

## Anexo

### Entrevistas:

**Artistas**

**Gestores  
Culturales**

**Investigadores  
de arte urbano y  
*graffiti***

**Conservadores  
Restauradores**

## Artistas

### Entrevista a JONATHAN BOROFSKY

Por Sandra Gracia Melero



Jonathan Borofsky (Boston, 1942) se gradúa en Bellas Artes por la Universidad de Carnegie-Mellon en 1964 y obtiene un título de Máster en Arte y Arquitectura en la Universidad de Yale en 1966. Fue profesor en la Escuela de Artes Visuales de Nueva York hasta 1977. Influenciado por su mentor Sol Lewitt, la obra de Borofsky se relaciona con conceptos como la numerología, el trabajo o el universo, siendo sus obras más afamadas las grandes esculturas públicas de los *Hammering Man* en ciudades como Frankfurt, Kassel, Los Ángeles, Washington D.C., Nueva York o Seúl.

En 1982 es invitado por el Martin-Gropius-Bau de Berlín a participar en una exposición temporal colectiva titulada *Zeitgeist*, convirtiéndose en uno de los primeros artistas que intervienen en el Muro de Berlín.

Algunas de sus obras se conservan en colecciones como las del Museum of Modern Art de Nueva York, la Tate Gallery, la National Gallery of Art de Washington D.C. o el Kunstmuseum Basel de Basilea.

#### How did you become a part of the Zeitgeist exhibition at the Martin-Gropius-Bau?

I was invited by the directors of the exhibition: Norman Rosenthal and Christos M. Joachimides.

#### What did you want to convey with your works in that exhibition? Did you have complete creative freedom?

My first suggestion to the organisers was for me to place a large 2-sided banner/sign on the roof of the Gropius-Bau facing both east and west. The banner, reading "Alles ist Eins", could be seen and read from the ground from both sides. This idea was turned down, so I went back to working in the room that I had already been given, but I wanted to do more: I was able to negotiate placing a silhouette of a man wearing a hat and carrying a briefcase in the skylight of the main space. This image, *Man With a Briefcase*, was an image that I used many times in the past to imply different meanings... In this case, my use of the image - either coincidentally or subconsciously - related to the work Joseph Beuys was preparing in the main space directly below.

#### How did you live the social and political situation at that moment?

I did several things when I was there:

1. The Red Ruby Room - this is the room that I was assigned to work in. It was a corner room on third or fourth floor that had windows overlooking both East Berlin from one window, and the grounds of the former torture chambers of the Gestapo from the other window. I painted many red rubies (my symbol for the heart) on the walls of this room to help heal the situation that I viewed from these windows. This ruby symbol was used on some of the big posters for the exhibition. And, finally, in this Ruby Room, I suspended a realistic life-size figure appearing to fly out the window and over the wall below into East Berlin.

2. As I mentioned, I placed a giant silhouette in the overhead skylight - some people connected this man wearing a hat and flying overhead to Beuys' own personal history.

3. I painted the image of the Running Man on the wall. I

also painted the words "KARMA: What you think and do comes back to you" on a different section of the wall.

4. I stood a small, painted red ruby (cut out of cardboard) on the ground where the pile of dirt which marked the grounds of the former torture chambers of the Gestapo. For the opening, which was at night, I placed a flashlight on the ground facing up at the ruby so that it could be seen in the distance as people walked into the building. It also was meant as a healing prayer.

**What kind of art/graffiti interventions were made on the wall at that time?**

The wall had occasional, small graffiti tags that were done quickly.

**Did you have permission from the authorities to intervene? Did you have any problems painting on the wall?**

No, I did not have permission to paint on the wall. As I already mentioned, my attempt to confront the political situation directly there with the banner was turned down. After that, I did subtly inquire with a few people what it would take to blow a hole in the wall... but, after some discussion, it became apparent that the concrete was much too thick, it would be dangerous to people, and it would potentially blow out the windows of nearby buildings - including the museum next door! So, I decided to paint the image of the Running Man, an image that I had painted many times before in different locations - again, with different meanings depending on where it was placed. The Running Man, with his expression of angst or urgency or even fear, is my own self portrait.

The Running Man image was painted on the wall in one evening. I had two assistants from the Gropius-Bau helping me. One helped me with the ladder. The other served as a lookout for any British soldiers that might be patrolling. Actually, I used an overhead projector to project the Running Man image onto the wall (we ran an extension cord all the way from the museum!), and it took approximately two hours to complete. About halfway through the painting of the image, my lookout signalled that the British patrol (3 men in a jeep carrying assault rifles) was coming in our direction, so the three of us hid in nearby bushes. The soldiers got out of their open jeep, and began to inspect the strange ladder we had hastily left leaning against the wall. They were obviously concerned that someone might be using it to jump over the wall - either in or out of West Berlin! It was at this moment that I decided it would be best to reveal ourselves. I explained (not quite truthfully) that we had been given permission by the Gropius-Bau to do this work as part of their exhibition. I further explained that we were almost done, and asked if they could let me finish. They said okay, but that we shouldn't be there the next time they came around!

