

Musealizar el Arte Urbano. Preguntas, relatos y complejos tras *Street Art-Banksy&Co*

Jordi Pallarès

Resumen: Probablemente sea todo un reto musealizar un fenómeno artístico tan presente en el siglo XXI como es el Arte Urbano. El proyecto *Street Art-Banksy&CO* marcó en 2016 un hito incómodo en Bolonia al respecto, poniendo sobre la mesa cuestiones delicadas que aún hoy posicionan a artistas y a comisarios de toda Europa. Reacio y con reservas, el sector del arte contemporáneo empieza a incluirlo en sus respectivos espacios y colecciones, beneficiándose del mercado sin dejar de observarlo con el mismo intrusismo que el de los artistas urbanos cuando otros intervienen las calles.

Sin olvidar intereses económicos, autorías e ilegalidades, siguen existiendo lagunas sobre cómo se debe abordar el Arte Urbano *indoor* con cierta profundidad y cuál es el relato a construir desde la institución. Trampas y malas prácticas museísticas que siguen desarrollándose a nivel internacional.

Palabras clave: arte urbano, museo, comisario, artista urbano, espacio público, práctica artística, mediación

Bringing street art into the museum. Questions, narratives and complexes after *Street Art-Banksy&Co*

Abstract: It is a challenge to present in a museum an artistic phenomenon as unique as Urban Art in the 21st Century. The project *Street Art-Banksy & CO* in Bologna in 2016 marked an uncomfortable milestone in this regard, putting on the table delicate issues that still challenge artists and curators all over Europe. Reluctantly and with reservations, the contemporary art establishment began to include Urban Art in their respective spaces and collections, benefiting from its popularity while observing it with the same feeling of intrusion as that felt by urban artists when others intervene in the streets.

In terms of economic interests, authorships and legalities, there still exists a challenge in determining how Urban Art should be presented indoors and avoiding poor museum practices as art institutions continue to develop Urban Art exhibitions.

Key words: street art, museum, curator, street artist, public space, artistic practice, cultural mediation

Introducción

No debería ser nada nuevo que a una práctica artística contracultural, subversiva y urbana en muchos sentidos se le dé visibilidad en un museo como lugar institucional que legitima lo que es y no es arte. Otro lugar público del propio espacio de la ciudad en el que el propio público —hoy más activo, si cabe— actúa en tanto que *prosumer* contemporáneo (Fontdevila 2015: 15). Con unos códigos preestablecidos de actuación, se trata de un lugar del que se esperan puentes e interpelación con la ciudadanía por parte de profesionales especializados que dilucidan

y ordenan las prácticas artísticas y en el que la puesta en escena de las mismas no deja de ser una convención social más que, paradójicamente, tiende a autorreferenciarse y a ser poco empática con el Otro.

Pensemos, por ejemplo, en la revisión del punk que comisarió Andrew Bolton para el MET de Nueva York, "*Punk: Chaos to Couture*" en 2013. Un enfoque estético centrado, sobre todo, en la moda para un fenómeno que ha generado cientos de tendencias e imágenes desde que surgió a finales de los setenta. Más cercano al arte contemporáneo y con su espíritu más vivo fue "Punk. Sus

rastros en la creación contemporánea". Un proyecto de David G. Torres en 2015 que, sin pretender exhibir lo que fue el movimiento, exploró quizá lo más interesante de este: su legado. Ambas revisiones serían ejemplos de cómo grandes instituciones museísticas —el MET de Nueva York por un lado, y la extraordinaria coproducción entre el MACBA, el CA2M, el ARTIUM, el Museo Universitario del Chopo y la propia Ciudad de México por otro, museos públicos todos dependientes de distintas instituciones gubernamentales y universitarias en sus respectivos países— asumen dar visibilidad a un movimiento contracultural cuyo uno de sus lemas fue *No Future*. Como corriente, el punk arrojó más de lo pretendido con unos mensajes antisociales que, como todo fenómeno contracultural, acabaron fagocitados por la industria cultural del momento. Más allá de cierta rebeldía contra el sistema respecto a la situación política y social de sus respectivos contextos, la música, la moda y las distintas expresiones de este y otros movimientos subculturales terminaron necesitando de una estructura capitalista para difundir sus propios mensajes y productos en determinados canales. La lógica de estos procesos no exime a ninguno de sus protagonistas de cierta responsabilidad: los que gestionan lo público, las empresas privadas que pueden lucrarse con ello, y los que producen de manera alternativa y precaria material que cuestiona ese sistema. Contradicciones propias de movimientos que surgen a contracorriente pero que recurren a lo oficial y establecido para definir su identidad, provocando y sintiendo a la vez la recepción de esa provocación en la esfera pública. Una cuestión que no debería afectar el legado de su actitud vital pues el empoderamiento del DIY "házte lo tú mismo" va mucho más allá.

Entre las actividades programadas alrededor del proyecto de 2016, se organizaron en el MACBA seminarios y debates con profesionales de variados perfiles partiendo de la premisa de que "el punk ejemplifica una actitud hecha de rabia, inconformismo e incorrección, pero también de contradicciones e incerteza" [1]. Al igual que el Hip-Hop y retomando las palabras de Eloy Fernández Porta en los seminarios antes mencionados, el punk podría definirse como una subcultura que se construye con tensiones que reflejan y reelaboran elementos de la cultura dominante. Tensiones que suelen ser percibidas como paradójicas en el sentido filosófico y contradictorias en el sentido moral pero que forman parte de su propia dinámica. Esos "sentimientos encontrados" formaron parte de un debate que reflejaba una voluntad de transmitir las trampas propias del estudio y la aproximación académica e institucional de algo que surge con la intención de ser lo contrario. Una visión no siempre aceptada por parte de aquellos y aquellas que lo practican pues algunos de ellos consideran que la parte experiencial de lo vivido en primera persona es fundamental para poder hablar de ello. Cierta razón no les falta, aunque también es ciertamente recomendable la perspectiva de no estar inmerso en un tema para poder abordarlo, y nada desdeñable subestimar la mirada cenital y transdisciplinar que pueden aportar ciertos estudios académicos y culturales al respecto. De ahí la importancia

de contextualizar y analizar lo testimonial y lo documental en base a un necesario trabajo de campo. Precisamente, esa pervisión en abordar lo popular desde cierta autoridad intelectual está conectada con un elemento clave en lo museístico: la mediación.

