

# Arte Urbano en colecciones públicas y privadas. El caso del fondo artístico de la UPV

Mercedes Sánchez Pons

**Resumen:** El arte urbano desde hace ya décadas viene siendo objeto de estudio, interés y deseo. Instituciones, iniciativas sociales y particulares han promovido su producción en un entorno determinado bajo intereses muy variados, incitando de algún modo también el deseo de colección. En este texto analizamos un caso concreto insertándolo en este contexto global, el de las intervenciones de artistas urbanos realizadas en la Universitat Politècnica de València bajo convocatorias como el festival anual *Poliniza*, actualmente *Poliniza-Dos*, que se celebra desde el año 2006, *Tuenti Urban Art* o el proyecto *Murales interactivos: Mujeres de Ciencia*. La asimilación de alguna de estas obras en el paisaje interno del campus ha llevado a plantear su inclusión en el catálogo del fondo de arte de la universidad, bajo una colección determinada, cuya existencia y posible denominación no están exentas de controversia.

**Palabras clave:** conservación-restauración, arte urbano, muralismo, colección artística, Universitat Politècnica de València, festival Poliniza-Dos, Tuenti Urban Art

## Street art in public and private collections. Street Art artist's interventions in the art collection of the Universitat Politècnica de València

**Abstract:** Urban art has been the subject of scholarly study, commercial interest and public controversy for decades. Institutions, social initiatives and individuals have promoted their production in varied environments, also prompting the desire for collection by formal institutions. In this text we analyze a specific case, that of the work of urban artists carried out at the Polytechnic University of Valencia under such initiatives as the annual Poliniza festival, currently Poliniza-Dos, which has been held since 2006; Tuenti Urban Art; and the project Interactive Murals: Women of Science. The assimilation of some of these works into the internal landscape of the campus has led to its inclusion in the catalog of the art collection of the university, an innovation that is not exempt from controversy.

**Key words:** street art conservation, muralism, collection, Polytechnical University of Valencia, Festival Poliniza-Dos, Tuenti Urban Art

---

### Introducción y objetivos

El interés por el arte urbano, en cualquiera de sus formas y derivaciones ha ido creciendo de forma exponencial y de manera muy significativa en los últimos años. No es extraño, por contradictorio que pueda resultar a priori, que estamentos públicos y privados, colectivos sociales e individuos, expertos o no, se interesen en reunir piezas, ya sea de forma virtual o física, bajo perspectivas diferentes, con afán investigador, promotor, especulador o curioso. La Universitat Politècnica de València (UPV) fue pionera en 2006 en apostar por este tipo de manifestación cultural

y darle cabida en el ámbito académico, organizando el festival de arte urbano Poliniza, ahora Poliniza-dos, concebido como un foro de encuentro entre artistas que trabajaban en la calle, estudiantes e investigadores y gestores culturales, que ya habían demostrado a través de sus trabajos la importancia de lo que estaba ocurriendo. No fue sencillo abrir los muros de la universidad para ello y por eso es importante destacar el empeño personal del entonces vicerrector de Alumnado y Cultura, Joan Peiró, del director del Área de Actividades Culturales, David Pérez, así como del que ha sido comisario del festival en la mayoría de sus ediciones Juan Canales. [figura 1]



**Figura 1.-** Blu interviniendo un muro de la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València durante la primera edición del festival Poliniza, en el 2006. Fotografía Kike Sempere para Poliniza 2006.

Su existencia ha determinado, sin duda, la deriva de la producción local de las calles valencianas (Canales, 2006; Sánchez-Pons, 2016a) y también ha contribuido al desarrollo y difusión de numerosos trabajos de investigación en este ámbito.

Catorce años después, la presencia de festivales relacionados con el arte urbano en el panorama local, nacional e internacional es incontable y también la misma UPV ha participado en otros eventos, fruto de los cuales encontramos otros muros de la universidad intervenidos.

El desarrollo de este estudio surge a partir de una pregunta que formula la actual directora del área de Fondo Artístico y Patrimonio (FAP), Susana Martín: *¿Deberíamos generar una colección específica de arte urbano con los muros aún pintados del festival Poliniza y otros eventos similares desarrollados en la UPV? ¿Cómo podría denominarse?* Desde la creación de esta área se ha trabajado notablemente en la organización del fondo artístico de la UPV con la intención de —dada su naturaleza pública— posibilitar el acceso, disfrute y conocimiento de todo tipo de público. Gracias al trabajo realizado desde el Vicerrectorado de Alumnado, Cultura y Deporte, y en concreto desde dicha área, las obras que lo conforman se encuentran registradas y catalogadas, contando en la actualidad con cuatro museos reconocidos, que pueden ser visitados, así como ocho colecciones específicas muy diferentes. Fue durante ese trabajo de ordenación cuando surgió la duda expuesta anteriormente, sobre cómo y dónde incluir los murales generados durante algunas de las ediciones del festival de arte urbano, visibles todavía, así como los tres últimos creados en otros eventos recientes, en concreto los realizados en 2017 y 2018 respectivamente por PICHIAVO y Dulk, con motivo del evento Tuenti Urban Art [1] y el pintado por Lula Goce en el muro del Rectorado, a raíz del proyecto Murales interactivos, Mujeres de Ciencia. [figura 2]



**Figura 2.-** Intervenciones murales de PICHIAVO y Dulk para Tuenti Urban Art y Lula Goce para Murales interactivos. Mujeres de Ciencia. Todos en el campus de Vera de la UPV.

Contestar a esta pregunta ha llevado al desarrollo de este trabajo, cuyo objetivo fundamental es, por tanto, el de llegar a una propuesta argumentada que ofrezca una respuesta al planteamiento realizado. Partimos de la hipótesis de que estas obras, junto con las que se han ido haciendo en las sucesivas ediciones, conforman un conjunto específico que podría constituir una colección concreta dentro del fondo de arte institucional y por tanto puede ser ordenada, presentada y difundida como tal.

Puesto que el término “arte urbano” lo encontramos ya en distintos tipos de colecciones artísticas la metodología seguida para contextualizar este caso se ha basado en el estudio de las diferentes formas que se dan de coleccionar obras acuñadas bajo ese término, a partir del análisis de ejemplos concretos representativos, llegando a establecer cuatro tipologías. A continuación, se analiza el caso de la UPV considerando las características de las intervenciones, la forma de participación y selección, el volumen de obras generado, el tiempo inicial previsto de permanencia y su modificación, el ámbito legal establecido, su significación en el fondo artístico y su posible relevancia en el entorno y el contexto internacional

### **Concepto de Colección y ejemplos de tipologías de presencia de arte urbano en colecciones de arte**

El afán por “coleccionar” está en la esencia de la actividad humana y se ha practicado desde siempre con toda clase

de objetos, incluidos aquellos considerados artísticos o culturales. La intención de reunir, seleccionar, clasificar, ordenar y en algunos casos mostrar, es intrínseca a la idea de generar una colección, ya sea de sellos, elementos etnográficos o de obras de arte.