**Do you remember what kind of materials you used? What is your opinion about the conservation and restoration of the Berlin's Wall Running Man? And what do you think about its modifications over time (bubble "Ick stand uff Berlin")?**

I don't remember the materials used - whatever black and white house paint I could get ahold of. I've assumed that the work had been destroyed when the wall came down

Entrevista por escrito  
Fecha: 07 de octubre de 2019

## Entrevista a GONZALO BORONDO

Por Elena García Gayo



Gonzalo Borondo (Valladolid 1989). Realiza su formación superior entre las Facultades de Bellas Artes de Madrid y Roma. Ha desarrollado la creación desde la pintura y a través de la expresión en el espacio público. Experimenta en una variada gama de soportes y tipologías como: mural, instalaciones o la experiencia última, una escenografía de ópera. La experimentación es la base de su investigación artística, centrada en ampliar los recursos de la pintura a múltiples soportes como el vidrio, paja, cerámica o madera. Entiende su trabajo como una práctica estética que lleva implícita la posibilidad de obtener varias lecturas a través del paso del tiempo, que es algo destacable de su obra mural urbana. Reinterpreta los espacios desde una actitud comprometida con su entorno, consciente de la posibilidad de trascendencia y visibilidad de sus intervenciones

### ¿Cómo afrontas el comienzo de cada proyecto, qué requisitos deben tener?

Supongo que más allá del modo en que comienza un proyecto (por invitación o por iniciativa propia) lo que considero importante es la actitud y la intención con la que se afronta una propuesta. Siempre premio la investigación, el reto personal, la potencia comunicativa y de diálogo con el espacio y con el público. El espacio es el principal protagonista y el que decide cómo canalizar mi creatividad y cómo adaptarla al contexto.

Actualmente me interesa trabajar en lugares y propuestas que se encuentren al margen de "lo convencional". En mi caso, la convención funcionó como límite y ruptura, como motor para activar la creatividad. Siento que la inserción del arte en ambientes inesperados invita a un público más amplio a interactuar con la obra, introduciéndola en el ámbito de la vida cotidiana y no exclusivamente en el circuito del arte. Lo conseguimos así o habrá que transformar las instituciones.

### ¿Cómo afrontas la documentación de tus obras?

Considero que muchos de mis últimos trabajos tienen la característica de ser 'infotografiables', en el sentido en el que su traducción al lenguaje fotográfico y bidimensional no se acerca en absoluto a la atmósfera esperada, porque hago uso de elementos como el sonido, las videoproyecciones o el contexto, que completan el trabajo plástico y no son perceptibles desde un único punto de vista.

Mi trabajo comienza con el "proceso de recolección", en el cual realizo una inmersión en el territorio que acogerá la obra y acumulo información, conversaciones, experiencias y materiales que a menudo reciclo. Trabajo con lo que hay, lo que encuentro lo traduzco a través de mi universo personal y mantengo siempre presente el *genius loci* (espíritu del lugar) del espacio natural o arquitectónico. En este sentido dibujo, y la escritura o la fotografía son sólo algunos de los primeros ladrillos desde los que nace el resto.

### En cifras numéricas (1-2-3) ¿cómo valorarías la importancia del proceso creativo, el "durante"? y en comparación, ¿la de la obra final?

Creo que uno de los grandes errores que cometemos a menudo es el de cuantificar con números las realidades, de una forma subjetiva, las notas durante los estudios, el coeficiente intelectual o los actuales *likes*... Considero que esto genera una competitividad sin sentido, cuantificando lo "incontable", introduciendo "lo humano" en el ámbito de producción de un sistema liberalista. Dicho esto, para mí, el proceso de desarrollo es lo más importante, porque supone mi batalla interna y, es gracias a ella, que me desarrollo con cada proyecto. Es fundamental desde un punto de vista personal y no tiene nada que ver, necesariamente, con el resultado final. Por otra parte, la obra terminada, que es lo que va a recibir el público, tiene un valor indiscutiblemente mayor ya que es lo que presento al mundo y en su fase final no sólo concierne a mi autotrecimiento.



### **¿Hasta qué punto admites injerencias en tus obras comisionadas?**

La necesidad de adaptación es probablemente uno de los orígenes de la creatividad, además de ser inevitables los contratiempos que, en muchos casos, se desvelan como factores que enriquecen la obra. El límite y la necesidad de superarlos es un motor muy fuerte en mi búsqueda artística, por lo que al final forma casi parte de la creación, de mi lenguaje y, por lo tanto, de la obra en sí. Por otro lado, la experiencia me ha hecho entender que ciertas condiciones no pueden más que favorecer el resultado de la obra. Las condiciones que considero fundamentales son la claridad y transparencia con el contratante desde un principio, a través de un contrato formal y sobre todo mi máxima independencia y libertad "total" de decisión en la parte creativa.

### **¿Te planteas tu trabajo como parte de una comunicación con el público?**

El público es un factor fundamental de la obra, al fin y al cabo no existe obra sin espectador, y es por ello que me siento con el deber de intentar acercarme a un público más vasto sin que esto condicione la integridad de la obra, así que, procuro que contenga varios niveles de lectura, desde los más básicos o inmediatos hasta los más poético y filosóficos que quizás lleguen a un público más especializado o afín a mi obra.

Con esto no quiero decir que mi intención sea la de mandar un mensaje unidireccional a través de la obra, sino más bien de abrirme a otras dimensiones mentales, sugerir atmósferas que puedan promover reflexiones a partir de la experiencia sensorial.

Creo en la capacidad transformadora del arte para modificar el espacio físico y de lo que puede aportar para la gente que lo habita o frecuenta.

Incluir una visión personal en el espacio de todos es política en su base, además, más allá de esto y como de algún modo explicaba anteriormente, la actitud y la intención de buscar lo "anticonvencional" es también una manera de hacer política, de abrir posibilidades en la sociedad y facilitar el cambio. Esto funciona como crítica en sí misma, muestra a la vez una necesidad y una posibilidad diferentes a lo preestablecido. En cualquier caso, siempre he dicho que mi intención final no es la de hacer política o crear polémica sino la de desarrollar una poética que pueda hablarnos del mundo de un modo menos inmediato y a su vez más profundo.

Inevitablemente toda obra nace de una experiencia personal aunque, en mi caso, intente alejarme lo más posible de las referencias personales. Me interesa más incluir conceptos universales o temáticas que todos compartimos traduciéndolas a través de un lenguaje propio.