Mediar con lo público: retos museísticos y curatoriales

Si entendemos la mediación como la posibilidad de realizar y sostener una tensión persistente entre el arte y la sociedad (Fontdevila 2018: 186), como una forma de acompañar e implicar al espectador en un discurso a construir, esta acaba siendo fundamental para abordar fenómenos que surgen como disruptivos en el espacio y la esfera públicas. Lejos de la visión paternalista y colonialista de la estructura museo, existen nuevas maneras de entender este espacio como lugar público y la práctica curatorial como un proceso en el que cambian las relaciones de poder en la propia práctica artística por la necesidad de tener presente al público como un ente heterogéneo y transformador. Ese romper barreras con la ciudadanía es debido en gran parte a las profundas reflexiones que la práctica del arte público (no del arte urbano) estableció en su momento con respecto a los tradicionales espacios de exhibición (Baldini 2016: 108). No en vano, artistas y comisarios son ciudadanos y, como tales, contribuyen en un proceso colaborativo a reforzar la misión pública del museo (Fontdevila 2014: 3). El no perder de vista la ciudad y la ciudadanía en determinados perfiles suele aportar miradas cuando menos interesantes (Pallarès 2017: 13), y estos son (o deberían ser) bienvenidos en determinadas prácticas artísticas urbanas en las que la autoría intelectual y la legal no siempre están resueltas. La reivindicación y asunción de una intervención ilegal firmada y la propiedad material de la misma son dos cuestiones distintas que deberían poder ser debatidas en ese otro lugar público que un museo institucional representa en el contexto de la ciudad y lo urbano. No el de cualquier ciudad, sino en un escenario local con su propia historia donde lo sociopolítico retumba directamente sobre lo cultural y donde piden conectarse con lo ocurrido en otros contextos parecidos. De ahí la importancia de potenciar y reflejar este tipo de experiencias en y desde el museo para con lo que se ha venido llamando cultura popular o baja cultura. Contrariamente a lo que muchos artistas y comisarios piensan, no se trata de prácticas colaborativas, pero sí de procesos en los que el público juega un importante e ineludible papel.

Desde la pedagogía crítica, insertada ya entrado el siglo XXI desde la disidencia en ciertos Departamentos de Educación y Acción Cultural de museos (DEAC) y en determinados agentes culturales, se desea que dichos museos sean un escenario para el debate alrededor de los posibles modos de producir cultura (Fontdevila 2014: 13). Y ese debate pasa más por formular preguntas (a veces incómodas para una institución o la ideología del correspondiente gobierno que la apoya, para los profesionales involucrados que se ven expuestos o para el propio espectador que busca

la satisfacción de reconocerse en el saber) y propiciar la producción de conocimiento, que por elaborar verdades (absolutas) y sentencias que se empeñen en explicar las cosas desde una sola óptica. “El espectador no accede a la cultura en el momento en que se libera de la política cultural, más bien el poder del público aumenta en el momento en que se le reconoce como un mediador más capaz de que su “aventura intelectual” se traduzca y tenga impacto en la configuración de la política cultural” (Fontdevila 2014: 15).

Street Art-Banksy & CO: el comisario como vándalo

Las preguntas formuladas por G. Torres en la exposición o las que se verbalizaron en el debate sobre el movimiento desde el MACBA [2] pretendían dar visibilidad a lo que el público puede y debe poder contribuir a formular. Algo tan básico como construir y compartir discurso. Esa honestidad resulta imprescindible a veces para que esa inevitable perversión no resulte ni se proyecte ingenua y pueda, a la vez, conectar con la estructura profunda de todos aquellos y aquellas (coetáneos o no con el movimiento) interesados en ver y compartir lo que se ha hecho. [figura 1]



Figura 1.- Fragmento de SABC, 2016. Foto: Le Grand Jeu

Street Art-Banksy & CO. L'arte allo stato urbano (SABC) fue un proyecto expositivo co-comisariado por Christian Omodeo, Luca Ciancabilla y Sean Corcoran en 2016, surgido de una propuesta del propio Ciancabilla a Fabio Roversi-Monaco —presidente de la fundación de la cual depende el museo— con el objetivo de reflexionar sobre la protección, conservación y musealización de este tipo de prácticas artísticas. De hecho, SABC se planteó mostrar las incomodidades y contradicciones de un fenómeno mediático y ya mercantilizado como es el “Arte Urbano”, a la vez que las corresponsabilidades acerca de cómo hay que explicar a la ciudadanía una práctica artística con ya más de cuarenta años de historia. Durante el proyecto, Christian Omodeo comentó en varias ocasiones sus propias expectativas y cómo afrontar el reto de llevar el arte urbano al museo [3]. Sin pretender valorar si la polémica con Blu eclipsó en su momento el verdadero ejercicio curatorial, SABC fue, probablemente, uno de los

primeros proyectos curatoriales *indoor* en abordar temas incómodos, pero imprescindibles, en el arte urbano. Muchos son ya los museos que han trabajado, de una u otra manera, este tema en su programación, pero pocos son los que han dado visibilidad a esas trampas, en un relato honesto y atrevido sobre cómo llevar el *graffiti* y el arte urbano al cubo blanco. El propio Omodeo comenta los riesgos de trabajar en espacios cerrados y la necesidad de reflexionar sobre ello: “*We need to design new rules for bringing urban art into museum space*” (Omodeo 2019: 94). De ahí el concepto del comisario como vándalo. Un personaje que “desde dentro” subvierte los planteamientos institucionales y museísticos, intentando modificar esa mirada colonizante y condescendiente para con esas otras prácticas artísticas que se desarrollan presencialmente en la ciudad. Lejos de la visión complaciente y prepotente de determinados perfiles, probablemente este “ejercicio vandálico” debería formar parte de la práctica curatorial como acción que cuestiona y da visibilidad a determinados procesos identitarios y creativos susceptibles y meritorios de un discurso institucional que los contemple. Validarlos y contextualizarlos por parte de sus distintos protagonistas presupone reconocer esas otras maneras de proceder que conviven, crecen y se empoderan en ese complejo pero necesario equilibrio entre el contradiscurso y la mirada oficial. Una visión que no solo afecta a aquellos que operan y gestionan en centros culturales municipales u otros espacios, sino también a los propios artistas pues, en cierto modo, sienten usurpada esa condición de vándalo o enfant terrible. Para muchos de ellos, el simple hecho de “venir del *graffiti*” pone ya en valor cualquiera de sus intervenciones en la ciudad. Un mérito adquirido que justifica sus acciones en el espacio público con respecto a otros u otras que no hayan pasado por ahí. “Esta respuesta, lícita y mayoritaria, usa el recurso —llamémosle— urbano como un soporte de exhibición, como una manera de hacerse un dossier de artista (autopromoción), con códigos más o menos crípticos y autorreferenciales” (Morilla 2019: 27). Una manera de autolegitimarse frente a ese otro perfil de artista con otro bagaje formativo. Por lo tanto, “*being a vandal is not just about rule breaking. (...) You have to find new rules for working with museums*” (Omodeo 2019: 95). Respecto a la reacción radical y unilateral de Blu, ¿acaso no podrían considerarse vandálicos los planteamientos del proyecto expositivo con respecto a la institución que lo acogió? ¿Por qué a los artistas hay que pedirles permiso para todo cuando ellos suelen operar en el espacio público a su antojo? Esa y otras contradicciones no dejan de ser propias del espacio público a pesar de haber cierta resistencia, cuando hay ocasión, a que surjan como parte del conflicto en el contexto del engranaje oficial. En el fondo, se trata de “*bloccare il meccanismo!*” [4] Como colectivo activista presente en la escena boloñesa, Wu Ming fueron invitados por el equipo curatorial de SABC a participar en el debate escrito como otro lugar de discusión (ver entrevista en anexo), rechazando finalmente la invitación tras la decisión de Blu. Según ellos, las contradicciones del proyecto son explícitas en la propia paradoja expositiva y en cómo la musealización de aquello que surge libre en la ciudad es en