El concepto de colección artística está íntimamente ligado a la idea de museo y discurso expositivo, pero no es exclusivo de este ámbito, ya que en muchos casos las colecciones tienen un carácter privado y no existe voluntad de mostrar el conjunto reunido a la sociedad, por lo que según el contexto la definición específica del término puede ser diferente al modificar también sus características y finalidad.

El deseo de poseer o el reconocimiento de un interés y valor, ya sea cultural o económico, son motores muy diferentes presentes en la generación de las primeras colecciones privadas. Estas son anteriores y origen, en algunos casos, de la formación de los primeros grandes museos entendidos como templos de la cultura, que tanto auge tuvieron durante el siglo XIX y principios del XX. Hoy en día esta relación continúa siendo importante y tal y como afirma Glenn D. Lowry, director del MoMA, el coleccionismo privado juega un papel fundamental en el cumplimiento de funciones de los museos contemporáneos (García, 2016).

Desde las últimas décadas del pasado siglo se viene cuestionando el sentido del museo, las colecciones que alberga y su función social (Crimp 1993; Danto, 1999). De hecho, aún hoy resulta difícil ofrecer una definición para el término en la que las distintas asociaciones que forman parte del *International Council of Museums* (ICOM) se sientan representadas. Hace años que se viene trabajando en la actualización de la que incluyen sus estatutos, adaptándola a la realidad diversa del siglo XXI, pero la propuesta presentada en la convención celebrada durante septiembre de 2019 en Tokio no ha permitido llegar a un acuerdo en cuanto a la redacción, por lo que se mantiene vigente el texto precedente:

*“un museo es una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo.”[3]*

Esta entidad, a la vista de sus estatutos entiende que una colección museográfica está constituida por bienes culturales, que tiene bajo custodia legal la institución a la que pertenece, que también es responsable de su conservación, consta de un inventario y hay una exposición al público bajo un objetivo determinado, relacionado con la transmisión de un conocimiento. Además considera que tanto el patrimonio inmaterial y los objetos que lo definan, así como el patrimonio natural, pueden formar parte de una colección museográfica,

expandiendo el ámbito del museo más allá de un recinto cerrado contenedor de objetos.

Desde el punto de vista legal para que un conjunto ordenado de bienes culturales se reconozca como colección museográfica en España deberá reunir un nivel de cumplimiento de requisitos organizativos y funciones, no coincidente en todos los aspectos a las directrices que recoge y propone el ICOM, e incluso con matices también entre comunidades autónomas. [4]

En concreto en la Comunidad Valenciana se pueden obtener dos reconocimientos diferentes, como museo o como colección museográfica, siendo necesario cumplir una serie de funciones y requisitos distintos, centrándose dicha diferencia en la infraestructura y medios disponibles para su mantenimiento y apertura al público.[5]

Desde la visión más inclusiva de la definición general, no sólo la vinculada a un museo, una colección puede ser pública o privada y con ánimo lucrativo o no y puede tener una finalidad dirigida hacia otros o quedar encerrada en sí misma. Lo que sí es necesario es que ese agrupamiento forme un conjunto coherente, es decir, que exista una selección y no una mera acumulación y que esta se haga bajo una lógica concreta, ya sea un criterio científico o cualquier otra motivación particular, lo que también le otorgará una relevancia específica según el contexto en el que sea considerada. Si se trata de una colección privada, sin reconocimiento legal, el criterio de selección quedará al arbitrio particular; si es institucional y sufragada con fondos públicos deberá responder a una intención de ofrecer esa reunión organizada de testimonios materiales o inmateriales de la vida humana a la sociedad actual y futura, ofreciendo información suficiente sobre la misma y, por tanto, asegurando también su conservación, en cualquiera de sus formas posibles.

El arte urbano no está exento de generar la inquietud de ser coleccionado, a partir de cualquiera de las motivaciones descritas, pudiendo llegar a formar parte de colecciones públicas o privadas, materiales o inmateriales, de forma legal o ilegal, moral o inmoral, con o sin el consentimiento del autor de la obra.

No es objeto de este estudio definir qué obras son o no arte urbano, aunque del análisis de ejemplos realizado subyace la pertinencia y necesidad de difusión de diferentes estudios al respecto (Berti, 2009; Abarca, 2016; Schacter, 2016; Gayo, 2016), puesto que el término sigue siendo utilizado en todo tipo de contextos, tanto para obras legales e ilegales que se hacen en la calle y para la calle, como para otras que se conciben y realizan para el espacio privado. Los artistas son los mismos y todo es arte contemporáneo, pero afirmar que todo aquello realizado por artistas que hacen arte urbano es arte urbano es delicado.

Bajo esa generalidad de *colección de arte urbano*, o *arte urbano* que forma parte de una colección, encontramos numerosos ejemplos de naturaleza diversa, que vienen sucediendo desde hace ya décadas y que pasamos a explicar agrupados en cuatro tipologías.

—**Tipología 1:** *colecciones que incluyen obras legales, adquiridas a partir de una transacción comercial con una galería o con el propio artista.*

Así se conformó una de las colecciones de arte urbano más significativas, la que reunió el artista Martin Wong y que donó tras su muerte, en 1994, al museo de la ciudad de Nueva York. Son obras compradas en las décadas de los 80 y 90 del pasado siglo, directamente a los artistas y en algunos casos a galerías que, ya entonces, mostraban y distribuían piezas de escritores de grafiti y creadores significativos (Mc. Cormick, Corcoran, 2013). El artista las reunió, seleccionándolas, con la finalidad de poseerlas y conservarlas, su cesión al museo denota una apreciación y un deseo de que pervivan y puedan ser ofrecidas de nuevo al público.

Desde entonces, y en particular en los últimos años, las galerías especializadas se han multiplicado en el panorama internacional y resulta sencillo adquirir una obra de un artista que gana renombre haciendo arte urbano, en un rango de precios muy amplio. Esto lleva tanto a que se generen colecciones privadas, como a que se adquieran obras individuales.