### **¿Hablamos de materiales?**

Al estar las obras supeditadas a su contexto, no evito los límites plásticos introduciendo todo tipo de materiales y lenguajes que puedan enriquecer la obra sin aferrarme a lo conocido, es más, en este momento la investigación con lo inexplorado me estimula más que el profundizar lo que ya se y sé que funciona. Creo que uno no se forma como artista con sus descubrimientos, sino con su necesidad infinita de búsqueda.

Es obvio que hay materiales y técnicas más afines a mi proceso y por los que siento una particular predilección: el cristal, los materiales naturales o transparentes, los grandes formatos, la animación pictórica o el video..., pero todos ellos dependen del concepto y el lugar, y marcan mucho la decisión de usarlos o no. En este sentido, me gusta trabajar con materiales y técnicas que encuentro en el contexto donde voy a realizar la obra. La búsqueda y el descubrimiento de nuevos modos de trabajar siempre me estimula.

En el caso de los murales he comenzado a trabajar con pinturas al silicato que tienen una mayor garantía de durabilidad pero, más allá de las obras públicas y permanentes, priorizo la realización y la capacidad de impacto de la obra sin plantearme mucho su futuro. Siento que este no depende del todo de mí y de los esfuerzos que en ello pueda invertir. Digamos que me urge más el hacer y el transmitir que el conservar.

### **Antes de empezar tu obra ¿te planteas utilizar técnicas/ materiales de carácter más o menos efímero, para que tu obra se degrade y se pierda lo antes posible?**

Desde hace varios años llevo intentando trabajar con la transformación casual que puede ejercer el tiempo sobre una obra. Junto al ge-IIC he comenzado a llevar a cabo algunas investigaciones sobre el modo en que se deterioran algunos materiales en una pintura mural, de modo que la transformación de los mismos modifique el contenido plástico y a su vez genere nuevas lecturas del sujeto. Me atrae la idea de mantener una constante "sorpresa" para quien vive la obra diariamente, hacer una pintura "viva", que contraste con los orígenes conceptuales de la misma. Siento que este es un proceso que acaba de comenzar, pero mi intención es la de profundizar en ello y seguir estudiando distintos métodos de innovación en busca de la autotransformación de la imagen.

Se podría decir que me interesa conocer las causas de degradación material de las obras en la medida en que estas me puedan ayudar a incrementar las posibilidades plásticas y el "pseudo-control" de su transformación, o al menos asegurarse cierto tipo de resultados.

### **¿Qué opinión tienes de los museos de arte urbano?**

Los conozco y tengo obra en varios de ellos. Por un lado, veo positivo el que se apoye y se abra el camino a artistas

que no provienen del circuito convencional del arte contemporáneo, legitimando la calidad de su trabajo, por otra parte, considero que no es necesario legitimarlos de ese modo y que en muchos casos están desnaturalizando lo que era especial y característico en ellos, como puede ser su capacidad de diálogo con el contexto. Al final termina sucediendo muy a menudo que se premia a quien utiliza soportes más convencionales, en lugar de potenciar la transformación de la urbe o de quien de modo espontáneo actúa en ella como principal práctica artística. Tengo obras en museos y algunas colecciones interesantes pero, lo cierto, es que desde hace algunos años tiendo a no realizar mucha obra en soportes portátiles o vendibles. No me gusta la idea de la obra de arte como objeto, se que esta es su manera de sobrevivir al tiempo (principalmente gracias al mercado que existe detrás de ellas) pero actualmente me interesa más la idea de la obra de arte como contenido cultural en sí mismo, sin necesidad de funcionar como objeto de intercambio sino como una experiencia creada en el espectador.

### **¿Te planteas si alguna de tus obras va a sobrevivir mucho tiempo?**

Más que sobrevivir en el sentido físico, me pregunto cómo algunas de ellas puedan llegar a envejecer, a nivel estético-conceptual. Son muchos los ejemplos de obras que en su momento fueron muy aclamadas por la crítica y que, a cambio, el paso del tiempo les ha hecho un flaco favor, obras que a día de hoy han perdido todo interés.

Supongo que mi ambición sería más la de que la obra pueda seguir comunicando en un futuro, y no tanto si se mantendrá en perfectas condiciones. Inevitablemente, una cosa lleva a la otra, sin conservación no podrá haber juicios futuros, pero como ya comentaba procuro concentrarme en la obra en sí, el resto se escapa a mi posibilidad de gestión.

### **¿Qué importancia le das a las redes sociales en tu obra?**

Hasta hace poco más bien ninguna, he sido siempre muy cauto al respecto y nunca las he utilizado de manera personal. Creo que a día de hoy es casi inevitable que la presencia de estas redes no interfiera en el trabajo de un artista, la realidad virtual está legitimándose por encima de la material y considero que se está transformando el modo de gestar las obras en muchos casos, aunque no siempre lo haga de manera negativa. Se producen y consumen obras de un modo que podrían casi entrar más en la categoría de entretenimiento que en la de cultura, pero al fin y al cabo estas son hijas de su tiempo.

Uno de los mensajes que me gustaría estar acertado en transmitir con mi trabajo es el de vivir el espacio físico, que a través de él se pueda prestar más atención al presente que nos circunda. Por eso me ha interesado siempre el espacio público y la experiencia inmersiva que dialoga con el contexto. Tanto el proceso como el resultado son fruto de

esa atención al espacio y el presente. Lo menciono porque creo que este “mensaje” es totalmente contrario al que nos proponen las redes sociales y, probablemente, es este el motivo que me ha llevado a observarlas siempre con cierto recelo. En este momento estoy utilizando Instagram para crear un archivo de trabajos online que pueda servir de plataforma para quien quiera profundizar en mi trabajos, antiguos o recientes. A pesar de utilizar para ello una red social como plataforma no pretendo usarlo para interactuar de un modo convencional, sino como un espacio de difusión de contenidos.

