Luque Rodrigo, 188-220. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, Atrio, 2021. <https://doi.org/10.46661/atRIO.6298>

© Francisco Delgado Chica y Celia Martínez Yáñez. Esta publicación es de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonComercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Abstract

Urban and public art is nowadays of general interest because it is one of the most controversial artistic expressions as a vindicative tool. Thanks to its professionalization with renowned artists such as Banksy or Boa Mistura, the mass media are focusing their attention on urban art as an expression worthy of protection for the future. The collection of signatures by citizens in order to prevent certain urban murals being erased from the city walls shows that something is changing: urban art is achieving a great social value and this will be one of the keys to consider its future protection as cultural heritage expressions. Bearing this in mind, the objective of this article is to analyze several international and national examples of protected urban art until reaching Belin as an example of a consolidated urban artist whose works, in our opinion, deserve to be catalogued. Thanks to research and field work, his production in Linares (Jaén) has been identified and assessed as the main focus of attention to propose its future heritage protection.

Keywords

Heritage
Urban Art
Linares (Jaén)
Belin
Postneocubism
Protection

Introducción

La idea de patrimonializar la pintura mural urbana puede llegar a ser contradictoria ya que el arte urbano por un lado reclama su estatus de arte, pero no podemos olvidar los orígenes antiartísticos del *graffiti* desafiando las reglas. Sin embargo, en algunos países se están comenzando a considerar algunas de sus manifestaciones como integrantes de su patrimonio interviniendo sobre ellas, algo antes inimaginable debido a la consideración, ya anticuada, del *graffiti* como arte efímero. Para esto se llevan a cabo actuaciones como la selección de obras con valor patrimonial, la catalogación, su conservación y restauración o la puesta en marcha de un equipo multidisciplinar que se encargue de trabajar en este ámbito y continúe investigando sobre la consideración del arte urbano como patrimonio material o inmaterial.

Desde el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada ya se han llevado a cabo diversos proyectos sobre la pintura mural urbana, como el estudio sobre los murales realizados en homenaje a la rapera Gata Cattana en la ciudad de Granada, en el marco de la asignatura *Gestión y Tutela del Patrimonio*¹, mediante un proyecto patrimonial tutorizado por la Dra. Celia Martínez Yáñez, o tesis doctorales como la de Ramón

1. Nicole Valle Mendizabal, et al. "Graffitis de la barriada Almanjàyar", coord. Celia Martínez Yáñez, *Gestión y Tutela del Patrimonio Histórico* (Universidad de Granada: 2019).

Pérez Sendra² donde analiza la escena urbana en Granada y se trata sobre artistas emergentes como Belin. La bibliografía sobre el arte urbano es muy amplia tanto a nivel internacional como nacional, sin embargo, no existe un estudio completo de la obra de Belin ni propuestas para la protección de sus murales pese al interés que suscita, algo extraño si tenemos en cuenta la valorización que actualmente está teniendo su producción.

Teniendo en cuenta este contexto, nuestra intención es analizar, catalogar, valorar y aproximarnos a la protección patrimonial de los murales del artista Belin, proponiendo las pautas para el diseño de una metodología al respecto. Para ello partimos de ejemplos de protección tanto internacionales como nacionales aportando ejemplos de intervenciones llevadas a cabo en murales urbanos a nivel internacional, identificamos los criterios que han de seguirse para la salvaguardia de estas obras de acuerdo con el corpus teórico que van creando los especialistas en la materia, establecemos las posibles conexiones entre el arte urbano y la normativa patrimonial española y, finalmente, analizamos la obra de Belin como ejemplo de arte urbano que merece ser protegido patrimonialmente. Este análisis detalla su biografía y conexión con su ciudad, su producción artística y estilo y las investigaciones teóricas que se han realizado sobre él. Tras esto, profundizamos en sus murales realizados en su ciudad natal, Linares, destacando tres focos: la Fundación la Cruz, un mural realizado en la Calle Radio Linares de esta ciudad jienense y la Fundación RAMPA. Además de realizarse una entrevista personal con el artista en esta Fundación, se ha llevado a cabo una documentación gráfica y rigurosa de sus obras, se ha analizado su estado de conservación y su situación dentro de la normativa patrimonial y urbanística de Linares y se ha valorado la apreciación ciudadana del trabajo de Belin mediante una encuesta. Todo ello ha permitido realizar un primer acercamiento a su dimensión patrimonial y esbozar una futura propuesta de protección de su obra.

Caracterización del arte urbano

Desde inicios del siglo XXI se atisba un interés generalizado por la protección del *graffiti* y de murales urbanos. Su desarrollo ha ido ligado al crecimiento urbanístico de las ciudades y, cada vez más, estas manifestaciones forman parte de ellas y de la identidad de las personas de la misma manera en que sucede con los edificios protegidos. La creciente gentrificación de algunos barrios debida a la localización en ellos de murales

2. Ramón Pérez Sendra. "Escena del graffiti en Granada. Una esfera pública de tensión estética y política" (tesis doctoral, Universidad de Granada, 2020).

de arte urbano, como sucede en el barrio de Kreuzberg en Berlín con los murales de Blu, es un ejemplo muy ilustrativo de cómo este arte ya no sólo marca una zona que *a priori* podría parecer abandonada por las instituciones públicas, sino que ahora suscita un interés social, por lo que empieza a recibir habitantes que se sienten atraídos por las letras y el color del arte urbano y pretenden alejarse de la ciudad gris de hormigón.

Lo primero que tenemos que tener en cuenta para abordar la protección de este tipo de obra es la diferenciación terminológica a la hora de considerar el arte urbano. Términos como *graffiti* o *writting*, arte público y arte urbano pueden parecernos muy similares, sin embargo no son sinónimos. El *graffiti* o *writting* es lo que más relacionamos con los inicios del arte urbano y está formado por "letras burbuja" y "tags" donde se presenta el nombre, pseudónimo o A.K.A.³ del graffitero, cuyas intenciones son dejar grabado su nombre en cualquier parte visible de la ciudad, aunando riesgo y diversión⁴. En segundo lugar, el arte público se corresponde con las intervenciones realizadas por artistas de manera subvencionada e institucional⁵, que abarcan una gran variedad de manifestaciones, y que, en el ámbito que nos ocupa se suelen relacionar con el muralismo⁶. En tercer lugar, cuando hablamos de arte urbano en este ámbito nos referimos al mismo tipo de manifestaciones emplazadas en el espacio público, ejecutadas con o sin permiso⁷, agrupando tanto el *graffiti* como el *postgraffiti*⁸, existiendo ya en este último un interés estético mucho mayor y vinculándose por tanto a aquellos murales que *a priori* suelen gustar más a la opinión pública, a diferencia de lo que sucede con el *graffiti* original. Es por ello que el arte urbano englobaría murales, cartelismo e incluso instalaciones como las de Laurina Paperina en Rovereto (Trento, Italia) en 2014⁹. Teniendo en cuenta todo esto, debemos considerar que cuando hablamos de proteger el arte urbano, nos estaremos refiriendo a un híbrido que acogería el *graffiti* como testimonio de los inicios del arte urbano y del activismo de los movimientos sociales del siglo XX frente al racionalismo imperante que se impone a finales del XIX¹⁰ y al arte urbano como expresión artística digna de protección debido a los valores patrimoniales y las señas

3. Abreviación utilizada en la cultura hip-hop que hace referencia a la expresión anglosajona "Also Known As".

4. Simon Armstrong. *Street Art* (Barcelona: Blume, 2019), 15.

5. Elena García Gayo, "El espacio intermedio del arte urbano", de *Ge-Conservación*, no. 16 (2019): 154-165.

6. Jose Luis Escalante, "Muralismo, un movimiento a la vanguardia artística". *La Vanguardia*, 21 de enero de 2019, consultado el 09 de septiembre de 2021. <https://www.lavanguardia.com/vida/junior-report/20190121/454197055928/muralismo-movimiento-artistico-vanguardia.html>

7. Javier Abarca, "El papel de los medios en el desarrollo del arte urbano", *Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, no. 12 (2010): 1.

8. Duccio Dogheria, *Street Art*, de *Revista Art e Dossier* no. 315 (Firenze: Giunti Editore S.p.A., 2014), 28.

9. Dogheria, *Street Art*, no. 315, 45.

10. Fernando Figueroa Saavedra, "Estética popular y espacio urbano: El papel del graffiti, la gráfica y las intervenciones de calle en la configuración de la personalidad de barrio", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. 62 (2007): 113.

identitarias que producen estas obras en el lugar en cuestión, así como el arte público, puesto que muchas de estas obras se han realizado por encargo y otras han pasado a formar parte de lo público debido, precisamente, a su significado en el espacio público y su valoración patrimonial por la ciudadanía. Por lo tanto, estas obras, una vez que adquieren dichos valores, pasan a formar parte de toda la ciudadanía.

Hay una cuestión muy relevante a la hora de reflexionar sobre el arte urbano y la protección patrimonial. A priori, podríamos pensar que existe una posibilidad de protección del arte urbano como patrimonio del futuro ya que, como posteriormente se mencionará, son muchos los ejemplos en los que se ha manifestado una preocupación por preservar un mural¹¹. Sin embargo, existen muchas contradicciones en este sentido. Por un lado, una obra ilegal sobre un muro que no ha sido comisionada puede ser tapada por otro artista el mismo día que se realiza¹² o sencillamente borrada, por lo que es muy complicado establecer pautas de protección en estos casos. Por otro lado, no solo destacamos el valor artístico o estético en ciertas obras del arte urbano, sino también un valor intangible que hace referencia al mensaje en cuestión, como puede ser el muro de Palestina de Banksy donde tal vez lo sugestivo no sea lo bello de la obra sino la libertad de expresión, la voluntad del artista por alzar la voz y manifestarse de algún modo.

Esto crea una situación disyuntiva si nos fijamos en la actual normativa patrimonial, al menos en España, donde la *Ley del Patrimonio Histórico Español* hace referencia al patrimonio material¹³ mientras que existe la *Ley para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*¹⁴. Esta distinción puede crear controversias puesto que el patrimonio material se fundamenta en valores inmateriales como puede ser el valor social que suscite un bien inmueble, del mismo modo que un elemento declarado Manifestación Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial también puede estar asociado y contextualizado en y con espacios y bienes culturales, por lo que realmente la distinción es artificial respecto a la propia naturaleza del patrimonio. En este sentido, es cierto que la mayoría de las Comunidades Autónomas, como Andalucía, han dejado obsoleta esta división, de forma que, por ejemplo, la *Ley del Patrimonio Histórico de Andalucía*

11. Se hará mención a la pintura mural preferentemente como expresión de arte urbano aunque no se puede olvidar que se puede manifestar en otros medios como otro tipo de inmuebles, muebles, instalaciones, etc.

12. Armstrong, "Street," 88.

13. Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español. *Boletín Oficial del Estado*, no. 155, de 29 de junio de 1985, 17, consultado el 25 de mayo de 2019.

14. Ley 10/2015, de 26 de mayo, para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. *Boletín Oficial del Estado*, no. 126, de 27 de mayo de 2015, 45298, consultado el 30 de mayo de 2019.

contempla la declaración de Bien de Interés Cultural tanto en bienes muebles o inmuebles como en actividades de interés etnológico [art. 61.1]¹⁵.

Ejemplos internacionales de protección de pinturas murales urbanas

El arte urbano aún no recibe una protección generalizada dentro de la normativa de patrimonio, pero a nivel internacional han comenzado a esbozarse intentos por preservar determinadas obras con actuaciones de restauración y conservación. En este sentido, entre otros podemos destacar uno de los ejemplos más icónicos como el de Keith Haring en Nueva York con su obra "Crack is wack" de 1986 cuya restauración, llevada a cabo por la The Keith Haring Foundation, se completó en 2019 o "Madonna con niño" de Blek le Rat en Leipzig, además de la protección de las obras del conocido Banksy o del Muro de Berlín inscrito en el Registro de la Memoria del Mundo de la UNESCO en 2011¹⁶. Estos ejemplos mencionados tienen algo en común: han adquirido tanta relevancia a lo largo de los años que se ha decidido intervenir en ellos en pos de una futura conservación.

Comenzando con Haring, "Crack is wack" es un mural enmarcado en el Pop-Art que se sitúa en East Harlem (Nueva York), cuyos habitantes han utilizado los muros del barrio para contar sus vivencias. Los jóvenes forman parte de un mundo globalizado y frente al individualismo y el conformismo al que se ven sometidos, actúan pintando murales y mensajes en las paredes del barrio para dejar constancia del momento y de su marca. Por esta razón, y porque supone uno de los primeros vestigios del *graffiti* en la zona, esta obra es afamada y respetada tanto por los ciudadanos como por los grafiteros a nivel internacional. Además de su interés por el valor histórico que pueda presentar, es muy sugerente el mensaje, *crack is wack*. A partir de figuras cinéticas y formas abstractas con bordes en negrita, plasma la realidad de los barrios del momento en los que la alarmante peligrosidad de las drogas (cocaína, crack...) estaba asolando a los jóvenes. Tras pintar esta obra Haring fue arrestado, pero finalmente consiguió salir en libertad debido a que la misma ciudadanía le apoyó por el mural realizado, condicionando que éste siguiera vivo y que posteriormente se restaurase¹⁷. A día de hoy no sólo encon-

15. Ley 14/2007, de 26 de noviembre, del Patrimonio Histórico de Andalucía, *Boletín Oficial del Estado*, no. 38, de 13 de febrero de 2008, 33, consultado el 1 de mayo de 2021.

16. El tramo más largo conservado del muro consta de 1,3 kilómetros y es conocido como la "East Side Gallery" donde artistas internacionales fueron llamados en junio de 1990 para intervenir, siendo una de las galerías al aire libre más importantes del mundo.

17. SIX TO CELEBRATE. "Murales-Crack is wack". Consultado el 05 de abril de 2021. <https://6tocelebrate.org/site/murales-crack-is-wack-el-crack-es-prejudicial/>

tramos este ejemplo, sino que el mismo artista, viendo el interés que suscitó su obra, decidió replicarlo en otros lugares.

Por su parte, Blek le Rat (cuyo nombre es Xavier Prou) es especialmente conocido hoy por ser el antecedente de Banksy. El motivo por el que se ha decidido intervenir sobre su "Madonna" en Leipzig es porque constituye la obra más antigua realizada durante su estancia en la ciudad en 1991¹⁸. En un principio no fue valorada y fue tapándose con carteles además de encontrarse en un inmueble considerado en ruina. Sin embargo, en 2012, cuando la figura de Blek le Rat ya estaba bastante consagrada, fue redescubierta por Maxi Kretzschmar, restauradora y amante de su obra, que la apreció como precedente de las posteriores obras de Banksy realizadas con plantilla. La protección de la pintura se materializó mediante su registro dentro de los hitos patrimoniales de la ciudad y la instalación de un panel de cristal sobre ella, en el que las autoridades invirtieron 9000 euros. La obra fue además trasladada al número 7 de Karl-Liebknecht-Strasse, por lo que, en su conjunto, podemos considerar esta actuación como un acontecimiento muy singular que ejemplifica el inicio de la conservación de la pintura mural urbana como decisión ciudadana y como realidad en el ámbito patrimonial¹⁹.

Por último, hablar de Banksy supone un tópico en este ámbito, puesto que posiblemente sea la figura más mediática del arte urbano a nivel mundial. Sus obras se han mercantilizado y alcanzado precios antes impensables en este género, y, sobre todo, han adquirido ya un valor artístico y notoriedad que han hecho que cualquier persona identifique inmediatamente el arte urbano con Banksy. Su alto contenido social y su *performance* a la hora de actuar como una persona tan conocida y a la vez tan anónima, ha suscitado mucho interés por parte de ciudades de todo el mundo que poseen obras suyas. Por ejemplo, en Gran Bretaña varios ayuntamientos (Londres, Birmingham y especialmente el barrio de Clifton de su ciudad natal, Bristol) han decidido tapar con pintura blanca muchos de los grafitis de la ciudad, pero preservar los de Banksy²⁰. ¿Por qué las obras de este artista y las de otros no? Esta pregunta debe hacerse teniendo en cuenta los criterios ya expuestos: han adquirido un valor patrimonial para la sociedad y un alto precio en el mercado, han revitalizado determinadas zonas de las ciudades, forman parte del desarrollo de las mismas y de las señas de identidad de los habitantes

18. ARTSATION. "Wall piece by street artist Blek le Rat saved in Leipzig". Consultado el 06 de abril de 2021. <https://artsation.com/en/journal/editorial/blek-le-rat-in-leipzig>

19. Rita Lucía Amor García, "Estudio del arranque sobre pintura con aerosol vinculada al grafiti y arte urbano: posibilidades, incompatibilidades y alternativas," en *Monográfico Arte Urbano. Conservación y Restauración de Intervenciones Contemporáneas*, eds. Elena García Gayo, *Ge-Conservación*, 10 de diciembre de 2016, 90.

20. Armstrong, "Street," 90.

de estos barrios o se incluyen en los llamados *Graffiti Tour* que tanto han proliferado actualmente.

Además de la protección de murales concretos, es preciso señalar también la existencia de algunas normas para su tutela que tienen gran relevancia como precedentes en el ámbito internacional. “El Plan de Gestión de Graffiti de Melbourne”²¹ es un ejemplo muy relevante, pues prevé la identificación, caracterización patrimonial, documentación, conservación y catalogación del arte urbano. Para ello, parte de una clara diferenciación entre *graffiti* y *street art*, permitiendo que las autoridades eliminen los primeros y preserven los segundos. Esta diferenciación, un tanto sorda a la propia naturaleza de estas obras, se basa en la consideración de los *graffiti* como pinturas realizadas sin permiso frente al carácter comisionado o permitido de los segundos, realizados en infraestructuras públicas asignadas (de ahí el término arte urbano y público). En este Plan, además, no sólo se caracteriza y protege patrimonialmente el considerado *street art*, sino que también se buscan soluciones para su conservación, como puede ser la colocación de mamparas de metacrilato para evitar su deterioro. Además, al asumirse su condición de arte efímero, se actúa también mediante la catalogación de obras relevantes de la ciudad, actualizada cada tres años gracias a la documentación fotográfica que da testimonio de ellas en el caso de que desaparezcan.

Un último caso internacional de obras de arte urbano protegidas sería el de las realizadas en bienes o entornos protegidos por las leyes de patrimonio. En Florianópolis (Brasil) tenemos un buen ejemplo de cómo la fusión entre arte urbano y público y patrimonio no siempre es contradictoria, como sugiere una de las intervenciones que se realizaron en Armazém Vieira. Al considerarse aquí el arte urbano como una expresión de la identidad del pueblo brasileño, se ha realizado uno totalmente autorizado en este inmueble protegido, lo cual da pie a reflexionar sobre el papel del arte urbano en las ciudades y en los monumentos históricos. El encargo fue hecho por Wolfgang Schrader, propietario del bien, que fue construido en 1840 y que consta de una fachada protegida por el Instituto de Planeamiento Urbano de Florianópolis (IPUF). Funciona como una cantina-bar en la que se ofrece la gastronomía de la isla, aunando aquí patrimonio material e inmaterial. El dueño pidió a grafiteros como Pedro Driin que interviniesen en el inmueble para realizar una obra temporal en principio pero que finalmente no sería

21. Graffiti Management Plan 2014-2018, *City of Melbourne*. Consultado el 13 de marzo de 2021. <https://www.melbourne.vic.gov.au/residents/home-neighbourhood/graffiti/Pages/graffiti-management-plan.aspx>

tan efímera ya que gracias a un Decreto de 1984, el IPUF aprobó la intervención en el edificio histórico²².

Estos ejemplos de protección patrimonial testimonian el carácter evolutivo, dinámico y social del patrimonio, que va incluyendo incluso “lo emergente²³”, los nuevos valores que la sociedad da a distintos bienes. Por suerte, cada vez es mayor el ámbito de protección del patrimonio y el arte urbano es un patrimonio vivo y emergente, una señal de identidad de personas, comunidades y hasta ciudades o pueblos como referencia de un lugar, por lo que son muchos los motivos por los que sus manifestaciones más señeras se deberían empezar a considerar como tal.

Criterios para la identificación, protección y difusión del arte urbano en España: el caso de Andalucía Oriental

Por lo que se refiere a los criterios para la valoración y caracterización patrimonial del arte urbano, en el caso de España debemos hacer mención tanto a la normativa de patrimonio como a los equipos de investigación e intervenciones que se han realizado en la materia. Todo ello teniendo siempre presente que en España el *graffiti* es ilegal y viene sancionado como daño a las infraestructuras públicas en el artículo 625 de la Ley Orgánica 1/2015 del Código Penal, que sanciona a “los que deslucieren bienes muebles o inmuebles de dominio público o privado, sin la debida autorización de la Administración o de sus propietarios” [art. 625]²⁴, por lo que la protección de este tipo de arte resultaría controvertida como analiza Laura Luque Rodrigo²⁵.

A pesar de ello, y como sucede con cualquier otro bien digno de ser declarado patrimonio, una manifestación del arte urbano puede ser protegida. En nuestro país, al no existir normativa o criterios específicos para estas manifestaciones, el procedimiento será el mismo que para cualquier otra, es decir, su valoración patrimonial y, en su caso, propuesta de declaración conforme a los procedimientos de integración formal en el patrimonio dispuestos por las leyes en la materia de las Comunidades Autónomas.

22. Natalia Pérez Torres. *Grafiti y Patrimonio: tensiones entre lo efímero y lo permanente en la intervención del Armazém Vieira en Florianópolis, Brasil* (Florianópolis: Universidad de Santa Catarina, 2015), 120-133.

23. Néstor García Canclini, et al. “Introducción. De la cultura postindustrial a las estrategias de los jóvenes”, en *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales. Prácticas emergentes en las artes, las editoriales y la música*. (Madrid: Fundación Telefónica, 2012), 4-5.

24. Ley Orgánica 1/2015 del Código Penal, *Boletín Oficial del Estado*, no. 77, de 30 de marzo de 2015, 27061-27176, consultado el 25 de abril de 2021. <https://www.boe.es/eli/es/lo/2015/03/30/1>

25. Laura Luque Rodrigo, “La gestión del arte urbano, ¿una cuestión pendiente?,” *La Colmena*, no. 106, (2020): 81-98.

Aunque el proceso difiere en función de cada normativa autonómica hay una serie de pautas comunes que, en nuestra opinión, deberían seguirse en relación con la valoración y tutela. Lo primero es determinar cuáles son los valores y las características que poseen estas obras en concreto, como sus valores sociales, histórico-artísticos, autoría, cronología, estilo, concepto, estado de conservación, contexto y entorno, etc. que hagan de las mismas obras dignas de salvaguardar. Del mismo modo, se tiene que tener en cuenta la temática tratada, que puede ser crucial a la hora de determinar el valor patrimonial de estos bienes (un ejemplo podría ser una obra realizada con plantilla por Blek le Rat o Banksy la cual, desde nuestro punto de vista, estéticamente puede no resultar relevante pero cuyo mensaje sea rompedor, representativo de su obra o sugestivo). Aunque es importante, no podemos juzgar el valor de las obras a partir del estado de conservación en el que se encuentren. El procedimiento debe contar con el concurso de profesionales interdisciplinarios y con la colaboración de los/as propietarios/as del inmueble/solar donde se localiza el mural, del artista, en el caso de que se pueda, o su familia (como sucedió con Muelle en el proceso de incoación de una firma suya en Madrid como BIC²⁶), y de las administraciones competentes. Se debe hacer un riguroso estudio que examine todos los valores y situación social, cultural, económica y patrimonial del entorno del mural y, en función de ello, establecer propuestas para su conservación y protección. Debe además tenerse en cuenta el interés de la ciudadanía, el cual puede identificarse a partir de encuestas, plataformas, redes sociales, reuniones, etc. o cualquier tipo de manifestación pública que fundamente la preservación del bien.

La importancia de la valoración social y ciudadana del arte urbano ayuda a entender que no estamos frente a un patrimonio elitista e individualizado, sino que su proveniencia y pertenencia a toda la sociedad debe tener un gran peso en su valoración. Por ende, las cuestiones que deben atenderse a la hora de considerar las obras son: la trayectoria del artista, la obra en el contexto productivo de su autor, la relación con la producción de galería, el entorno, actores implicados en la conservación (teniendo en cuenta el artista y el propietario del soporte), la documentación aportada por el artista, el proyecto de conservación, las opciones de exposición, la responsabilidad futura sobre lo murales y la tutela tras la restauración.

Finalmente, se debe tomar la decisión de actuar o no sobre la obra. Antes se han dado ejemplos de obras que han sido intervenidas, pero también podemos optar por

26. Enrique Mariño. "Un graffiti de Muelle aspira a ser declarado Bien de Interés Cultural". *Público*, 20 de mayo de 2010, consultado el 09 de mayo de 2021. <https://www.publico.es/espana/graffiti-muelle-aspira-declarado-interes.html>

la no-intervención y servirnos de la documentación fotográfica para testimoniar que esta obra ha existido, por lo que permanecerá en el futuro, aunque no de forma física. Si decidimos que debería intervenir, también encontramos dos vías de actuación: el *strappo*, resguardando la obra en un lugar más seguro siempre y cuando la situación sea de emergencia por la pérdida del bien y se indique mediante rótulos, carteles informativos²⁷, etc. en la localización original que esa obra estuvo ahí; O la preservación *in situ* en el lugar en cuestión, como la firma de Muelle en la calle Montera de Madrid²⁸, mediante intervenciones ya comentadas como la colocación de mamparas de cristal para evitar actos vandálicos o fenómenos climatológicos que evitarían la pérdida drástica del muro, aunque no la futura pérdida de color.