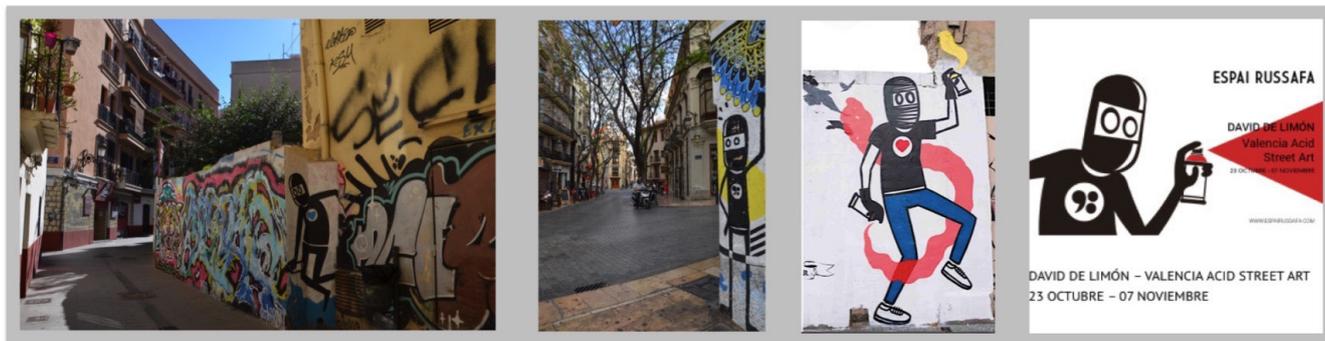
Ya en 2013 se organizó en París un encuentro entre coleccionistas particulares para comprar y debatir sobre la compra-venta de arte urbano en el Hôtel des ventes Drouot, *Collectionneurs et Street Art* [6]. Igualmente, la cuarta edición de la feria internacional de nuevo arte contemporáneo, *Urvanity*, en Madrid, no hace sino corroborar el auge en la adquisición de este tipo de producto [7]. Goyo Villasevil, de *Swinton Gallery*, hace una interesante reflexión, recogida en el artículo de Fernando Díaz de Quijano (2018) para *elcultural.com*, en torno a los tipos de coleccionistas actuales de arte urbano, distinguiendo entre los que buscan generar

una colección de arte contemporáneo representativa de una época, y esto incluye adquirir obras de artistas urbanos, y los que compran arte urbano como reacción al circuito del arte, entre los que estarían los aficionados, que también pueden optar a adquirir algo que les gusta, dada la variedad de productos y precios, y que, tal y como señala Seleka Muñoz, de *Delimbo*, adquieren lo que les gusta porque lo conocen tras haberlo visto en la calle.

Desde muchos puntos de vista esto no podría considerarse arte urbano, sino obras de artistas que hacen arte urbano, que en ningún caso podrían entenderse como descontextualizadas, puesto que han sido creadas para este fin. [figura 3 y figura 4]



**Figura 3.-** Exhibición de pintura con espray y plantillas de La Nena Wapa-Wapa y Nacho Durá en el Barrio del Carmen de Valencia. En los carteles vemos cómo se autodenominan artista urbana y artista urbano respectivamente y cómo las obras que realizan se ponen a la venta.



**Figura 4.-** Ninja de David de Limón en tres situaciones diferentes: utilizado como *bombing* icónico (ilegal) por la ciudad de Valencia; en los muros autorizados durante un festival organizado en el que el artista participa por invitación y en la galería Espai Russafa.

—**Tipología 2:** colecciones específicas, o piezas que pasan a formar parte de una colección, extraídas del entorno urbano, con o sin consentimiento del artista y del dueño del muro.

En esta tipología estarían los múltiples ejemplos de piezas de Banksy arrancadas de los muros y vendidas o subastadas para coleccionistas privados, gracias a la autorización de los propietarios del muro, aunque no del artista, como las que realiza el grupo *Sincura Art*. Sin embargo, todas las mostradas en la exposición “Guerra, capitalismo y libertad”, comisariada por Stefano Antonelli y organizada por *Terzo Pilastro* en el *Palazzo Cipolla* en Roma en septiembre de 2017, procedentes de colecciones privadas, pertenecerían a la tipología anterior, por el modo en el que fueron creadas y concebidas.

También podríamos incluir el controvertido arranque de ciertos fragmentos de intervenciones murales del artista italiano Blu, sin su consentimiento, en las fachadas de los edificios abandonados de Casaralta y Cavolani, en Bolonia, para formar parte de la exposición *Street Art. Banksy&CO. L'arte allo stato urbano* [8]. Los comisarios de la misma, Christian Omodeo y Luca Ciancabilla, defienden activamente su actuación, bajo la perspectiva de la necesidad de salvaguardar testimonios materiales de una parte tan significativa del arte contemporáneo actual:

*“(…) E ben vengano le critiche. Ben venga il dibattito, sé costruttivo sul pericolo “collezionistico” o su quello del possibile “sfruttamento economico”, sugli abusi e l'eccesso di zelo, sui “danni” materici che povrebbe o potrebbe comportare l'operazione di stacco, sulle inevitabili derive filosofiche ed etiche che la possibile musealizzazione e quindi decontestualizzazione dell'opera d'arte destinata in origine a un determinato ambiente o luogo comportano.*

*(…) Ben vengano le opinioni differenti, le incomprensioni, se riusciremo a salvare anche solo pochi frammenti, pochi lacerti di un'epoca che un giorno sarà ricordata nei libri di storia dell'arte e della cultura come quella che vide operare fra le strade della città del mondo Blu, Banksy, Obey, Os Gemeos, Blek le Rat, Dado, Cuogli Corsello, Rusty. Se saremo capaci di lasciare a posteriori delle tracce concrete di questa grande storia. Se porteremo con noi delle prove tangibili della materia che dava forma all'idea e del paesaggio del tempo su di essa. (...)” (Ciancabilla, 2016)*

Como es sabido, este argumento enfureció al propio artista, y a otros muchos, generando un acalorado debate en diversos foros, como el sostenido durante la mesa redonda organizada en la *Openwalls Conference* de Barcelona, en octubre de ese mismo año, “¿Conservar el arte urbano?” [figura 5]. Aquella decisión supuso, como mínimo, la pérdida irremediable e inmediata del resto de muros pintados por Blu en la ciudad de Bolonia, ya que fueron eliminados por el propio artista en respuesta al hecho. Este caso ha seguido analizándose desde muchos puntos de vista, manteniendo abierto el debate en torno a la legitimidad y motivación de la actuación de Blu (Mazzucchelli, 2017; Martini 2017).