### **Si una de tus obras desaparece materialmente y sobrevive digitalmente fuera de tu alcance ¿qué te planteas?**

Mis obras desaparecen continuamente, incluso yo mismo las pierdo, así que estoy bastante acostumbrado. A su vez, me gusta la idea de que exista un archivo, ya sea analógico o digital —de hecho actualmente tengo una persona trabajando en ello exclusivamente—. Creo que puede ser importante para mí mismo, para entender mi proceso y los pasos que he dado. A veces me olvido de lo que ya sabía y es fundamental mirar al pasado para hablarle al futuro. Todo termina escapando a nuestro control, y esta realidad forma parte de la existencia, por eso he decidido entrar en algunas redes sociales y en la medida de mis posibilidades controlar la calidad de los contenidos.

Entrevista por escrito.  
Fecha: 28 de agosto de 2019

## Entrevista a ANTONIO LAGUNA

Por Elena García Gayo



Siempre estuve rodeado de familiares que pintaban y no recuerdo cuando empecé yo a hacerlo. En primaria mis compañeros me hicieron sospechar que había algo interesante en las líneas que trazaba porque conseguía caramelos a cambio de algunos dibujos. En el instituto ya pintaba encargos para conocidos y en 1995, influido por la cultura hip hop que veía a través de reportajes, películas y pinturas callejeras de Madrid, empecé a pintar en un pueblo de ocho mil habitantes, en las paredes vírgenes de La Mancha; en Almagro. En 1998 es cuando empiezo a alejarme de los esquemas establecidos que la pintura callejera manejaba en aquel tiempo y comienzo a trabajar el mural como si de un lienzo se tratara, mezclando pintura plástica con aerosol y tratando de no preocuparme por “agradar” a un posible espectador con mis resultados. A partir del 2004 salgo de España gracias a la pintura mural, dejando atrás mi oficio de cámara en cine y televisión, y a disfrutar del final de esa gran “primera oleada” del ‘Street Art’, hasta aproximadamente el final de la segunda ola que sitúo en 2014. En mi faceta creativa, pinto de manera no remunerada casi a diario y en cualquier superficie que puedo encontrar ahí fuera. Y de manera remunerada, actualmente, trabajo como ilustrador en publicaciones, dibujo ‘storyboards’. Volví al cine, en esta ocasión a través de la pintura, formando parte de diferentes equipos de arte y también con diferentes funciones, y cuando no queda más remedio hago pintura mural decorativa para ingresar algo de dinero y recordarme a mí mismo que nunca seré libre.

### Háblame del proceso creativo y de cómo te enfrentas a un proyecto.

Diría que más de un 90% de la pintura mural que he llevado a cabo en toda mi vida es independiente y personal. Lo que he generado a través de festivales o instituciones es fruto de casualidades o circunstancias ajenas a mí, porque nunca lo he buscado.

Siempre he estado ligado al mundo del audiovisual, así que, he tenido el equipo necesario para captar y documentar mis piezas. En la mayoría de las ocasiones es también mi forma de hacerlas perdurar “algo más” en el tiempo. Y cuando trabajo con más gente, con amigos, también recurro al video para tener una buena documentación del tiempo que tuvimos en común.

Tengo una deuda conmigo mismo de empezar a hacer bocetos y prepararme el concepto antes de empezar a pintar, pero he aprendido mucho de mi forma básica de atacar una superficie. Me gusta hacerlo sin plan ni idea previa, en definitiva, sin una visión general. El viaje por el desconocimiento es lo apasionante para mí y hace que nunca sea un trabajo. En 2006, por ejemplo, tuve la posibilidad de pintar por primera vez el silo de Almagro [figura 1] que, con sus casi treinta metros de altura, en su día, fue probablemente

el mural pintado en exterior más alto de España. Lo hice sólo y quizás debí haberme planteado algo antes, pero fue un *freestyle* en toda regla, y de principio a fin. Últimamente estoy intentado subvertir mi forma de enfrentarme a los trabajos. En algunas épocas de mi vida también he llevado conmigo al muro un ‘mood board’ con mis referentes, aunque solo sea para que ellos me hablan desde el bolsillo.

El edificio del silo sirvió como fondo teatral para la obra que cerró la 29ª edición del Festival Internacional de Teatro de Almagro y, aunque ya existían muchas referencias de pintura de calle en la zona, la obra geocalizó a Almagro a nivel de murales y empezó a ser interesante también en este aspecto.

En esta obra no hubo presupuesto para pintura ni para mi trabajo, solo para la grúa. Pinté con lo que tenía a mano, con pintura plástica de interior, y esto hizo que partes de la pieza envejecieran prematuramente pasando por varias fases de color muy interesantes para mí. Fué un regalo que hice a mi pueblo y a mi mismo.

### ¿Puedes comentar la segunda intervención del silo?

En esta segunda ocasión, la idea partió del Ayuntamiento, la Diputación y de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha [figura 2].





**Figura 1.-** Silo de Almagro. 2006



**Figura 2.-** Silo de Almagro. 2018

A nivel del color, trabajé con tonos más apagados y compactos que en la primera ocasión, a sabiendas de lo que hacía y cómo virarían los diferentes tonos, en la alianza del sol y la climatología... A partir de 2018 el silo es un espacio escénico más del festival y también sala de conciertos, por lo tanto, ese lugar tiene un entorno totalmente dinamizado durante todo el año, gracias a esta rehabilitación exterior e interior, y un nuevo espacio de paseo.

**En cifras numéricas (1-2-3) ¿cómo valorarías la importancia del proceso creativo, el “durante”, y en comparación la de la obra final?**

El proceso creativo es el 3 porque, para mí, representa los aspectos de la vida que uno quiere experimentar constantemente. El resultado a veces es un 1, y otras, un número negativo.