El Grupo Español del Instituto Internacional de Conservación (GEIIC), y sobre todo su Grupo de Arte Urbano y Público ha hecho importantes aportaciones en relación con los criterios de salvaguarda e intervención²⁹. Está compuesto por un equipo multidisciplinar de historiadores del arte, arqueólogos, sociólogos, arquitectos, conservadores- restauradores que colaboran para crear un corpus teórico y práctico que permita identificar y afianzar unas pautas a la hora de evaluar qué elementos de esta manifestación son dignos de protegerse para las generaciones venideras, del mismo modo que hemos visto que plantea el Plan de Melbourne, y los criterios de intervención más apropiados. Entre estos criterios el Grupo ha reflexionado especialmente sobre la espinosa opción del *strappo*³⁰ y traslado de los muros a instituciones culturales y museos. Esta operación es compleja pues puede causar la mercantilización de este arte, entrando además en juego la titularidad del mural y la propiedad intelectual del artista. Si el arte urbano fuera reconocido por el artículo 14.4 de la Ley de Propiedad Intelectual podría exigirse “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”³¹. Se trata además de una cuestión a examinar cuidadosamente, pues aunque el traslado de los murales puede protegerlos de fenómenos atmosféricos y del vandalismo (actuaciones similares a las que pueden sufrir el resto de los bienes declarados por las leyes patrimoniales) favoreciendo su conservación,

27. Amor García, “Estudio del arranque,” 87-96.

28. Javier Abarca. “Comienza la restauración de la firma de Muelle en la Calle Montera de Madrid”. *Urbanario*, 9 de noviembre de 2016, consultado el 09 de mayo de 2021. <https://urbanario.es/comienza-la-restauracion-de-la-firma-de-muelle-en-la-calle-montera-de-madrid/>

29. Elena García Gayo et al. “Anexo I: Propuesta De código deontológico Para La conservación Y restauración De Arte Urbano”. *Ge-Conservación*, 10 de diciembre de 2016, 186-92. <https://doi.org/10.37558/gec.v10i0.419>.

30. Amor García, “Estudio del arranque,” 87-96.

31. Ley Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, de la Ley de Propiedad Intelectual, *Boletín Oficial del Estado*, no. 97, de 23 de abril de 1996, 7. Consultado el 30 de mayo de 2021. <https://www.boe.es/buscar/pdf/1996/BOE-A-1996-8930-consolidado.pdf>

también implica la pérdida de muchos de sus valores inmateriales. La aplicación del *strappo* como solución a una emergencia o peligro de pérdida de un mural debe además contextualizarse en el marco del artículo 8 de la Carta de Venecia de 1964, que indica que “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”³². Y en España, además, debe tenerse en cuenta el art. 14.1 de la Ley 16/1985, de 25 de junio, de Patrimonio Histórico Español y los artículos análogos de la normativa patrimonial autonómica que consideran consustanciales a los bienes inmuebles todo lo que forme parte de los mismos y de su exorno³³.

Partiendo del contexto internacional de valoración del arte urbano y de la normativa y reflexiones que pueden amparar sus manifestaciones más sobresalientes en España, para abordar nuestro objeto de estudio, que es la obra de Belin, debemos tomar como referencia la normativa andaluza y la situación de este arte en Andalucía oriental. La ley de referencia es la Ley 14/2007, de 26 de noviembre, de Patrimonio Histórico Andaluz, a la cual añadiremos otras estrategias como la inclusión de pinturas murales urbanas en la *Guía Digital del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*³⁴, y la existencia de plataformas y festivales para la promoción y difusión, que son muy abundantes aquí debido a la relevancia de los artistas urbanos en Andalucía oriental y las obras del propio artista linarense Belin.

El arte urbano en Andalucía destaca con diferentes significados e implicaciones en Málaga, Granada y la provincia de Jaén. En el caso de Málaga es preciso destacar el barrio del SOHO debido al interés que han añadido al Ensanche Heredia con el proyecto MAUS (Málaga Arte Urbano Soho)³⁵ los murales de artistas internacionales como Boa Mistura, Faith 47 u Obey con la idea de regenerar culturalmente el barrio cercano al puerto y al centro e implicar a los vecinos³⁶. Sin embargo, no debemos olvidar que detrás de este tipo de proyectos institucionales puede estar presente la gentrificación y la especulación inmobiliaria, provocando que operaciones como esta o murales como el realizado por Obey en una pared blanca tras el Centro de Arte Contemporáneo

32. ICOMOS. “Carta Internacional sobre la conservación y la restauración de monumentos y sitios (Carta de Venecia, 1964)”. *II Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos* (Venecia, mayo de 1964). Adaptada por ICOMOS en 1965, 2, consultado el 25 de mayo de 2021. https://www.icomos.org/charters/venice_sp.pdf

33. Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español.

34. IAPH. Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. “Entre dos arcoíris”. Consultado el 08 de marzo de 2021. <https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/251341/granada/granada/%22entre-dos-arcoiris%22>

35. MAUS. Málaga Arte Urbano Soho. “Introducción,” consultado el 10 de mayo de 2021, <http://mausmalaga.com/>

36. SOHO MÁLAGA. Soho Málaga, barrio de las artes, “¿Por qué este barrio?,” consultado el 09 de mayo de 2021, <https://soho.malaga.eu/portal/menu/portada/portada>

sean muy criticados³⁷. En Granada ya no hablamos de un proyecto institucional como el SOHO malagueño, sino que nos encontramos con la realidad viva de la esencia del arte urbano. El interés que ha suscitado la generación de artistas urbanos desde la década de los 90 ha continuado hasta hoy³⁸ con artistas urbanos tan importantes y de relevancia internacional como Sex, El Niño de las Pinturas, gran parte de cuya obra más importante se localiza en el barrio del Realejo y con una incuestionable valoración vecinal y ciudadana que, en varias ocasiones, ha actuado en favor de murales que iban a ser repintados³⁹. Raúl Ruiz Morales nació en Madrid aunque creció en el barrio del Zaidín de Granada y actualmente vive en el Realejo, donde se localizan obras muy significativas de su producción, que conjuga ilustraciones y textos con un alto contenido moral, reivindicativo, social y medioambiental. Además de Andalucía, ha realizado obras en Argentina, Portugal, Francia, Venezuela, Holanda, México o Italia, reivindicando el estatus artístico de estas manifestaciones y asumiendo que en Londres es un protagonista indiscutible del arte actual pero en Andalucía el *street art* sigue siendo un delito⁴⁰. Esto crea situaciones tan controvertidas como que la misma institución que le contrata para pintar un mural, abriendo la posibilidad de que en un futuro este sea considerado patrimonio cultural, también pueda sancionarlo por otra actuación⁴¹. También ha participado en intervenciones de restauración de sus pinturas en la línea de las apuntadas anteriormente, y algunas de ellas se han protegido institucionalmente, como sucede con la Universidad de Granada, que en junio de 2016 incluyó en su catálogo una obra suya de 2014, la cual se encuentra en los Almacenes de la Colección de Arte Contemporáneo. Además, se ha querido afirmar por varias fuentes que un mural suyo realizado en La Chana (Granada) como homenaje al músico Jesús Arias iba a ser declarado como Bien de Interés Cultural, motivo por el que restauró la obra. Pese a que no existe ninguna fuente que confirme que esto sea cierto, podemos considerar la intención como un eslabón más en la preocupación social por la declaración formal del arte urbano y público.

Por su parte, en la provincia de Jaén tenemos dos focos indiscutibles de arte urbano incentivados por los festivales y sus artistas de renombre: Linares y Úbeda. Hay

37. Carlos García de Castro, "El arte tiene que disolverse cuando haga falta". Entrevista a Rogelio López Cuenca. *Diagonal Periódico*, 4 de abril de 2014, consultado el 08 de septiembre de 2021. <https://www.diagonalperiodico.net/culturas/22360-arte-tiene-disolverse-cuando-haga-falta.html>

38. Pérez Sendra, "Escena del graffiti," 203-250.

39. Javier Fernández Barrera, "El Niño de las Pinturas: No puede ser que la protección del patrimonio sirva para bloquear la cultura". *Ideal Granada*, 26 de enero de 2020, consultado el 10 de mayo de 2021. <https://www.ideal.es/granada/puede-proteccion-patrimonio-20200126184810-nt.html>

40. EL NIÑO DE LAS PINTURAS, "Historia", consultado el 10 de mayo de 2021, <https://www.elninodeaspinturas.es/history.html>

41. Pérez Sendra. "Escena del graffiti," 284.

dos aspectos que coinciden en ambas ciudades y es que anualmente las instituciones públicas ofrecen un número determinado de muros para que los artistas pinten. En este sentido, en Linares tenemos el festival “Desencaja”⁴², realizado por el Instituto Andaluz de la Juventud, donde se congregan jóvenes artistas emergentes de Andalucía y donde toda manifestación artística contemporánea es válida. Con ello lo que se busca es fomentar la creatividad e impulsar el futuro profesional de los jóvenes, eligiendo la ciudad como lugar idóneo para realizar dicho evento debido a la importancia que tiene aquí el arte urbano. Dicha importancia se manifiesta además en un emergente turismo interesado en los murales de Linares, incluyendo no sólo los icónicos de Belin sino muchas otras obras que sorprenden por su calidad para estar en una localidad tan modesta. En cualquier barrio se pueden encontrar murales de artistas tan reseñables como Myrwhan o Murfin, y, de hecho, el reconocimiento de la ciudad como centro de arte urbano ha atraído a muchos artistas de la talla de El Niño de las Pinturas, Icat, Javier Aldarias y otros que han participado en el “23700 Arte Urbano”, una intervención realizada debido a la suspensión del festival antes mencionado en el año 2020 por la situación sanitaria.

Úbeda es también un foco fundamental de la investigación sobre el arte urbano debido a la importancia que tiene en ella la cultura *hip-hop*. Esta ciudad es muy importante en este campo y lo demuestra la cantidad de raperos, grafiteros, breakers, djs, etc. de renombre que han surgido en ella. En este sentido, el ayuntamiento ha pretendido fomentar el arte urbano material e inmaterial en la ciudad con la organización de eventos que le den color y que comienzan a formar parte de su gran valor patrimonial (a veces en paneles móviles y reversibles y otras veces en muros públicos). Un ejemplo de ello es el festival “Úbeda Urbana” que se ha celebrado durante nueve años y que ha acogido a grafiteros importantes, celebrándose el último en el año 2019. Otro evento de gran calado que ha dejado huella fue el festival “20 años de Hip Hop” como homenaje a la importancia de esta cultura en la ciudad y con la idea de “dotar al sector juvenil de actividades lúdicas, culturales y deportivas con las que divertirse”⁴³. En 2018 se celebró su tercera edición gracias a José Antonio Almagro (coordinador junto al área de Juventud de la Administración local y grafitero pionero en la provincia), con la participación de muchos de aquellos que en su día fueron jóvenes interesados por el arte urbano y

42. Linares 28, “Los desencaja de graffiti y break dance volverán a Linares”. *Linares28*, 29 de abril de 2015, consultado el 05 de abril de 2021. <https://www.linares28.es/2015/04/29/desencaja-graffiti-volveran/>

43. Hora Jaén, “El hip hop vuelve a Úbeda el próximo 24 de junio en un evento de referencia en Andalucía”. *Hora Jaén*, 16 de mayo de 2017, consultado el 17 de mayo de 2021. <https://www.horajaen.com/2017/05/16/el-hip-hop-vuelve-a-ubeda-el-proximo-24-de-junio-en-un-evento-de-referencia-en-andalucia/>

tienen hoy una trayectoria consolidada como Belin, El Niño de las Pinturas, Calagad13, etc. También participaron Arsek, Gize, Litros, Modo, Mr. White, Shek, Skaresone, SKR, o Zek. Hay que destacar el patrocinio al festival ubetense de la Casa Aka, empresa española fundada por profesionales del sector químico, industrial y Bellas Artes que pretenden profesionalizar el arte urbano.

Al margen de estos focos principales, hay que mencionar otros proyectos de arte público y transformación social andaluces en los que han participado artistas habituales de *jams*, festivales o circuitos de arte urbano. Acogen a un número ingente de personas que asisten para ver cómo estos artistas decoran los murales de la ciudad, por lo que no hablamos de obras ilegales sino de muros (o a veces otros soportes muebles) que se asignan a cada artista para que realice sus obras. Un proyecto que ha convertido un pueblo andaluz en un museo de arte contemporáneo al aire libre lo tenemos en El Carpio (Córdoba), donde cada año se realiza este proyecto llamado Scarpia⁴⁴, creado por Miguel Ángel Moreno Carretero⁴⁵, transformando social y culturalmente el municipio con artistas como Sebas Velasco y Virginia Bersabé que han realizado sus obras en localizaciones muy específicas. Mientras que Velasco realizó un mural en una casa de máquinas en relación con una industria de la ciudad, contrastando así lo rural y lo industrial de El Carpio, Bersabé realizó una versión de *La Venus del espejo* de Velázquez en el Patio del Palacio Ducal⁴⁶, estando presente la temática social como es la de género en la elaboración de muchos de estos murales⁴⁷.

Por último, y en el marco de la difusión, destacan también plataformas como "Street Art Andalucía"⁴⁸ que se encarga de difundir el arte urbano de la Comunidad Autónoma, vista su relevancia, entre otras actividades mediante visitas guiadas a sus emplazamientos.

44. Juan Velasco, "El festival que convirtió El Carpio en un museo de arte contemporáneo al aire libre". *Cordopolis*, 29 de diciembre, 2020, consultado el 04 de marzo de 2021. https://cordopolis.eldiario.es/especiales/festival-convirtio-carpio-museo-arte-contemporaneo-aire-libre_1_7143112.html

45. Miguel Ángel Moreno Carretero, "Proyectos, Scarpia," consultado el 29 de septiembre de 2021, <https://miguelangelmorenocarretero.com/proyectos/scarpia/>

46. Su propietario fue el Marqués de El Carpio, coleccionista de arte y "de pinturas que muchas veces transgredían las normas de la época" como indica Jesús Zurita, director artístico de Scarpia.

47. Laura Luque Rodrigo, "Arte y feminismo en el espacio público: de lo perdurable a lo efímero. Algunos ejemplos del siglo XXI en España," en *No solo musas. Mujeres creadoras en el arte iberoamericano*, vol. 1 de *Monográfico Atrio*, ed. Eunice Miranda Tapia, (Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2019), 61.

48. STREET ART ANDALUCIA, consultado el 11 de mayo de 2021. <https://www.streetartandalucia.com/>

El arte de Belin: valoración y situación patrimonial de sus obras en Linares

Trayectoria y reconocimiento de la obra de Belin

Miguel Ángel Belinchón (Linares, 1979) es uno de los artistas más reconocidos del arte urbano contemporáneo a nivel internacional. Sigue viviendo y trabajando en Linares, donde tiene su estudio de pintura. Su formación fue bastante autodidacta puesto que estudió en la Escuela de Arte José Nogué de Jaén pero decidió marcharse para formarse por su cuenta recibiendo estímulos de otros lugares. Según el propio artista, en una entrevista realizada el día 5 de marzo de 2021, en 1993 o 1994 cayó en sus manos una fotocopia de una revista donde aparecían grafitis y este fue el primer contacto que tuvo con el arte urbano. Con 15 años comenzó a realizar obras saliendo a la calle con sus bocetos para llenar la ciudad de color, letras y realismo⁴⁹.

Su obra está intrínsecamente ligada a su ciudad natal, conocida hoy por ser un museo al aire libre de obras de arte urbano, pero que ya desde 1955 destacó por las pinturas murales que se realizaron en el Teatro Olympia, obra de Pietro Moreno, inaugurada ese mismo año. Estas pinturas murales fueron realizadas por un pintor de Burdeos llamado Pierre François Roger Dufauré y por el linarense Paco Baños, que plasmaron temas costumbristas, pero con una estética de vanguardia⁵⁰. Esta característica está, de hecho, muy presente en la pintura de Belin, quien acostumbra a realizar retratos de amigos o de su propia familia (un ejemplo es el mural de *Bruno 2.0* de Linares, un retrato de su hijo). La tradición mural linarense ha continuado desde entonces, como ya hemos visto, con eventos de artistas a los que se les adjudican murales para llenar la ciudad de arte contemporáneo, como en "23700 Arte Urbano". En este evento, celebrado entre el 19 y 25 de octubre de 2020, se da un paso más a la hora de conservar este arte pues, a la par que se asignaban muros para que los artistas realizasen su trabajo, se han añadido placas de metacrilato con el título de la obra, año, técnica empleada y nombre del autor, además de incluir un código QR (Fig. 1) que desarrolle la ficha técnica. Por lo tanto, vemos una preocupación por los poderes públicos y la ciudadanía de Linares, asumiendo todos ellos el legado patrimonial que esto supone para la ciudad.

49. BELIN. "Biografía". Consultado el 02 de mayo de 2021. <https://belin.es>

50. Lorenzo Martínez Aguilar. *Historia artística y social de los edificios linarenses* (Jaén: Editorial Universidad de Jaén, 2014).

Dentro de este legado patrimonial encontramos un foco fundamental para conocer y proteger el arte de Belin en la Fundación La Cruz, edificio industrial del siglo XIX que el artista apodó como “El Santuario”⁵¹ ya que aquí ha realizado muchas obras (desde sus inicios hasta la actualidad). La Fundación es por tanto clave para apreciar la evolución de su trabajo en el arte urbano, que va del hiperrealismo a lo que Belin ha denominado “postneocubismo”⁵² en un proceso que ha ido deformando la representación figurativa y descomponiéndola en diversos planos con distintos puntos de vista⁵³. Se trata de una interpretación muy personal del cubismo, pero que pone de manifiesto su conocimiento del arte contemporáneo y lo diferencia de otros grandes artistas como El Niño de las Pinturas u Okuda.

Más allá de la Fundación La Cruz, sus murales llenan toda la ciudad de Linares, habiendo llegado incluso a realizar en 2012 un mural en un bien mueble que hace de módulo de oficina y almacén en el espacio que acoge el yacimiento de Cástulo. La obra representa un ibero con una esfinge alada que se había encontrado en el propio yacimiento. Belin realiza este encargo con motivo de la segunda campaña de excavaciones que se realizaron con el proyecto FORVM MMX en el yacimiento⁵⁴. Su obra se extiende por toda la provincia, con murales en Jaén capital, en Úbeda (con los murales Joaquín Sabina y Antonio Machado de 2011), Torredonjimeno o Andújar, siendo posible incluso trazar rutas de su arte entre ellas. Es más, su trayectoria excede los límites provinciales, pues desde 2004 expone en otras ciudades españolas y ha realizado murales por encargo en todo el país e incluso fuera de él (Los Ángeles, París, Hong Kong), dejando a un lado esa etapa rebelde de los grafiteros en sus inicios⁵⁵.



Fig. 1. Código QR de obra de Belin, *No rendirse es el trofeo*, 2020. Calle Radio Linares, Linares. (© Francisco Delgado Chica)

51. BELIN. “Biografía”.

52. Es necesario matizar que no es un movimiento o estilo artístico oficial sino un término inventado por el mismo artista que engloba sus obras más contemporáneas.

53. Información extraída de una entrevista realizada al artista el día 05/03/2021 por Francisco Delgado Chica en la Fundación Rampa.

54. El Ideal, “Belin une historia y arte en el yacimiento ibero de Cástulo”. *El Ideal*, 7 de junio de 2012, consultado el 16 de mayo de 2021. <https://www.ideal.es/jaen/20120607/mas-actualidad/cultura/belin-historia-arte-yacimiento-201206071911.html>

55. BELIN. “Biografía”.

Además de por su carácter internacional, el reconocimiento del arte de Belin se ha plasmado en premios en la provincia de Jaén y en Andalucía como el premio Jaén Joven en 2014 o el certamen de *graffitis* de “Hip-Hop Street” de Vívar junto a Myrhwán en 2011. Especialmente relevante en este reconocimiento fue la 15ª Jornada de Conservación de Arte Contemporáneo realizada en el Reina Sofía en febrero de 2014, donde se incluyó el *graffiti* en la provincia de Jaén⁵⁶ debido a la proliferación de artistas urbanos ya señalada en el epígrafe anterior, centrándose en Belin y, lo que es más importante, inventariando algunas de sus obras más notables en su ciudad. Todo ello manifiesta el interés por el artista de una institución cultural contemporánea consagrada, interés que no se detiene en la dimensión artística de su trabajo, sino que también destaca la carga patrimonial del modo en que su obra plasma la unión entre el artista y su ciudad natal.

Como se ha comentado, la mayoría de los artistas urbanos no se preocupan por la preservación de sus obras y pese a que Belin realiza sus murales más recientes teniendo ya en cuenta su futura conservación (capas de enlucido, mejor acabado, ubicación concreta para que no le afecte tanto la iluminación...), no podemos pasar por alto que, si no se protegen, las obras de Belin se perderán físicamente. De hecho, si hacemos una comparación entre el elenco de obras registradas y difundidas en la 15ª Jornada de Conservación de Arte Contemporáneo⁵⁷ y las que hemos localizado y documentado en Linares en marzo de 2021, constatamos que muchas han desaparecido. Ejemplo de ello son el mural de la *Calle Centeno, nº 1* o el de la *Calle Tetuán* (antigua UGT), dos grandes pérdidas patrimoniales para el arte urbano de la provincia.

Finalmente, cabe destacar la importancia que suscita Belin en las recientes investigaciones sobre arte urbano y contemporáneo. Los profesionales que están haciendo minuciosos estudios sobre Belin y sobre el arte urbano son los que hacen del mismo una disciplina científica y digna de atención para la Historia del Arte y para el patrimonio. Así, la plataforma “Civitas 2.0”⁵⁸ de la Universidad de Zaragoza se ha encargado de recoger pinturas murales del mundo a modo de inventario virtual y en ella podemos encontrar obras de Belin. Y, por su parte, Ramón Pérez Sendra lo califica de profesional en la materia y da mucha importancia al valor social de sus obras:

56. José Manuel Almansa Moreno, Victoria Quirosa García, y Laura Luque Rodrigo. “La vulnerabilidad del graffiti. Los nuevos retos el siglo XXI”, en *Actas de la 15ª Jornada de Conservación de Arte Contemporáneo* (Madrid, 20-21 de febrero de 2014) coord. Manuel Borja-Villel, (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015).

57. José Manuel Almansa Moreno, Victoria Quirosa García, y Laura Luque Rodrigo. “La vulnerabilidad del graffiti,” 71.

58. CIVITAS 2.0., “Mural”, consultado el 11 de mayo de 2021, <http://civitas.unizar.es/mural>

En España existen casos flagrantes como los de Okuda y Belin, escritores con una trayectoria contrastada en el Graffiti y que simultáneamente han ido forjando un camino interesante en galerías de arte y otros proyectos de carácter institucional. Estos dos casos se caracterizan, como digo, por ser dos figuras destacadas y reconocidas por los vecinos de sus propios lugares de procedencia, [...] en el segundo caso, siendo pregonero de las fiestas locales⁵⁹.

Identificación y valoración patrimonial de la obra de Belin en Linares

En este trabajo hemos identificado una serie de pautas que habría que seguir para la futura protección de los murales como bienes patrimoniales. Para hacer de ello una realidad en torno a la figura de Belin en su ciudad natal, lo primero que debemos hacer es un trabajo de campo, inventariando los murales aún existentes con independencia de su estado de conservación, tanto en el núcleo urbano de la ciudad como en el territorio de Linares. Una cuestión que no es baladí es la localización de estos murales, ya que según el Catálogo General de Patrimonio Histórico Andaluz, Linares consta de 79 bienes inscritos. En el caso de los Bienes de Interés Cultural, a nivel nacional existen casos en los que se han llevado a cabo *graffitis* (un ejemplo es un mural de PichiAvo en el Centro del Carmen Cultura Contemporánea de Valencia en 2019⁶⁰), pero lo normal es que, debido a su protección, no aparezcan muchas obras en ellos. Sin embargo, sí que podemos encontrar obras en los entornos de protección de los BIC, lo cual sugiere dos cuestiones: ¿protegemos la obra dentro del entorno de protección como testimonio de arte contemporáneo frente a un bien histórico inscrito o eliminamos el mural por contaminación visual? Esta reflexión es especialmente necesaria en la Plaza del Ayuntamiento de Linares, donde encontramos bienes BIC con su respectivo entorno de protección (Iglesia de Santa María la Mayor), a la par que tenemos la apertura de la nueva Calle Radio Linares, donde se encuentra un mural de Belin de 2020. Aunque esta calle no está protegida, sería muy sugestivo realizar una relectura donde se incluyesen estas manifestaciones de arte contemporáneo que no causen daños a la percepción de la iglesia.

El segundo nivel de protección que ofrece la Ley de Patrimonio Histórico Andaluz de 2007 es la Catalogación General, nivel de protección que reciben algunos inmuebles industriales del municipio que no han sido declarados BIC a pesar de su relevancia.

59. Pérez Sendra. "Escena del graffiti," 314.

60. CENTRE DEL CARME. "El Centre del Carme amanece con un graffiti de casi 1.000 metros cuadrados, obra de PICHIAVO", *Centre del Carme Cultura Contemporània*, 09 de febrero de 2019, consultado el 11 de mayo de 2021. <https://www.consorcimuseus.gva.es/centro-del-carme/prensa/el-centre-del-carme-amanece-con-un-graffiti-casi-de-1-000-metros-cuadrados-obra-de-pichiavo/?lang=es>



Fig. 2. Belin, *Minero*, 2011. Calle Zambrana, Linares. (© Francisco Delgado Chica)

Ejemplo de ello es la Fundición la Cruz, lugar de gran valor patrimonial pero que al no recibir una protección adecuada se encuentra muy deteriorado, o el Antiguo Silo de Cereales de Linares, en el núcleo urbano, donde también encontramos obras del artista. También es el caso de la fachada del Palacio de los Zambrana, protegida mediante la Catalogación General y que tienen a la derecha un mural de Belin. Se trata de un mural muy rico, con una representación figurativa de un minero hiperrealista (Fig. 2), un rostro de hombre muy expresivo, y de una reinterpretación de la *Venus del espejo* de Velázquez de una manera muy personal y sugerente.

El mismo artista realizó un plano cartográfico donde señalaba sus murales más relevantes y que agrupó en un *Belin Graffiti Tour* pensado para el creciente número de visitantes y ciudadanos interesados por su obra. Al localizar estos murales en 2021 hemos constatado que muchos han desaparecido, pero gracias a la documentación fotográfi-



Fig. 3. Belin, *Bruno 2.0*, 2020. Jardines Doña Luci, Linares. (© Francisco Delgado Chica)

ca aún podemos identificarlos. Además, al ser un artista en activo, se han perdido murales pero se han ido realizando otros contemporáneamente, con la diferencia de que los primeros que había en la ciudad se realizaron en inmuebles privados con el pseudónimo de "Slam Master"⁶¹. El riesgo para su desaparición es mayor puesto que los propietarios de los inmuebles podrían repintarlos, mientras que sus obras actuales las realiza en espacios públicos lo cual puede favorecer su protección.

Al identificar las obras de Belin en el territorio, se han destacado las que se encuentran en el núcleo urbano y sólo dos fuera de él (Fundación la Cruz y yacimiento arqueológico de Cástulo). El número total de obras del artista identificadas es de 22 murales que abarcan toda su producción, desde el que se encuentra en la Calle Escultor Martínez Montañés, y que podríamos considerar dentro de su período de formación, hasta el mural de los Jardines Doña Luci, donde se encuentra el ya mencionado *Bruno 2.0* (Fig. 3).