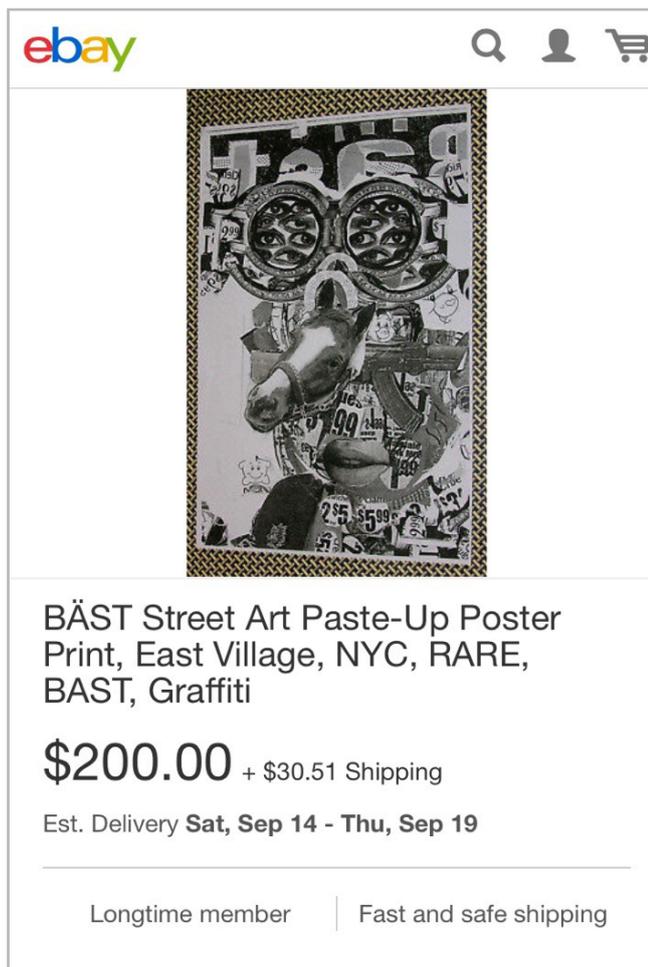


**Figura 5.-** Intervención de Christian Omodeo durante la mesa redonda “Conservar el arte urbano?” organizada por el *OpenWalls* en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona en octubre de 2016. Le acompañan Javier Abarca, Elena García Gayo y el artista Jorge Rodríguez Gerada.

Es importante señalar también, en relación a la tipología anteriormente descrita, que en esta misma muestra se incluían préstamos de otras piezas de arte urbano procedentes de colecciones públicas, como de la mencionada colección *Martin Wong*, y también privadas, como de la colección *Reinring*, de Hamburgo, la *Jacques et Thierry* de París o la de *Daniele Perra Parian*.

Además de estos casos con gran repercusión mediática, es inevitable que individuos anónimos extraigan del entorno obras que admiran para generar una colección particular, sin el consentimiento del artista, pero con la misma excusa de mantener un testimonio material de algo que aprecian y no quieren que se pierda. Un ejemplo interesante es el que se muestra en la entrevista y reportaje que realiza Michael Stahl (2017) a *Tommy*, nombre falso de un joven de Nueva York que hace este tipo de práctica. En él se incluyen fotografías del proceso que sigue, así como de obras que guarda de *SacSix*, *Cost* y otros y también se recoge su opinión y motivación a la hora de realizarlo. Además, se incluye la respuesta de algunos de estos artistas, como *Cost*, respecto a este comportamiento, quien se muestra reacio, como la mayoría de ellos, a aceptarlo, ya que, aunque se siente apreciado, también considera que se está robando una parte de sí mismo.

También es conocida la existencia de piezas que, tras ser extraídas ilegalmente del entorno urbano, se ponen a la venta, con una motivación lucrativa, en plataformas como *ebay* [figura 6]



**Figura 6.-** Ejemplo de *Paste up* a la venta en ebay. <https://www.ebay.es/itm/BAST-Street-Art-Paste-Up-Poster-Print-East-Village-NYC-RARE-BAST-Graffiti/183928344735?hash=item2ad2fbd09f:g:ILMAOSwrfRcP1yg> [última consulta:2-11-2019]

Otras veces, sin embargo, es el artista quien participa en el juego de abandonar la obra y descubrir su futuro desafiando incluso al espectador, como por ejemplo el autodenominado artista urbano y ensayista MRBT62, que utiliza el icono *The Photographer*, realizándolo en diversos soportes y formatos e insertándolo en diferentes lugares urbanos y rurales. A través de sus cuentas en redes sociales incita al juego de “abandono-localización-nueva vida”, recibiendo imágenes e historias del objeto recuperado y su nuevo emplazamiento, muchas veces en una colección privada y anónima. [figura 7] Así lo recoge en diversas entradas, como esta del 28 de agosto de este año 2019 en su cuenta de Facebook:

“Hoy (me) ha ocurrido dos veces. Sí, dos veces. Nuevamente alguien que no conozco, #macnoler, me ha enviado una imagen de “the photographer” enmarcada. Una postal impresa con el nuevo icono de “the photographer”, ubicada sutilmente en la Subida del Toledano, en la ciudad vieja y “abandonada a su suerte”. Ese “después” pocas veces es conocido.

Gracias!!!!!!!

Saber que ese es el “después” es la recompensa a una actitud continua de desapego. Uno tiene la propiedad intelectual de su obra siempre, pero la posesión de las piezas está entregada ya en el mismo acto de pegar el azulejo, de adherir un paste up o fijar una postal con una bolita removible” (*The Photographer*, 2019)



**Figura 7.-** Montaje de *The Photographer* en el que muestra la pegatina con su nuevo icono en la calle donde la colocó y una fotografía de la misma, extraída de ese lugar por un admirador enmarcada junto a otras obras. [https://m.facebook.com/story.php?story\\_fbid=1322668197895482&id=719861748176133](https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=1322668197895482&id=719861748176133) [última consulta:2-11-2019]

Las obras apropiadas del modo descrito en los ejemplos rara vez pasan a formar parte de los fondos de un museo o colección estatal, ya que la cuestión legal sobre su propiedad es realmente controvertida y no sería fácilmente justificable desde los principios reflejados en el código ético del ICOM (2017). Sin embargo, a través de diferentes tipos de transacciones sí pasan a manos de coleccionistas privados de diferentes categorías.