**¿Hasta qué punto admites injerencias en tus obras comisionadas?**

Solo admito “carencias” e injerencias en materiales, porque

la verdad es que me da igual con qué pintar. Si falta, por ejemplo, la grúa, por falta de medios, vale, pero si la falta de medios es por avaricia no puedo evitar expresarlo en el muro. En cuanto a injerencias temáticas, solo lo he experimentado en experiencias que han sufrido otros compañeros.

**¿Te planteas tu trabajo como parte de una comunicación con el público?**

Sólo en parte y a veces. Somos los espectadores los que conectamos o no con un posible mensaje y lo que percibimos rara vez conecta con la idea del creador. Hablar no basta para comunicarse. En parte, lo que pinto, es el sitio de mi recreo, con las formas y colores que quiero que me acompañen, y, en parte, hay una autocrítica que ha ido creciendo en sinceridad con el paso de los años.

Mis obras preferidas son aquellas en las que el lugar respira y se percibe como protagonista por encima de la pieza pintada. Las arquitecturas invisibles, vírgenes y quebradas, me hacen pintar con los cinco sentidos.

**¿Cómo eliges los materiales y qué técnicas desarrollas? ¿Te gusta investigar?**

Las técnicas son compartidas en la medida de lo posible en ambos medios. Utilizo mejores calidades en el material de la obra que hago en el estudio, esa es toda la diferencia. Las técnicas que me permiten crear las líneas generales de la obra son las que más libertad me proporcionan, hasta el punto de que algún día mis obras finalizarán en ese punto. Cada técnica tiene la capacidad de definir un estado de ánimo. En cuanto a materiales, me adapto a lo que se me ofrece y si hay “posibles”, la opción es clara, la mayor calidad posible.

El hilo conductor que da unidad a lo que pinto, lo encuentro como mínimo a medio camino del trabajo, en muchas ocasiones en el tramo final. En exterior suelo trabajar con pinturas en mal estado y con bases diluidas principalmente. Si la pieza perdura mínimamente en el tiempo se obtienen variantes de las pinturas muy interesantes.

Uso lo aprendido en pintura de escenografía y a veces lo llevo cabo en mi trabajo personal, para, por ejemplo, craquelar y “deshacer” las bases de las que parto en mis murales. Pruebo mezclando materiales que se usan tradicionalmente para otras cosas y voy aprendiendo sobre la marcha, como siempre. No me importa mucho conocer las causas de degradación de la pintura, los años te dan ese tipo de información. Es un aprendizaje natural.

**Lo primero que te viene a la cabeza cuando escuchas la palabra ‘museo’ es...**

Excursión escolar. Aunque, por una parte, es una salvaguarda de cuestiones importantes y, por otra, de flores de un día.



**¿Qué te sugiere el concepto “museo de arte urbano”?**

Blanqueo de dinero, inversión; o ambas.

**¿Conoces personalmente alguno de los llamados ‘museos de arte urbano’ que existen en la actualidad?  
¿Tienes obra en alguno de ellos?**

Si, el que iba a ser el primero. Hubo propuesta formal y negativa también formal.

Las más importantes, para mí, son las colecciones privadas de cada uno de mis amigos.

Tengo obra en algún museo, quizá de los que no tienen una relevancia especial.

Que sean disfrutadas, es todo lo que puedo desear para mi trabajo de estudio, donde estén no me importa. Por ejemplo, no me planteo si van a vivir mucho, les doy el mejor acabado posible y que las circunstancias y el tiempo decidan.

**¿Sientes que el ‘crear para la calle’ y el ‘crear para exponer’ son acciones creativas complementarias o son independientes y no tienen relación?**

Cada hacedor tiene sus pautas, virtudes y limitaciones. Yo respeto mi obra, incluso en las que no pude dar el 100%. El lugar donde acaban, sea una fogata de una nave o una fogata dentro del MOMA, no me afecta, creo que no soy yo quien lo tiene que decidir.

Mi visión es, que pintar dentro puede ser tan salvaje y personal como fuera del espacio blanco, si el grado de libertad que puedes llegar a tener es total.

Ante cualquier imposición, pauta, norma o “pero” ... la expresión artística puede llegar a ser un trabajo como cualquier otro y el resultado variará entre una “mierda decorativa más” y una “puta mierda decorativa más”.

**¿Qué importancia le das al espacio virtual?**

He estado fuera de ellas hasta hace dos años, me sirven para mantenerme en contacto con el “personal” y mostrar algunas cuestiones que nadie va a ver en persona. Si borro mi Instagram mañana nada cambiará para mí o mi obra.

Si desaparece alguna de mis obras y aparece en la red, creo que no hay nada que plantearse, cada día eso le sucede a alguna de ellas, está asumido casi desde que empecé.

**¿Consideras que las obras que se escapan a tu control, virtualmente hablando, siguen siendo tuyas?**

Lo que hice, mío es. Aunque tú lo monetices y como ajeno a tí otros lo consuman — tu nombre exista y el mío no— sigue siendo mío.