Registrados estos murales, es preciso identificar aquellos que se han ido perdiendo pero que gracias a la documentación fotográfica podemos ubicar. La importancia que

61. José Manuel Almansa Moreno, Victoria Quirosa García, y Laura Luque Rodrigo. "La vulnerabilidad," 68.

tienen tanto los murales mantenidos como los que no se han conservado nos permite hacer un análisis mucho más completo de su producción artística, puesto que las obras que hoy no conservamos sirven para justificar su evolución pictórica, como es el caso del conocido mural de la Calle Centeno. Por último hay que destacar la Fundación Rampa como la actuación última del artista en pos de la profesionalización del arte urbano, exponiendo aquí sus obras y la de sus contemporáneos.

En lo referido al valor social de la obra de Belin, teniendo en cuenta que ya hemos señalado el carácter vivo, evolutivo, social y colectivo del arte urbano, nos ha parecido crucial para evaluarlo no sólo la perspectiva de nuestra disciplina, la Historia del Arte, sino también su apreciación ciudadana. Por ello, hemos realizado una encuesta a la población de Linares, en la que también han colaborado, aunque en menor medida, personas de la provincia de Jaén y de Andalucía, para conocer cuál es su opinión sobre el artista y sus obras. En la encuesta se han adjuntado tres ilustraciones: un mural de la Fundación la Cruz, el mural de Joaquín Sabina de Úbeda y “No rendirse es el Trofeo” de la Calle Radio Linares de Linares. Han respondido 94 personas de edades comprendidas entre 16 y 60 años de manera totalmente anónima y aleatoria y los resultados han indicado que un 87% conoce al artista, que a un 93% le gustan las obras mostradas, que un 100% lo considera arte y que un 95% piensa que debe protegerse patrimonialmente. A ello se suma la participación de Belin en eventos sociales como representante de la ciudadanía, y su presencia en las redes sociales, todo lo cual demuestra su altísima valoración social y que sus obras suponen una seña de identidad para los ciudadanos de Linares.

Muy sugestivos son los murales que han desaparecido y que mantenemos gracias a la documentación fotográfica, identificando primero la localización de los mismos y la obra en cuestión. Especial importancia tiene el mural perdido de la Calle Antón de Jaén (Linares) de 2007, ya que, en palabras del propio artista en la citada entrevista en marzo de 2021, esta obra era una de las más reivindicativas que tenía. La realizó un 31 de diciembre en una de las calles más emblemáticas de Linares, llena de ciudadanos que iban a hacer sus compras navideñas. Lo que se representaba era a varios niños de clase media-alta que lloran mientras que un niño desnutrido en el centro mira distraído a la nada, criticando el consumismo⁶².

62. Jéssica Soto, “SOS: Las obras de Belin desaparecen”. *El Ideal Linares*, 16 de marzo, 2017, consultado el 20 de abril de 2021. <https://www.ideal.es/jaen/linares/201703/16/obras-belin-desaparecen-20170316003517-v.html>

Debemos tener en cuenta que no todas las obras pueden ser protegidas, de modo que debido a la relevancia estética, temática, histórica y social, se han seleccionado dos localizaciones para una futura propuesta tutelar: la Fundación La Cruz, como espacio que aúna su obra desde sus inicios a la actualidad además de presentar gran relevancia patrimonial por el mismo inmueble, y *No rendirse es el Trofeo* de la Calle Radio Linares de la misma ciudad, debido al momento histórico en el que ha sido realizado, la temática y su localización cercana a la Plaza del Ayuntamiento en el núcleo urbano de Linares.

Como se ha indicado, la Fundación la Cruz supone uno de los pocos ejemplos de obras de nuestro artista en un bien inmueble declarado por la legislación patrimonial andaluza. La Fundación La Cruz, a la que el artista llama "El Santuario"⁶³, consta de una gran carga afectiva para él, puesto que, con sólo cuatro años y gracias a su familia, visitó esta fábrica de ladrillo y piedra que le fascinó, motivo por el que hoy es el mejor ejemplo de toda la ciudad para contemplar obras del artista. La mayoría de las obras identificadas en este espacio, con independencia de que sean de sus primeros años (Fig. 4) o recientes, se encuentran en muy buen estado de conservación teniendo en cuenta el mal estado del inmueble industrial. El lugar no sólo va a ser importante patrimonialmente, para la ciudadanía y para el mismo Belin, sino también por sus murales y porque ha tomado objetos sin valor del entorno de él que luego reutilizará en su producción escultórica, sirviéndose de latas oxidadas o maderas⁶⁴. Tras haber realizado una investigación siguiendo las pautas anunciadas (punto 4), se debe considerar por tanto cuál sería la opción más adecuada para la protección de los murales. Al conservarse estos muy bien, una solución sería la de proteger con más énfasis todo el inmueble, incluyendo además el valor artístico que presentan las obras urbanas y poniendo en valor y musealizando el espacio. Solo en aquellos muros donde el mal estado ha provocado la pérdida de obras suyas y de otros artistas de Linares, se podría plantear algún *strappo* y preservar la obra realizando un estudio de cada uno de los murales presentes en la Fundación. Ejemplos de sus últimas actuaciones en ella son *La Esposa del Minero* (2019) o *Mañana nublada en Härryda* (2020)(Fig. 5).

Por su parte, *No rendirse es el Trofeo* (Fig. 6) fue realizada en 2020 con motivo del ya mencionado acontecimiento "23700 Arte Urbano". La calle Radio Linares fue inaugurada en 2020 y como conmemoración un muro fue cedido a Belin para realizar esta icónica obra. Sus valores patrimoniales son muy destacados por varios motivos. El valor

63. BELIN. "Biografía".

64. BELIN. "Biografía".



Fig. 4. Belín, *Obra hiperrealista*, 2008 ca., Fundación la Cruz, Linares. (© Francisco Delgado Chica)

artístico lo encontramos en la figuración postneocubista con la que plasma un Correcaminos, mascarillas y otros elementos quirúrgicos, creando una analogía entre el Correcaminos, personaje de dibujos animados que siempre vive situaciones difíciles, y el sufrimiento que la covid19 ha supuesto para las personas en el año 2020. Se encuentra en el casco urbano y se lleva a cabo en un momento muy concreto de nuestra historia contemporánea, motivo por el que el mismo artista en la entrevista realizada asume que este sería el mural al que más valor patrimonial adjudica y sería el que protegería para las generaciones futuras si fuese posible.

Como indica Ramón Pérez Sendra⁶⁵, Belín es junto con Okuda uno de los artistas urbanos más profesionalizados de todo el país. Fijarnos sólo en sus pinturas murales sería

65. Pérez Sendra, "Escenas del graffiti," 314.



Fig. 5. Belin, *Mañana nublada en Härryda*, 2020. Fundación la Cruz, Linares. (© Francisco Delgado Chica)



Fig. 6. Belin, *No rendirse es el trofeo*, 2020. Calle Radio Linares, Linares. (© Francisco Delgado Chica)

reducir prácticamente a la mitad toda su producción artística puesto que en su evolución en pos de una profesionalización mayor, existen lienzos de obras suyas en muchos museos y galerías del mundo (DTR Modern Gallery en Nueva York, Cohle Gallery en París, Colección Exégesis, Aurum Gallery en Bangkok, Montana Gallery en Barcelona en 2021...). Puesto que el foco de atención de este proyecto se centra en su figura y en Linares, habría que destacar también la Fundación "RAMPA", una actuación que ha llevado a cabo para poder conservar su producción y la de sus compañeros. El mismo ha considerado que en Linares hay muchísimos artistas urbanos que merecen reconocimiento, y debido a que las pinturas murales urbanas no reciben ningún tipo de protección institucional en Linares para su futura conservación, ha decidido recopilar en esta fundación inaugurada en febrero de 2021 una serie de obras suyas realizadas en el 2020, año complicado que explica en algunas de las obras que se encuentran en la galería. Además, aunque Belin tiene obras en los museos y galerías ya mencionados, no tiene un museo en su ciudad, por lo que ha decidido realizar por su cuenta esta galería donde encontramos por un lado lienzos y esculturas suyas, pinturas del grafitero Murfin, de Javier Aldarias y un mural realizado recientemente donde retrata al rapero conocido Wiz Khalifa (Fig. 7) con la intención de exponerlas al público de una manera más profesional y facilitar su venta. Mercantilizar o no el arte urbano supone una disyuntiva



Fig. 7. Belin, *Retrato de Wiz Khalifa*, 2020. Fundación Rampa, Linares. (© Francisco Delgado Chica)

clave si tenemos en cuenta las consecuencias como la pérdida de la generación de identidad y del reconocimiento por parte de otros artistas, por lo que este tipo de acciones podrían dar fin al arte urbano.

Conclusiones

La investigación presentada ha puesto de manifiesto que tanto el *graffiti* como el arte urbano y público son hoy objeto de estudio para muchos investigadores del arte contemporáneo debido a la riqueza patrimonial de sus valores artísticos, sociales, antropológicos e históricos. La diferenciación entre lo que es arte urbano y lo que no será muy importante para una futura protección. Dicha diferenciación no puede basarse solo en lo oficialmente considerado como tal, pues en esta caracterización es crucial la participación ciudadana, de los artífices del arte urbano y el propio juicio que se haga a la larga desde la Historia del Arte. Sin embargo, la protección de los testimonios que se consideren dignos de adquirir la condición patrimonial sí debe reglarse y acometerse por las instituciones y administraciones públicas, de ahí la importancia de los estudios y grupos de investigación que, como los aquí reseñados, profundizan en los valores patrimoniales y criterios de intervención necesarios para este tipo de arte. Por lo tanto, la protección del arte urbano requeriría una relectura de las leyes de patrimonio que hagan de este un "arte no efímero"⁶⁶ como indica Simon Armstrong. ¿Provocaría la protección de estas manifestaciones la desaparición de la esencia del *graffiti*? Bajo nuestra opinión, los jóvenes grafiteros emergentes seguirán existiendo y llenando las calles de rebeldía y de mensajes que sean testimonio de nuestra historia contemporánea, pero refuerza la necesidad de proteger las manifestaciones más relevantes de la pintura mural urbana aunque la institucionalización de estos hitos suponga la pérdida de su función⁶⁷, algo que podría encauzar al mismo arte urbano a su agonía.

En este sentido, y en el caso español y andaluz, pero con innegable proyección internacional, la protección de la obra de Belin, como artista ya consolidado y ampliamente valorado social y artísticamente, podría constituir un buen ejemplo a nivel metodológico y autonómico, por lo que nuestra investigación ha querido centrarse en la identificación y valoración patrimonial de su obra, así como en el establecimiento de pautas metodológicas con este fin y que podrían aplicarse a otros artistas urbanos. Belin muestra

66. Armstrong, "Street," 88.

67. Luque Rodrigo, "Identidad e imagen," 183.

además la propia evolución conceptual que hemos reseñado en este texto, manifestada en sus inicios como grafitero y su actual consideración como artista urbano en todos los sentidos. Con constancia, esfuerzo, creatividad, talento y por qué no, ausencia de normas, Belin ha evolucionado a pasos agigantados y por ello está siendo valorado incluso a nivel mundial. Sin embargo, lo más importante es la valoración del artista a nivel local ya que muchos linarenses ven en sus obras una seña de identidad, asumen que es parte de su tierra, y que, como tal, debería conservarse.

La protección del arte urbano es posible y en ella cuentan tanto las obras existentes como las perdidas, como sucede en el caso de este artista, ya que la documentación fotográfica de su obra nos permitirá en un futuro poder realizar una catalogación y valoración completa de su obra y su importancia en el arte urbano contemporáneo a nivel internacional, poniendo primero el foco de atención en Linares (Jaén), y avanzando posteriormente en los criterios para la catalogación y conservación de toda su obra urbana.

Referencias

Fuentes bibliográficas

- Almansa Moreno, José Manuel; Quirosa García, Victoria y Luque Rodrigo, Laura. "La vulnerabilidad del graffiti. Los nuevos retos del siglo XXI", en *Actas de la 15ª Jornada de Conservación de Arte Contemporáneo* (Madrid, 20-21 de febrero de 2014) coordinado por Manuel Borja-Villel, 65-79. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015.
- Armstrong, Simon. *Street Art*. Barcelona: Blume, 2019.
- Dogheria, Duccio. *Street Art*. Revista Art e Dossier 315. Firenze: Giunti Editore S.p.A., 2014.
- Figueroa Saavedra, Fernando. "Estética popular y espacio urbano: El papel del graffiti, la gráfica y las intervenciones de calle en la configuración de la personalidad de barrio". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. 62 (2007): 113.
- García Canclini, Nestor, Cruces Francisco, Castro Pozo, Marizta Urteaga. 2012. "Introducción. De la cultura postindustrial a las estrategias de los jóvenes". *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales. Prácticas emergentes en las artes, las editoriales y la música*. Madrid: Fundación Telefónica, 2012.
- García Gayo, Elena, Rita Lucía Amor García, Laura Luque Rodrigo, Rosa Senserrich Espuñes, Rosa M. Gasol Fargas, Ana Lizeth Mata Delgado, M^a Teresa Pastor Valls, Mercedes Sánchez Pons, Carlota Santabárbara Morera, María Isabel Úbeda García, María del Mar Vázquez de la Fuente, y Ester Giner Cordero. 2016. «Estudio del arranque sobre pintura con aerosol vinculada al grafiti y arte urbano: posibilidades, incompatibilidades y alternativas», «Anexo I: Propuesta De código deontológico Para La conservación Y restauración De Arte Urbano». *Ge-Conservación*, 10 (diciembre).

- García Gayo, Elena. "El espacio intermedio del arte urbano". *Ge-Conservación*, no. 16 (2019): 154-165.
- Graffiti Management Plan 2014-2018, *City of Melbourne*. Consultado el 13 de marzo de 2021. <https://www.melbourne.vic.gov.au/residents/home-neighbourhood/graffiti/Pages/graffiti-management-plan.aspx>
- Luque Rodrigo, Laura. "Arte y feminismo en el espacio público: de lo perdurable a lo efímero. Algunos ejemplos del siglo XXI en España," en *No solo musas. Mujeres creadoras en el arte iberoamericano*. Volumen 1 de *Monográfico Atrio*, editado por Eunice Miranda Tapia, 61. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2019.
- . "Identidad e imagen de la ciudad contemporánea: los museos de arte urbano". *Ge-Conservación*, no. 16, 2019.
- . "La gestión del arte urbano, ¿una cuestión pendiente?". *La Colmena*. Número 106, 2020.
- Martínez Aguilar, Lorenzo. *Historia artística y social de los edificios linarenses*. Jaén: Editorial Universidad de Jaén, 2014.
- Pérez Sendra, Ramón. "Escena del graffiti en Granada. Una esfera pública de tensión estética y política". Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2020.
- Pérez Torres, Natalia. *Graffiti y Patrimonio: tensiones entre lo efímero y lo permanente en la intervención del Armazém Vieira en Florianópolis, Brasil*. Florianópolis (Brasil): Universidad de Santa Catarina, 2015, 120-133.
- Valle Mendizábal, Nicole, Martín Calvo, David, Cetrulo Peeters, Joanna, Clares Cruz, Marina, Pinchuk, Polina. "Graffitis de la barriada Almanjáyar", coord. Celia Martínez Yáñez. *Gestión y Tutela del Patrimonio Histórico*. Universidad de Granada, 2019.

Fuentes periodísticas

- EL IDEAL. "Belín une historia y arte en el yacimiento ibero de Cástulo". *El Ideal*, 7 de junio de 2012. Consultado el 16 de mayo de 2021. <https://www.ideal.es/jaen/20120607/mas-actualidad/cultura/belin-historia-arte-yacimiento-201206071911.html>
- Escalante, José Luis. "Muralismo, un movimiento a la vanguardia artística". *La Vanguardia*, 21 de enero de 2019. Consultado el 09 de septiembre de 2021. <https://www.lavanguardia.com/vida/junior-report/20190121/454197055928/muralismo-movimiento-artistico-vanguardia.html>
- Fernández Barrera, Javier. "El Niño de las Pinturas: No puede ser que la protección del patrimonio sirva para bloquear la cultura". *Ideal Granada*, 26 de enero de 2020. Consultado el 10 de mayo de 2021. <https://www.ideal.es/granada/puede-proteccion-patrimonio-20200126184810-nt.html>
- García de Castro, Carlos. "El arte tiene que disolverse cuando haga falta". Entrevista a HORA JAÉN. "El hip hop vuelve a Úbeda el próximo 24 de junio en un evento de referencia en Andalucía". *Hora Jaén*, 16 de mayo de 2017. Consultado el 17 de mayo de 2021. <https://www.horajaen.com/2017/05/16/el-hip-hop-vuelve-a-ubeda-el-proximo-24-de-junio-en-un-evento-de-referencia-en-andalucia/>

- LINARES28. "Los desencaja de graffiti y break dance volverán a Linares". *Linares28*, 29 de abril de 2015. Consultado el 05 de abril de 2021. <https://www.linares28.es/2015/04/29/desencaja-graffiti-volveran/>
- López Cuenca, Rogelio. *Diagonal Periódico*, 4 de abril de 2014. Consultado el 08 de septiembre de 2021. <https://www.diagonalperiodico.net/culturas/22360-arte-tiene-disolverse-cuando-haga-falta.html>
- Mariño, Enrique. "Un graffiti de Muelle aspira a ser declarado Bien de Interés Cultural". *Público*, 20 de mayo, 2010. Consultado el 09 de mayo de 2021. <https://www.publico.es/espana/graffiti-muelle-aspira-declarado-interes.html>
- Soto, Jéssica. "SOS: Las obras de Belin desaparecen". *El Ideal Linares*, 16 de marzo, 2017. Consultado el 20 de abril de 2021. <https://www.ideal.es/jaen/linares/201703/16/obras-belin-desaparecen-20170316003517-v.html>
- Velasco, Juan. "El festival que convirtió El Carpio en un museo de arte contemporáneo al aire libre". *Cordopolis*, 29 de diciembre, 2020. Consultado el 04 de marzo de 2021. https://cordopolis.eldiario.es/especiales/festival-convirtio-carpio-museo-arte-contemporaneo-aire-libre_1_7143112.html

Webgrafía

- Abarca, Javier. "Comienza la restauración de la firma de Muelle en la Calle Montera de Madrid". *Urbanario*, 9 de noviembre de 2016, consultado el 09 de mayo de 2021. <https://urbanario.es/comienza-la-restauracion-de-la-firma-de-muelle-en-la-calle-montera-de-madrid/>
- ARTSATION. "Wall piece by street artist Blek le Rat saved in Leipzig". Consultado el 06 de abril de 2021. <https://artsation.com/en/journal/editorial/blek-le-rat-in-leipzig>
- BELIN. "Biografía". Consultado el 02 de mayo de 2021. <https://belin.es>
- Centre del Carme Cultura Contemporània. "El Centre del Carme amanece con un graffiti de casi 1.000 metros cuadrados, obra de PICHIAVO". Consultado el 11 de mayo de 2021. <https://www.consorcimuseus.gva.es/centro-del-carme/prensa/el-centre-del-carme-amanece-con-un-graffiti-casi-de-1-000-metros-cuadrados-obra-de-pichiavo/?lang=es>
- CIVITAS 2.0. "Mural". Consultado el 11 de mayo de 2021. <http://civitas.unizar.es/mural>
- El Niño de las Pinturas. "Historia". Consultado el 10 de mayo de 2021. <https://www.elninode-laspinturas.es/history.html>
- IAPH. Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. "Entre dos arcoíris". Consultado el 08 de marzo de 2021. <https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/251341/granada/granada/%22entre-dos-arcoiris%22>
- MAUS. Málaga Arte Urbano Soho. "Introducción". Consultado el 10 de mayo de 2021. <http://mausmalaga.com/>
- Miguel Ángel Moreno Carretero. "Proyectos, Scarpia". Consultado el 29 de septiembre de 2021. <https://miguelangelmorenocarretero.com/proyectos/scarpia/>
- SIX TO CELEBRATE. "Murales-Crack is wack". Consultado el 05 de abril de 2021. <https://6to-celebrate.org/site/murales-crack-is-wack-el-crack-es-prejudicial/>

SOHO Málaga. Soho Málaga, barrio de las artes. "¿Por qué este barrio?." Consultado el 09 de mayo de 2021. <https://soho.malaga.eu/portal/menu/portada/portada>

STREET ART ANDALUCIA. Consultado el 11 de mayo de 2021. <https://www.streetartandalucia.com/>

Fuentes legislativas

- ICOMOS. "Carta Internacional sobre la conservación y la restauración de monumentos y sitios (Carta de Venecia, 1964)". *II Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos* (Venecia, mayo de 1964). Adaptada por ICOMOS en 1965. Consultado el 25 de mayo de 2021. https://www.icomos.org/charters/venice_sp.pdf
- Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español. *Boletín Oficial del Estado*, no. 155, de 29 de junio de 1985, 17. Consultado el 25 de mayo de 2019. <https://www.boe.es/buscar/pdf/1985/BOE-A-1985-12534-consolidado.pdf>.
- Ley 14/2007, de 26 de noviembre, del Patrimonio Histórico de Andalucía, *Boletín Oficial del Estado*, no. 38, de 13 de febrero de 2008, 33. Consultado el 1 de mayo de 2021. <https://www.boe.es/buscar/pdf/2008/BOE-A-2008-2494-consolidado.pdf>
- Ley Orgánica 1/2015 del Código Penal, *Boletín Oficial del Estado*, no. 77, de 30 de marzo de 2015, 27061-27176. Consultado el 25 de abril de 2021. <https://www.boe.es/eli/es/lo/2015/03/30/1>
- Ley 10/2015, de 26 de mayo, para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. *Boletín Oficial del Estado*, no. 126, de 27 de mayo de 2015, 45298, consultado el 30 de mayo de 2019. <https://www.boe.es/eli/es/l/2015/05/26/10/dof/spa/pdf>
- Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, de la Ley de Propiedad Intelectual, *Boletín Oficial del Estado*, no. 97, de 23 de abril de 1996, 7. Consultado el 30 de mayo de 2021. <https://www.boe.es/buscar/pdf/1996/BOE-A-1996-8930-consolidado.pdf>

El uso de filtros de calidad y control de distorsiones

The Use of Quality Filters and Control of Distortions



Separación y velocidad. La imagen privada del arte urbano

Separation and Speed. The Private Image of Urban Art

Kléver Francisco Vásquez Vargas

Universidad Central del Ecuador, Quito, Ecuador

kfvasquez@uce.edu.ec

0000-0002-7944-7707

Recibido: 27/05/2021 | Aceptado: 14/09/2021

Resumen

El texto que se presenta a continuación indaga sobre un arte urbano que daría cuenta de la muerte del espacio público, manifestando, en sus imágenes, el predominio del espacio privado. Para hacerlo se han seleccionado dos proyectos presentados en los encuentros de arte urbano al zur-ich organizados por el colectivo Tranvía Cero en el sur de Quito-Ecuador. Ambos proyectos serían una muestra representativa de las dos formas en que, lo público y lo privado, convergen; es decir, son imágenes que muestran cómo lo íntimo y doméstico se desborda al espacio público y viceversa, cómo lo perteneciente a un exterior público se refugia en un interior privado. Se observó que, la distancia que separa lo público de lo privado en arte, puede ser mínima cuando las imágenes son producto de la máxima velocidad, aquella relacionada con la luz indirecta que proveen las tecnologías domésticas y privadas; velocidad a la que, inútilmente, el arte urbano se resiste.

Abstract

The following text delves into a type of urban art that would account for the death of public space, manifesting in its images the predominance of private space. In order to do so, two projects presented at al zur-ich urban art meetings organized by Tranvía Cero collective in the south of Quito-Ecuador have been selected. Both projects offer a representative sample of the two ways in which the public and the private sphere converge; in other words, they are images that show how the intimate and domestic overflows into the public space and, vice versa, how what belongs to a public exterior takes refuge in a private interior. It was observed that the distance that separates the public from the private in art can be minimal when the images are the product of maximum speed, which is related to the indirect light provided by domestic and private technologies. Speed at which, uselessly, urban art resists.

Palabras clave

Imagen
Arte urbano
Espacio público
Ciudad
Velocidad
Distancia

Keywords

Image
Urban Art
Public Space
City
Speed
Distance

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Vásquez Vargas, Kléver Francisco. "Separación y velocidad. La imagen privada del arte urbano." En *La Agonía del Arte Urbano*. Monográfico Atrio 2, editado por Elena García Gayo y Laura Luque Rodrigo, 222-240. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, Atrio, 2021. <https://doi.org/10.46661/atRIO.6299>

© Kléver Francisco Vásquez Vargas. Esta publicación es de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonComercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Introducción

El arte desde sus inicios, ha presentado en su evolución histórica los cambios sociales y culturales que terminaron otorgándole autonomía. Esa condición emancipada del arte pudo forjarse, precisamente, en el entramado social de las grandes ciudades; pues es en la ciudad donde los extraños se encuentran e interactúan en relaciones contractuales e intelectuales¹. De esa manera, la ciudad pone en evidencia la condición pública del arte, permitiendo que éste se transforme o evolucione a la par que adquiere relevancia cultural y política, pues:

Toda actividad desempeñada en público puede alcanzar una excelencia nunca alcanzada en privado, porque ésta, por definición, requiere la presencia de otros, y dicha presencia requiere la formalidad del público, constituido por los pares de uno, y nunca la casual, familiar presencia de los iguales o inferiores a uno².

Es así que, al ocupar la calle, el arte encuentra su mayor grado de emancipación y lo que llamamos arte público no sería otra cosa que la manifestación más directa y elemental del arte con respecto a la ciudad en cuanto espacio público. Un espacio público que, por otro lado, responde a las diferentes formas de producción y organización de la ciudad que terminan cristalizando un cierto "orden urbano"³ y que, por ello, determina el espacio público como dispositivo técnico encaminado a disciplinar las prácticas urbanas, las mismas que, atrapadas en "las redes de la vigilancia"⁴, detonan procedimientos populares que, contrariamente, juegan con los mecanismos de la disciplina tergiversándolos o cambiándolos⁵. El arte urbano⁶ practicado en el espacio público también formaría parte de esas prácticas lúdicas o indisciplinadas que suceden en la ciudad; no es casual que sus imágenes se impregnen en los muros, entendidos como límites que separan lo público de lo privado. Son imágenes dejadas por quienes transitaron clandestinamente por lo urbano. Aquellos que, "caminaron al borde (...) ni en lo público ni en lo privado, sino en su umbral"⁷. Imágenes-puentes, que separan y unen; que están fuera

1. Georg Simmel, "La metrópolis y la vida mental," *Bifurcaciones 04*, 2-10

2. Hannah Arendt, *La condición humana* (México: Paidós, 2016), 58

3. Emilio Duhau y Angela Giglia, *Metrópolis, espacio público y consumo* (México: Fondo de Cultura Económica, 2016), 103

4. Michel de Certeau hace referencia al espacio urbano como red de espacios públicos donde las prácticas ciudadanas, a la larga, siempre están controladas y vigiladas.

5. Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano 1: Artes de hacer* (México: ITESO, 2007)

6. El arte urbano acá, hace referencia a las intervenciones realizadas sin autorización en el espacio público, las cuales podrían también considerarse como 'arte público espontáneo', 'arte público independiente' (expresión propuesta por el investigador y docente Javier Abarca) o 'arte colectivo'.

7. Kléver Vásquez Vargas, "El grafiti y el barrio" *Indisciplinar Vol.3*(2017), 105.

y dentro de un espacio que fluctúa entre la pugna oscilante de lo formal e informal así como de lo público y lo privado.

Sin embargo, esas imágenes dejadas en los espacios de la ciudad, habrían sido condicionadas por el menoscabo que lo público ha recibido en las ciudades contemporáneas; donde se disocian las prácticas cotidianas y el espacio jurídicamente público debido a procesos de "privatización y especialización"⁸. Ciudades que, en busca de seguridad, se han fragmentado en pequeñas comunidades atomizadas, levantando sus muros y separándose socialmente de lo extraño y lo diverso⁹; alojando, de esa manera, la inseguridad en el espacio público; haciendo que éste, paulatinamente, sea abandonado e ignorado, y un "espacio público muerto es una razón, la más concreta, para que las personas busquen en el terreno íntimo lo que se les ha negado en el plano ajeno"¹⁰.

Ciertas imágenes del arte urbano dan fe de la conmoción o afectación dejada por la muerte del espacio público. Se trataría de imágenes que acentúan lo cotidiano, lo doméstico o lo íntimo que, separado de una vida urbana en declive, ahora se apodera de un espacio externo deshabitado, volviéndose, a su vez, necesario en el discurso contemporáneo del arte. Estas imágenes formarían parte de las prácticas artísticas que, inscritas en el sistema hegemónico del mercado, llegan a desplegar "tácticas"¹¹ que escapan o resisten a la lógica consumista del espacio público contemporáneo; vuelven su mirada, al interior de grupos o comunidades específicas, valorando prácticas locales. En ese sentido, la obra artística tiene en cuenta, "en el proceso de trabajo, la presencia de la microcomunidad que lo va a recibir. Una obra crea así, en el interior de su modo de producción, y luego en el momento de su exposición, una colectividad instantánea de espectadores-partícipes"¹²; contribuyendo, de esa manera, a diluir los límites que separan al arte de la sociedad, a lo público de lo privado, y asociando nuevamente las prácticas cotidianas y domésticas con el espacio público.

Nos preguntamos, entonces, si el arte puede verse como una práctica urbana que pretende resucitar al espacio público o, por el contrario, se trata, simplemente, de una forma indirecta de la ya mencionada privatización y especialización de dicho espacio. En consecuencia, se busca averiguar cómo lo público es captado por el discurso de la

8. Emilio Duhau y Angela Giglia, *Metrópolis, espacio público y consumo* (México: Fondo de Cultura Económica, 2016), 141.

9. Zygmunt Bauman, *Comunidad: En busca de seguridad en un mundo hostil* (Madrid: Siglo XXI, 2006)

10. Richard Sennett, *El declive del hombre público* (Barcelona: Península, 1978), 25.

11. Es el término que utiliza De Certeau (2007) para describir las maneras cómo los *consumidores* desvían los usos de ciertos productos.

12. Nicolas Bourriaud, *Estética relacional* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008), 71.

vida privada en su doble dirección (cómo lo íntimo y doméstico se desborda al espacio público y, viceversa, cómo lo propio de un exterior público se refugia en un interior privado) y con ello, vislumbrar las características de las imágenes que pretenden escapar a la lógica mercantil de su reproductibilidad técnica.

La imagen como producto de la separación

A partir de la segunda mitad del siglo XX, la necesidad crítica y social de disipar las fronteras que la ciencia y las guerras habían construido se correspondía con la exigencia artística de “aproximar el arte a la vida”¹³ aboliendo sus límites disciplinares y sociales, llevando lo íntimo a lo público o provocando acontecimientos en lo cotidiano; aspiración que venía desarrollándose desde el romanticismo y las vanguardias críticas. Para entonces, las necesidades primarias de las clases proletarias habían sido satisfechas –hasta cierto punto– por las nuevas condiciones modernas de vida. Ahora, estas clases económicamente activas se mostraban presentes con poder adquisitivo y de consumo en el espacio público. Fenómeno que Hannah Arendt llamó la emancipación de la labor¹⁴; “cuando al *animal laborans* se le permitió ocupar la esfera pública; y sin embargo, mientras el *animal laborans* siga en posesión de dicha esfera, no puede haber auténtica esfera pública, sino sólo actividades privadas abiertamente manifestadas”¹⁵.

Arendt distingue unas actividades privadas propias de un espacio personal y restringido, acentuando su diferencia y su separación con lo público y su espacio. Un espacio que, construido por el urbanismo moderno, delimita las diferentes actividades públicas y privadas, destinadas éstas a realizarse en espacios urbanos específicos e higiénicos. Las actividades se clasifican de acuerdo al urbanismo de la ciudad moderna, el mismo que aplica las técnicas de la economía capitalista, operando de acuerdo a lo que Debord llamó separaciones¹⁶ las mismas que se manifiestan en la zonificación urbanística, tratando, entre otras cosas, de evitar cualquier peligrosa reagrupación de los trabajadores. Puede notarse que, en las ciudades, los equipamientos modernos como “las fábricas así como las casas de la cultura, las ciudadelas de vacaciones y los ‘grandes conjuntos’ están especialmente organizados para los fines de esta pseudo-colectividad

13. Pretensión de las vanguardias artísticas de principios de siglo XX, mencionada por Ticio Escobar, *Imagen e intemperie* (Madrid: Clave intelectual, 2015).

14. Hannah Arendt, *La condición humana* (México: Paidós, 2016).

15. Hannah Arendt, 140.

16. Guy Debord, *La Sociedad del espectáculo* (Santiago: Naufragio, 1995), 104.

que acompaña también al individuo aislado en la célula familiar¹⁷. Esta sociedad atomizada, pero con un horizonte común, es la sociedad del consumo que deviene en “la sociedad de masas o de la histeria colectiva, donde las personas se comportan de repente como si fueran miembros de una familia, cada una multiplicando y prolongando la perspectiva de su vecino¹⁸”.

Es así que, la obstinada utopía de aproximar el arte a la vida o, hacer de ésta un arte, se cumple por las condiciones que la ciudad moderna le otorga al mercado y, con el dominio estético que éste inaugura en la sociedad moderna y desarrolla en la sociedad contemporánea. Por lo tanto, se cumple la utopía de las vanguardias “no como utopía emancipatoria del arte o la política sino como logro del mercado (no como principio de emancipación universal sino como cifra de rentabilidad a escala planetaria)¹⁹”.

La utopía de las vanguardias llega a la sociedad contemporánea transformada en espectáculo para ser consumida primero en ficción y luego en realidad; primero en imagen, luego en producto. Ya Guy Debord caía en cuenta que “la separación hace parte, ella misma, de la unidad del mundo, de la praxis social global que se ha escindido en realidad e imagen²⁰”. Después de todo, son imágenes producidas por las tecnologías del diseño, de la información y comunicación quienes movilizan a la mercancía extramuros, colocándola a la vista y mostrándonos su aparente accesibilidad. Precisamente, por esa ficción de su promesa, la imagen mercantil se asemeja a la obra de arte, cuya apariencia libre en cuanto estética se “sitúa frente a nosotros, inaccesible, no disponible a nuestro conocimiento, nuestros objetivos y nuestros deseos. Al sujeto se le promete la posesión de un nuevo mundo mediante esta figura que no puede poseer de ninguna manera²¹”.

Por tanto, el desvanecimiento de los límites que dividen lo público de lo privado tiene que ver con lo ilusorio y, para ello, sirven el arte y sus cualidades estéticas pues, su efecto se encarga de instaurar en las subjetividades esa posibilidad. En eso consiste la ilusión, en llenar el vacío con promesas; se satura el intervalo y se salva la distancia existente entre lo público y lo privado; en el lugar intersticial de su separación se coloca la imagen de la mercancía; ésta, a la vez que promete derribar los muros de la

17. Debord, 104.

18. Hannah Arendt, *La condición humana* (México: Paidós, 2016), 67.

19. Ticio Escobar, *Imagen e intemperie* (Madrid: Clave intelectual, 2015), 26.

20. Guy Debord, *La Sociedad del espectáculo* (Santiago: Naufragio, 1995), 9.

21. Jacques Rancière, *Disenso: Ensayos sobre estética y política* (México: Fondo de Cultura Económica, 2019), 154.

propiedad privada, realmente los consolida, ya que pone en evidencia la separación fundamental que marca la oferta y la demanda.

Esas imágenes liminares o superficiales que la sociedad consume carecen de responsabilidad crítica y política. Su presencia es producto del consenso de las partes; buscan llegar a las masas y apelan a los valores estéticos generalizados, gustar sin adentrarse en los laberintos socioculturales, son las imágenes de la publicidad, donde se representan los valores positivos de la sociedad bien intencionada del consumo; ofrecen cordialidad, seguridad y medida: “prometen a los consumidores el cumplimiento de la representación: el encuentro feliz entre la cosa y su nombre o su reflejo. (...). Por eso, el arte requiere otro tipo de imágenes, capaces de producir una puntada que permita entrever lo real sin pretender alcanzarlo...”²².

En resumen, las imágenes de la utopía, de la mercancía y de la segregación social también formarían parte de la estética moderna de las separaciones, ya que, desde Kant, “la representación se plantea según el libreto de un pleito trascendental de encuentro/desencuentro entre sujeto y objeto”²³.

La doble vía de la imagen

Para averiguar cómo lo público del arte urbano es captado por el discurso de la vida privada, y qué características poseen las imágenes que buscan resistirse a la lógica del mercado, se seleccionaron dos proyectos de arte realizados en el encuentro de arte urbano *al zur-ich*, evento gestado por el colectivo Tranvía Cero²⁴ en el sur de Quito. Los proyectos seleccionados son una muestra representativa de todos aquellos proyectos realizados en el evento *al zur-ich* desde el 2006 hasta el 2015 que relacionan la imagen con el espacio público.

El primer proyecto se desarrolla en *El Guasmo Norte* (coop. 5 de agosto), barrio marginal de Guayaquil. Allí el colectivo “La Vanguardia” trabajó con su proyecto artístico *El cómic del barrio* (2010)²⁵ y con él se propuso contar otras historias. Se diseñaron viñetas a la

22. Ticio Escobar, *Imagen e intemperie*, 150.

23. Escobar, 19

24. Pablo Almeida, “Encuentro al zur-ich”, consultado el 22 de octubre de 2018, <http://arturbanosur.blogspot.com/>

25. Rodolfo Kronfle, “Río revuelto”, consultado el 4 de diciembre de 2018, <http://www.riorevuelto.net/2010/11/el-comic-del-barrio-colectivo.html>.

manera del cómic, basadas éstas en los relatos de algunos de los habitantes del sector. Se trata de imágenes con relatos que no podrían ocupar las páginas de los medios masivos de comunicación porque carecen del talante espectacular que requiere una noticia para tener acogida en los medios. Se muestran historias cotidianas, anécdotas de barrio con las que se identificarían tan sólo algunos vecinos. No son historias que buscan propagar su verdad masivamente, son historias particulares, locales y personales, pero historias de vecindario que no han tenido la oportunidad de salir categóricamente a la luz pública. Esa es la intención del colectivo artístico: permitir que esos relatos personales ocupen el espacio público.

El segundo proyecto, *En la casa* (2006)²⁶ de Adrián Balseca, produjo imágenes que del exterior pretenden llevar su mensaje al interior de la propiedad privada. Estas representaciones con la estética del grafiti, pertenecientes al imaginario del exterior, son signos de la calle pintados por representantes de la movida local, acostumbrados a la movilidad invisible que provee el anonimato de la calle. Estas imágenes externas ahora, camufladas y transportadas por los cilindros de gas, asaltan el espacio privado de la casa. Adrián Balseca logró reunir a varios colectivos y personajes del grafiti para pintar los cilindros que luego serían distribuidos por la empresa encargada. El trabajo de gestión de Balseca se invisibiliza cuando el proyecto llega a materializarse; finalmente la obra se consume cuando el grafiti ingresa en la casa sin mencionar autoría ni las intenciones de su gestor o de sus autores; son imágenes anónimas que, camufladas en un objeto cotidiano, llevan los signos de un espacio público que traslada connotación peyorativa al interior de la propiedad privada. Son imágenes de afuera, realizadas por jóvenes que simbolizan y representan "amenaza de ruptura"²⁷ de los cotidianos rituales sociales que se espera dominen el hogar y la comunidad. Las imágenes contienen las voces e ideología de esos jóvenes, muchas veces considerados ciudadanos de segunda clase; por tanto, son voces de su "microcomunidad"²⁸, un circuito de acción siempre limitado y anónimo que no tiene resonancia en otros ámbitos externos al suyo.

A continuación se analizan ambos proyectos por separado, entendiendo que ambos recorren la misma distancia, pero en sentido contrario, desde lo íntimo y doméstico hacia el espacio público y viceversa, desde un exterior público hacia un interior privado, lo que determina dos tipos de imágenes que podrían denominarse imágenes de ida e imágenes de vuelta; siempre, bajo el marco que relacione la producción de sus

26. Tranvía Cero, "AL ZUR-ICH, 2003-2013" https://issuu.com/rodrigo7656/docs/libro_tranvi_a_cero_final_13

27. Se refiere al término utilizado por Ariel Gravano al resaltar los roles sociales de los jóvenes en los barrios.

28. Haciendo referencia a las comunidades mencionadas por Bourriaud, 2008.

imágenes con el espacio público y privado. Gracias a ello se pueden detectar elementos en común que sirven como indicios que guían y ayudan a dilucidar la característica que se observa cuando ambos tipos de imágenes se cruzan en esa vía de doble sentido que separa lo público de lo privado.

Imágenes de ida

De lo personal a lo público

Para identificar este tipo de imágenes, revisamos el proyecto *El cómic del barrio* (Fig.1) del colectivo *La Vanguardia*, presentado en Guayaquil en uno de los encuentros *al zurich*. Pequeños relatos e historias del barrio marginal *El Guasmo* son contadas a través del cómic o, la historieta que, con sus propias leyes sintácticas, combina el texto y la imagen. Mencionamos, en ese sentido, algunas consideraciones derivadas de ese proyecto, donde se resalta la superposición de imágenes en casas del barrio como si se tratara de recomponer las piezas de un objeto previamente roto o separado, evidenciando así una separación sufrida en la imagen urbana que, la memoria o, sus imágenes tratan de restaurar. De esa manera, en el proyecto de *La Vanguardia* se observa cómo las viñetas que, impregnadas en las viviendas no conforman una linealidad continua en su recorrido, más bien, el cómic “desmenuza el *continuum* en unos pocos elementos esenciales”²⁹ y con ello se diferencia del film pues, “el montaje de la historieta no tiende a resolver una serie de encuadres inmóviles en un flujo continuo, como lo hace el film, si no, a realizar una especie de continuidad ideal a través de una real discontinuidad”³⁰. En ese sentido, el montaje realizado por el cómic en el barrio, se diferencia del montaje cinematográfico y se acerca, más bien, “a poner, los unos junto a los otros, trozos de cosas supervivientes, necesariamente heterogéneas y anacrónicas puesto que vienen de lugares separados y de tiempos desunidos por lagunas. Ese riesgo tiene por nombre imaginación y montaje”³¹. Así, las imágenes chocan con la realidad arquitectónica del barrio o, con su imagen urbana, mostrando en ese sentido que, “para hacer un montaje tiene que haber un choque entre dos imágenes y, generalmente, de este choque surge una tercera”³².

29. Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados* (Barcelona: Lumen, 1984), 172.

30. Eco, 172.

31. Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes tocan lo real* (Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2018).

32. Pedro Romero, “Un conocimiento por el montaje: Entrevista con Georges Didi-Huberman” *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes* #5(2007), 20.



Fig. 1. La Vanguardia, *El cómic del barrio*, 2010. Guasmo Norte, Guayaquil. (© Tranvía Cero)

De esa manera, el proyecto relaciona y distingue la secuencia de imágenes del cine y del cómic. Ambos, como medios masivos de comunicación, nos hablan de la reproductibilidad técnica de las imágenes y cómo ellas han pasado de la imagen estática del cómic a la imagen móvil del cine, lo que puede denotar también cierta nostalgia hacia medios gráficos que, para las grandes mayorías, quedaron en el pasado.

El montaje discontinuo de imágenes en algunas casas del barrio marcaría un recorrido azaroso a través de las calles, imprimiéndole al espacio público momentos de encuentro con imágenes icónicas que harían las veces de hitos urbanos efímeros que, para algunos, alimentaron sus recuerdos con el barrio en cada pausa estimulada por la imagen.

Es así que, la lectura de todas las viñetas en el barrio daría una idea incompleta, pero representativa del mismo y, a su vez, fundaría una acción deambulatoria en las calles. No es una sintaxis específica

entre encuadres o viñetas la que posibilita su lectura continua, sino el recorrido físico a través de la continuidad de la calle. No es la imaginación la que completa la continuidad de las viñetas, sino la imagen urbana, y por ello, lo que sucede entre viñetas tiene que ver con el espacio exterior o, en este caso, con recorrer dicho espacio, dándole sentido o encontrando una imagen urbana que ocupe el vacío entre las viviendas que, a su vez, son viñetas³³.

Las imágenes en la discontinuidad propia del barrio y su recorrido intensifican (por contraste) los vacíos existentes en su tejido urbano y, por tanto, marcan también las separaciones que los lotes baldíos y construcciones provisionales le otorgan al barrio.

El proyecto, de alguna forma, recupera el cómic para el arte urbano y para la ciudad. Cosas recuperadas que se ponen juntas, imágenes y casas de barrio chocan provocando un conflicto de sentido, una alteración en la imagen urbana y, quizá en ello consista la escala urbana de la propuesta, pues nos indica el carácter de montaje como condición propia de la construcción informal o urbanismo lento, el cual se opone al rápido y planificado desarrollo inmobiliario, se relaciona más bien, con el desarrollo colectivo, lento, eventual y disperso con que evolucionan las ciudades; sobre todo, las históricas que son el resultado de la yuxtaposición de capas donde lo nuevo y lo viejo se superponen. En ese aspecto también se observaría el carácter anacrónico que posee el proyecto. Extemporáneas y fuera de lugar se presentan las imágenes del proyecto y, precisamente ese es el riesgo del montaje, pero por ello mismo se devela la condición fuera de tiempo y lugar con que se connota a un barrio marginal; espacio público en formación, siempre en construcción, donde las separaciones también son provocadas por una segregación social que fragmenta, clasifica y estigmatiza los diferentes barrios de una ciudad. En *El Guasmo Norte*, esos vacíos que cortan la homogeneidad y continuidad de su imagen urbana, hablan de una precariedad económica insuficiente que provoca una construcción del espacio intermitente e imposibilita una planificación previa y total. Sus vacíos, cortes y separaciones demuestran cómo se distancian una de la otra la ciudad formal de la informal, configurando, después de todo, su imagen urbana.

33. Kléver Vásquez Vargas, "El disfraz de lo público: El arte de lo urbano como otro espacio público" (Tesis de doctorado, Universidad de Guadalajara, 2019), 195.



Fig. 2. Adrián Balseca, *En la casa*, 2006. Sur de Quito. (© Tranvía Cero)

Imágenes de vuelta

De la calle a la casa

Para identificar este tipo de imágenes, nos valemos del proyecto *En la casa* (Fig. 2) de Adrián Balseca presentado en el encuentro *al zur-ich* 2006. En ese proyecto se evidencia cómo las estrategias de separación influyen o afectan al marco contextual con el que se puede leer el proyecto o, mejor dicho, a sus imágenes conectadas a su producción, distribución y consumo, en un marco que, desde la modernidad, también fue dividido en la esfera de lo público y lo privado. Así es como, para observar este proyecto, nos centramos en lo relativo al lugar de las imágenes, a su hábitat natural. Mencionamos, en ese sentido, algunas de las separaciones que se han normalizado en la apreciación referente al lugar de ciertas imágenes –en este caso del grafiti–. De esa

manera, el proyecto de Balseca nos recuerda que los grafitis pertenecen a la calle y no a la casa y con esas imágenes también los cuerpos que las producen, en este caso, los jóvenes del barrio. Sus cuerpos también se han dividido. Si consideramos la acotación de Belting³⁴ sobre el cuerpo, como medio portador y productor de imágenes, podemos advertir que los jóvenes portan los signos del grafiti, de la calle, en oposición a los signos que, se supone, pueden ser inculcados por la familia en el hogar. La separación de los miembros jóvenes del hogar permite la dialéctica necesaria entre pares opuestos que otorgan la ideología de "lo barrial"³⁵. Separación que además corrobora la condición moderna que "separó el mundo de los signos del mundo del cuerpo, (...) Se dirige a una percepción cognitiva, en vez de una percepción sensorial relacionada con el cuerpo; incluso las imágenes se reducen en este caso a signos icónicos"³⁶.

Esa modernidad que dividió los espacios y las imágenes llegó también a dividir las prácticas sociales, ahora, desarrolladas por cuerpos también escindidos. División moderna que sirve para la clasificación y, por ende, para el entendimiento y asimilación así como para la distribución y ágil mercantilización de todo o, casi todo lo que, gracias a ello, puede ser movilizado. Las imágenes, por supuesto, con toda su carga semántica y mínima carga material circulan globalmente a gran velocidad pudiendo surgir simultáneamente en cualquiera de los lugares que requieran su consumo; por lo tanto, haciendo imposible encontrar su lugar de origen o localización específica.

Consideramos, sin embargo, que el proyecto de Balseca nos dice lo contrario, nos dice que hay otro tipo de imágenes que no se multiplican ni circulan velozmente por las autopistas tecnológicas del mercado. Se trata de imágenes ancladas a un lugar y es a ellas a las que apela su propuesta, pues, ellas requieren ser leídas junto a su entorno, característica que John Berger³⁷ en los años 70 ya demostró. En éste caso, las imágenes serán leídas con el interior de la casa, con la cocina; por lo tanto, la forma en que exigen ser vistas las imágenes del interior no es la misma que la reclamada en el exterior.

Utilizar un cilindro de gas de uso doméstico y privado, pero de circulación compartida y pública como medio portador y de traslado de imágenes, parece hacernos ver, de manera ralentizada, la velocidad con que se distribuyen las imágenes en nuestra sociedad; es decir, ironiza su reproductibilidad técnica; permite que una imagen pública dure en el hogar el mismo tiempo en que un cilindro de gas tarda en agotarse. En otras palabras, la imagen en la obra de Balseca, adquiere una presencia condicionada por el ritmo que le impone una actividad doméstica particular y cotidiana desarrollada en el

34. Hans Belting, *Antropología de la imagen* (Buenos Aires: Katz, 2007)

35. Ariel Gravano, *Antropología de lo barrial* (Buenos Aires: Espacio, 2003)

36. Hans Belting, *Antropología de la imagen* (Buenos Aires: Katz, 2007), 18.

37. John Berger, *Modos de ver* (Barcelona: Gustavo Gilli, 2016)

espacio privado de una cocina; y por tanto, escapando, de alguna forma, a la frenética estampida de imágenes que, catapultadas por las pantallas de televisión, computadores y celulares, atraviesan, sin discriminación lo público y lo privado, asaltando asiduamente plazas y calles tanto como habitaciones privadas³⁸.

Es así como los grafitis de *En la casa* (2006) muestran la mutación significativa que experimentan las imágenes al salir de su lugar naturalizado e ingresar a un espacio interno y privado. Provocan un choque de sentido, un cortocircuito en el significado, en el que la extrañeza irradia sus chispas dentro de casa.

Las imágenes que Balseca introduce *En la casa* alteran la semejanza con el motivo original al sacarlas de su lugar propio; provocando y develando que no todas las imágenes pueden influir sin extrañeza en quien las percibe o porta. Y, aunque parezca anónima, autónoma e infinita la propagación de las imágenes; no somos simplemente atravesados por la vertiginosa indiferencia de estas, sino que, las imágenes también pueden adaptarse o existir gracias a nuestra actividad vital. No sólo nos condiciona su presencia global, sino que nuestra actividad singular y cotidiana también permite su particular existencia³⁹.

El lugar a donde llegan las imágenes no solamente es privado, sino que se mantiene anónimo. De hecho, ni el artista que gestionó la obra puede saber en qué lugares fueron a parar esas imágenes que, camufladas en un objeto doméstico, lograron ingresar a unos interiores siempre velados para lo extranjero. En la obra, las imágenes cabalgan en los cilindros de gas como si de un caballo de Troya se tratara, adentrándose intramuros a los dominios desconocidos e íntimos de lo doméstico. El tener que camuflarse, como si de una "táctica"⁴⁰ militar se tratara, evidencia la infranqueable separación socio espacial que existe en cierta dimensión de lo público-privado.

El lugar de la velocidad

Quizá, esa libertad alcanzada por el arte cuando supo abrirse a todo lo que significaba el exterior, rompiendo sus propios límites disciplinares y entregándose a "la intemperie de la historia, de sus vientos oscuros y sus turbios flujos"⁴¹, quizá allí también, se encontró con "el deseo de moverse libremente"⁴²; con el movimiento de cuerpos y máquinas

38. Kléver Vásquez Vargas, "El disfraz de lo público: El arte de lo urbano como otro espacio público" (Tesis de doctorado, Universidad de Guadalajara, 2019), 173.

39. Vásquez Vargas, 175.

40. Es el término que utiliza De Certeau (2007) para describir las maneras como los *consumidores* desvían los usos de ciertos productos.

41. Ticio Escobar, *Imagen e intemperie*, 98.

42. Richard Sennett, *Construir y habitar: Ética para la ciudad* (Barcelona: Anagrama, 2019), 53.

o, mejor dicho, con “la belleza de la velocidad”⁴³ –exclamada por Marinetti– y con un espacio público captado por el velo estético del mercado que lo envuelve todo sin ocultar nada, donde “el consumo voraz de imágenes hace imposible cerrar los ojos”⁴⁴.