beneficio privado de los que se autodenominan salvadores del arte urbano (Wu Ming 2016). Argumentos quizá también contradictorios pues niegan la posibilidad de que la institución museística (en Italia siempre financiada por dinero privado) —desde un lugar legitimado y con profesionales sobre el tema— cree un debate abierto sobre la autoría y el destino de un fenómeno susceptible de patrimonializarse y que pide a gritos formar parte de la industria del arte con el permiso de los mismos artistas urbanos. Encargados de publicar el comunicado de Blu, Wu Ming propiciaron un debate en el que la participación contraria a esa decisión no era bienvenida y, como consecuencia, la negociación fue imposible de darse ante tan radicales disyuntivas.

Participantes en SABC y como contrapunto a todo ello, los artistas Cugghi e Corsello comentaron en su momento: *“Sappiamo che vi piace tanto lo stereotipo dello streetpittore che fa i disegni figurativi con argomenti sociali, ma in strada ci sono delle differenze”* (Marsala 2016). Se trata de una crítica a las intervenciones disfrazadas de proyectos sociales que tanto gustan a los políticos, que tanto proliferan en el espacio urbano y que tan poco aportan a la sociedad. Una crítica dirigida a quienes las hacen posibles, o sea, artistas, gestores, comisarios e instituciones que, una vez en la calle, acaban siendo complacientes en lugar de crear debate y transformación. En la misma entrevista, ambos artistas ponen en evidencia las constantes contradicciones de un determinado perfil de artista urbano que preserva y se apropia del propio espacio de la ciudad criticando, sin más, lo oficial al mismo tiempo que se aprovecha de la institución y de la iniciativa privada cuando la ocasión lo merece. Hoy, las polémicas piezas de Blu permanecen en el Palazzo Pepoli como una donación a la ciudad de Bolonia a cambio de evitar su comercialización y permitiendo el acceso gratuito a la ciudadanía. Ante todo esto, ¿qué están aportando realmente determinados combates y posturas radicales, si la propia práctica artística es incapaz de reflexionar sobre su propia sostenibilidad en el espacio público de la ciudad? ¿Por qué esas y otras obvias paradojas no se aprovechan y comparten para reflexionar por parte de unos y otros sobre los caminos del arte urbano hoy? [figura 2].



Figura 2.- Fragmento de SABC, 2016. Foto: Le Grand Jeu.

Es discutible y difícilmente evaluable si SABC consiguió sus objetivos en el público visitante, como también es complejo discernir sobre si gran parte de este no iba condicionado por el revuelo mediático de la exhibición de las piezas de Blu tras la reacción iconoclasta del artista al privar a la ciudadanía de sus trabajos outdoor. En cualquier caso, no son pocos los museos que han exhibido piezas de calle —la mayoría procedentes de colecciones privadas— sin crear apenas debate al respecto y sin que este hecho haya generado nada extraordinario en el colectivo de artistas urbanos del lugar (una comunidad no organizada ni mucho menos homogénea). Aún pudiendo desaparecer el espíritu subversivo de estas prácticas, la institucionalización de las mismas no presupone privarlas de ese valor. Del mismo modo, su ilegalidad tampoco las convierte en rebeldes (Baldini 2016: 108). De hecho, la subversividad de muchas manifestaciones viene dada paradójicamente desde su legalidad, desde su representación y acción en escenarios y contextos propios de metanarrativas visuales (4). Las visiones historicistas y formales en las que solo se informa y pone en valor las obras de los artistas urbanos no son ni subversivas ni “útiles”. Desde el museo es necesario y lícito poder reflexionar sobre este fenómeno con respecto a la propia evolución de las ciudades, la ciudadanía y en el contexto del propio arte contemporáneo. Sin embargo, ¿por qué al Arte Urbano no se le permite ser un instrumento para transformar la visión hegemónica de ese otro espacio público de la ciudad y de las políticas culturales municipales a las que pertenece? En un momento de gran privatización del espacio público urbano, ese sería un interesante planteamiento curatorial para las prácticas artísticas que ahí se desarrollan. *“We need to educate the art institutions about our rules and not just play by their rules”* (Omodeo 2019: 95). De acuerdo con esta premisa y contrariamente a lo que algunos autores como Mazzucchelli sustentan, uno de los logros de SABC fue el hecho de crear debate entre todo el sector del arte urbano internacional frente a un relato incómodo que provocó peculiares solidaridades contra el sistema entre determinados puristas y adeptos al *Street Art* movilizados por la difusión y el calado de ciertos mensajes populistas y mediáticos en las redes sociales. *“Only a few have understood that the exhibition was also proposing to destroy the ‘critical’ approaches towards street art of the past, before starting to build new ones”* (Omodeo 2019: 95). No es casual, pues, que haya sido a partir de este proyecto cuando se ha empezado a hablar de derechos de autor, conservación, propiedad intelectual y buenas prácticas entre el sector. Más allá de intentos y aproximaciones históricas por exhibir el *graffiti* en espacios *indoor* [5], las contradicciones parecen seguir siendo palpables, poniendo en ocasiones en evidencia determinadas posturas. *“In questo senso, mi sembra che il modo in cui viene presentato il lavoro degli street artist sia una caricatura: una mitología romántica dell’artista”* [6]. Existen, pues, procesos lógicos para quienes desean (o parecen desear) entrar en el mercado del arte para profesionalizar su práctica y así poder subsistir, sin necesidad de sentirse prostituido ni vendido al sistema. Negarse a ello y al sistema que lo engloba supone no asumir ciertas

paradojas y ralentizar (o no facilitar) el reconocimiento del propio sector del arte contemporáneo [7]. Precisamente, en el uso y apropiación de lo público, la misma condición de residentes autoasignada por parte de muchos artistas urbanos presupone la existencia de intrusos en contextos que acaban convirtiéndose en xenófobos artísticamente hablando. De ahí que la “lucha” sea más efectiva, inteligente e interesante desde “dentro” porque, al final, — como dicen Cuoghi e Corsello— “los *graffiti* no pertenecen a la izquierda ni a los centros sociales” (Marsala, 2016). La práctica artística, muy a pesar de muchos y a muchas, no es exclusiva del artista. Entendiendo esta como un proceso comunicativo y transformador que va desde su gestación (con o sin agentes participativos), pasando por su producción, puesta en escena y mediación, hasta la recepción y devolución por parte del espectador, son varios sus protagonistas.