Su extracción del emplazamiento original supone su inmediata descontextualización, cosa que, por otra parte, sucede también con la mayoría de los objetos presentes en un museo y que la museografía trata de solventar a partir del discurso expositivo que se establece en cada caso.

—**Tipología 3:** obras legales comisariadas y promovidas por ayuntamientos, instituciones públicas y asociaciones privadas en el espacio común, sobre muros privados o públicos autorizados.

Ejemplos de colecciones que se mantienen en su contexto original podemos encontrarlos en numerosas ocasiones en localidades que, con motivaciones diferentes, plantean un festival con el cual, además de la experiencia que supone el propio evento durante su celebración, se genera un elenco de obras que quedan después sobre sus muros y calles. Los artistas son invitados o seleccionados bajo las bases del certamen en cada edición y sus obras pasan a formar un conjunto coherente, bajo la lógica de los organizadores del evento.

Sería imposible señalar la infinidad de festivales de arte urbano que se celebran y cada uno de ellos, con criterios más o menos discutibles, hace su propia selección de participantes que, a su vez, van generando esos conjuntos de obras “efímeras”, cuyo tiempo estimado de vida queda en manos de la propia organización y su duración final está también a expensas de otros factores difícilmente controlables, como el clima, emplazamiento o uso del espacio, como ya se ha señalado en otras ocasiones (Gayo, 2015; Sánchez, 2016b).

Un caso singular, que merece la pena ser destacado es el de Fanzara, una pequeña localidad de Castellón, y su *Museo Inacabado de Arte Urbano* (MIAU) [9]. Su historia ha sido presentada en muchas ocasiones en foros especializados y también en todo tipo de reportajes divulgativos. Sus muros comienzan a intervenirse en 2014 con la intención de favorecer la convivencia entre vecinos enfrentados por la fricción política. Gracias al empeño de los organizadores y al interés altruista de los artistas que quisieron participar, hoy constituye uno de los proyectos de arte urbano más singulares y auténticos que podemos encontrar en el panorama internacional, que ha logrado generar una identidad propia alternativa para la comunidad de esa localidad, en la que su *colección* juega un papel determinante. Ellos lo denominan *Museo* y es innegable que lo que se ve en sus calles es una colección de arte urbano reconocida y reconocible por cualquier experto, para la que además ofrecen visitas guiadas para diferentes tipos de público, con una destacable calidad, cumpliendo así muchos de los requisitos establecidos por ICOM y por la legislación de la Comunidad Valenciana [figura 8].

Como ejemplo contrapuesto y también muy representativo podemos citar el de Wynwood, en Miami, donde, al igual que en otros muchos eventos, la especulación inmobiliaria también forma parte del motor organizador de estas iniciativas. Jessica Goldman Srebnick, jefa ejecutiva de *Goldman Properties*, a quién pertenece el conjunto de muros de ese particular barrio, reconoce que invitando a los artistas a pintar en ellos “coleccionan su arte” (Sullivan, 2016)

Entre ambos ejemplos hay un sinfín de casos diferentes con motivaciones y desarrollos muy distintos y específicos.

Esta tercera tipología se caracteriza porque las obras se encuentran en su contexto original y el concepto



**Figura 8.-** Intervenciones de Axel Void, Suso 33 y Borondo en el MIAU Fanzara.

de colección cumple algunas de las características enunciadas: selección ordenada bajo un criterio y posibilidad de ser mostrada, pero en demasiados casos queda mucho por considerar en cuanto a cómo asegurar un mantenimiento en los parámetros de tiempo para los que han sido creadas, en el tipo de información que se ofrece al visitante para un conocimiento adecuado y en cómo ésta es conservada para su estudio y disfrute por generaciones futuras.

#### —Tipología 4: cibercolecciones de arte urbano

Otro modelo muy distinto, con ciertas ventajas y también carencias importantes es el de las cibercolecciones, realizadas tanto por expertos como por aficionados y que podemos encontrar en forma de webs estáticas o interactivas, junto con apps, que realizan su propia selección y agrupación de piezas bajo un criterio determinado, ya sea objetivo y argumentado o personal y aleatorio.

Hoy en día proliferan las recopilaciones hechas por aficionados, expertos, investigadores, gestores culturales, empresas que persiguen un fin comercial o las que realizan los propios artistas y muestran en sus redes sociales. Sin embargo, a nivel institucional no se abordan iniciativas que realicen propuestas coherentes.

En esta modalidad se pierde gran parte del contexto, pero sobre todo la experiencia en toda su compleja extensión, tal y como destaca Javier Abarca (2015) en una reflexión que realiza sobre las posibilidades de conservar el arte urbano. Aún con todo sigue siendo una de las vías más realistas para conservar y poder explicar en un futuro su evolución. Además, ese modo que tienen los artistas de mostrar su obra y compartirla en un espacio común, más allá de lo físico, también forma parte de la esencia evolutiva del movimiento; probablemente el arte urbano sin internet no sería lo mismo ni siquiera para los artistas, que son los primeros que entienden el registro inicial (y en algunos casos posterior) como parte esencial de su proceso creativo.

### El Fondo de Arte y Patrimonio de la UPV

Este año la Universitat Politècnica de València cumple 50 años y como organismo público, durante este tiempo el compromiso con su comunidad y con la sociedad ha ido evolucionando para adaptarse a las necesidades actuales. Una parte esencial de este enfoque se recoge bajo el lema CULTURA UPV. Este compromiso surge para ofrecer una *visión crítica, innovadora y universal del pensamiento, las artes y la ciencia; y, por otro lado, para conservar y divulgar su patrimonio cultural e industrial albergado en sus museos y colecciones.* [10]

Para su desarrollo se estructuran dos áreas específicas: la de Actividades Culturales y el Fondo de Arte y Patrimonio (FAP).

El FAP se crea en la década de los noventa del pasado siglo y en la actualidad está constituido por más de tres mil piezas de diversa naturaleza, que se distribuyen entre los campus de Vera, Gandía y Alcoy. Son fruto de adquisiciones, donaciones y depósitos y constituyen un vasto patrimonio artístico, documental e industrial que, como institución pública, pertenece a la sociedad.