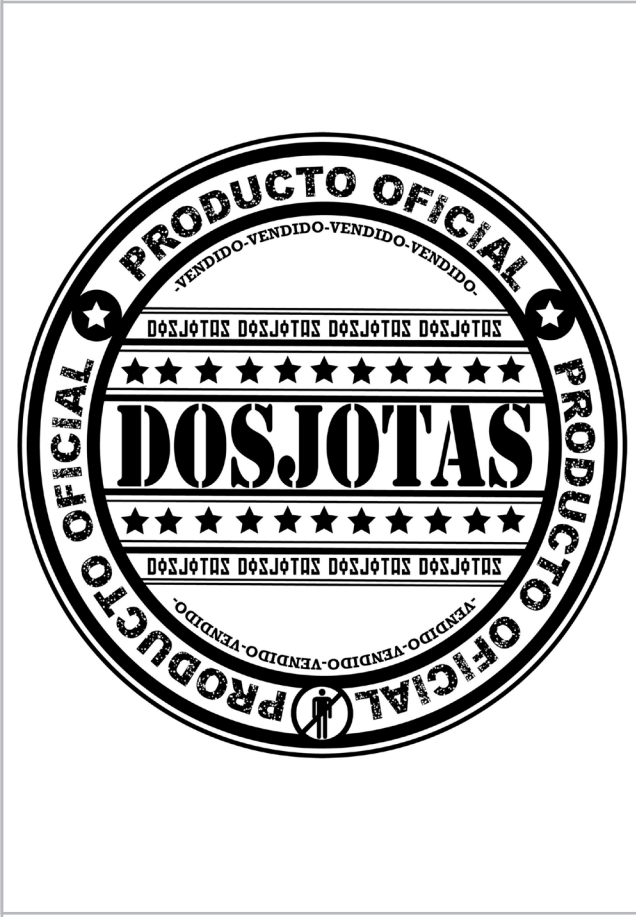
**Virtualmente ¿aceptas de buen grado variaciones sobre tus obras?**

Siempre que haya contacto con el sujeto que modifica, por mí, todo ok

Entrevista por escrito.  
Almagro 05 de septiembre de 2019

## Entrevista a A DOS JOTAS. [www.dosjotas.org](http://www.dosjotas.org)

Por Elena García Gayo



Nació en Madrid en 1982, licenciado en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid y máster en Arte Contemporáneo por la UEM. Desarrolla su trabajo principalmente en Madrid, aunque ha tenido ocasión de realizar proyectos en Miami, en US , Nueva York, Colombia o Ámsterdam, entre otros lugares. Viene desarrollando su trabajo en torno a la intervención en espacios urbanos, que no públicos, siempre desde la crítica cultural y urbanística, en base a la apropiación y reinterpretación de elementos ya existentes en el paisaje urbano, viendo la ciudad como un campo de acción e intervención artística. Ejerce la crítica social desde los procesos de *gentrificación* o *turistificación* que sufren todas las grandes ciudades, pasando por los modos de control de la sociedad de masas hasta la pasividad ciudadana, todo ello englobado en la desaparición de los espacios públicos. Con el elemento sorpresa firmemente de su lado, el artista madrileño crea intervenciones en el espacio público que alteran visualmente la rutina de nuestra percepción urbana, usando este espacio como una plataforma donde forjar debates, concediendo también un amplio espacio al uso de la ironía y el sarcasmo. Los trabajos de DosJotas van desde lo espectacular, incluso a veces el mural, a intervenciones pequeñas, delicadas, casi ocultas y conceptuales, donde predomina la idea y el mensaje sobre la estética. En muchas ocasiones el espectador ha de buscar la obra ya que se infiltran dentro del ruido visual de las grandes ciudades, a veces funcionando como la publicidad o el *marketing*, pero con una gran diferencia, estas susurran reflexiones en vez de vender productos. En palabras del propio artista, usa: "el lenguaje del poder en contra del poder". Además de su trabajo en el espacio público, Dos Jotas, trabaja regularmente con formatos expositivos, participa en conferencias e imparte talleres.

### ¿Cómo afrontas tu trabajo?

Mi trabajo es principalmente individual e independiente, aunque también he participado en festivales y convocatorias, y en actividades institucionales. Me parece fundamental poder hacer las dos cosas. En mi caso por el cariz de mis intervenciones suele tener más peso la faceta activista que la institucional. Durante el proceso creativo suelo usar fotografía y alguna vez video. Dependiendo de la intervención, suelo escribir más que dibujar, siempre le doy mucha importancia al proceso creativo, creo que es la parte más importante de un proyecto.

### En cifras numéricas (1-10) ¿cómo valorarías la importancia del proceso creativo, el "durante"? Y en comparación, ¿la de la obra final?

9, el proceso creativo lo es todo, la obra final es la consecuencia de ese proceso, sin él no existiría la obra. Todas las obras que realizo dependen del contexto en el que están, sin él no tendrían sentido. Suelo trabajar partiendo de situaciones o circunstancias que existen en

el entorno urbano o en la sociedad, y suelen depender de su contexto.

No suelo tener injerencias en mis trabajos, cuando participo de algo comisionado pido total libertad, si no, no participo, porque entiendo que para crear hay que tener total libertad tanto conceptual como técnica, si no la intervención se convertiría en un encargo decorativo.

Siempre, mi trabajo va dirigido al público e intento crear reflexiones por pequeñas que sean, sin público, el trabajo no tiene sentido, porque hay una crítica social, política o institucional, que siempre está presente en mis proyectos.

### ¿Con qué materiales sueles trabajar?

No tengo unos materiales específicos con los que trabajo, suelen variar dependiendo del proyecto. Cada intervención necesita una técnica específica diferente para explicar lo que quiero contar con ella. Cuando el trabajo es subvencionado pido los materiales que necesito. Ahora estoy trabajando con materiales adhesivos.

Normalmente parto de un tema, empiezo a investigar, a buscar información, con el fin de poder desarrollar un proyecto coherente y compacto. Creo que la idea de lo efímero da fuerza y apoya al arte urbano, sobre todo actualmente.

Tengo obras en la calle que perduran desde 2007, algunas se han degradado, otras no, el principal problema suele ser que las obras ilegales no duran demasiado gracias a las instituciones. Por otro lado, creo que cuando perduran en el tiempo —se degradan o son intervenidas por otras personas— comienzan a tener más fuerza y significado dentro de la ciudad.