La opinión de los profesionales

Dadas las diversas repercusiones en el sector y pasados tres años de SABC, se ha enviado una batería de preguntas a perfiles diversos de profesionales de España e Italia (países representativos de la escena internacional del *Street Art*) para completar los objetivos de este artículo. Galeristas, comisarios, gestores y, cómo no, creadores en activo respecto a la práctica artística en la calle a los que se les pidió reflexionar, desde su experiencia, sobre las siguientes cuestiones: la existencia de museos de arte urbano y el papel de la institución al respecto; maneras de abordar proyectos de arte urbano *indoor*, con especial atención al concepto de lo efímero y al de autoría; y la ciudad como museo, sus límites y el impacto en la ciudadanía. Se trata de entrevistas a través de correo electrónico a Antonella Di Lullo, E1000, el colectivo FARE ALA, Sergio García Bayón, Jaime Gómez y Greg Jager; todas ellas situadas en el anexo de este monográfico y en una recopilación referenciada a este artículo.

Respecto a los emergentes museos de arte urbano

Antonella Di Lullo (entrevista en anexo) cuenta su experiencia en la transformación de un festival como el *Outdoor* de Roma y la necesidad latente de confrontación de los artistas con espacios cerrados. Sergio García Bayón y Greg Jager (entrevistados en anexo), por otro lado, constatan la paradoja y la evolución de un arte que nace para ser efímero y lejos de cualquier institución con respecto a los objetivos básicos del museo como ente que surge para conservar, adquirir, investigar, transmitir información y exhibir lo producido en un determinado período histórico. “*E’ fisiologico che una sottocultura prima o poi emerga e si confronti con la società*” — añade Greg Jager en su entrevista anexa—. Más allá de contradicciones, la mayoría de profesionales coinciden a priori en la importancia de cómo va a llevarse a cabo y cuáles serán los acuerdos con los artistas en ese proceso

museístico. Un proceso que deja muchas cuestiones abiertas sobre cómo afrontarlo. En cualquier caso y como E1000 apunta en su entrevista anexa, “pueden existir museos con trabajos de artistas que desarrollen su trabajo en la calle pero el 50% de la esencia del arte urbano sigue dándose en el entorno donde se desenvuelve. De ahí la imposibilidad de crearle un nuevo espacio porque ya dispone de él”. Esa imposibilidad de crear otros espacios para las prácticas artísticas urbanas parece reforzar su sentido político como “*cavallo di troia che facilita la mutazione urbana dettata dalle politiche capitaliste, sécuritaire e di controllo*” —en palabras de FARE ALA en su entrevista anexa—. Aun así, y más allá de sus resultados, se trata de acciones públicas y las instituciones —como gestoras de lo público y al servicio de lo público— deben apoyar y facilitar todo tipo de procesos creativos y curatoriales con el riesgo y derecho, a su vez, a ser cuestionadas.

Probablemente, solo así puedan ofrecer contenidos interesantes a la ciudadanía. Ese proceso de musealización debería ser lógico y natural pues —como opina Gómez en su entrevista— hay más artistas, más venta, más galerías, más “consumo”, más público expectante de obra y más espacios de exhibición que nunca en la difusión de este fenómeno. De ahí que esa aceptación global del *graffiti* y el arte urbano conlleve —según García Bayón en su entrevista— una implicación en profundidad de las propias instituciones públicas para acercarlos a la ciudadanía. Pero, la historia más reciente nos demuestra que las instituciones son, a priori, reticentes y reacias a integrar ese tipo de prácticas. Digamos que “necesitan su tiempo” para digerirlo y exhibirlo como tal. Eso ha provocado y favorecido que iniciativas privadas próximas a las prácticas referidas especulen y generen con sus propias colecciones, fondos que nutren muchos de esos nuevos museos. ¿Cuál es, pues, el camino? Privado o público, el museo debe trabajar —según De Lullo— en dos direcciones aparentemente divergentes: por un lado, haciéndose preguntas sobre su propia historia y evolución, valorando el trabajo de numerosos fotógrafos, cámaras y algunos artistas que supieron documentar lo que estaba sucediendo; por otro, los museos deben tener la capacidad de promocionar y financiar proyectos, intentando entender hacia dónde va este movimiento. “*Non ponendosi come statico contenitore, ma sottolineando e promuovendo la dinamicità di questo contenuto*”. Apuntes todos interesantes para unos fondos museísticos que aún hoy siguen resistiéndose a incorporar piezas susceptibles de polémicas respecto a su autoría y procedencia pues sigue habiendo dudas “*se l’attenzione dello storico debba concentrarsi sull’opera e sul rapporto che essa intrattiene con il suo contesto di creazione o, piuttosto, sul gesto stesso dell’artista*” (Omodeo 2016: 15). En cualquiera de los casos, quizá su recontextualización no presuponga perder su fuerza subversiva sino recuperarla (Baldini 2016: 110) porque, al final, siempre serán representaciones —como sugiere E1000 en su entrevista— de algo que sucede en otra esfera.

Abordar lo efímero y la autoría en espacios indoor

En la práctica del *graffiti* como ocio grupal vinculado a colectivos (*crews*) y comunidades, la firma y el estilo personal han sido siempre requisitos básicos para desmarcarse y enorgullecerse a título personal. Aun así, muchos creadores que han desarrollado su obra en el llamado *postgraffiti* han jugado con el concepto de autoría, creando discursos metalingüísticos que han cuestionado la propia identidad.

Legales, alegales o de tipo ético, se trata de temas suficientemente complejos como para ser ignorados en un espacio expositivo. Paradójicamente, ocurre algo parecido con la documentación fotográfica, pues editoriales, guías turísticas y otras empresas acaban lucrándose de las imágenes tomadas de obras ilegales realizadas en la calle. En ambos casos, trabajos que suelen realizarse sin ningún tipo de permiso en los que la autoría se reclama y reivindica. Un debate sobre el que especialistas en legislación de muchos países se pronuncian ya que no se trata tan sólo de reconocer o cuestionar la propiedad intelectual y/o material de una determinada intervención ilegal en la calle, sino de las consecuencias legales, económicas, éticas y políticas de haber intervenido sobre otra intervención con intención y sin permiso alguno del artista ni del propietario del inmueble que la acoge [8]. En cierto modo, se reproduce el eterno juego callejero del “tú pintas algo que a mí no me gusta o donde a mí no me gusta y yo te lo piso o saboteo”. Una acción vandálica bastante común, aunque no por ello bien vista entre quienes llevan pintando y escribiendo en las calles de cualquier ciudad que, hasta hace poco, importaba tan solo a quienes la ejercían y recibían. En cualquier caso, la legislación para lo realizado ilegalmente en el espacio público y privado de la calle no parece ser la misma cuando trasciende a otros niveles de la esfera pública, ni mucho menos cuando lo intervenido se exhibe en un museo o espacio expositivo. Y es que la ley sigue mostrándose obsoleta para la existencia y mercantilización de lo que hoy se conoce como arte urbano. Porque, al final, ¿el interés de unos y otros por aquello realizado ilegalmente se demuestra y es proporcional al beneficio que se pueda sacar de todo ello? Una reflexión que ya surgió tras lo sucedido con Blu en SABC.