Como explicábamos en la introducción, la labor de registro, documentación y ordenación realizada desde el FAP ha posibilitado que en la actualidad existan cuatro museos que cumplen con las exigencias legales que marca la comunidad valenciana y que, por tanto, cuentan con dicho reconocimiento: el *Museo Campus Escultòric de la UPV* (MUCAES UPV); el *Museo de Informàtica*; el *Museo de las Telecomunicacions* y el *Museo del Juguete*. Todos ellos ofrecen información accesible y organizada, orientada a la didáctica y la investigación y permiten concertar visitas organizadas adaptadas a distintos colectivos. Además, cuenta con ocho colecciones específicas de diferente tipo de patrimonio cultural: pintura contemporánea; escultura contemporánea; obra gráfica; fotografía contemporánea; libros de artista; estatuaria clásica del siglo XVIII; mapas de la Fundación Giménez Lorente y la colección de maquinaria industrial. Las obras artísticas pueden ser también consultadas a

partir del motor de búsqueda por autor de la base de datos, a la que se accede de forma abierta desde la web institucional. Las intervenciones murales procedentes de los distintos eventos vinculados con el arte urbano, sin embargo, no aparecen registradas en ninguna colección concreta en la base de datos, ni pueden ser localizadas a través de este sistema.

### Intervenciones de Arte Urbano en la UPV

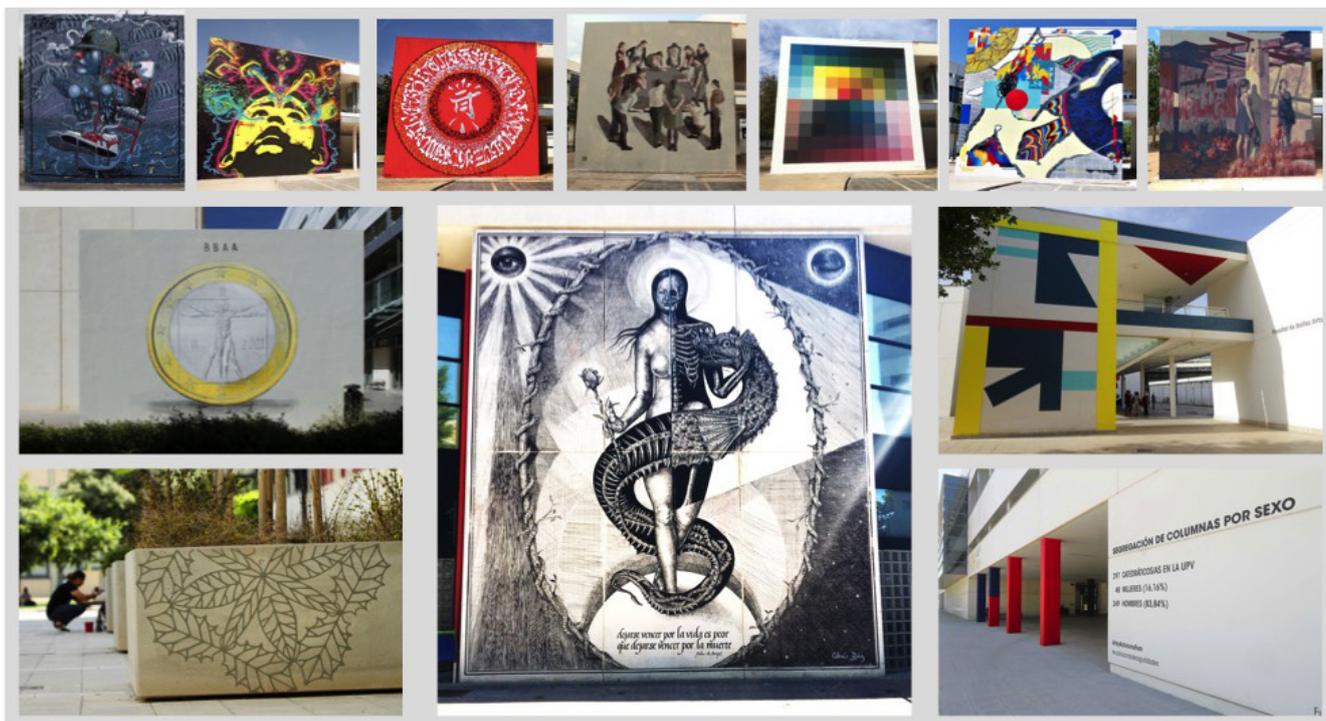
En los catorce años de existencia del festival *Poliniza, Poliniza-Dos*, además de los libros, exposiciones fotográficas, documentales, mesas redondas, conferencias y demás actividades generadas alrededor del mismo, se han producido más de doscientas obras e intervenciones que han ocupado los muros y espacios más significativos y visibles de la universidad. [figura 9]



**Figura 9.-** Tanto las obras del *Campus Escultòric* (colección reconocida como museo MUCAES UPV), como los murales e intervenciones de las distintas ediciones del *Poliniza* forman parte del paisaje interno del campus de la universidad.

Desde su inicio se consideró necesario mostrar el carácter universal de este tipo de manifestación artística, conjugando la participación a través de invitación directa de artistas emergentes y consolidados de cualquier procedencia, junto con una fase de concurso, abierta a recibir propuestas de todo tipo, locales, nacionales e internacionales.

Como es sabido, los muros son reutilizados edición tras edición, por lo que el tiempo esperado de exposición y posible visita es de un año. Sin embargo, alguna de estas obras, bajo el criterio de la dirección del festival, se mantienen por un tiempo indeterminado en los muros de la universidad. En concreto, a fecha de hoy, además de las intervenciones de la última edición de mayo de 2019, encontramos, con diferentes estados de conservación, las de: Ferran Gisbert y Luca Zamoc (edición 2014); Luca Zamoc (edición 2014); Escif (edición 2015); BYG (edición 2016); Eltono (edición 2016); Vero Rivera (edición 2017); Alexis Díaz (edición 2017); The Empty Bell (edición 2018); Colectivo ArteyActivismofem (edición 2018); José Pizarro (edición 2018); Franco Fasoli (edición 2018); Elim Chal (edición 2018) [figura 10]



**Figura 9.-** Arriba muro reutilizado en sucesivas ediciones del festival *Poliniza y Poliniza-Dos* y abajo algunas de las intervenciones que perviven todavía en el campus y que exceden el tiempo estimado de vida de un año entre ediciones, en concreto: Escif 2015; Alexis Díaz 2017; Eltono 2016; Vero Rivera 2017 y el colectivo ArtyActivismoFem 2018.