La velocidad también afecta a la percepción de las imágenes de los proyectos analizados. Así, en *El cómic del barrio* (2010) del colectivo *La Vanguardia*, se indica la diferencia de velocidad que existe entre las imágenes de un film y las de un cómic, la percepción de las mismas depende de la velocidad de su secuencia. El proyecto *En la casa* (2006) de Adrián Balseca, nos hace notar que las velocidades que experimentan las imágenes son diferentes en el espacio público con respecto al privado. Resulta evidente también que la mayor velocidad que las imágenes experimentan responde al espacio público; en *El cómic del barrio* (2010), las imágenes, que aparecen a 24 cuadros por segundo del cine, están dirigidas a públicos masivos, mientras que las imágenes de una historieta apelan al ritmo impuesto por un solo individuo. Asimismo, las imágenes del grafiti, a las que hace referencia *En la casa* (2006), son producidas y apreciadas en el espacio de la movilidad constante, es decir, en el exterior, en el espacio público, y al ser llevadas al interior de una casa adquieren quietud y, por tanto, exigen ser contempladas con otro ritmo. En ambos casos, parecería que los proyectos proponen una suerte de crítica a la velocidad con que la sociedad de consumo arrastra a las imágenes, y esa condición crítica de los proyectos exhortaría a ralentizar esos flujos.

En cuanto a la velocidad propiamente dicha, ¿cuál fue el espacio recorrido por las imágenes y qué tiempo tardaron en hacerlo? Desde sus orígenes, la imagen requirió desplazamientos para ser apreciada. Desde su espacio de fabricación y luego de producción, la imagen pasó de un lugar a otro. Si fue desde un monasterio a una iglesia o desde un taller a un museo; –olvidándonos de las imágenes por encargo– su destino final siempre fue un espacio concurrido y público. Con el avance tecnológico esa distancia se fue acortando, y así mismo, su tiempo de fabricación y producción pasó desde la minuciosa espera que demandaba la pintura al óleo hasta los tiempos de revelado fotográfico o edición cinematográfica. La velocidad de esos desplazamientos aumentó hasta acortar las distancias y los tiempos de producción. Ahora, la distancia y el tiempo tienden a cero y la imagen aparece instantánea en la *web*. Sin desplazamiento ni tiempo perceptible tampoco habría velocidad o, más bien, estaríamos hablando de la velocidad

43. Exclamación que representa el apego hacia las máquinas y su velocidad por parte de muchas vanguardias artísticas de principios de siglo XX y sobre todo de los futuristas italianos.

44. Byung-Chul Han, *La salvación de lo bello* (Barcelona: Herder, 2018), 58.

de la luz o, mejor aún, de la "luz indirecta"⁴⁵, aquella que, según Paul Virilio, irradian las pantallas del interior de la casa o de los celulares personales "para hacer visible lo que se encuentra aquí o allá"⁴⁶. La imagen instantánea no nos desplaza a ningún lugar –paradoja de la máxima velocidad– porque "la imagen de los lugares sustituye a partir de ahora a los lugares de las imágenes"⁴⁷. Ya Virilio advertía que "la imagen pública está a punto de reemplazar al espacio público"⁴⁸. Esa imagen ingresa a los hogares sin sortear ningún límite, allí se alimenta y allí se queda. Es así que, con la inercia domiciliaria ya no requerimos desplazarnos para mirar lugares; ya no se demanda salir de casa para visualizar los acontecimientos del exterior, ahora éstos se manifiestan en casa con su propia luz, aquella que no responde tampoco a la división entre lo diurno y lo nocturno; "para ver no nos contentaremos ya con disipar la noche, las tinieblas exteriores, también disiparemos las demoras, las distancias, la exterioridad misma"⁴⁹. La velocidad de las imágenes se vuelve así una causa más para el abandono del espacio público o, mejor dicho, para la disolución instantánea de lo de dentro y lo de fuera.

La velocidad también marca la diferencia entre espacio y lugar pues, el primero determina el movimiento y el segundo posibilita el habitar⁵⁰. Entonces, ¿sigue siendo el espacio público el lugar del arte urbano? Ese intento de resistir, es decir, de ralentizar la velocidad, insinúa que las imágenes de estos proyectos artísticos se identifican con los lugares antes que con el espacio, con lo concreto antes que con lo abstracto, con lo particular antes que con lo general; se alejan de lo público para acercarse a lo privado; dejan el espacio del movimiento perpetuo y de la velocidad y, por el contrario, acogen los encuentros de ámbitos diversos y anacrónicos. Irónicamente, se refugian en un espacio que contrasta con los estamentos de su propia autonomía. Así es como el arte urbano deja el espacio público porque "ese espacio de y para la exposición no puede ser morada, en el sentido de que no puede ser habilitado como residencia ni de personas ni de instituciones. Estar fuera es estar siempre fuera de lugar"⁵¹ y, por ello, retorna a casa; no a la mansión armoniosa y elitista del arte clásico, ni a la vivienda formal y crítica del arte moderno –mismas que encontró colapsadas–, sino a una residencia de alquiler, una vivienda colectiva donde habitan "figuras, imágenes y conceptos

45. Con "luz indirecta" Paul Virilio (1999) se refiere a la luz emitida por todo tipo de pantallas con "la iluminación indirecta del campo radioeléctrico de una red hertziana o de un cable de fibra óptica."

46. Paul Virilio, *La inercia polar* (Madrid: Trama Editorial, 1999), 9.

47. Virilio, 13.

48. Virilio, 24.

49. Virilio, 61.

50. Richard Sennett, *Construir y habitar: Ética para la ciudad* (Barcelona: Anagrama, 2019), 51.

51. Manuel Delgado, "De la estructura al acontecimiento: El dentro y el fuera en la sociedad contemporánea" M. Badia, ed., *Revolving doors*, Fundación Telefónica, (2004), 17-25.

provenientes de la cultura popular (indígena, mestiza-campesina, popular-masiva), la ilustrada, la tecnomediática y la aplicada al diseño industrial y la publicidad⁵². Ahí se encuentran eventualmente las imágenes de ida y las imágenes de vuelta; aprovechan la estabilidad y permanencia que provee un lugar propio, manteniendo a su vez, y sin riesgo –es decir como imagen– los aires de libertad y autonomía que todo exterior connota. Un arte urbano que, por conveniencia, conserva la apariencia rebelde de las imágenes sin hogar que reniegan del espacio público y se niegan a dejar el espacio tomado, porque ahí, en la privacidad de dicho espacio pueden multiplicar su identidad mestiza. De ahí la importancia de la imagen que, al mantenerla en el umbral de la luz indirecta (es decir, con la máxima velocidad y el mínimo desplazamiento), se vuelve significativa y significado del espacio público.

Ambos proyectos, el cómic como dispositivo anacrónico del espectáculo y la extrañeza de encontrarse con un grafiti dentro de casa, instauran dos cualidades en su apreciación; lo dicho: lo anacrónico y lo extraño como maniobras de ralentización, como frenos a la velocidad de la luz. Ambas, las imágenes de ida y las imágenes de vuelta, aparecen en un espacio que no les pertenece, pues no tienen lugar propio y, por lo mismo, lo abandonarán, no sin antes intentar quedarse la mayor parte del tiempo, en eso consiste su resistencia, en demorar, retardar o ralentizar. Lo anacrónico nos muestra lo que está atrás, nos detiene para voltear a ver un pasado aquí y ahora; lo extraño nos paraliza y nos suspende en su asombro. Esas imágenes no serán, simplemente, reemplazadas por otras, como mercancía intercambiable del escaparate de la información, tendrán que ser removidas con pretendida intención y, en su lugar, sólo quedará un vacío, una ausencia.

Conclusiones

¿Dónde, si no en las pantallas se encuentran las imágenes del arte urbano? Pantallas que habitan los interiores privados y personales; tecnología doméstica cuya presencia reemplaza al aura en cuanto distancia y misterio; materia prima de todo arte, que sólo puede invocarse en la privacidad de espacios especializados, secretos o cuasi íntimos. El arte urbano también responde a comunidades secretas y anónimas, no puede salir de su hermetismo, y cuando lo hace o pretende salir en pos de una transparencia democrática y social, no puede sostenerse ni mantenerse intacto pues, estar a la intemperie

52. Ticio Escobar, 103.

obliga a escarbar en las propias contradicciones y dudas. No es casual, en ese sentido, que los encuentros organizados por el colectivo *Tranvía Cero* hayan evidenciado la dicotomía social del arte local, entre su activa crítica y su pasiva institucionalidad y, por ello mismo, entre lo público y lo privado, encontrando un conveniente punto medio en lo comunitario. Así lo evidencia el cambio experimentado en la denominación de los encuentros que pasaron de 'encuentro de arte urbano...' a 'encuentro de arte y comunidad...' y, más recientemente a 'residencia artística'. Claro traslado de un exterior a un interior, claro cuestionamiento interno y claro alejamiento de lo urbano.

Quizá, porque es propio del arte mostrar un talante crítico a su contexto cultural y por ende a su ciudad, el discurso artístico, sus prácticas y productos, hayan buscado en un principio lo urbano en una ciudad en la que la modernidad afectó superficialmente a una sociedad cuyas prácticas siguieron manteniendo hábitos heredados de la Colonia. Estas prácticas artísticas, ahora, cuando la ciudad fue absorbida por el discurso global del mercado, quizá buscan, en contraste, alejarse de esa tendencia globalizadora apelando a prácticas locales, pero por ello, sacrificando y truncando una condición urbana que poco pudo desarrollarse en ciudades andinas como Quito. Una modernidad incompleta y una globalización precaria son los dos polos entre los cuales vibra oscilante el arte urbano de nuestras regiones. Antes de que llegue a manifestarse plenamente la modernidad en la ciudad, el arte invocaba lo urbano cosmopolita y, al parecer, cuando la ciudad forma parte del mercado global, el arte se guarece en lo local comunitario.

La separación tajante entre lo público y lo privado nunca se desarrolló equitativamente en un contexto cultural en que lo público y su arte –empleado por el Estado– se mostró sólo para consolidar simbólicamente la noción moderna de unidad nacional; noción que se desvanece en los Estados contemporáneos cuyos límites y fronteras son atravesados constantemente por las ráfagas veloces de la mercancía y comunicación, conformando un gran espacio global y privado que encierra entre sus muros luminosos a cualquier ciudad y acontecimiento, dando acceso público a sus espacios y a su arte, aunque dicho acceso se muestre únicamente en imagen.

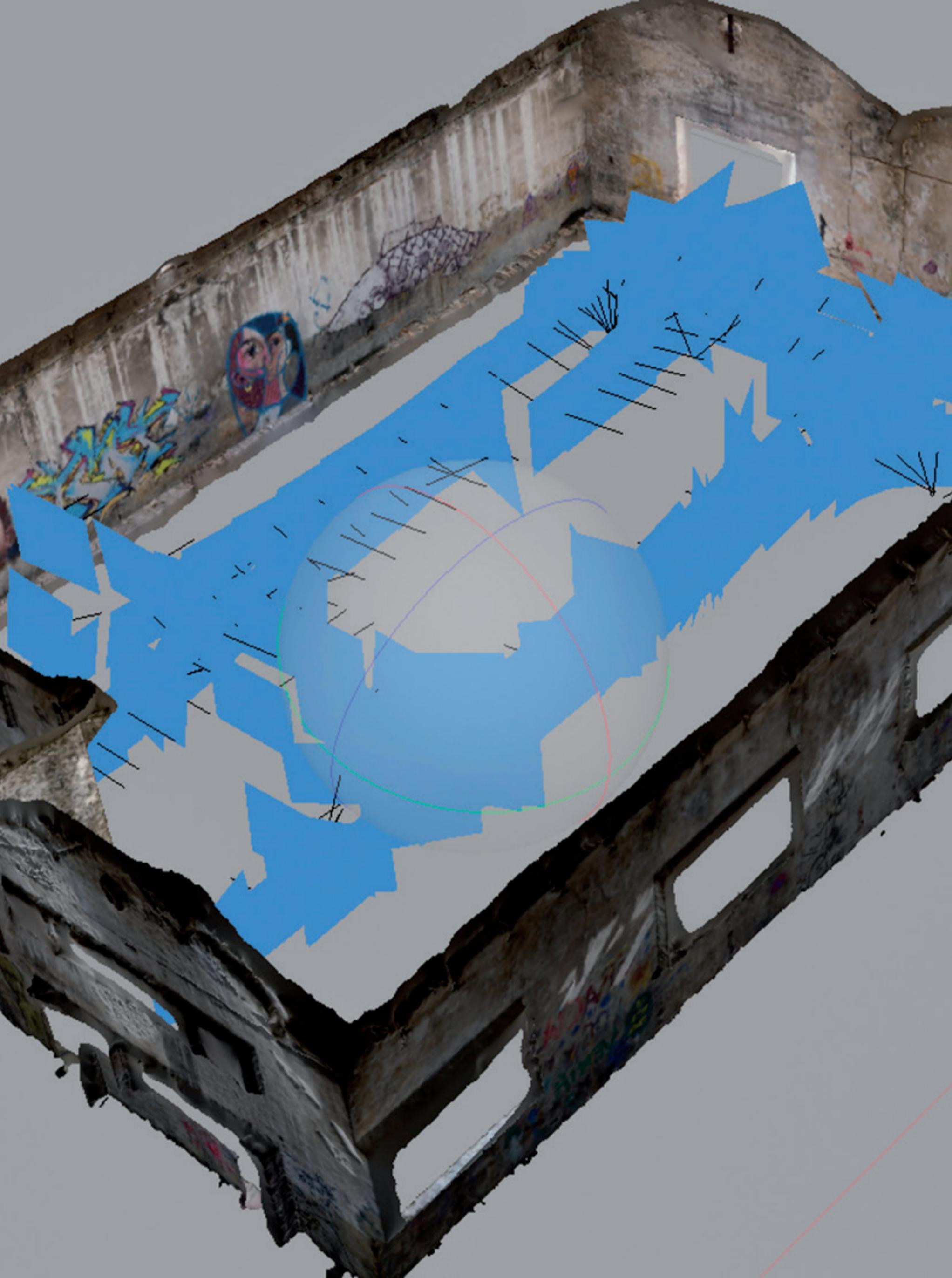
Referencias

Fuentes bibliográficas

- Arendt, Hannah. *La condición humana*. México D.F.: Paidós, 2016.
- Bauman, Zygmunt. *Comunidad: En busca de seguridad en un mundo hostil*. Madrid: Siglo XXI, 2006.
- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz, 2007.
- Berger, John. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2016.
- Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- Certeau, Michel de. *La invención de lo cotidiano 1*. México D.F.: ITESO, 2007.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Santiago: Naufragio, 1995.
- Delgado, Manuel. "De la estructura al acontecimiento. El dentro y el fuera en la sociedad contemporánea." *Fundación Telefónica*(2004): 17-25.
- Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2018.
- Duhau, Emilio; Giglia, Angela. *Metrópoli, espacio público y consumo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen, 1984.
- Escobar, Ticio. *Imagen e intemperie*. Madrid: Clave intelectual, 2015.
- Gravano, Ariel. *Antropología de lo barrial*. Buenos Aires: Espacio, 2003.
- Han, Byung-Chul. *La salvación de lo bello*. Barcelona: Herder, 2018.
- Kronfle, Rodolfo. "Río revuelto." Consultado el 4 de diciembre de 2018. <http://www.riorevuelto.net/2010/11/el-comic-del-barrio-colectivo.html>.
- Rancière, Jacques. *Disenso: Ensayos sobre estética y política*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2019.
- Romero, Pedro. "Un conocimiento por el montaje: Entrevista con Georges Didi-Huberman." *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes* #5(2007): 17-22.
- Sennett, Richard. *El declive del hombre público*. Barcelona: Península, 1978.
- . *Construir y habitar. Ética para la ciudad*. Barcelona: Anagrama, 2019.
- Simmel, Georg. "La metrópolis y la vida mental." *Bifurcaciones* #004(2005): 2-10.
- Tranvía Cero, "AL ZUR-ICH 2003-2013" Quito, 2014. Consultado el 4 de noviembre de 2011. https://issuu.com/rodrigo7656/docs/libro_tranvi_a_cero_final_13
- Vásquez-Vargas, Kléver. "El disfraz de lo público: El arte de lo urbano como otro espacio público". Tesis doctoral, Universidad de Guadalajara, 2019.
- . "El grafiti y el barrio." *Indisciplinar Vol.3*(4)(2017): 96-114.
- Virilio, Paul. *La inercia polar*. Madrid: Trama Editorial, 1999.

Webgrafía

- Almeida, Pablo. "Encuentro al zur-ich." Consultado el 22 de octubre de 2018. <http://arteurbanosur.blogspot.com/>



La imagen virtual de un patrimonio en constante cambio: la documentación del arte urbano y su contexto

The Virtual Image of a Heritage in Constant Change: the Documentation of Urban Art and its Context

Carmen Moral Ruiz

Universidad de Huelva, España

carmenmoralruiz@gmail.com

 0000-0002-6183-5912

Recibido: 31/05/2021 | Aceptado: 14/09/2021

Resumen

La documentación del arte situado en el espacio público es una tarea compleja desde diversos puntos, el principal está generado por la naturaleza misma de estas manifestaciones que, en ocasiones, son elaboradas con intención efímera y en las que sus creadores, junto con la comunidad, tienen un papel prioritario. Las discusiones e investigaciones en torno a este campo de estudio son de distinta índole, así como diversos son los estudios que se llevan a cabo por las distintas figuras involucradas. A lo largo de esta aportación, se pretende elaborar una visión acerca de la documentación de estas obras y las posibilidades que brinda el entorno virtual para su difusión y protección. Estas se encuentran enfocadas a las diversas facetas y potencial para generar imágenes que brindan las herramientas digitales, de manera que se promueva la conservación de las obras, referida únicamente a su existencia como documento y no a su materia.

Abstract

The documentation of urban art is a complex task from various points of view, the main one being generated by the very nature of these manifestations which, on occasions, are elaborated with ephemeral intentions and in which the artist and community play a priority role. Discussions and research on this field of study are diverse, as are the studies carried out by the different figures involved. The main object of this contribution is to create an image of the documentation of these works and the possibilities offered by the virtual environment for their dissemination and protection. These are focused on the various facets and potential for generating images of these digital tools, so as to promote the conservation of the works, referring only to their existence as a document and not to their subject matter.

Palabras clave

Arte urbano
Arte público
Documentación
Tecnologías digitales
Fotogrametría
Imagen virtual

Keywords

Urban Art
Public Art
Documentation
Digital Technologies
Photogrammetry
Virtual Image

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Moral Ruiz, Carmen. "La imagen virtual de un patrimonio en constante cambio: la documentación del arte urbano y su contexto." En *La Agonía del Arte Urbano*. Monográfico Atrio 2, editado por Elena García Gayo y Laura Luque Rodrigo, 242-263. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, Atrio, 2021. <https://doi.org/10.46661/atRIO.6300>

© Carmen Moral Ruiz. Esta es una publicación de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonComercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Introducción

La importancia de la imagen en la conservación y difusión de los bienes culturales, tiene numerosos referentes que parten desde disciplinas diversas como el dibujo, pasando por la fotografía, el grabado y la pintura, entre otros. El afán de documentar a través de una imagen estática, ha sido una tarea constante a lo largo de los siglos. En la actualidad, nos encontramos con manifestaciones artísticas cuya misma naturaleza, en muchos casos efímera, hace que dicha documentación tome un sentido de preservación y difusión para el futuro que, en ocasiones, puede chocar con la naturaleza de dichas manifestaciones y con el deseo o la intención originaria del artista. En este conjunto de manifestaciones, se pueden incluir las denominadas por el Grupo de Trabajo de Arte Urbano y Público del GE-IIC como manifestaciones independientes, muralismo contemporáneo e intervenciones contemporáneas¹. Dicho Grupo define el Arte Urbano según los siguientes puntos: "1. Parte de una manifestación artística independiente. 2. Se produce en el espacio público. 3. Uno de sus principales objetivos es convertir el espacio público en un lugar para la experiencia artística. 4. Busca la comunicación directa, establece diálogos artísticos y/o sociales. 5. Se apropia de elementos del espacio público"². Cuando partimos de una manifestación que en su misma definición incluye el término independiente y cuyo principal objetivo es convertir un espacio en un lugar de experiencias y comunicaciones, nos parece todavía más compleja, si cabe, la labor de documentación y difusión de dicha manifestación artística. A su vez, está la necesidad de documentación en cuanto a preservación pero también a la experiencia, radicando esta en la posibilidad de ubicarse en el lugar en el que dicha manifestación se encuentre para poder vivirla. Esta premisa que, *a priori*, puede parecer sencilla, puede ser compleja dependiendo de la situación. La oportunidad de documentación y difusión del arte urbano y público a través de una imagen digital que, a pesar, de estática, rememora elementos y entornos, podría ser indispensable en determinadas situaciones.

A lo largo de esta aportación se pretende establecer una serie de premisas y herramientas para obtener una adecuada documentación digital de estas manifestaciones artísticas, en ocasiones de carácter efímero e intangible, características que pueden caracterizar a estas expresiones artísticas que inundan las calles de las ciudades y de otros entornos diversos como forma de comunicación de una sociedad que en ocasiones se aleja de lo tangible.

1. Elena García Gayo, et al, "Anexo I. Propuesta de código deontológico para la conservación y restauración de arte urbano", *Ge-conservación*, nº10 (2016): 187.
2. García Gayo, et al, 186.

Sobre la imagen y el contexto

Hablar a través de las imágenes, hace pensar en un lenguaje de comunicación que ayude a comprender alguna realidad, tal y como hacen los libros con sus palabras, lo harían estas a través del lenguaje visual. En las manifestaciones artísticas de naturaleza urbana, los elementos del lenguaje visual se enraízan con otros propios del contexto en el que se insertan, conformando una imagen única en su ubicación. Dicha ubicación, que ya está previamente a la creación de la obra, es determinante en el resultado final. No ocurre así en otro tipo de manifestaciones artísticas, que no dependen del espacio circundante e, incluso, de su soporte, sin que esto, en muchos casos, condicione sus particularidades. Estas prácticas artísticas pretenden acercarse a la sociedad pero, no necesariamente, aquella que esté en constante relación con el arte, sino de forma democrática a todas aquellas personas que se encuentren con ellas o participen activamente de su existencia. Existe, en este sentido de democratización, una cierta carencia en cuanto a la educación artística de la que esa sociedad parte. Ya que no se profundiza en las enseñanzas actuales en la comprensión de los productos visuales, ya sean artísticos o de otra naturaleza, para mejorar nuestra capacidad de comunicación o recepción de mensajes subyacentes en lo observado. Se profundiza mucho más en el lenguaje escrito, pero no en el visual, siendo, curiosamente, este el que inunda en mayor medida nuestro día a día. Ya desde el pasado, como por ejemplo en las culturas Azteca o Egipcia, se hablaba a través de las imágenes, y aunque actualmente contamos con alfabetos, estos surgieron también desde los signos gráficos³. Volviendo a la representación y difusión a través de la imagen del arte urbano y público, se llama la atención acerca de la necesidad del ser humano de registrar, de forma visual, ya sea estática o dinámica, todo aquello que está a su alrededor. Esta cualidad tiene muchos referentes en todas las épocas como, por ejemplo, las técnicas fotogramétricas. Esta tendría su origen en el estudio de las leyes de la perspectiva que ya Leonardo da Vinci y Alberto Durero realizaron⁴.

Se comprende, por lo tanto, que no se puede obviar, con carácter general, la importancia de la imagen en nuestra sociedad. Lo que nos lleva a tomar en consideración la imagen que se produce a través de una serie de herramientas digitales, como un

3. Martín Caeiro Rodríguez, "Capítulo 5. Convivir y crecer con imágenes: la visualidad y la plasticidad en Educación Primaria," en *Aprender, crear, enseñar. Didáctica de las artes plásticas y visuales en Educación Primaria*, coord. Martín Caeiro Rodríguez (Logroño: Universidad Internacional de la Rioja, 2017), 101-122.

4. Antonio Almagro Gorbea, "Fotogrametría y Restitución I y II", en *Máster de Restauración del Patrimonio Histórico, Área 1, El conocimiento*, ed. Universidad Politécnica de Cartagena (Murcia: Universidad Politécnica de Cartagena, 2004), 279-301.

elemento con un gran potencial para la difusión y conocimiento del bien por otros, que, si bien se encuentran alejados, también pueden entrar a formar parte de la comunicación que la obra establece con el público. En el caso de las imágenes que se producen en el ámbito urbano, aquellas que son creadas dentro de un entorno, por y para esa ubicación, es indispensable entender que parte de esa experiencia, inevitablemente, se va a perder en ese proceso de conservación. Sin embargo, esta cuestión no necesariamente resta importancia a la experiencia vivida a través de la imagen digital, tan solo establece una comunicación de doble sentido. En esta comunicación, la imagen digital de carácter estático y bidimensional aporta una información y, por otro lado, el público que la observa desde ubicaciones muy diferentes, la dota de distintos significados, entendiendo de maneras diversas el espacio en que se ubica e independiente del artista que la creó. No es extraño, por lo tanto, que esta comunicación de la imagen digital y el público sea posible, justamente en el Arte Urbano, ya que como se recoge en el código deontológico del grupo de Arte urbano y Público del GE-IIC se define al Arte urbano como aquel que “busca medios diferentes de llegar al público de forma universal y gratuita”⁵, así pues, se podría afirmar que la documentación digital puede suponer un avance como vehículo facilitador de esa transmisión, siempre y cuando llegue de forma “universal y gratuita”.

El uso de la web para la difusión del arte

Enlazando con la idea de llegar a un público sin intermediarios, característica propia del arte urbano, se deben visibilizar las posibilidades de difusión que existen en los diversos medios a través de Internet. Para entender esta difusión masiva de gran parte del arte urbano y público que encontramos en nuestras calles, debemos comprender el salto que se ha generado desde la Web 2.0, aquella profusamente utilizada por la gran mayoría y que profundiza en el conocimiento y la información, a la Web 3.0 que es aquella relacionada con la innovación y la creación de significado⁶. Ya que es a través de este trampolín como se está creando y difundiendo, por lo que, era inevitable que el arte urbano pasara a transitar calles en versión digital, pero sin olvidar su realidad física. La deshumanización de las ciudades, a pesar del gran volumen de personas que habita en

5. García Gayo et al., “Anexo I. Propuesta de código deontológico para la conservación y restauración de arte urbano”, 187.