Otro tema clave para trabajar en espacios expositivos —sean o no museos— es el concepto de durabilidad respecto a lo que en la calle se exhibe. Algo en lo que no todos los artistas urbanos y profesionales del sector coinciden, pero que es implícito a la práctica del *graffiti*, más allá de su romántica intención de permanencia. Gómez comenta (entrevista en anexo) que “gran parte de los formatos en los que se presentan obras de *graffiti* y arte urbano en los museos son apropiables y no especialmente efímeros. Además, como piezas museables, compradas, tasadas y exhibidas con medidas de seguridad hacia el gran público, están proyectadas con una clara voluntad no efímera”. En cualquiera de los casos, se trata de otro tema

complejo de abordar dado que —según sigue apuntando Gómez— “en el momento de plantearse una exposición, tanto artistas urbanos como escritores de *graffiti* necesitan romper los marcos e intervenirlos como algo clave e innato para ellos”. Muchas de las veces, esa necesidad de ir más allá les eclipsa de cierta autorreflexión sobre lo que supone producir y exhibir un trabajo en un contexto muy distinto al de la calle. De nuevo, la contradicción surge cuando artistas urbanos pretenden realizar arte urbano dentro del cubo blanco o comisarios e instituciones les piden que lo hagan, pues en muchas de las ocasiones caen en la trampa de reproducir, sin más, la misma estrategia que en la calle o, en el peor de los casos, se exhiben en directo para que el público ajeno a esta práctica artística “vea lo que hacen cuando actúan en la ciudad”. Una situación perversa muy propiciada por instituciones y/o festivales que adultera la esencia subversiva del *graffiti* y el arte urbano, en lugar de propiciarla dando visibilidad a lo que el museo, quizá, pretende domesticar. Esa podría ser una mala práctica de llevar a cabo lo efímero en espacios *indoor*, pero no siempre es así. Sin olvidar la musealización del amplio abanico de prácticas artísticas conceptuales en los años setenta, el carácter efímero de estos lenguajes presenta ciertas ventajas —comenta Gómez— a la vez que inconvenientes respecto al hecho de intervenir, interior o exteriormente, los recintos de los museos de arte contemporáneo. Un proyecto que merece ser mencionado al respecto es el de la Tate Modern. Comisariado por Cedar Lewisohn en 2008, el museo londinense produjo intervenciones en su fachada a cargo de artistas internacionales como Blu, el colectivo Faile, JR, Nunca, Os Gemeos y Sixe, en lugar de exhibir en sus salas producción alguna de este tipo de práctica artística. Más allá de eventos puntuales como las proyecciones de *Graffiti Research Lab*, el proyecto “salió”, además, del museo con *The Street Art Walking Tour*. Unos itinerarios urbanos *site-specific* a cargo de 3TTMan, Spok, Nano4814, Eltono y Nuria Mora.

La ciudad como museo

Las ciudades son entes que se transforman constantemente gracias (o a pesar) de sus ciudadanos y ciudadanas. Privatizándose a marchas forzadas, nos sigue impresionando y afectando lo que ahí ocurre. De ahí la urgente reconquista de lo público para un uso igualitario. Esa concepción ha permitido la bienvenida al arte urbano, democratizándolo sobremanera hasta el punto de poder ser invasivo e insostenible por cantidad y superficialidad. Como dice Jager en su entrevista, “*Queste operazioni sono una modifica del paesaggio e rappresentano un forte shock per chi vive un quartiere quotidianamente, soprattutto se queste persone non hanno un ampio bagaglio culturale*”. Se trata del llamado “museo al aire libre” que está originándose en espacios urbanos y rurales tras la proliferación de intervenciones comisionadas o, simplemente, toleradas desde instituciones, asociaciones y/o eventos privados. Como comenta García Bayón en su entrevista respecto a su experiencia en Bilbao y Vitoria,

«la fórmula más contemporánea de una nueva burocracia estética ha sido concebir la totalidad de la ciudad como un museo al aire libre, en coherencia con nuestra cultura del ocio». No exenta del proceso de gentrificación, se trata de una democratización a veces mal entendida que provoca que espacios y determinados barrios de las ciudades hayan resurgido popular y mediáticamente con la ingenua satisfacción de quienes ahí viven o se pasean.

Salvo algunas excepciones, las comunidades de vecinos dan su “visto bueno” a proyectos con artistas-héroes que dicen hablar de la memoria del lugar, dándoles permiso para reproducir sus propias imágenes y poder así ser reconocidas por todos y todas. Un especial momento de popularidad al que pocos pueden resistirse. Curiosamente, la perversión se da en lugares históricos o en la periferia donde —según Di Lullo en su entrevista— *“I muri hanno mutato il loro colore, fino ad allora stabilito da delibere comunali, attraverso la creatività degli artisti che di volta in volta si avvicinavano a essi”*. De ahí que —como prosigue García Bayón en su entrevista del anexo— en la última década el concepto mural se esté desbordando, y comience a ser invasivo y utilizado como herramienta para la turistificación. *“Spesso si parla di riqualificazione attraverso l’arte”* —apunta Jager en su entrevista— questo binomio “arte e riqualificazione” è un potente strumento di comunicazione politica”. Precisamente con respecto a ese valor público, De Lullo reivindica la necesidad de cierta mediación entre aquello que aparece en la calle y la ciudadanía para reducir la distancia que suele haber entre lo que hacen los profesionales del arte y aquellos y aquellas que se lo encuentran, sin limitarse a lo estético y superficial (entrevista en anexo). Dicho esto, ¿dónde queda la función y las posibilidades del arte de educar a la sociedad? ¿Cuál es el equilibrio entre un proyecto ciertamente reflexivo y transformador y otro complaciente y fácil para que la ciudadanía «lo entienda»? Y es que el concepto de “ciudad como museo” suena —según Gómez en su entrevista— “a una especie de utopía situacionista en continuo movimiento que, aunque atractiva, no está exenta de riesgos. (...) Parece que este tipo de intervenciones parecen estar realmente planteadas para ser contempladas desde un avión o por *Google Maps* que para la gente de a pie, obligando a un gran desgaste a los artistas que los llevan a cabo”. De ahí que algunos artistas y escritores lleven ya tiempo reflexionando acerca de la función real de aquello que producen con respecto a la proporción de imágenes y mensajes emitidos y los espacios involucrados. El mismo E1000 opina que “las intervenciones tienen que ser libres y de carácter ciudadano. De otra forma, estamos capitalizando el espacio público al mismo nivel que la publicidad”. Como apunta De Lullo en su entrevista, quizá contemplar la cantidad y la caducidad de las intervenciones, así como formatos alternativos a los de los murales sea, hoy por hoy, uno de los objetivos primordiales de la práctica artística en el espacio y la esfera públicas para evitar la excesiva transformación del entorno de quienes lo habitamos. Los límites de la peligrosidad están ahí —según FARE