Las obras realizadas en estos años, tanto las que permanecen, como las que han sido sustituidas, constituyen un conjunto único y particular. En la web oficial del festival se recogen las distintas ediciones, en la que se presenta información relevante desde 2014, a través de un menú común con los siguientes campos: presentación; artistas; programa; murales; *menudopoliniza*; fotografías del proceso y enlace a la edición anterior [11]. De las ediciones anteriores a esa fecha quedan textos, noticias y álbumes fotográficos de obras y procesos, realizados por Kike Sempere. Además, de algunas ediciones se publicaron catálogos específicos y uno conmemorativo en 2015, a los diez años del inicio del festival, que incluye al menos una imagen de cada una de las obras realizadas.

Como se ha explicado, además de las obras producidas durante el festival existen otros muros intervenidos, fruto de eventos distintos: los dos murales realizados por PICHIAVO y Dulk, a raíz de la propuesta de *Tuents Urban Art* y un tercero en el que Lula Goce retrata a Margarita Salas en el muro principal del edificio del Rectorado para el proyecto *Murales interactivos, Mujeres de Ciencia*. Éstos tampoco están recogidos en las bases de datos del Fondo de Arte y Patrimonio, aunque sí se incluyen dentro del mapa de obras de la web del Poliniza, pese a no haber sido realizadas durante el festival.

La importancia del legado de obras generado y la potencial lectura de su evolución justificaría su organización como colección del fondo patrimonial de la UPV. Se considera que podría formar parte del fondo artístico de la universidad, puesto que se ha invertido dinero público en su generación,

y los artistas han firmado contratos que regulan su participación. A nuestro parecer estas obras, tanto las que se mantienen, como las ya sustituidas o tapadas constituyen una colección, puesto que hay una selección organizada de las mismas, bajo un criterio científico, realizada por un grupo de expertos y cuya lectura ordenada constituye un discurso de la evolución en el tiempo del arte urbano en unos años cruciales de su desarrollo.

### Conclusiones: propuesta de colección

Como hemos comprobado, es un hecho que el arte urbano, entendido en su contexto más inclusivo, ha pasado a formar parte de colecciones artísticas, en su mayoría privadas. La mayor parte de las veces son obras de artistas que hacen arte urbano, pero son piezas realizadas *ad-hoc* para un circuito interno. Cuando no es de este modo es muy poco habitual que el artista esté de acuerdo con la inclusión de su obra en una colección concreta, aunque en algunas ocasiones puede llegar a aceptarlo, como una consecuencia lógica de utilizar la calle. Todavía no existe una jurisprudencia clara al respecto y los derechos morales del artista siguen en litigio con los de la propiedad privada. Los casos referidos a "museos" o "colecciones *in situ*" corresponden casi siempre a obras legales y comisionadas, que podrían ser consideradas en su mayoría como un tipo de arte público o neomuralismo.

Existe un vacío institucional por parte de los responsables de la gestión del patrimonio cultural público por conservar, al menos como colecciones inmateriales y, por tanto, documentar con conocimiento, criterio, lógica y orden lo que

sucede en las calles de nuestras ciudades, quedando al amparo de iniciativas particulares que, con trabajos de investigación independientes, ligados o no a instituciones públicas, van generando un corpus de información que permitirá hacer lecturas parciales de estos movimientos en un futuro.

A nuestro parecer, en el caso de la UPV queda suficientemente argumentada la posibilidad de proponer la constitución de una colección institucional específica, que pueda ser difundida y promocionada como tal, de carácter inmaterial, que recoja testimonios, información relevante sobre procesos, artistas y obras, ofrecida de un modo común y organizado y con algunas muestras materiales temporales y permanentes de este tipo de producciones. Una posible denominación podría ser la de *Colección de intervenciones de artistas urbanos en la UPV*, puesto que, al margen de si las obras pueden o no ser consideradas como arte urbano, los artistas han sido invitados a participar en su realización por su consideración como referentes en este tipo de prácticas.

Queda por definir y estudiar los dispositivos de comunicación con el público más adecuados para la misma, así como el posible establecimiento de un tesoro que favorezca la clasificación ordenada de las obras, bajo una terminología específica y reconocible que ayude a entender y transmitir socialmente su relevancia y realidad.

## Notas

[1] <https://www.tuenti.es/urban-art/> [última consulta: 12-5-2019]

[2] Proyecto impulsado por la UPV y el centro de innovación Las Naves, del Ayuntamiento de Valencia para promover la visibilidad de las mujeres en la ciencia a través de retratos murales que conectan con una app en la que se obtienen datos sobre la científica retratada y que obtuvo el premio al mejor proyecto de divulgación científica de 2019 por la Red Nacional de Unidades de Cultura Científica de la Innovación (UCC+i)

[3] <https://icom.museum/en/> [última consulta: 6-9-2019]

[4] [https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:9de60958-95ee-4562-b3c9-ac28c70cd5e2/Museos\\_y\\_Colecciones\\_Museograficas\\_Metodologia\\_2002.pdf](https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:9de60958-95ee-4562-b3c9-ac28c70cd5e2/Museos_y_Colecciones_Museograficas_Metodologia_2002.pdf) [última consulta: 8-9-2019]

[5] [https://www.gva.es/es/inicio/procedimientos?id\\_proc=164](https://www.gva.es/es/inicio/procedimientos?id_proc=164) (última consulta: 2-9-2019)

[6] <https://www.drouot.com/news/actuDetaillee/8965> [última consulta: 13-8-2019]

[7] <https://urvanity-art.com> [última consulta: 21-9-2019]

[8] Exposición realizada en el Palazzo Pepoli, del Museo della Storia di Bologna, del 18 de marzo al 28 de junio de 2016, financiada por Fondazione Casa di Risparmio in Bologna, Genus Bononiae y el grupo Arthemisa. Los arranques fueron realizados por el equipo de Campillo Tarozzi, Marco Pasqualicchio y Nicola Giordano, a petición

de los comisarios de la exposición

[9] <https://miau32.wixsite.com/miaufanzara-2016> [última consulta: 17-9-2019]

[10] <http://cultura.upv.es/conocenos/cas/index.html> [última consulta: 3-2-2019]

[11] <http://www.upv.es/poliniza/> [última consulta: 3-2-2019]

## Bibliografía

ABARCA, J. (2015). "Conservar o no conservar el arte urbano", en *Mural SAC*, nº2, Observatorio de Arte Urbano, [http://observatoriodearteurbano.org/wordpress/wp-content/uploads/2015/08/mural\\_2-compressed.pdf](http://observatoriodearteurbano.org/wordpress/wp-content/uploads/2015/08/mural_2-compressed.pdf) [última consulta: 2-11-2019]

ABARCA, J. (2016). "From street art to murals, what have we lost?", en Pedro Soares Neves (ed.): *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal* Vol 2, Nº2. Lisboa.