**Lo primero que te viene a la cabeza cuando escuchas la palabra ‘museo’ es....**

Un cubo blanco lleno de objetos descontextualizados, un contenedor sin contenido.

**¿Qué te sugiere el concepto “museos de arte urbano”?**

Creo que son palabras contrarias, un museo, por lo general, es un espacio cerrado, el arte urbano, como su nombre indica, pertenece a la calle. Creo que más bien sería un museo con obras de artistas urbanos, pero no de arte urbano.

**¿Tienes alguna obra en alguna colección de especial relevancia?**

No.

**¿Tienes alguna obra en la colección de algún museo? ¿te gustaría?**

No. Me gustaría que una de las obras realizadas específicamente para una sala o la documentación de una obra de calle estuvieran en una colección, pero no la obra que está en la calle.

**¿Te planteas si alguna de tus obras va a sobrevivir mucho tiempo?**

No.

**¿Sientes que el ‘crear para la calle’ y el ‘crear para un espacio que conserve tu producción’ son, para ti, acciones creativas complementarias, o son independientes y no tienen relación?**

Son totalmente complementarias

**Podrías identificar alguno de los puntos que separa el hecho de ‘crear para la calle’ y ‘crear para un espacio expositivo’ y que el público en general no suele diferenciar claramente.**

Principalmente el contexto, una cosa es el espacio urbano

y otra una sala de exposiciones, la comunicación y los modos de hacer cambian totalmente.

**¿Qué importancia le das a las redes sociales en tu obra?**

Cada vez menos, en el inicio de las redes sociales era algo muy importante, permitía que tu obra viajara en segundos por todo el mundo y llegara a un número de gente inimaginable, en la actualidad, sobre todo “caralibro”, están hechas para sacar dinero, el algoritmo que rige este tipo de redes está hecho para pagar y si no pagas no existes.

**Si una de tus obras desaparece materialmente y sobrevive digitalmente fuera de tu alcance ¿cómo te lo planteas?**

Ya ha pasado, y es parte de lo interesante de las obras efímeras, desaparecen físicamente pero siempre queda un escrito un documento que da vida a esa obra más allá de su cuerpo material, en cualquier momento puede volver a cobrar sentido en la red fuera de las manos del artista, me parece que es algo muy interesante y que enriquece la obra.

**¿Consideras que las obras que se escapan a tu control, virtualmente hablando, siguen siendo tuyas?**

No suelo considerar ni las obras de calle como mías, ya que ni las firmo. Creo que el término “ARTISTA”, puesto tantas veces en crisis, ha de seguir siendo cuestionado.

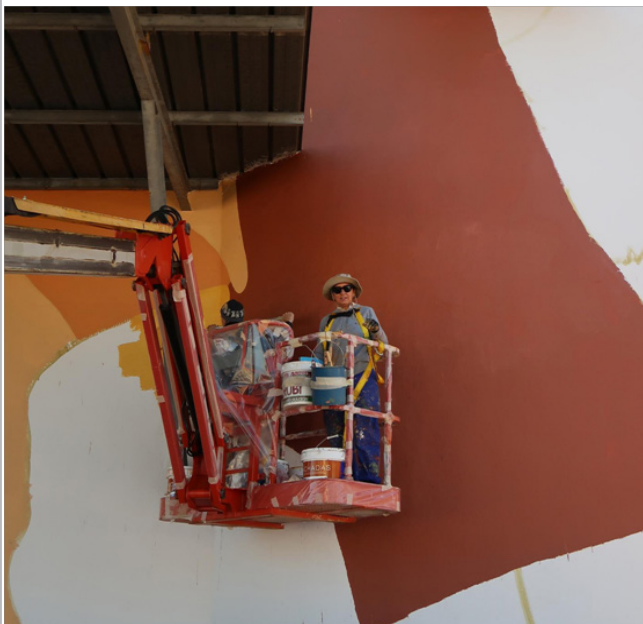
**Virtualmente ¿aceptas de buen grado variaciones sobre tus obras?**

En general no me importa, excepto si son usadas con ánimo de lucro o por alguna institución.

Entrevista por escrito.  
Fecha: 8 de abril de 2019

## Entrevista a NURIA MORA

Por Elena García Gayo



Nuria Mora ha formado parte del proyecto "Titanes", que ha sido comisariado por el artista Oscar San Miguel, Okuda, a través de la IAM Gallery, por encargo de la asociación Laborvalía. El proyecto, que implica el pintado y reinterpretación de varios silos de la provincia de Ciudad Real, ha sido subvencionado por la Diputación Provincial y se lleva a cabo desde el mes de abril y a lo largo del año 2019.

### **¿Cómo afrontas materialmente el trabajo mural y concretamente el silo de Manzanares?**

Trabajar de forma independiente en la calle es una cosa y en el estudio es otra. Cuando estoy en la calle de manera autogestionada lo hago de una forma y si trabajo en la calle con un equipo de producción detrás y de forma legal, comisionada, suele ser de otra.

En el caso de los silos de Manzanares, qué es un proyecto llevado a cabo por una entidad pública como es la Diputación Provincial de Ciudad Real, tenemos toda una serie de personas que nos asisten. Cuando llegamos, ya teníamos el soporte perfectamente preparado y blanqueado. No se ha dado una imprimación como puedes dar a lo mejor en una obra de estudio, pero estaba preparado con pintura plástica y hemos pintado trazando directamente en el muro del silo y pintando, también, con pintura plástica. De momento, estamos usando rodillos y sobre eso añadiremos algunos detalles con spray y a pincel.

### **¿Documentas los pasos que vas dando?**

No, no. Es una documentación general, el principio y el final. Durante el proceso vamos haciendo fotos, pero no tiene nada que ver con la técnica...