ALA— y todo depende de cómo se piensa esa ciudad-museo (entrevista en anexo). Gestionar lo que aparece en el espacio público no deja de ser una situación compleja para individuos, colectivos y gobiernos. “La ciudad es un terreno de juego para quien quiera tomársela de forma lúdica o experiencial, pero no un museo ni un lienzo en blanco. Un nuevo escenario que no tiene que ver con eso y, por lo tanto, necesitado de otra denominación” (entrevista a E1000 en el anexo) [figura 3].



Figura 3.- *Dead Drops*. Intervención de Aram Bartholl. Palma (Balears). Fotografía del autor.

Conclusiones

¿Qué necesita el *Street Art* en estos momentos y qué papel juega ahí el museo institucional? De entrada, muchos son los eventos, certámenes, festivales y exposiciones que surgen como comisariados cuando únicamente se organiza, selecciona y gestiona. Paralelamente, muchos artistas y colectivos urbanos —participando o no del sistema— critican, sin más, ese tipo de oficialización como si de malos y buenos se tratara. ¿Qué están aportando realmente a la ciudad, a los artistas y al propio fenómeno del arte urbano este tipo de iniciativas? Tras coleccionar, fetichizar, mercantilizar y formalizar este tipo de práctica artística, aparecen museos y exposiciones que, más que incorporar debate y mostrar el estado de la cuestión a la sociedad, muestran trabajos espectaculares de gran ejecución técnica y de crítica inocua con los que satisfacer el *wow* de un público deseoso de pautas para simplemente reconocer lo que se encuentra por la calle y, sobre todo, en las redes. Esta “aceptación” del arte urbano parece también venir bien al sector. Y es que, tras el efecto mediático y la popularidad alcanzada por este fenómeno, la presunta transgresión y el efecto crítico y contracultural del discurso esencial del arte urbano probablemente se esté perdiendo a ojos de tantos ciudadanos y ciudadanas. «No debería ser difícil, pues, aceptar que su introducción en un museo o galería no normaliza necesariamente esta forma de arte. En este sentido, “depende de comisarios y artistas crear condiciones a través de las cuales la “ferocidad” del arte urbano no aparezca “domesticada” en las paredes institucionales” (Baldini 2016: 110). La capacidad de autocrítica de los profesionales —artistas, comisarios u otros— que se planteen actuar no debe subestimar la

desaparición del potencial de denuncia y compromiso de algunas obras a causa del consumo feroz del trabajo de sus autores en las redes y otros medios de comunicación. Es casi como el inocuo efecto de algo a lo que ya estamos acostumbrados a ver. Presencial o virtualmente hablando, lo estético y lo amable se superpone a cualquier otra intención (cuando la hay). Ya no “leemos” un Blu o un Banksy, nos basta con reconocerlos, saber de sus hazañas, fotografiarnos cuando encontramos sus trabajos y consumirlos como un producto cultural más. De ahí, que, muchos proyectos expositivos sobre arte urbano se articulen vacíos de contenido y sin intención alguna de educar a ese gran público [9]. Algo que no ha dejado de ocurrir en otros momentos históricos del arte pero que, aun así, no deja de sorprender por el empeño y el purismo de determinados artistas en ver cualquier iniciativa desde «dentro» como peligrosa y enemiga para aquellos que “trabajan” en la calle. Así pues, no se trata tanto de dónde se exhiben esos trabajos sino de cómo desarticular determinados discursos neutros y complacientes [figura 4].



Figura 4.- Detalle del proyecto “Banksy. The Show Must Go On”. Noto, Italia, 2019. Fotografía del autor.

Con respecto a esa lucha absurda dentro del sector — generada sobre todo desde el proyecto de Ciancabilla, Corcoran y Omodeo en Bolonia en 2016—, “¿hasta qué punto esa forma de guerrilla es eficaz? (...) Es decir, esa proliferación de imágenes inútiles, la lenta retirada de las mejores fuerzas, la anestesia general del lenguaje... ¿qué va a ser del arte urbano? ¿Decoración, ilustración, protesta, vacío, mediocridad? ¿O vocación social, cambio, revalorización? Y si la ilegalidad perdura, ¿cómo se reconcilia con el “aburguesamiento” natural con el que, más tarde o más temprano, cada cultura o forma de arte revolucionaria se encuentra?” (Marsala 2016). Es fundamental, pues, encontrar nuevas fórmulas para llevar el arte urbano a espacios expositivos pues la ciudadanía es un público que pide ser informado sobre esta práctica artística, a menudo espectacular, que irrumpe en su día a

día. Intentar ser radicalmente coherentes es complejo y quizá absurdo e inoperativo. Ello no implica dejar de tener presentes más que nunca ciertas premisas básicas. Ciertas preguntas que cualquier profesional del arte urbano debe hacerse hoy frente a determinadas acciones en y fuera de la calle. Los hay que —como FARE ALA en su entrevista— reconocen cierto riesgo para los artistas al poderse sentir atados por la dinámica institucional y perder parte de su autonomía creativa, a la vez que asumen que el resultado será siempre un pálido reflejo de la complejidad espacial, temporal y relacional que una práctica artística urbana en general debería activar. En cualquier caso, *Street Art-Banksy&CO. L'arte allo stato urbano* abrió y activó en 2016 desde Bolonia un debate internacional que sigue vigente y tras el cual muchos profesionales del arte urbano están deliberando presencialmente y por escrito. Y las instituciones, como parte de su servicio público, deben escuchar esos otros latidos urbanos e intentar crear, con la ayuda de profesionales, un relato colaborativo, abierto y transparente respecto a determinadas cuestiones. A pesar de todo ello y superando las diferencias entre museólogos y museófobos al respecto, ambiciosos proyectos expositivos como el recién *Beyond The Streets* siguen irrumpiendo con fuerza en el panorama internacional para plantear lecturas interesantes no exentas de contradicciones, pues determinadas consignas como “utilizar la calle como un gran lienzo” e “Intervenir o Morir” han dejado ya de ser sostenibles. Y es que plantearse satisfacer al gran público, ambicionar y sobrevivir con cierta dignidad profesional a la vez que plantear reflexiones profesionales sobre el estado de la cuestión son tres ítems nada fáciles de equilibrar. Dentro o fuera del museo, quizá los retos hoy sean otros [10] [figura 5].