BERTI, G. (2009). *Pioneros del Graffiti en España*. Valencia: Servicio editorial de la Universitat Politècnica de València.

CANALES, J. (2006). "Urban Art en el Barrio del Carmen de Valencia" en el *I Congreso Arte Entorno, La ciudad Sentida*, pp.121-133. Valencia, España: Centro de Investigación Arte y Entorno CIAE, Universitat Politècnica de València .

CIANCABILLA, L. (2016). "Del distacco dei "graffiti", en *Street Art Banský&CO. L'Arte allo stato urbano*, Bolonia University Press, Bolonia.

CRIMP, D. (1993). *On the Museum's ruin*, MIT Press, Londres.

DANTO, A. (1999). *Después del fin del arte*, Paidós, Barcelona.

DESVALLÉES, A; MAIRESSE, F. (2010). *Key concepts of museology*, ICOM, en <http://icom.museum/professional-standards/key-concepts-of-muesology/> [última consulta:2-11-2019]

DÍAZ DE QUIJANO, F. (2018), "De la calle a la galería" en *El Cultural*, <https://elcultural.com/Arte-urbano-de-la-calle-a-la-galeria> [última consulta:2-11-2019]

FELIU, J. (2017). "Miau Fanzara. Un arañazo al destino" en *Diferents. Revista de museus* nº. 2, pp. 30-45, Universitat Jaume I, <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/diferents/article/viewFile/3915/3181> [última consulta: 2-11-2019]

GARCÍA, A. (2016). "Las colecciones privadas hacen museos públicos", en [https://elpais.com/cultura/2016/02/24/actualidad/1456341448\\_689974.html](https://elpais.com/cultura/2016/02/24/actualidad/1456341448_689974.html) [última consulta: 2-11-2019]

GARCÍA GAYO, E. (2015). "Arte urbano, muralismo posefímero". *16ª Jornada de Conservación de Arte Contemporáneo* (pp 42-54), Madrid, España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

GARCÍA GAYO, E. (2016). "Etapas del Arte Urbano. Aportaciones para un protocolo de conservación", en *Ge-Conservación*, nº10 (pp.97-108). <http://ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/408/327> [última consulta:2-11-2019]

ICOM (2017) Código de deontología del ICOM para los museos, <https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOM-codigo-Es-web-1.pdf> [última consulta:2-11-2019]

Mc. CORMICK, C.; CORCORAN, S. (2013) *City as Canvas: New York City Graffiti from the Martin Wong Collection*, Skira Rizzoli, Nueva York.

MAZZUCHELLI, F. (2017). Street(icono)clashes. "Blu vs Genus Bononiae: un caso di iconoclastia urbana" en *Ocula* 18. 22-42. 10.12977/ocula75.

MARTINI, M. (2017). "A Street-art Tragedy: Erasure Practices form Artistic Euthanasia to Articide", en *Ocula*. Semiotic Eye on Media, nº18, pp. 7-21, DOI: 10.12977/ocula74

SÁNCHEZ PONS, M. (2016a). "Arte urbano en el centro histórico de Valencia: El Barrio del Carmen", en *2º Encuentro de Arte Urbano URBARTE, producción, conservación, restauración, investigación*, ENCRyM, <https://m.youtube.com/watch?v=Nbrt90cssWc> [última consulta:2-11-2019]

SÁNCHEZ PONS, M. (2016b). "El conservador-restaurador ante la conservación de arte urbano", en *2º Encuentro de Arte Urbano URBARTE, producción, conservación, restauración, investigación*, ENCRyM, <https://m.youtube.com/watch?v=Nbrt90cssWc> [última consulta:2-11-2019]

SCHACTER, R. (2016). "Street Art os a period. Or the emergence of Intermural Art", en *Hiperallergic*, <https://hyperallergic.com/310616/street-art-is-a-period-period-or-the-emergence-of-intermural-art/> [última consulta:2-11-2019]

STAHL, M. (2017). *This graffiti fanboy steals priceless street art under the cloak of darkness. On the prowl with the Thomas Crown of the New York streets*. <http://www.narratively.com/this-graffiti-fanboy-steals-priceless-street-art-under-the-cloack-of-darkness/> [última consulta:2-11-2019]

SULLIVAN, P. (2016), "Collecting Street Art: have room on your wall for a wall?", en *The NY York Times*, [www.nytimes.com/2016/07/09/your-money/collecting-street-art-have-room-on-your-wall-for-a-wall.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2016/07/09/your-money/collecting-street-art-have-room-on-your-wall-for-a-wall.html?_r=0) [última consulta:2-11-2019]

THE PHOTOGRAPHER (2019) [https://m.facebook.com/story.php?story\\_fbid=1322668197895482&id=719861748176133](https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=1322668197895482&id=719861748176133) [última consulta:2-11-2019]

VICERECTORADO DE CULTURA (2015). *10 X 10 POLINIZA*. Editorial Universitat Politècnica de València. <http://hdl.handle.net/10251/50571>. [última consulta:2-11-2019]

## Autor/es



**Mercedes Sánchez Pons**  
 Universitat Politècnica de València  
 mersanpo@crbc.upv.es

Doctora por la Universitat Politècnica de Valencia, en el programa de Conservación y Restauración de Bienes Culturales en 2002 y Licenciada en Bellas Artes con la especialidad de Restauración. Desde 2003 es profesora titular del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la UPV en los títulos de Grado y Máster. Responsable desde 2006 de la asignatura de máster *Conservación y Restauración de Murales Contemporáneos* ha dirigido numerosas tesis de grado y máster en relación a este tema. Forma parte del Grupo de Investigación *Taller de análisis e intervención en Pinturas Murales* del Instituto de Restauración del Patrimonio de la UPV. Ha dirigido y participado en numerosos proyectos de investigación, catalogación e intervención de pinturas murales, nacionales e internacionales, destacando entre los más recientes la restauración de los murales de la iglesia de San Nicolás en Valencia y el Proyecto Europeo *Ewaglos: european illustrated glossary of conservation terms for wall painting and architectural surfaces*. Es también coeditora y autora del volumen *Conservation Issues in Modern and Contemporary Murals* (Cambridge Scholars Publishing, 2015). En la actualidad ejerce el cargo de Directora del Área de Alumnado de la Universitat Politècnica de València.