6. Alicia Moreno Cámara, “Capítulo 11. Recursos, materiales y herramientas para trabajar con niños desde el arte. ¿Hacia una pedagogía digital?,” en *Aprender, crear, enseñar. Didáctica de las artes plásticas y visuales en Educación Primaria*, coord. Martín Caeiro Rodríguez (Logroño, Universidad Internacional de la Rioja, 2018), 223.

ellas, parece incuestionable. Fundamentalmente, se entiende que el ser humano necesita de otros para vivir y, a su vez, busca relacionarse con su contexto.

El uso en la actualidad de las herramientas digitales parece que puede aportar una serie de beneficios. Por ejemplo, pueden dar lugar a procesos de creación artística que son complementarios a otros más tradicionales y nos ayudan a conocer aquellas propuestas que se encuentran geográficamente más lejos de nosotros y que no habría forma de conocer⁷. Esa creación a través de otros medios alternativos, no únicamente como medio de documentación sino de creación, ya está siendo explorada como en la exposición *The Digital Street*⁸, ubicada en la galería Taby de arte contemporáneo. Estos pasos hacia versiones digitales, profundizan en las posibilidades de la imagen digital asociada a las experiencias artísticas urbanas. A través de este tipo de propuestas, en las que las galerías se abren a nuevas versiones y formatos para visibilizar este tipo de arte, nos ayuda a entender las variaciones que en la sociedad se producen en cuanto a su aceptación que, indudablemente, es cada vez mayor⁹.

La importancia del proceso de documentación

A la hora de promover la conservación y restauración de un bien con carácter patrimonial, prima la necesidad de mantener un determinado estado de conservación de la obra, es decir, una imagen estática que nos muestre al bien en un momento determinado de su vida. En esta conservación se tiene en consideración que el material del que está formada la obra debe, de forma natural, envejecer, de manera que dicho envejecimiento incide a la larga en la percepción de la misma. Lo que desde la documentación se procura, es elaborar un material que registre, de la forma más fiel y objetiva posible, el estado y la naturaleza de la obra en un momento concreto. En los procesos de restauración, nunca se pretende volver al origen, dado que la naturaleza material de las obras y su envejecimiento también forman parte de la obra, e inciden y modifican su aspecto. Por ello, es la documentación la que, para el caso del arte urbano, puede

7. Moreno Cámara, 232

8. José González Vargas, J. "The Digital Street", la alternativa en internet al arte urbano", *El País*, 10 de marzo de 2021, consultado el 28 de marzo de 2021, <https://elpais.com/cultura/2021-03-10/the-digital-street-la-alternativa-en-internet-al-arte-urbano.html>

9. Carmen Moral Ruiz y Laura Luque Rodrigo, "Técnicas de investigación y catalogación del arte urbano desde la transdisciplinariedad: aplicaciones y retos de futuro", en *Actas del I Simposio anual de Patrimonio Natural y Cultural ICOMOS España* (Madrid, 21-23 de noviembre de 2019), ed. Universitat Politècnica de València (Valencia: Universitat Politècnica de València, 2021), 73-81, <http://hdl.handle.net/10251/160178>

suponer un registro de futuro para obras que, en muchas ocasiones, desaparecen en un espacio corto de tiempo.

En cuanto a la necesidad o no de documentar este tipo de manifestaciones artísticas y de si estos procesos inciden o perjudican la naturaleza de creación de las mismas, es un tema controvertido. Hay artistas que documentan y difunden su obra e incluso el proceso de creación y de una posible restauración, como ocurre con Boa Mistura¹⁰, otros, como David de la Mano¹¹, que no consideran oportuno la conservación del arte urbano, enfatizando la importancia del envejecimiento de estas obras que serían efímeras desde su concepción pero abriendo la posibilidad a la documentación fotográfica como registro y, finalmente, parte del colectivo que no documenta su obra y a su vez prefiere que no se documente, que suelen ser personajes anónimos. En el primer y segundo caso la documentación iría en la misma línea que la del artista pero en el último chocaría con ese deseo de pérdida y promovería una imagen no deseada por dicho colectivo. Sin embargo, en dicho debate entraría a formar parte la sociedad como un conjunto, que también toma conciencia de dichas manifestaciones y las hace suyas, las vive y las ubica en su entorno, queriendo que se conserven y que sigan conformando la imagen por un tiempo que, aunque seguramente será limitado, no quede en el olvido una vez desaparezca.

Con carácter general, cuando se promueve la documentación y análisis de una obra, no se persigue únicamente conservar la materia que le ha dado forma, sino también aquellos aspectos que le dan sentido y unidad y que se basan en aspectos inmateriales, lo que Almagro denomina "valores históricos, ambientales y culturales"¹². Estos elementos no siempre pueden ser preservados y, además, cuando se procura establecer herramientas para ello, quedamos a disposición de la subjetividad de la persona que recoge la información, ya que, es posible, que la experiencia vivida y registrada sea distinta para cada espectador.

Para el caso del arte urbano y su documentación a través de entornos virtuales, se debe comprender que una vez entra en dichos espacios ajenos a lo material, el devenir del tiempo sobre la obra se congela, por lo tanto, obtenemos un instante de su vida pero no se podrán conocer las modificaciones temporales de la misma. Pero, entonces, cabe preguntarse si tiene sentido documentar, dado que nunca podremos obtener todos los parámetros que conforman nuestra obra. A lo largo de esta aportación se entiende que

10. Laura Luque Rodrigo, "Arte relacional en la calle. Casos de conservación colectiva", *Ge-conservación*, nº10 (2016): 122.

11. Luque Rodrigo, 122.

12. Almagro Gorbea, "Fotogrametría y Restitución I y II", 279.

el obtener, al menos, una imagen congelada de algo que nos habla de nuestro entorno y existencia, sería capaz de acercarnos o devolvernos a ese lugar, que en ocasiones puede quedar inaccesible. En ese momento, la documentación deja de ser un elemento de futuro para tomar sentido como un elemento del presente.

La catalogación del arte urbano

A la hora de elaborar la documentación gráfica de una obra para su registro, conservación y difusión con carácter digital, se debe tomar en consideración la necesaria catalogación documental de la misma. La catalogación del arte urbano se establece bajo unas premisas complejas, determinadas por la naturaleza diversa de este tipo de obras que, además, se encuentran muy condicionadas por su ubicación, normalmente zonas de fácil acceso y sin protección, y por su estrecha relación con los artistas, en su mayoría actuales, y la comunidad en la que están insertadas. Sin embargo, se observa como necesaria, sobre todo por no estar, normalmente, protegidas con ninguna figura de protección¹³. A la hora de conservar este tipo de manifestaciones, Laura Luque reseña diversos casos de importancia en los que se han elaborado una serie de protocolos o formas de conservación que manifiestan el complejo proceso documental y de conservación de las mismas¹⁴. Por ejemplo, al referirse a la obra de *Bacatá* de Boa Mistura, en la que se creó un dossier con las características de las pinturas utilizadas, así como indicaciones de naturaleza gráfica acerca del diseño¹⁵. Existen otros casos de obras que se desean proteger y que se trasladan de ubicación o se copian a través de calcos, de manera que migran a otro lugar para su salvaguarda¹⁶.

En los estudios acerca del arte urbano encontramos numerosos tipos de registros, catalogaciones variadas que están influenciadas con la mirada del profesional que las registra. Por ejemplo, si establecemos una visión de naturaleza arquitectónica nos importará el contexto, la descripción de los espacios y las planimetrías, como por ejemplo los elementos definidos por Lucila Urda¹⁷. La autora¹⁸ establece una serie de campos

13. Laura Luque Rodrigo, "La gestión del arte urbano, ¿una cuestión pendiente?", *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, nº 106 (2020): 85

14. Luque Rodrigo, 81-98.

15. Luque Rodrigo, 86.

16. Luque Rodrigo, 81-98

17. Lucila Urda Peña, "El espacio público como marco de expresión artística" (tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2015), <http://oa.upm.es/36260/>

18. Urda Peña, 201.

de descripción del lugar de intervención, así como otros que profundizan en el concepto del artista acerca del espacio público y el concepto artístico. Entre la documentación fotográfica, se estipula la relación de fotografías, pero también se pueden añadir a este campo las planimetrías asociadas a la obra y su contexto¹⁹. Otras fichas de catalogación, como la recogida por María Isabel Úbeda García²⁰, que realizó una serie de estudios previos de fichas de diversa tipología como la del Museo del Prado, de la *Tate Britain*, el Museo Cerralbo, entre otros, así como fichas más cercanas al campo de la conservación-restauración como la utilizada por Rosa Gasol y Rosa Senserrich, en las que se incluyen los aspectos más cercanos a la naturaleza material de la obra, la técnica de creación y el estado de conservación de la misma. La autora²¹, también toma en consideración aplicaciones como DOMUS²², para la gestión museística, creada por el Ministerio de Educación y Cultura. También en el mismo sentido, existe otra propuesta de fichas desde perfiles orientados a la conservación y restauración y a la historia del arte, presentada por Laura Luque y Carmen Moral para la V Conferencia Internacional YOCOCU²³, en la que se tomaban en consideración cuestiones relacionadas con el proceso técnico de la obra y sus materiales, así como su degradación, posibles intervenciones y documentación gráfica, entre otros apartados.

Para el caso de la catalogación hay que considerar la necesidad de elaborar tesauros que aporten uniformidad a los distintos registros. En este caso, el arte urbano tiene una complejidad añadida, debido a la variedad de materiales sobre los que las obras se sustentan y, a su vez, los materiales con los que son elaborados. Esta lista de materiales, soportes y técnicas, también tiene una relación con la documentación a través de herramientas digitales, dado que podría ser de interés documentar el proceso y no únicamente la obra final. En la documentación del proceso se conocen datos que una vez finalizada la obra y a través de un seguimiento, pueden permitir conocer alteraciones asociadas a materiales y soportes. Se trata de una investigación en tiempo real de una obra a través de su catalogación y con una herramienta de documentación digital,

19. Urda Peña, 200.

20. María Isabel Úbeda García, "Propuesta de un modelo de registro para el análisis y documentación de obras de arte urbano", *Ge-Conservación*, núm. 10 (2016), 173.

21. Úbeda García, 173.

22. Ministerio de Cultura y Deporte, "El sistema integrado de documentación y gestión museográfica: DOMUS", consultado el 20 de mayo de 2021, <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/mc/bellasartes/conoce-bellas-artes/exposicion-virtual-presentacion/exposicion-virtual-secciones/funciones-patrimonio/10domus.html>

23. Laura Luque Rodrigo y Carmen Moral Ruiz, "Proposal for the establishment of a protocol for documentation of contemporary art" (póster, V Conferencia Internacional YOCOCU 2016, Instituto de Geociencias IGEO (CSIC, UCM), YOCOCU España y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 21-23 de septiembre de 2016).

que puede aportar grandes beneficios en futuros asesoramientos a artistas de cara a la perdurabilidad de las obras.

La documentación del arte urbano a través de herramientas para la digitalización

La premisa en la que se basan las herramientas de digitalización para el proceso de documentación de arte urbano, será su preservación a través de la no intervención, de manera que se establezca una evolución natural de la obra en su propio contexto²⁴. Como ya se ha comentado, el proceso de digitalización nos aporta un posible acercamiento a manifestaciones que, de otra forma, no podríamos conocer. Cuando se produce la digitalización de las obras esto conlleva la elaboración de una imagen que permanece en la sociedad. Para elaborar esa imagen, se puede acudir a diversas herramientas digitales que nos aportan rigurosidad en el proceso, de forma que somos capaces de documentar el aspecto material, pero también la morfología de la ubicación, el espacio en que se encuentran insertadas dichas manifestaciones que, en muchas ocasiones, pueden ser complejas²⁵. Debido a esa complejidad se deben estudiar los objetivos de la documentación, de manera que se busque la herramienta idónea a esas necesidades. Es a través de la documentación gráfica, que está basada en una investigación rigurosa y que persigue la conservación y difusión del bien²⁶, donde encontraremos un testimonio fidedigno de lo ocurrido en ese entorno urbano.

Marcelo Fraile recoge una serie de experiencias en torno a la digitalización, como es el proyecto del grupo ABACUS (Architecture and Building Aids Computer Units Strathclyde)²⁷, en el que se realizaba un modelo virtual de la ciudad de Glasgow de forma que se podían ir añadiendo una serie de elementos como audios, videos y otra serie de datos, que estarían disponibles en internet para su consulta. Este modelo incluye información de diverso tipo como, por ejemplo, información turística general, acerca de la arquitectura, datos sobre direcciones y nombres de calles y referencias a otras páginas

24. Elena García Gayo y Laura Luque Rodrigo, "Dilemas del arte urbano como patrimonio", *Revista PH*, nº 103, junio 2021 (preprint)

25. Laura Luque Rodrigo y Carmen Moral Ruiz, (2021) "El arte urbano como patrimonio inmaterial. Posibilidades para su protección y difusión", en: *I Simposio anual de Patrimonio Natural y Cultural ICOMOS España*, editado por Universitat Politècnica de València, 57-64. (Valencia, Universitat Politècnica de València, 2021), <http://hdl.handle.net/10251/160166>

26. Rafael Martín Talaverano, "Documentación gráfica de edificios históricos: principios, aplicaciones y perspectivas", *Arqueología de la Arquitectura*, n.º 11 (2014): 1-26, <http://arqarqt.revistas.csic.es/index.php/arqarqt/article/view/164>

27. Marcelo Fraile, "Tecnología digital una posible herramienta para la conservación del patrimonio arquitectónico", *Revista Pensum*, volumen 1, (2015): 70-82, <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/pensu/article/view/12748>

web con información de la ciudad, entre otros²⁸. Este tipo de experiencias, serían extrapolables a las obras de arte urbano, público y *graffiti*, de forma que podrían quedar documentadas en un tiempo determinado de su vida a través de modelos digitales y a la vez, relacionadas en el espacio con otras obras y con la comunidad.

La digitalización en el arte y el uso de las técnicas digitales tiene numerosos ejemplos, desde el uso de Pdf 3D y visores web de modelos, museos que crean recorridos virtuales tridimensionales de sus salas como el Museo Thyssen Bornemisza²⁹ hasta espacios inmersivos que se modifican con la presencia del espectador como, por ejemplo, en el MORI Building DIGITAL ART MUSEUM de Japón³⁰.

Herramientas para la documentación digital

Las herramientas para la documentación digital de los bienes patrimoniales son, en la actualidad, un medio de conservación idóneo que, si bien en sus comienzos eran muy costosos, se han ido abaratando hasta resultar completamente accesibles. En la actualidad, existe una amplia oferta de todo tipo de software y cursos enfocados a la documentación mediante este tipo de herramientas. Por ello, se han convertido en un elemento más de los procesos de documentación, cada vez más asimilado por los profesionales del sector de la conservación-restauración.

María Isabel Úbeda³¹, incluye en su ficha diversos medios de documentación gráfica y audiovisual como son: imagen panorámica de rango dinámico amplio, imagen hiperespectral, videografía estereoscópica (3D) o inmersiva, documentación geométrica, documentación gráfica de alta resolución, audiovisual y reconstrucción virtual. Para la obtención de esta documentación se pueden utilizar diversas herramientas para el registro de la superficie³², como son los escáneres tridimensionales de superficie y fotogrametría, estos últimos que desarrollaremos más adelante, con opciones de software de cálculo en la nube y de escritorio. A través de estas herramientas se obtiene el mo-

28. Gareth Ennis, Malcolm Lindsay y Mike Grant, "VRML Possibilities: The Evolution of the Glasgow Model", *IEEE Multimed*, nº7 (2000): 7, <http://papers.cumincad.org/data/works/att/076e.content.pdf>

29. Museo Thyssen Bornemisza, "Visitas virtuales inmersivas", consultado el 20 de mayo de 2021, <https://www.museothyssen.org/thyssenmultimedia/visitas-virtuales>

30. MORI Building Digital Art Museum. "@teamLabBorderless", consultado el 10 de mayo de 2021, <https://borderless.teamlab.art/es/>

31. Úbeda García, "Propuesta de un modelo de registro para el análisis y documentación de obras de arte urbano", 173.

32. María Ávila Rodríguez, "Aplicación de la tecnología 3D a las técnicas de documentación, conservación y restauración de bienes culturales" (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2019), 31-96, <https://eprints.ucm.es/id/eprint/55798/>

delo y con este la posibilidad de registrar distintas perspectivas, trabajar a través de las mallas trianguladas y crear ortofotos, que son proyecciones ortogonales sin deformaciones. Una vez obtenido el modelo a través de estas herramientas se pueden realizar una serie de acciones a través de programas de modelado 3D y postprocesado, como Blender, Autodesk, Meshlab, entre otros³³. Estos nos permiten elaborar una documentación amplia en cuanto a planimetrías, simulaciones, registro de diseños previos, etc. Otra de las herramientas interesantes para la documentación, aunque algo más compleja en cuanto a su utilización, son los Sistemas de Información Geográfica (SIG) que trabajan a través de una serie de herramientas que permiten trabajar con información que se encuentra geográficamente referenciada, y que, dentro del software libre, cabe destacar el programa QGis³⁴.

Herramientas y proceso de levantamiento basado en la fotogrametría

Las técnicas fotogramétricas son aquellas que nos permiten la medición de objetos, de diversa tipología, a través de procesos sobre imágenes que muestran el objeto en perspectiva³⁵. Las imágenes de dichos objetos, al encontrarse en perspectiva y conocer su centro de proyección permiten, tras un proceso de cálculo, obtener las coordenadas de los puntos que aparecen en las mismas³⁶. A la hora de elaborar una documentación digital de obras de arte urbano y público, las técnicas fotogramétricas se presentan como idóneas dentro de las herramientas propias de la digitalización. Esto se debe, entre otros motivos, al bajo coste, ya que no requieren de grandes equipos, ni de excesivos medios auxiliares, pudiendo obtener resultados óptimos con tiempos reducidos de trabajo³⁷. El uso de una base de carácter fotográfico aporta mucha información que, además, puede ser de carácter métrico con posibilidad de registrar los datos, tanto en dos dimensiones como en tres y contando con una información textural que, en el caso del arte urbano, también ayudaría a establecer un estado de conservación.

A la hora de abordar una documentación de carácter fotogramétrico, que está basada en un bloque de imágenes, se deben tener en consideración una serie de premisas

33. Ávila Rodríguez, 139-150.

34. QGis, "QGis Un Sistema de Información Geográfica libre y de Código Abierto", consultado el 22 de mayo de 2021, <https://www.qgis.org/es/site/>.

35. Almagro Gorbea, "Fotogrametría y Restitución I y II", 283.

36. Almagro Gorbea, 283.

37. Antonio Almagro Gorbea, "Planimetría del Alcazar de Sevilla", *Loggia, Arquitectura y Restauración*, nº 14-15 (2003), 160, <https://polipapers.upv.es/index.php/loggia/article/view/3563/3793>.

previas. Estas premisas son variables según la tipología de la obra que se vaya a documentar ya que son principalmente determinadas por el entorno en que se ubica la obra y que se resumen en los siguientes puntos³⁸:

- Estudio de la obra a representar: geometría, proporciones y detalle. Nos da una idea del número de imágenes necesarias, si vamos a tener que realizar una toma inferior y otra superior por la altura de la obra, etc.
- Estudio de los accesos a la misma: espacio disponible, necesidad de elementos auxiliares como trípodes. Ayuda a establecer un programa de acercamiento eficaz a la misma, ya que puede haber elementos que no permitan el acceso, otros que tapen parte de la obra, zonas de acceso privado, etc.
- Posibles problemáticas que se pueden detectar: relacionadas con el tránsito de personas y/o vehículos que condicionen la hora de toma de imágenes, condiciones lumínicas que provoquen zonas iluminadas por el sol que aparecerían blancas en el modelo, falta de espacio o acceso, etc.

Las obras susceptibles de ser documentadas a través de esta herramienta, se pueden clasificar según los siguientes aspectos:

- Material de soporte: es muy variable y puede ser desde plástico, metal, madera, cristal, materiales pétreos, papel, elementos orgánicos y naturales, entre otros y también una combinación de varios.
- Tipología de la ubicación:
 - Elementos arquitectónicos: muros exentos, fachadas y muros externos e internos de edificaciones de diversa tipología como residencial, industrial, ámbito rural, bienes de interés cultural, etc.
 - Elementos urbanos: rampas de acceso, contenedores, señales de tráfico, pavimentos y aceras, vallas metálicas, persianas de locales y garajes, etc.
 - Elementos orgánicos y naturales: refiriéndose a la ubicación en elementos como rocas y árboles.
- Morfología: entre aquellos que se refieren a la arquitectura y a algunos elementos urbanos, tenemos una caracterización según su morfología que da lugar a

38. Moral Ruiz y Luque Rodrigo, "Técnicas de investigación y catalogación del arte urbano desde la transdisciplinariedad: aplicaciones y retos de futuro", 76.



Fig. 1. Modelo tridimensional en un plano mediante proceso fotogramétrico con Agisoft Photoscan de obras de gran tamaño ubicadas en la Fundación La Cruz de Linares dentro del Proyecto "Pintado en la pared". Estudio de la pintura sobre muro en la provincia de Jaén en los siglos XX-XXI" (© Carmen Moral Ruiz)

modelos que se ubican en un solo plano (Fig. 1)³⁹, varios planos como esquinas y estructuras similares (Fig. 2)⁴⁰, en varios niveles como rampas o en distintas plantas (Fig. 3)⁴¹, planos múltiples como zonas internas en las que encontramos suelo, techo y paredes (Fig. 4)⁴² y elementos curvos.

Durante el proceso, se deberán recoger datos propios de la documentación, que se sumarían a los registrados en la ficha de catalogación. Estos serían los siguientes:

- Descripción del elemento.
- Fecha y autor/a de la toma de las imágenes.
- Condición lumínica y características del equipo fotográfico.

39. Modelos elaborados en el marco del Proyecto "Pintado en la pared. Estudio de la pintura sobre muro en la provincia de Jaén en los siglos XX-XXI", financiado por el Instituto de Estudios Giennenses y dirigido por la Dra. Laura Luque Rodrigo de la Universidad de Jaén.

40. Modelos elaborados en el marco del Proyecto "Pintado en la pared. Estudio de la pintura sobre muro en la provincia de Jaén en los siglos XX-XXI".

41. Moral Ruiz y Luque Rodrigo, "Técnicas de investigación y catalogación del arte urbano desde la transdisciplinariedad: aplicaciones y retos de futuro", 78.

42. Moral Ruiz y Luque Rodrigo, 78.

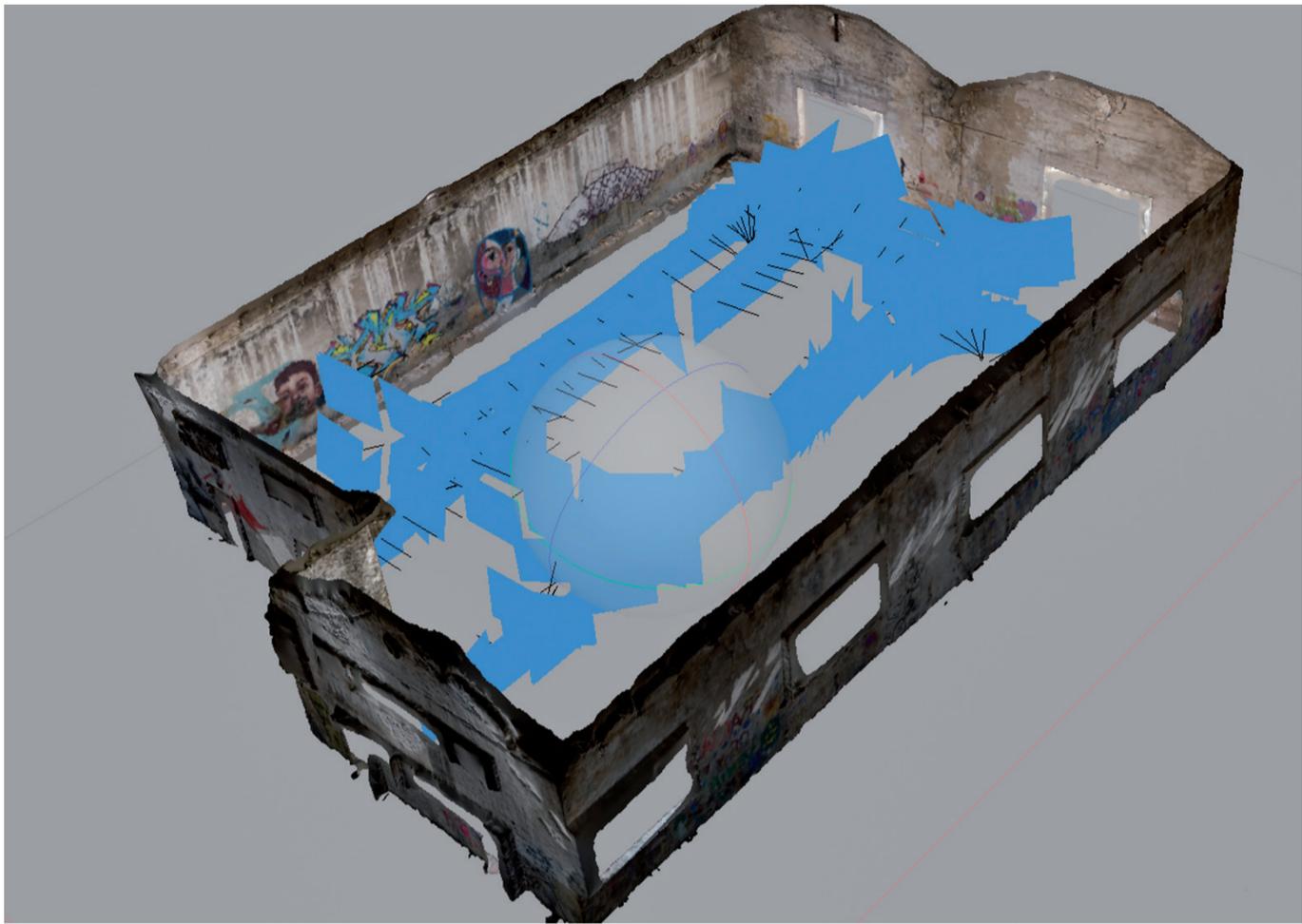


Fig. 2. Modelo tridimensional en varios planos mediante proceso fotogramétrico con Agisoft Photoscan de obras ubicadas en la Fundación La Cruz de Linares dentro del Proyecto Pintado en la pared. Estudio de la pintura sobre muro en la provincia de Jaén en los siglos XX-XXI. (© Carmen Moral Ruiz)