Figura 5.- *The great pees of art*. Intervención de ORB (2014), intervenida por el artista Dimitry Levochkin. Palma (Baleares). Foto: Street Art Mallorca.

Por so no todo concluye en la práctica del arte. Una mediación consciente desde el minuto cero puede contribuir a la apertura de nuestra mirada. De ahí la necesidad de enfrentarnos a ello e integrar todos estos procesos desde todos los ámbitos de la cultura. A la pregunta, “*Do street art shows have the capacity to bring in new audiences? To engage people who would not usually go to a museum?*” —Omodeo responde— “*Museums can also be used as a tool to teach people new ways of looking at their cities and to consider the role of art in their everyday lives*” (Omodeo 2019: 95). Y es que la mediación supone, en esencia, arbitrar un conflicto (Fontdevila 2018: 179) y ese conflicto viene definido como una situación de desacuerdo de actitudes o comportamientos entre personas o colectivos. Micro o macro situaciones que se dan en la esfera pública y que nos rebotan horizontal y verticalmente. Pero un conflicto es también un elemento de relación en las sociedades actuales. Darle visibilidad es fundamental para comprender su importancia y para entender muchas de las dinámicas que tienen lugar en las sociedades contemporáneas. Más allá, pues, de pretender resolverlos, los conflictos piden negociación. Al percibirlos nos sentimos en un primer momento revueltos, cuestionados y desubicados de nuestra zona de confort, en un desequilibrio que nos obliga a trabajar sobre los límites de nuestra capacidad de resiliencia. Ignorar el conflicto o enterrarlo presupone entenderlo como algo negativo. Enfrentarse a él nos conduce a revisar procesos.

Notas

[1] Información del MACBA sobre el seminario organizado sobre el proyecto en 2016.

[2] Preguntas de David G.TORRES en el texto del catálogo de la exposición «Punk. Sus rastros en la creación contemporánea».

[3] Cuenta Omodeo en el programa INFLUENCERS: “Primeramente, quisiera hacer evolucionar la mirada de la gente sobre esta cultura. (...) El descubrimiento principal de esta exposición es el de explicar esta cultura a todos. Otro de los objetivos es dejar claro a los comisarios, a las instituciones, a los artistas que este arte es percibido hoy como patrimonio artístico y que tendremos que hacer selecciones al respecto durante los próximos años”. A la pregunta, ¿Cómo ve el hecho de trasladar los objetos del Arte Urbano al interior de un museo? —Omodeo responde— “Pienso que ha llegado el momento de afrontar este tema y esta exposición es una llamada a todos los que quieran expresar su propia opinión al respecto. Yo quiero que se discuta este punto porque es fundamental. Hasta hace seis meses, nadie pensaba en el hecho de que los *graffiti* son hoy percibidos como patrimonio artístico ni en cómo hacer que sobrevivan. Los artistas que pintan en la calle no pensaban que tras algunos años habría alguno que querría quitar de la pared estas piezas para llevárselas dentro de un museo. Ahora parece que todos tienen claro este aspecto”.

[4] Conversación telefónica con Christian Omodeo el 1-8-19.

[5] María Acaso comenta las diferencias de actuación entre las meta y las micro narrativas visuales, y las trampas de unas y otras en sus propias dinámicas y manifestaciones. Con pocos medios, reivindicando una constante autoría y desenmascarando las estructuras de poder como principal objetivo contradiscursivo, las micronarrativas corren el riesgo de ser fagocitadas por las metanarrativas que los grandes poderes fácticos emiten. Aun así, algunas micronarrativas utilizan y “se cuelan” en canales propios de las metanarrativas para mejorar su efectividad y alcance críticos.

[6] En 1972, Hugo Martínez -estudiante de sociología del City College de Nueva York- invitó a miembros de UGA (United Graffiti Artists) a reunirse en el City College y trabajar en sus talleres. De esas reuniones surgió el colectivo y la que se considera la primera exhibición *indoor* de *graffiti*. Más allá del impacto que supuso y de lo histórico del hecho en sí, parece ser que el proyecto se reducía a transferir trabajos de los miembros de UGA sobre tela.

[7] Baldini responde en un blog a los argumentos y ataques de Pietro M. con respecto a la polémica de Blu en SABC. (2016). “*Il metodo oltre l'arte: quando il silenzio non è assenso*”. https://medium.com/@pier_m/il-metodo-oltre-l-arte-quando-il-silenzio-non-%C3%A8-assenso-a7409dcedb5e [Consulta: 19-8-19].

[8] En su texto *Muri addomesticati? Street Art, musei e ribellione*, Baldini proporciona varias declaraciones de artistas y otros profesionales que subrayan el antagonismo entre arte urbano y arte contemporáneo, argumentando acto seguido la ingenuidad de esas afirmaciones.

[9] A partir de la reciente “intervención” sobre una pieza del palermitano TVBOY por parte de un simpatizante de la Lega Nord italiana en la ciudad siciliana de Taormina, el profesor universitario de Legislación de Bienes Culturales y de Derecho Giovanni Maria Riccio diserta sobre el concepto de autoría en “*Street art e zelo dei militanti politici. Il murale con Carola Rackete deturpato a Taormina*”.

[10] Un ejemplo de ello es la reciente muestra de Banksy en el Museo Civico S.Chiera de la localidad siciliana de Noto. “Banksy. The Show Must Go On” supone la exhibición de un conjunto de piezas del autor pertenecientes a una colección privada de Nueva York. Un show expositivo que utiliza claramente el reclamo turístico del enigmático autor de Bristol en una selección “fácil” de su trabajo más popular y reconocible. Eso sí, un atractivo y morbosos mensaje se reproduce en la primera hoja del catálogo: la exposición no está autorizada por el artista. https://www.instagram.com/banksy_noto/ [Consulta: 23-8-19]

[11] Con partners varios, el reciente proyecto expositivo “*Beyond The Streets*” es, cuando menos, significativo por las connotaciones de su título. Comisariada por el especialista Roger Gastman, el proyecto explora la necesidad —colectiva, individual, anónima— de “tomar” la calle desde muchos puntos de vista, y de cómo esta acción rebota en ese otro lugar común que es la esfera pública. Abordando el *graffiti* y el arte urbano desde la perspectiva de la cultura popular, el proyecto incluye disciplinas como la música y el tatuaje. (LA, 2018/NYC, 2019). <https://beyondthestreets.com/>

[blogs/news/beyond-the-streets-nyc-press-release](#) [Consulta: 17-8-19]

Bibliografía

ACASO, M. (2006). *Esto no son las Torres Gemelas*. Madrid. Ed. Catarata.

BALDINI, A. (2016) *Muri addomesticati? Street Art, musei e rebellione*. "Street Art. Banksy&CO. L'arte allo stato urbano". Bologna. Bononia University Press.