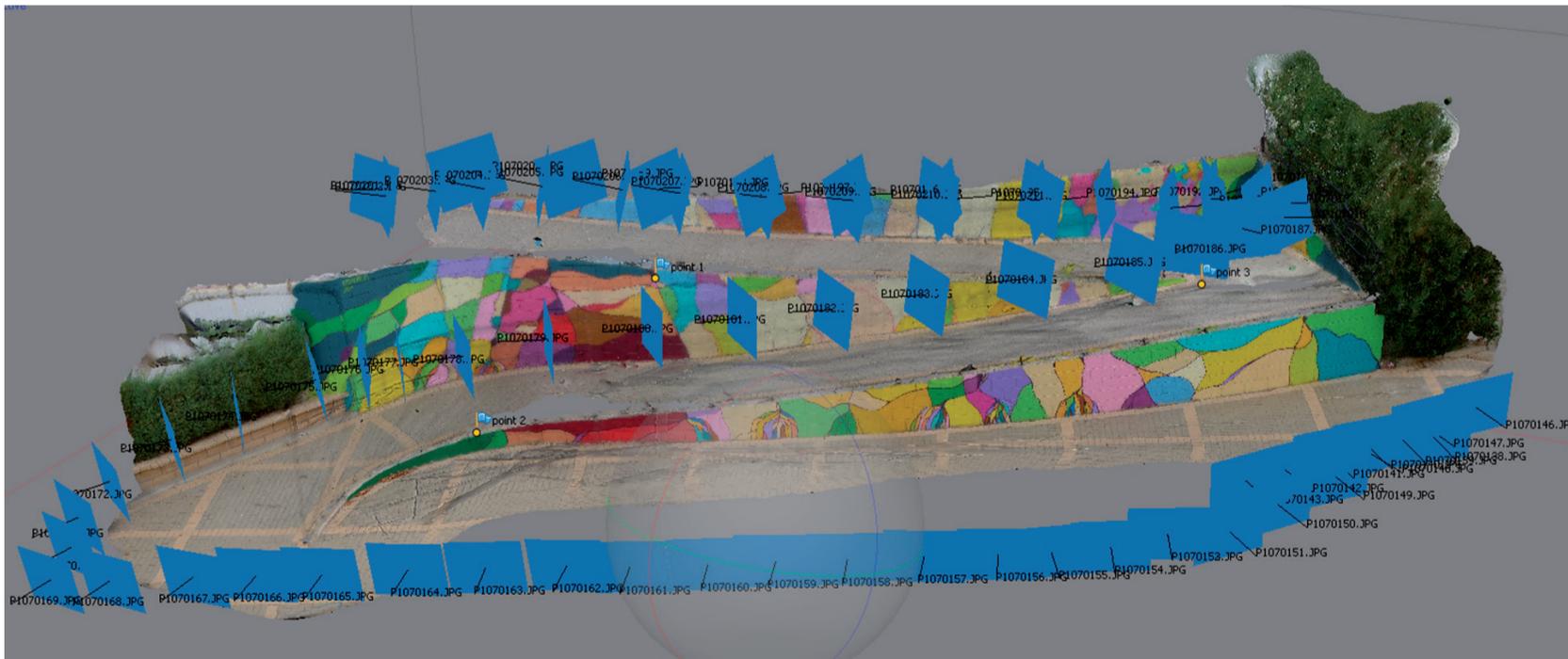


Fig. 3. Modelo tridimensional en rampa en varias alturas en el proceso fotogramétrico con Agisoft Photoscan de la obra Bosque de neuronas, Ramón Pérez Sendra de Murales Conciencia, Bailén. (© Carmen Moral Ruiz)

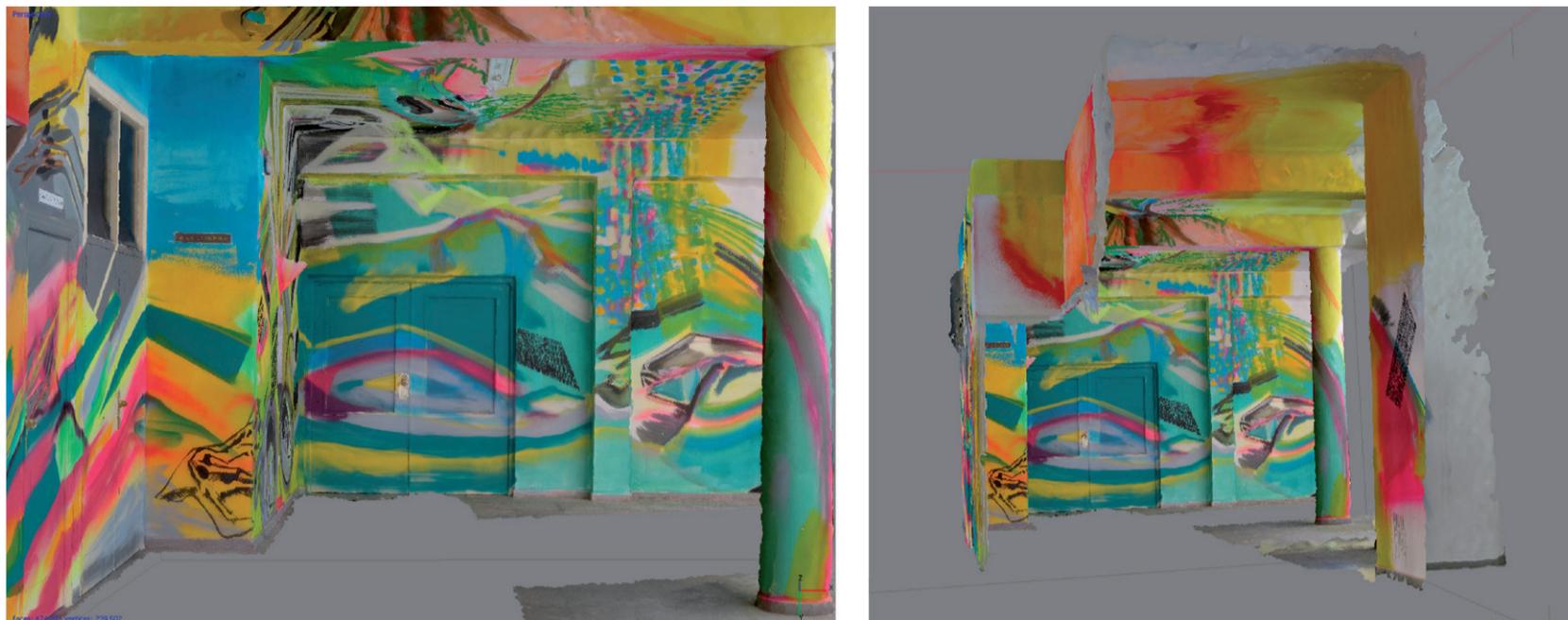


Fig. 4. Modelo tridimensional en interiores en el proceso fotogramétrico con Agisoft Photoscan de la obra *Trashnöner*, Paula Freire en el Festival Art Sur La Victoria (© Carmen Moral Ruiz). *neuronas*, Ramón Pérez Sendra de Murales Conciencia, Bailén. (© Carmen Moral Ruiz)

- Ubicación de la obra: esta ubicación generalmente aparecerá en la ficha de registro y será determinada por coordenadas GPS.
- Tipo de recurso: en este caso mediante levantamientos fotogramétricos.
- Software utilizado para la elaboración del modelo.

Tras haber realizado los estudios previos sobre el material de soporte, la tipología de la ubicación y su morfología, ya se tendrían claros los datos necesarios para el proceso de documentación de la obra, ya que tendremos un sistema de acercamiento a la misma, conociendo los accesos, las posibilidades de toma de imágenes y el momento idóneo de las mismas, dado que hay que procurar evitar sombras arrojadas que provoquen sombras en el modelo. Estudios previos⁴³ realizados muestran que en el proceso de toma de imágenes hay que tomar en consideración, principalmente, dos cuestiones: la configuración y tipología de la cámara y el recubrimiento de las imágenes y la posición de la cámara. En cuanto al primer punto, el tipo de cámara dependerá de las necesidades de la investigación. Se pueden usar desde las cámaras de un Smartphone, hasta cámaras fotográficas de mayor o menor calidad. La configuración de la cámara deberá seguir una serie de parámetros: distancia focal fija en todas las imágenes sin que sea menor de 24 mm, evitando distorsiones focales de objetivos de gran angular, ni mayor a 50 mm, para evitar el cierre del campo de visión; sensibilidad ISO bajo; apertura

43. Carmen Moral Ruiz, "Estudio histórico, técnico y material de los paramentos del Palacio de Pedro I Reales Alcázares de Sevilla" (tesis doctoral, Universidad de Granada, 2019), <http://hdl.handle.net/10481/54782>

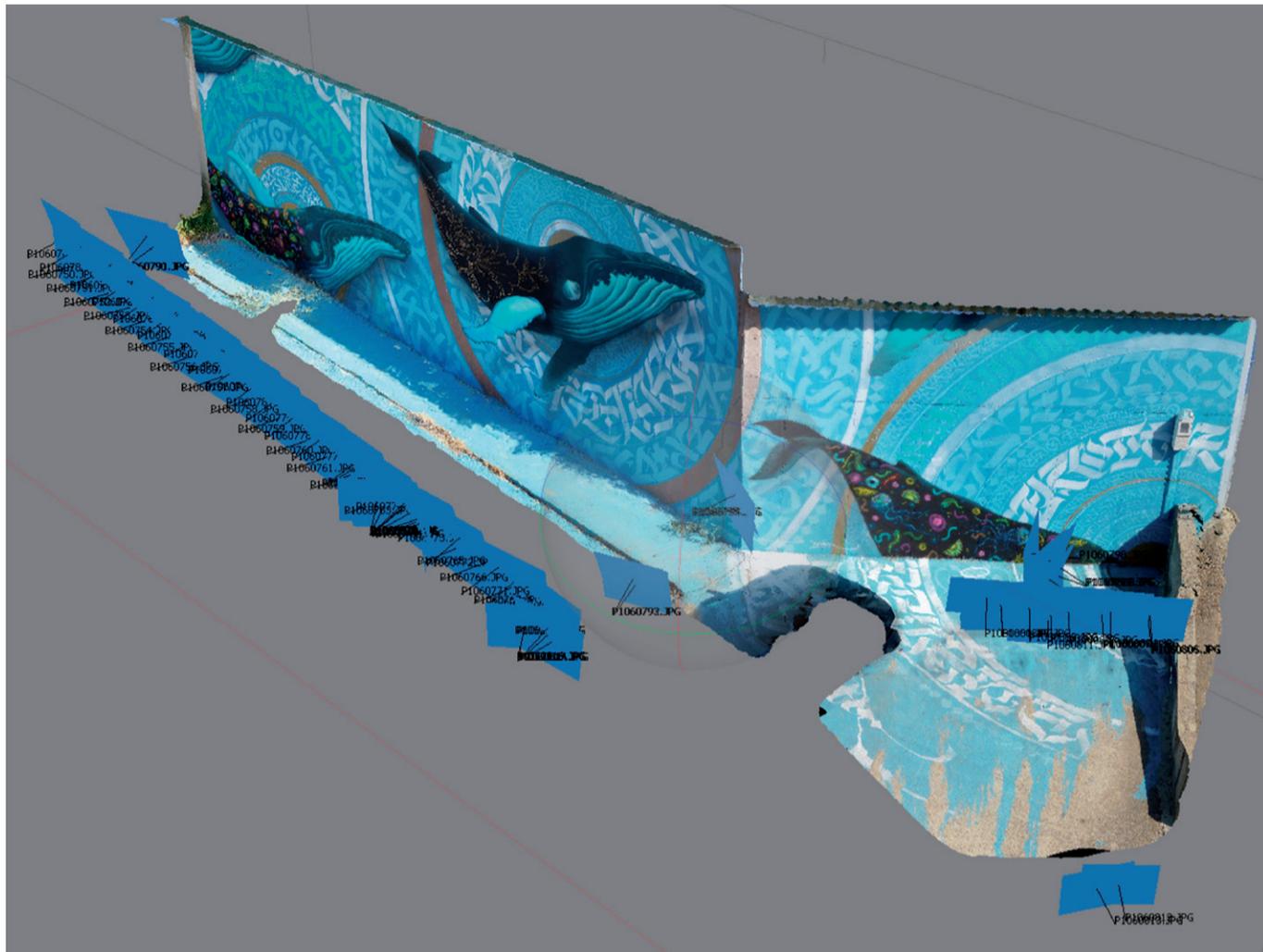
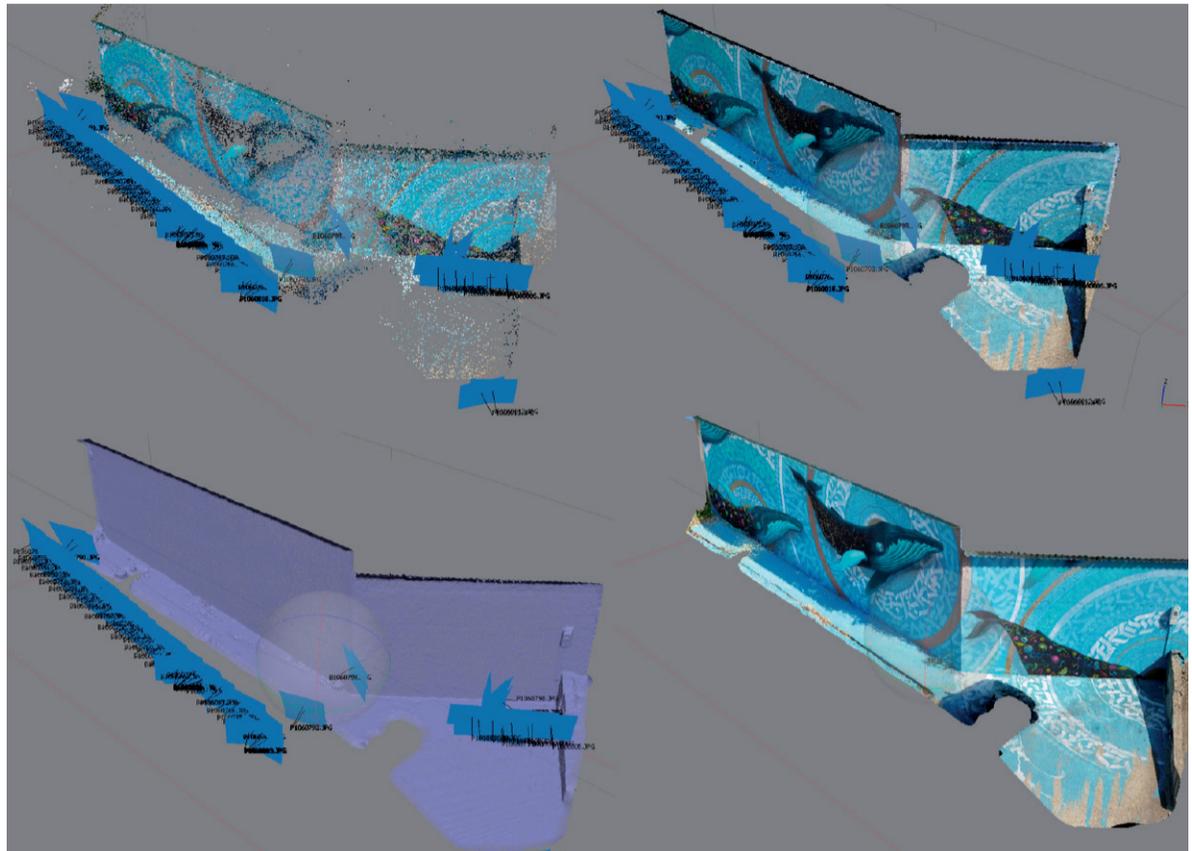


Fig. 5. Recubrimiento de las imágenes en el proceso fotogramétrico con Agisoft Photoscan de la obra *Vitra Intra Cete*, Peyo 0139 en el Festival Art Sur La Victoria, en la que aparecen rectángulos azules que representan la situación y dirección de las tomas. (© Carmen Moral Ruiz)

de diafragma variable, dependiendo si podemos usar trípode, que nos permitiría una menor apertura de diafragma (número de diafragma mayor) con mayor profundidad de campo y mejor enfoque en segundo plano, idóneo para el caso del arte urbano; el tiempo de exposición, que será el necesario para obtener una adecuada iluminación en la imagen. En relación al recubrimiento de las imágenes y el posicionamiento de la cámara, que tienen que ver con la cantidad y posición de las imágenes, estas deberán tener un solapamiento de, aproximadamente, el 70% con la fotografía adyacente. Este parámetro se puede observar en la Figura 5 a través de la representación de las fotografías, rectángulos azules, dentro del proceso fotogramétrico realizado con el software Agisoft Photoscan®, de forma que se consiga que cada punto del modelo se encuentre en, al menos, tres imágenes, de forma que toda la superficie quedé registrada (Fig. 5)⁴⁴.

44. Moral Ruiz y Luque Rodrigo, "Técnicas de investigación y catalogación del arte urbano desde la transdisciplinariedad: aplicaciones y retos de futuro", 79.

Fig. 6. Levantamiento de la obra *Vitra Intra Cete* (Peyo 0139) Festival Art Sur (La Victoria, Córdoba) a través del software Photoscan®. Desde la izquierda arriba a derecha abajo: nube de puntos, nube de puntos densa, malla triangulada y modelo texturizado. (© Carmen Moral Ruiz)



Una vez tomadas las imágenes, el proceso de elaboración del modelo tridimensional basado en bloques de fotografías se puede realizar con diversos software. En este ejemplo, como se ha comentado previamente, se ha realizado a través del software Photoscan® que realiza el proceso fotogramétrico digital a través de la orientación simultánea de bloques de fotografías. Estas imágenes son realizadas de forma sencilla con cámaras no profesionales, en poco tiempo y a bajo coste, sin sacrificar la obtención de una buena resolución y precisión. A la hora de elaborar los modelos en dicho software, y de forma similar en otros, existen unos pasos en su elaboración que se recogen en la Figura 6: orientación de las imágenes que da lugar a un modelo de puntos homólogos (imagen superior izquierda), el cual es la base para la generación de una malla de nube de puntos densa (imagen superior derecha) que, posteriormente, conformará una red triangular mediante la unión de los puntos formando las superficies triangulares (imagen inferior izquierda), siempre basándose en la nube de puntos inicial para, posteriormente, realizar el texturizado a través de la información de color presente en las imágenes, por lo que el resultado dependerá de la malla que se ha realizado y de las imágenes tomadas (imagen inferior derecha)(Fig. 6)⁴⁵.

45. Moral Ruiz y Luque Rodrigo, 79.

Difusión y utilización de los modelos

Estos modelos que se elaboran pueden pasar a formar parte del proceso de catalogación y difusión de las obras y, además, tener su ubicación en las fichas de registro. Como por ejemplo, a través de la inserción de los modelos fotogramétricos en un PDF 3D, videos 3D alojados en plataformas de vídeo, que quedarían unidos a la ficha de catalogación, aportando la inmediatez en cuanto al conocimiento del estado de conservación. También se puede hacer uso de la generación de ortofotos desde el modelo tridimensional, proyecciones ortogonales en las que se eliminan las deformaciones propias de las fotografías convencionales, lo que, además, a través de la inclusión de escalas aportaría información métrica de la obra. Otra forma de registrar estos modelos y enlazarlos al resto de información documental, es a través de visores web como Sketchfab (Fig. 7)⁴⁶, o p3d.in⁴⁷. Tal y como se observa en la Figura 7, se puede subir el modelo para que sea visionado y se pueden compartir los enlaces a través de distintas redes. Este tipo de documentación para la difusión de las obras debe ir asociada a fichas de catalogación, registrando el proyecto o iniciativa de documentación que lo genere. De esta forma, se impide que se produzca una banalización de la labor de registro, documentación y difusión, que convertiría a la web en un repositorio sin sentido de modelos 3D de obras de arte urbano que carecen de contexto y finalidad.

Conclusiones

A lo largo de esta aportación se comprueba que la documentación digital del arte urbano, arte público y el *graffiti*, ya se está llevando a cabo y es mejorable en cuanto a aspectos profesionales enfocados a la aportación de mejoras en su difusión y conservación de arte efímero. Es necesaria a la vez que compleja. Hay que entender estas herramientas como medios para generar una documentación exhaustiva de las obras, que se convierta en la mejor salvaguarda respetuosa de la idea del artista, pero entendiéndose como una documentación en la que se pierden datos y experiencias sensoriales. A pesar de estas carencias, se concibe la documentación a través de técnicas como la fotogrametría como una herramienta complementaria que es útil para la difusión de estas obras en el presente y futuro, permitiendo el registro de los procesos de creación y de los posteriores estadios de la evolución de la obra. Las proyecciones

46. Sketchfab, "Personalize your experience. What are you interested in?", consultado el 20 de mayo de 2021, <https://sketchfab.com/>.

47. P3d.in, "Welcome to p3d.in, your 3D online", consultado el 20 de mayo de 2021, <https://p3d.in/>.

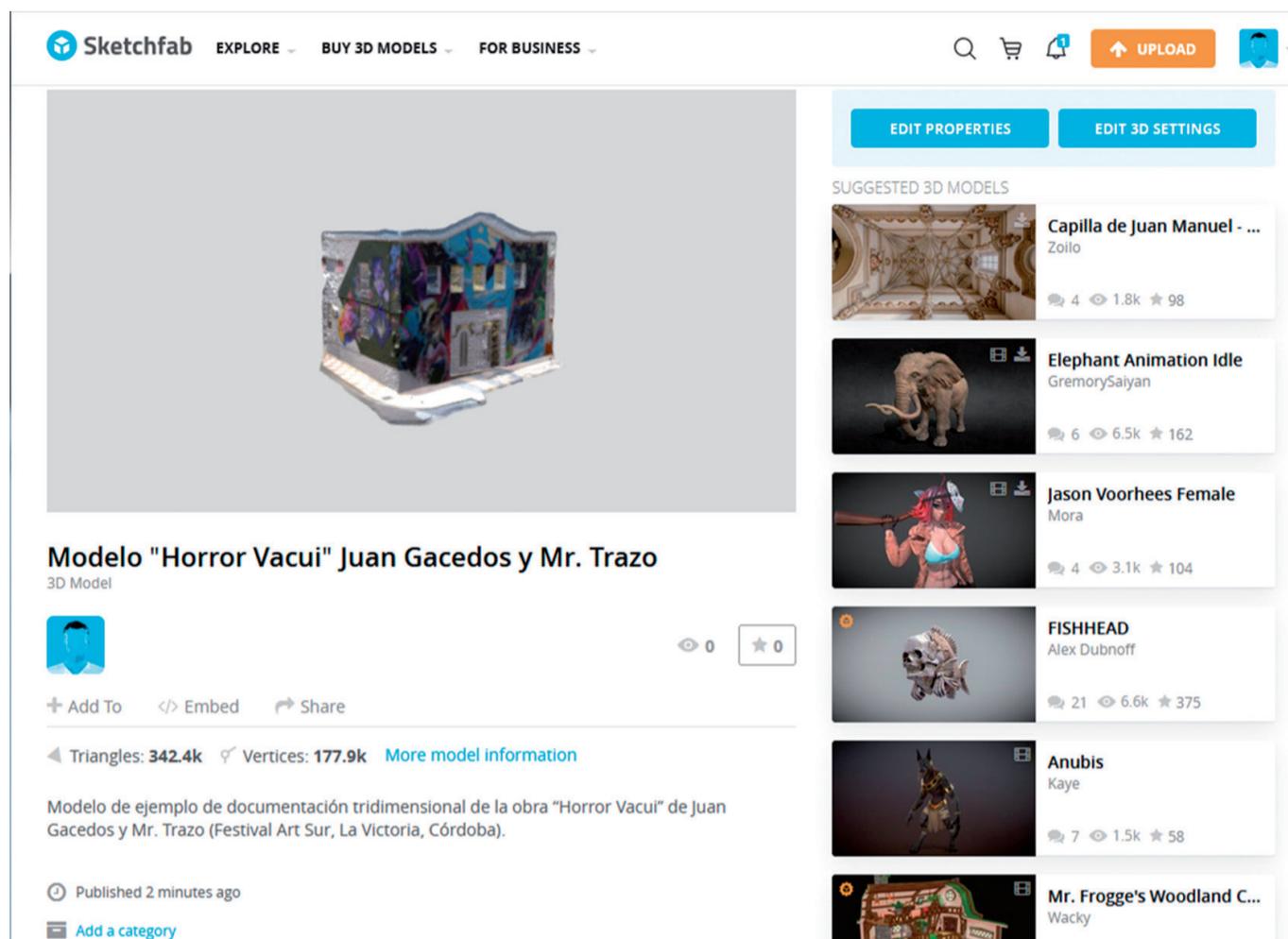


Fig. 7. Ejemplo de modelo tridimensional de la obra *Horror Vacui* de Juan Gacedos y Mr. Trazo. Festival Art Sur, en La Victoria, Córdoba. (© Carmen Moral Ruiz)

ortogonales de las que se dispone a través de estos modelos de naturaleza fotogramétrica son una herramienta eficaz en el conocimiento de las creaciones, a su vez que sirven para la elaboración de mapas de alteraciones y para la difusión de los mismos de cara a una mejor conservación.

Dentro de las herramientas mencionadas, la fotogrametría aporta unos datos que pueden ser de gran utilidad en estudios futuros de estas manifestaciones, desde la elaboración de protocolos de conservación y estudio de alteraciones, macromodelos 3D para el estudio de las superficies y sus procesos de degradación, hasta su uso en procesos de creación artística virtual. Por otro lado, la documentación tridimensional, los espacios inmersivos, etc. acercan las obras a públicos diversos, y sin perder el sentido de esta documentación y su difusión, evitar caer en la tentación de extender y provocar una masificación de productos visuales digitales, que, sin duda, provocaría la pérdida de parte de la esencia del arte urbano: la experiencia y la relación social con el entorno en que se inserta la obra y para la que esta, sin duda, está creada.

Referencias

Fuentes bibliográficas

- Almagro Gorbea, Antonio. "Planimetría del Alcázar de Sevilla". *Loggia, Arquitectura y Restauración*, nº 14-15, (2003): 156-161. Consultado el 4 de noviembre de 2021. <https://polipapers.upv.es/index.php/loggia/article/view/3563/3793>.
- . "Fotogrametría y Restitución I y II". En *Máster de Restauración del Patrimonio Histórico, Área 1, El conocimiento*, editado por Universidad Politécnica de Cartagena, 279-301. Murcia: Universidad Politécnica de Cartagena, 2004.
- Ávila Rodríguez, María. "Aplicación de la tecnología 3D a las técnicas de documentación, conservación y restauración de bienes culturales." Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2019. Consultado el 4 de noviembre de 2021. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/55798/>
- Caeiro Rodríguez, Martín. "Capítulo 5. Convivir y crecer con imágenes: la visualidad y la plasticidad en Educación Primaria." En *Aprender, crear, enseñar. Didáctica de las artes plásticas y visuales en Educación Primaria*, coordinado por Martín Caeiro Rodríguez, 101-122. Logroño: Universidad Internacional de la Rioja, 2017.
- . *Aprender, crear, enseñar. Didáctica de las artes plásticas y visuales en Educación Primaria*. Logroño: Universidad Internacional de la Rioja, 2017.
- QGIS. "QGIS Un Sistema de Información Geográfica libre y de Código Abierto". Consultado el 22 de mayo de 2021. <https://www.qgis.org/es/site/>.
- Ennis, Gareth, Malcolm Lindsay y Mike Grant, "VRML Possibilities: The Evolution of the Glasgow Model", *IEEE Multim*, nº7 (2000): 1-12. Consultado el 4 de noviembre de 2021. <http://papers.cumincad.org/data/works/att/076e.content.pdf>
- Fraile, Marcelo. "Tecnología digital una posible herramienta para la conservación del patrimonio arquitectónico". *Revista Pensum*, volumen 1, (2015): 70-82. Consultado el 4 de noviembre de 2021. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/pensu/article/view/12748>
- García Gayo, Elena, y Laura Luque Rodrigo. "Dilemas del arte urbano como patrimonio", *Revista PH*, nº 103, junio 2021. (preprint).
- García Gayo, Elena, Rita Lucía Amor García, Laura Luque Rodrigo, Rosa Senserrich Espuñes, Rosa M. Gasol Fargas, Ana Lizeth Mata Delgado, M^a Teresa Pastor Valls, Mercedes Sánchez Pons, Carlota Santabárbara Morera, María Isabel Úbeda García, María del Mar Vázquez de la Fuente y Ester Giner Cordero. "Anexo I. Propuesta de código deontológico para la conservación y restauración de arte urbano". *Ge-conservación*, 10 (2016): 186-192.
- González Vargas, José. "The Digital Street', la alternativa en internet al arte urbano". *El País*, 10 de marzo, 2021. Consultado el 28 de marzo de 2021. <https://elpais.com/cultura/2021-03-10/the-digital-street-la-alternativa-en-internet-al-arte-urbano.html>
- Luque Rodrigo, Laura. "Arte relacional en la calle. Casos de conservación colectiva". *Ge-conservación*, nº10 (2016): 117-123.
- . "La gestión del arte urbano, ¿una cuestión pendiente?". *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, nº 106 (2020): 81-98.

- Luque Rodrigo, Laura, y Carmen Moral Ruiz. "Proposal for the establishment of a protocol for documentation of contemporary art." Póster presentado en la V Conferencia Internacional YOCOCU 2016, Instituto de Geociencias IGEO (CSIC, UCM), YOCOCU España y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 21-23 de septiembre de 2016.
- Martín Talaverano, Rafael. "Documentación gráfica de edificios históricos: principios, aplicaciones y perspectivas". *Arqueología de la Arquitectura*, nº 11(2014): 1-26. Consultado el 4 de noviembre de 2021. <http://arqarqt.revistas.csic.es/index.php/arqarqt/article/view/164>
- Moral Ruiz, Carmen. "Estudio histórico, técnico y material de los paramentos del Palacio de Pedro I Reales Alcázares de Sevilla". Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2019. Consultado el 4 de noviembre de 2021. <http://hdl.handle.net/10481/54782>
- Moral Ruiz, Carmen, y Laura Luque Rodrigo. "Técnicas de investigación y catalogación del arte urbano desde la transdisciplinariedad: aplicaciones y retos de futuro". En *Actas del Simposio anual de Patrimonio Natural y Cultural ICOMOS España* (Madrid, 21-23 de noviembre de 2019), editado por Universitat Politècnica de València, 73-81. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2021. Consultado el 4 de noviembre de 2021. <http://hdl.handle.net/10251/160178>
- Moreno Cámara, Alicia. "Capítulo 11. Recursos, materiales y herramientas para trabajar con niños desde el arte. ¿Hacia una pedagogía digital?" En *Aprender, crear, enseñar. Didáctica de las artes plásticas y visuales en Educación Primaria*, coordinador por Martín Caeiro Rodríguez, 221-242. Logroño, Universidad Internacional de la Rioja, 2018.
- MORI Building Digital Art Museum. "@teamLabBorderless". Consultado el 10 de mayo de 2021. <https://borderless.teamlab.art/es/>
- Ministerio de Cultura y Deporte. "El sistema integrado de documentación y gestión museográfica: DOMUS". Consultado el 20 de mayo de 2021. <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/mc/bellasartes/conoce-bellas-artes/exposicion-virtual-presentacion/exposicion-virtual-secciones/funciones-patrimonio/10domus.html>
- Museo Thyssen Bornemisza, "Visitas virtuales inmersivas." Consultado el 20 de mayo de 2021. <https://www.museothyssen.org/thyssenmultimedia/visitas-virtuales>
- Úbeda García, María Isabel. "Propuesta de un modelo de registro para el análisis y documentación de obras de arte urbano". *Ge-Conservación*, núm. 10(2016): 169-179.
- Urda Peña, Lucila. "El espacio público como marco de expresión artística." Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2015. Consultado el 4 de noviembre de 2021. <http://oa.upm.es/36260/>

Curriculum Vitae

ELENA GARCÍA GAYO

 0000-0003-1301-5562

Titulada en Conservación y Restauración de Bienes Culturales por la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (ESCRBC) de Madrid. Trabaja como conservadora-restauradora en el Servicio de Patrimonio Cultural de la Diputación Provincial de Ciudad Real desde 1990. Paralelamente es coordinadora de los grupos de trabajo del grupo español del International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (GE-IIC) y del grupo de Arte Urbano desde 2015, fecha del inicio de su actividad. Ha colaborado con la Comisión de Seguimiento del Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del siglo XX en representación del GE-IIC. Ha sido invitada, en calidad de asesora, en el proyecto CAPuS Conservación de arte en espacios públicos, Erasmus + de cooperación para innovación y buenas prácticas -Knowledge Alliances- de la CEE, coordinado por la Universidad de Turín y con la Escuela Superior de Minas de la Universidad de Vigo. Crea y administra el Observatorio de Arte Urbano. Dirige y edita la revista especializada digital Mural Street Art Conservation.

Graduated in Conservation and Restoration of Cultural Heritage from the Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (ESCRBC), in Madrid. She has worked as a conservator-restorer in the Cultural Heritage Service of the Provincial Council of Ciudad Real since 1990. At the same time, she is coordinator of the working groups of the Spanish International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (GE-IIC) and of its group Arte Urbano since 2015, date of the beginning of her collaboration with them. She has collaborated with the Follow-up Commission of the National Plan for the Conservation of Cultural Heritage of the 20th century on behalf of the GE-IIC. She has been invited, as an advisor, to the CAPuS project "Conservation of art in public spaces", a cooperation Erasmus + project for innovation and good practices -Knowledge Alliances- of the EEC, coordinated by Università di Torino and the Mines Institute of Universidad de Vigo. She is the creator and manager of the Observatorio de Arte Urbano. Also, she directs and edits the digital specialized magazine Mural Street Art Conservation.

LAURA LUQUE RODRIGO

 0000-0003-2651-6948

Doctora en historia del arte por la Universidad de Jaén, es profesora en la misma universidad. Ha trabajado en inventarios artísticos; participado en proyectos de investigación, publicado numerosos artículos en revistas científicas, capítulos de libro, catálogos de exposiciones, etc. Ha participado en múltiples congresos nacionales e internacionales. Realizó una estancia de investigación en Roma y una estancia docente en Siena; recibió un premio de emprendimiento. Es miembro del comité científico de varias revistas. Pertenece al grupo de investigación Arquitecto Vandelvira (HUM 573), es co-coordinadora del Grupo de Arte Urbano y Público del GE-IIC y miembro del Seminario Multidisciplinar Mujer, Ciencia y Sociedad. Además ha coordinado una treintena de actividades divulgativas, publicado en The Conversation y de forma regular en el periódico El Obrero. Ha dirigido proyectos de investigación e innovación docente y actualmente dirige una tesis doctoral.

She holds a Ph.D. in History of Art from Universidad de Jaén and she teaches at the same university. She has worked on art inventories, participated in research projects, published numerous articles in scientific journals, book chapters, exhibition catalogues, etc. She has also participated in many national and international conferences. She did a research stay in Rome and a teaching stay in Siena. She received a prize for entrepreneurship. She is a member of the scientific committee of several journals. She is a member of the research group Arquitecto Vandelvira (HUM 573), co-coordinator of the group Arte Urbano y Público of the GE-IIC and member of the multidisciplinary seminar Women, Science and Society. She has also coordinated thirty informative activities, published in The Conversation and regularly in the newspaper El Obrero. She has directed research and teaching innovation projects and she is currently supervising a Ph.D. thesis.

SANDRA GRACIA MELERO

 0000-0001-9428-0346

Titulada en Conservación-Restauración de Bienes Culturales por la ESCyRA (Huesca), con estancia ERASMUS en Viterbo. Graduada en Historia del Arte y Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza, realiza prácticas en el IAACC Pablo Serrano y una estancia ERASMUS+ de investigación en Roma. Integrante del equipo de Arte urbano y público del ge-IIC desde 2017, publicando artículos y participando en conferencias. Obtiene una beca de gestión cultural en la Sede del Instituto Cervantes de Madrid en 2019. Ejerce como conservadora-restauradora por cuenta propia y ajena, destacando su colaboración en el mural Lore Beltza de Gonzalo Borondo (Vitoria-Gasteiz) y su intervención en el graffiti de Muelle conservado en la ESDIR (Logroño, empresa ARTYCO S.L.).

Graduated in Conservation and Restoration of Cultural Heritage from the Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Aragón (ES-CYRA), in Huesca, with an Erasmus stay in Viterbo. She holds a Bachelor's degree in History of Art and a Master's degree in Advanced Studies in History of Art from Universidad de Zaragoza. She did an internship at the Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos Pablo Serrano (IAACC) in Zaragoza and an Erasmus + research stay in Rome. She is member of the group Arte Urbano y Público of the GE-IIC since 2017, publishing articles and participating in conferences. She obtained a Cultural Management grant at Instituto Cervantes in Madrid in 2019. She is an independent curator-art restorer, also working with institutions and private companies, highlighting her collaborative work in Gonzalo Borondo's mural Lore Beltza in Vitoria-Gasteiz and her participation in ARTYCO S.L. Restoration of Muelle's graffiti conserved in the Escuela Superior de Diseño de La Rioja (ESDIR) in ARTYCO S.L., Logroño.

ALBERTO SANTOS-HERMO

 0000-0001-5003-2164

Alberto Santos-Hermo (Vigo, 1986) es un artista, profesor e investigador que ejerce su labor docente como profesor de Didáctica de las Artes Plásticas en la Escuela Universitaria de Magisterio CEU de la Universidad de Vigo. Formado en los grados en Bellas Artes y Educación Primaria, desarrolla en la actualidad su tesis acerca del tránsito del graffiti al postgraffiti en Vigo, escena en la que estuvo involucrado en la primera mitad de la década del 2000. Como artista, trabaja en los campos de la pintura, instalación, performance y sonido, creando propuestas influenciadas por el arte skater, el punk y la cultura "Do It Yourself". Ha participado en diversas muestras internacionales en ciudades como Los Ángeles o Viena, realizando también labores de comisariado, destacando la reciente exposición "Scalextric Sí" en el año 2021.

Alberto Santos-Hermo (Vigo, 1986) is an artist, teacher and researcher who works as professor of Didactics of Plastic Arts at CEU University School of Teaching at Universidad de Vigo. Graduated in Fine Arts and Primary Education, he is currently working on his thesis on the transition from graffiti to postgraffiti in Vigo, a scene in which he was involved in the first half of the 2000s. As an artist, he works in the fields of painting, installation, performance and sound, creating proposals influenced by skater art, punk and the "Do It Yourself" culture. He has participated in various international exhibitions in cities such as Los Angeles or Vienna, also performing curatorial work, highlighting the recent exhibition "Scalextric Sí" in 2021.

MARTA GÓMEZ UBIERNA**0000-0003-3352-9034**

Es historiadora del arte y restauradora del Ministerio de Cultura italiano. Actualmente está cursando un doctorado de investigación en la Universidad de Florencia sobre conservación preventiva y la evaluación de riesgos aplicados a las colecciones de arte contemporáneo. Después de cursar Historia del arte en las Universidades de Valladolid y Pisa, inició sus estudios de conservación en el Opificio delle Pietre Dure de Florencia, donde se especializó en la gestión y restauración del arte contemporáneo. En los últimos años, ha trabajado a nivel internacional, desarrollando su carrera investigadora en instituciones como la Fundación Andrew W. Mellon, el Instituto del Patrimonio del Ministerio de Cultura y Turismo de España, el Opificio delle Pietre Dure o las Universidades de Pisa y Florencia.

She is an art historian and a restorer at the Italian Ministry of Culture and she is currently pursuing a Ph.D. at Università di Firenze. Her research concerns preventive conservation and risk assessment of contemporary-art collections. After studying History of Art at Universidad de Valladolid, in Spain, and at Università di Pisa, in Italy, Marta wanted to focus on heritage conservation, starting her studies at the Opificio delle Pietre Dure in Florence, where she specialized in the management and conservation of contemporary art. In recent years, Marta has worked assiduously with conservation institutions at an international level, holding various research positions in the Andrew W. Mellon Foundation, the Institute for Heritage Conservation at the Spanish Ministry of Culture and Tourism, the Opificio delle Pietre Dure, and at the universities of Pisa and Florence.

PABLO NAVARRO MORCILLO**0000-0003-3344-5033**

Doctorando en el programa de "Historia y Estudios Humanísticos: Europa, América, Arte y Lenguas" de la Universidad Pablo de Olavide. Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla. Máster en Gestión Cultural (Universidad de Sevilla) y en Arte, Patrimonio y Museos (Universidad Pablo de Olavide). Sus principales líneas de investigación abarcan el arte urbano y el grafiti, así como el arte contemporáneo, donde ha desempeñado labores como crítico, participando en diversos congresos y seminarios. Ha trabajado como técnico del Departamento de Protección del Patrimonio Histórico de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Desde 2015 ejerce como profesor de Geografía e Historia en enseñanza secundaria y bachillerato.

Ph.D. student in the program "History and Humanistic Studies: Europe, America, Arts and Languages" at Universidad Pablo de Olavide. Graduated in History of Art from Universidad de Sevilla. Master's degree in Cultural Management (Universidad de Sevilla) and in Art, Heritage and Museums (Universidad Pablo de Olavide). His main research lines focus on urban art and graffiti, as well as contemporary art, having regularly worked as a critic and participated in diverse seminars and conferences. Pablo has worked as technician of Heritage's Protection Department in the Culture Council of the Andalusian Government. Since 2015, he has worked as a teacher of Geography and History at secondary education and baccalaureate level.

ARANTXA BERGANZO RÀFOLS

 0000-0001-7308-2121

Titulada en Ciencias Físicas por la Universidad de Barcelona y Humanidades por la Universitat Pompeu Fabra, ganó el Premio Extraordinario al Mejor Expediente del 2020 en el Máster Universitario de Humanidades: Arte, Literatura y Cultura contemporáneas por la Universitat Oberta de Catalunya (UOC). Con experiencia en producción de audiovisuales y productos multimedia para ámbitos culturales como el Museo de Ciencias Naturales de Valencia y el Museu de la Xocolata de Barcelona, desde 2001 trabaja como profesora en Salesians de Sarrià, impartiendo clases de Historia del Arte, Fundamentos del Arte y Artes Visuales. Ha coordinado, durante siete años, la implementación del Bachillerato Internacional en Salesians de Sarrià y ha participado también en el desarrollo y ampliación del Bachillerato artístico. Paralelamente es consultora de Geografía en los cursos de acceso a la universidad para mayores de 25 años de UOCx. Colabora con la Asociación Experimentalphotofestival en la organización del festival anual y en el desarrollo de los cursos virtuales de Àgora, escuela de fotografía experimental.

With a degree in Physical Sciences from Universitat de Barcelona and in Humanities from Universitat Pompeu Fabra, she won the Award for the Best Academic Record of 2020 in the Master's Degree in Humanities: Contemporary Art, Literature and Culture from Universitat Oberta de Catalunya (UOC). With experience as an audiovisual and multimedia producer for cultural areas such as the Museum of Natural Sciences of Valencia and the Museu de la Xocolata in Barcelona, since 2001 she works as a teacher at Salesians de Sarrià, teaching Art History, Fundamentals of Art and Visual Arts. For seven years, she has coordinated the integration of the international Baccalaureate in Salesians de Sarrià and has also participated in the development of the artistic Baccalaureate. At the same time, she is a Geography consultant in the UOCx university access courses for people over 25 y/o. She collaborates with the Experimentalphotofestival Association in the organization of the annual festival and in the development of virtual courses at Àgora, school of experimental photography.

ALMA BARBOSA SÁNCHEZ

 0000-0001-5958-7756

Especialista en sociología del arte y la cultura. Profesora de la Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa. Publicaciones: La estampa y el grabado mexicanos, tradición e identidad cultural, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, Ediciones del Delirio, 2015; La muerte en el imaginario del México profundo, México, Universidad Autónoma del Estado de Morelos- Juan Pablos Editor, 2010; Cerámica de Tlayacapan, estética e identidad cultural, México, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2005; La intervención artística de la ciudad de México, CONACULTA-INBA, México, 2003; "Identidad visual y discriminación social: identidades corporales basadas en el diseño y la visualidad", en Cuerpos diseñados. Ensayos sobre el cuerpo imaginado latinoamericano, Fundación Universitaria San Mateo, Bogotá, Colombia, 2021.

Specialist in sociology of art and culture. Professor at Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa. Publications: La estampa y el grabado mexicanos, tradición e identidad cultural [The Mexican print and engraving, tradition and cultural identity], Mexico, Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, Ediciones del Delirio, 2015; La muerte en el imaginario del México profundo [Death in the imaginary of deep Mexico], Mexico, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Juan Pablos Editor, 2010; Cerámica de Tlayacapan, estética e identidad cultural [Ceramics of Tlayacapan, aesthetics and cultural identity], Mexico, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2005; La intervención artística de la Ciudad de México [The artistic intervention of Mexico City], CONACULTA-INBA, Mexico, 2003; "Identidad visual y discriminación social: identidades corporales basadas en el diseño y la visualidad" [Visual identity and social discrimination: body identities based on design and visibility], in Cuerpos diseñados. Ensayos sobre el cuerpo imaginado latinoamericano [Designed Bodies. Essays on the Latin American imagined body], Fundación Universitaria San Mateo, Bogotá, Colombia, 2021.

ANDREA FERNÁNDEZ ARCOS

 0000-0002-3967-0306

Titulada en la especialidad de pintura por la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Galicia (2003), Máster en Conservación, Restauración y Exposición de Bienes Culturales por la Universidad Complutense de Madrid (2009) y Postgrado en Gestión, Preservación y Difusión de Archivos Fotográficos por la Universitat Autònoma de Barcelona (2014). Desarrolló su trabajo en instituciones como el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza (2004-5), Museo Nacional del Prado (2005-8) o el Museo del Traje-CIPE (2010-13), entre otros. Desde 2013 pertenece al Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Pictóricos de la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Galicia.

Graduated with a major in painting from Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Galicia (2003), a Master's degree in Conservation, Restoration and Exhibition of Cultural Heritage from Universidad Complutense de Madrid (2009) and Postgraduate degree in Management, Preservation and Dissemination of Photographic Archives from Universitat Autònoma de Barcelona (2014). She has developed her work in institutions such as Museo Nacional Thyssen-Bornemisza (2004-05), Museo Nacional del Prado (2005-08) and the Museo del Traje-CIPE (2010-13), among others. Since 2013 she has been a member of the Department of Conservation and Restoration of Pictorial Assets of Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Galicia.

FRANCISCO DELGADO CHICA

 0000-0003-0353-2435

Graduado en Historia del Arte por la Universidad de Granada (2017-2021), Francisco Delgado Chica es estudiante del Máster de Arquitectura y Patrimonio Histórico (ETSA de Sevilla, IAPH y Patronato de la Alhambra y Generalife). Durante el grado ha sido beneficiario de la beca Erasmus, estudiando en la Università degli Studi di Perugia (Italia) y del Programa de becas de Iniciación a la Investigación UGR-Banco Santander 2020-2021, realizando un proyecto sobre la relación del arte urbano y el patrimonio, un Trabajo de Fin de Grado sobre la catalogación de murales urbanos de Belin en Linares y varios cursos de patrimonio en la Universidad Internacional de Andalucía. Actualmente le ha sido concedida la Beca de Colaboración 2021-2022 para el Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas en la Universidad de Sevilla donde llevará a cabo una investigación sobre el graffiti, la pintura mural urbana y el patrimonio en Andalucía.

Graduated in History of Art from Universidad de Granada (2017-2021), he is currently studying a Master's degree in Architecture and Historical Heritage (Universidad de Sevilla, Andalusian Institute of Historical Heritage & Council of the Alhambra and Generalife). During the degree he has been a beneficiary of the Erasmus scholarship, studying at Università degli Studi di Perugia (Italy) and the UGR-Banco Santander 2020-2021 Research Initiation Scholarship Program, carrying out a project on the relationship between urban art and heritage, a final thesis project on the cataloging of Belin's urban murals in Linares and several courses on heritage at Universidad Internacional de Andalucía. He has recently been awarded the 2021-2022 Collaboration Grant for the Department of Architectural History, Theory and Composition at Universidad de Sevilla, where he will carry out research on graffiti, urban mural painting and heritage in Andalusia.

CELIA MARTÍNEZ YÁÑEZ

 0000-0003-2795-8051

Es Profesora Titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, y tutora del Máster de Arquitectura y Patrimonio Histórico (ETSA de Sevilla, IAPH y Patronato de la Alhambra y el Generalife). Directora de erph_ Revista Electrónica de Patrimonio Histórico. Vocal de la Junta Directiva de ICOMOS España desde 2018. Vicepresidenta del Comité Científico Internacional de Turismo Cultural de ICOMOS y coordinadora de la Draft ICOMOS Cultural Heritage Tourism Charter 2021. Representante y Focal Point de ICOMOS en el proyecto European Transnational Serial Properties, la revisión del documento Guidance on Heritage Impact Assessments for Cultural World Heritage Properties o el Connecting Practice Project (ICOMOS, IUCN & Christensen Fund). Experta y evaluadora externa de proyectos del Programa Horizonte 2020 del Consejo de Europa. Autora de numerosas publicaciones y conferencias sobre la gestión del patrimonio cultural, los nuevos tipos de bienes patrimoniales y la Convención de Patrimonio Mundial.

She is Tenured Professor of the Department of History of Art at Universidad de Granada and of the Master's degree in Architecture and Historical Heritage (Universidad de Sevilla, Andalusian Institute of Historical Heritage & Council of the Alhambra and Generalife). Director of erph_ scientific electronic journal on historical heritage. Member of the Board of the International Council on Monuments and Sites (ICOMOS) Spain since 2018. Vice-President of the ICOMOS International Scientific Committee on Cultural Tourism and coordinator of the Draft ICOMOS Cultural Heritage Tourism Charter 2021. ICOMOS Representative and Focal Point in the European transnational and serial properties project, the update and revision of the ICOMOS Guidance on Heritage Impact Assessments for Cultural World Heritage Properties or the Connecting Practice Project (ICOMOS, IUCN & Christensen Fund). Expert monitor and reviewer of projects of the Horizon 2020 programme of the European Council. Author of numerous publications and conferences on cultural heritage management, new types of cultural properties and the World Heritage Convention.

KLÉVER FRANCISCO VÁSQUEZ VARGAS

 0000-0002-7944-7707

Es arquitecto y docente de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central del Ecuador (UCE). Realizó estudios de posgrado en Lógica y Técnica de la Forma en la Universidad de Buenos Aires (UBA); Teoría y Práctica del Proyecto de Arquitectura en la Universidad Politécnica de Cataluña (UPC) y Ciudad, Territorio y Sustentabilidad en la Universidad de Guadalajara. Ha realizado varias exposiciones colectivas de arte y obtuvo el primer lugar en el Salón de Arte Contemporáneo Mariano Aguilera en el 2006. Actualmente es editor de la revista Arquitectura y Sociedad de la Universidad Central del Ecuador.

He is an architect and professor at the Faculty of Architecture and Urbanism of Universidad Central del Ecuador (UCE). He completed postgraduate studies in Logic and Technique of Form at Universidad de Buenos Aires (UBA); Theory and Practice of the Architectural Project at Universitat Politècnica de Catalunya (UPC) and City, Territory and Sustainability at Universidad de Guadalajara. He has held several group art exhibitions and won first place at the Mariano Aguilera Contemporary Art Salon in 2006. He is currently editor of the magazine Arquitectura y Sociedad of Universidad Central del Ecuador.

CARMEN MORAL RUIZ** 0000-0002-6183-5912**

Doctora en Historia y Artes por la Universidad de Granada. Actualmente trabaja como docente en la Universidad de Huelva y como Restauradora de Bienes Culturales. Su formación como Arquitecta Técnica y Licenciada en Bellas Artes ha caracterizado su labor profesional hacia enfoques interdisciplinarios, participando en proyectos de intervención de Bienes Culturales de gran envergadura, profundizando a su vez en la aplicación de conocimientos relacionados con el patrimonio, técnicas artísticas y las diversas manifestaciones artísticas llevadas al aula desde un punto de vista transdisciplinar, proponiendo abrir nuevas vías de revalorización de la educación artística a través de la didáctica de las artes y la inclusión de nuevas metodologías y corrientes artísticas.

She holds a Ph.D. in History and Arts from Universidad de Granada. She currently works as a lecturer at Universidad de Huelva and as a Restorer of Cultural Heritage. Her training as a Technical Architect and her degree in Fine Arts has characterized her professional work towards interdisciplinary approaches, participating in large-scale projects of intervention of Cultural Heritage. She has also delved into the application of knowledge related to heritage, artistic techniques and the various artistic manifestations in the classroom setting from a transdisciplinary point of view, proposing to open new ways of revaluation of art education through the didactics of the arts and the inclusion of new methodologies and artistic movements.

atrio

revista de historia del arte

Monográfico Atrio 2 (2021)