CUOGHI E CORSELLO. <http://cuoghicorsello.blogspot.com/> [Consulta: 25-5-19]

FERNÁNDEZ PORTA, E. Charla en el seminario «PUNK. Sus rastros en el arte contemporáneo» (2ª sesión MACBA Streaming). https://www.youtube.com/watch?time_continue=2931&v=5SgKPQ73f60 [Consulta: 29-7-19].

FONTDEVILA, O. (2018). El público como mediador. Raw Material, Comisarios: David Armengol, David G. Torres y Martí Peran. Fabra i Coats. Centre d'Art Contemporani de Barcelona. Barcelona. <http://oriolfontdevila.net/ca/the-public-as-mediator/>

FONTDEVILA, O. (2015). *Esdevenir públic*. Premi Internacional a la Innovació Cultural Convocatòria 2014-2015: Públic/s. Barcelona. <http://oriolfontdevila.net/wp-content/uploads/2019/08/ESDEVENIR-PUBLIC.pdf>

G.TORRES, D. (2016) Rastros de una actitud punk en el arte contemporáneo. En *Punk*. Sus rastros en la creación contemporánea. MACBA/CA2M/ARTIUM. https://issuu.com/ca2m/docs/catalogo_punk_web/1?e=8774396/12412366

GRIMMEAU, A. (2011). *Dehors. Le graffiti à Bruxelles*. Musée d'Ixelles. Bruselas. CFC-Éditions.

MARSALA, H. (18-3-2016). Morte alla Street Art? Cuoghi Corsello criticano Blu, en *Art Tribune*. <https://www.artribune.com/attualita/2016/03/morte-alla-street-art-cuoghi-corsello-criticano-blu/> [Consulta: 24-7-19]

MAZZUCHELLI, F. (2017) Street(icono)clashes. Blu vs Genus Bononiae: un caso di iconoclastia urbana. *Ocula Magazine*, 18. Cinzia Bianchi y Silvia Viti (Coord.) <https://www.ocula.it/files/OCULA-18-VITI-OMODEO-Street-art-come-patrimonio.pdf> [Consulta: 25-8-19].

METROPOLITAN MUSEUM OF ART (MET). (2013) Nueva York. <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2013/punk> [Consulta: 27-7-19]

MORILLA, S. (2018) *Ce n'est pas une ville*. Docencia de las prácticas artísticas frente al muro del procomún, la ciudad instrumentalizada y el arte desmemoriado. *Mural Street Art Conservation*. nº8. Observatorio de Arte Urbano. http://observatoriodearteurbano.org/wordpress/wp-content/uploads/2015/08/mural_8.pdf [Consulta: 27-7-19]

MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA (MACBA). (2016) Barcelona. <https://www.macba.cat/ca/seminari-punk> [Consulta: 28-7-19]

OMODEO, Ch. (2016). *L'arte allo stato urbano*. Street Art. Banksy&CO. L'arte allo stato urbano. Bologna. Bononia University Press.

OMODEO, Ch. (2019). Christian Omodeo: vandal curator? *Nuart Journal*, Vol. 1, Núm.2. https://nuartjournal.com/wp-content/uploads/2019/04/Nuart-Journal_vol1-no2-18_Omodeo.pdf [Consulta: 27-7-19]

OMODEO, Ch. (2016). INFLUENCERS. *Directed & Produced by Good Guy Boris*. <https://www.youtube.com/watch?v=YF0dblcAop8> [Consulta: 27-7-19]

PALLARÈS, J. (2017) Con vello público (y II). Sentadas al sol entre artistas y comisarios. *Mural Street Art Conservation*, nº5. Observatorio de Arte Urbano http://observatoriodearteurbano.org/wordpress/wp-content/uploads/2015/08/MURAL_5.pdf [Consulta: 27-7-19]

RICCIO, G.M. (2019) Street art e zelo dei militanti politici. Il murale con Carola Rackete deturpato a Taormina. *Art Tribune*. https://www.artribune.com/arte-visive/street-urban-art/2019/08/street-art-e-zelo-dei-militanti-politici-il-murale-con-carola-rackete-deturpato-a-taormina/?utm_source=Newsletter%20Artribune&utm_campaign=5e283b273b-&utm_medium=email&utm_term=0_dc515150dd-5e283b273b-154075821&ct=t%28%29&goal=0_dc515150dd-5e283b273b-154075821 [Consulta: 13-8-19]

SCHACTER, R. *Street Art is a Period. Period (Or, classificatory confusion and intermural art)*. https://www.academia.edu/31498254/Street_Art_is_a_Period_Period_Or_classificatory_confusion_and_intermural_art [Consulta: 27-7-19]

VITI, S. (2017) «Street Art come patrimonio. Quale musealizzazione?». Entrevista a Christian Omodeo en *Street Art: Iconoclastia e istituzionalizzazione*, en *Ocula Magazine*, 18. Número coordinado por Cinzia Bianchi y Silvia Viti. <https://www.ocula.it/files/OCULA-18-VITI-OMODEO-Street-art-come-patrimonio.pdf> [Consulta: 27-7-19]

WU MING. (12-3-2016). *Street Artist. Blu Is Erasing All The Murals He Painted in Bologna*. <https://www.wumingfoundation.com/giap/che-cose-la-wu-ming-foundation/> [Consulta: 21-7-19]. <https://www.wumingfoundation.com/giap/2016/03/street-artist-blu-is-erasing-all-the-murals-he-painted-in-bologna/> [Consulta: 10-8-19]

WU MING. (21-3-2017). *Un anno senza Blu*. <https://www.wumingfoundation.com/giap/2017/03/un-anno-senza-blu/> [Consulta: 10-8-19]

Autor/es



Jordi Pellarès

Comisario, investigador y educador
jordipallaresolive@gmail.com
<http://www.jordip.com/>

Comisario, investigador y educador visual. Trabaja en aquellas prácticas artísticas y/o reivindicativas que utilizan la esfera pública (y todos aquellos posibles espacios de autorrepresentación) con el objetivo de provocar reacciones en diferentes comunidades de individuos, en la misma ciudadanía. Sobre el público del espacio público. Como proyectos curatoriales, destacan en los últimos dos años: *Sobreexposicions i cures* con Ampparito (Nau Bostik, Barcelona. 2019), *Funàmbuls* con Xavier Eltono (Casal Solleric, Palma. 2018), *MUCU* con Ignacio Bosch (CEART, Madrid. 2017), *PEEP SHOW* con Mawatres, Santiago Morilla, Aimar Pérez Galí y Pau Sampera (Arts Santa Mònica, Barcelona. 2017) o *BLACK FACES* con Grip Face (SC Gallery, Bilbao. 2017). Generando mesas redondas y espacios de discusión como *Tuenti Urban Art Academy* (2018-2019), forma parte de TAULA (Associació d'Educadores Culturals de Mallorca) y es socio-fundador de INDAGUE (Asociación Española de Investigadores y Difusores de Graffiti y Arte Urbano).