### **¿Cuando son encargos, sueles tener injerencias de la organización, te imponen los materiales?**

Si, no los elegimos nosotros. Nos dan la pintura y elegimos los colores de spray, por ejemplo, porque la marca suele ser un sponsor o una colaboración que es ajena a mi petición.

### **¿Tienes normalmente comunicación con el público cuando cuando pintas en la calle?**

Cuando pinto en la calle hay una interacción más directa con el público, cuando pinto de manera ilegal, porque estás en una escala más asequible y como un ciudadano cualquiera que está realizando algo. Cuando estás en un contexto como éste, que trabajas en altura, entonces, hay muy poca oportunidad. Hay unos tiempos que cumplir, con lo cual, tienes diez días para pintar y son diez días, ni uno más ni uno menos, entonces, hay poco tiempo para interactuar y atender a la gente. Sin embargo, si lo estás haciendo por amor al arte, de manera espontánea, se pueden dar todo tipo de situaciones y posibilidades.

### **En el caso del silo ¿has tenido en cuenta que es un elemento singular del siglo XX?**

Si, la verdad es que yo algunas veces los dejaría tal cual, porque algunas propuestas me generan conflicto. Pienso que no es necesario intervenir. Te proponen que hagas un ejercicio muralístico y de entrada yo voy con reservas, porque me produce demasiado respeto y porque creo que está mejor así, sin pintar, que estableciendo un diálogo con ellos, con la pintura, que no necesitan ser pintados. Me genera conflicto la historia, pero este caso forma parte de



un proyecto más grande y me interesaba estar dentro de él y además no soy yo sola como artista, sino que lo llevamos a cabo con el colectivo Equipo Plástico. Cuando trabajamos en equipo, realizamos obras que tienen que ver con el lugar y con nuestra experiencia con el lugar, y por ahí le vi un poco más de sentido.

**Los silos forman parte del perfil de estas pequeñas localidades, al ser edificios muy altos, y vosotros estáis interviniendo el de Manzanares de una manera que lo camufla en el paisaje, no sobresale tanto como antes.**

Si, es nuestra intención. Hemos hecho fotos aéreas de la zona, con drones, y hemos visto los colores que los rodean. Hemos analizado cómo es el paisaje alrededor y qué tipos de texturas se dan para mimetizarlo con el lugar. Se trata de jugar con el concepto: el grano que se traía de la tierra a los silos, ahora vuelve a reconocerse en el edificio en el que se almacenaba.

**Sobre el proceso creativo en contexto urbano, arquitectónico ¿qué diferencias ves aquí?**

Es lo que te comentaba antes, que me genera a veces mucho conflicto. Cuando empecé a pintar en la calle, de manera ilegal, elegía el lugar en el que quería pintar porque me interesaba establecer un diálogo con ese lugar, en este caso todo ese primer planteamiento desaparece. Por eso también me genera conflicto y que además a esto se le llame arte urbano, quería hacer un inciso en este punto, porque lo que antes se entendía como arte urbano era diferente a lo que hoy en día se entiende por arte urbano. Si teclas arte urbano en Internet aparecerán grandes medianeras patrocinadas por entidades privadas o públicas y con unos espacios para los artistas y los gestores. Todo enorme. Lo que se entendía cuando yo empecé, hace veinte años, eran obras autofinanciadas por los artistas, hechas de manera ilegal y espontánea. Era en cierta forma un ejercicio de crítica social y económica que en este caso se convierte en un ejercicio de muralismo más que de crítica social, porque no se presta. No quiero decir que una cosa sea peor y otra mejor, sino que es diferente y en este caso estamos hablando de un silo comisionado por una entidad pública y con un sponsor detrás. Me gusta decirlo, y entonces creo que no se le debe llamar arte urbano. Quizá es meterme en camisa de once varas, ponerme a definir algo que no me corresponde como artista. Pero si que puedo aportar mi experiencia y para mí esto es un ejercicio mural.

Hay una voluntad, que no es desconocimiento, es una voluntad de que se llame a todo arte urbano porque el sistema se apropia de todo lo que funciona y es independiente.

Ha pasado con todo tipo de prácticas artísticas y creativas, que salen de una manera independiente y fresca y el sistema rápidamente las quiere domesticar y se las apropia, como pasó con el punk. El caso es que aún hay artistas, Eltono, Nano o yo..., que seguimos todavía, aunque en menor medida que como lo hacíamos antes, pero seguimos

haciendo también "arte urbano" de manera espontánea, ilegal y autofinanciada, con lo cual, es muy injusto llamar a todo lo mismo porque no lo es y sobre todo, porque se da también el caso de la aplicación de una doble moral, en la que grandes ayuntamientos y grandes marcas que te llaman para que trabajes para ellos, cuando lo haces de manera ilegal, te multan.

**¿Consideras que tu obra es efímera? ¿Te planteas cuánto puede durar?**

En el trabajo en la calle pongo mucho interés, sobre todo en la elección del lugar, en plantear un diálogo con el soporte y con la manera de establecer una conexión con el público al que va a llegar, pero, además, la parte más mágica, la más importante, es el momento y el lugar. Una vez terminada esta acción en la que el artista cruza esa línea absurda (porque cuando estamos hablando de saltarse la legalidad, estamos hablando de cambiar el color de una pared, no de matar a alguien) y da un paso adelante y dice: esto lo hago y lo ejecuto y es así. Estás tomando unas decisiones, viendo todas las reglas que prohíben pintar en ese lugar, y se establece una acción que solamente puedes llevar a cabo con esa rebeldía contra el sistema que te lo impide. El momento de la acción, para mí, es lo más importante. Creo que importa casi más que la pintura resultante, el que salgan voces de un individuo hablando a toda una sociedad de una manera independiente, eso me parece mucho más potente y político que a lo mejor escribir tácitamente "Rajoy es un m\*\*\*\*" o cualquier otro tipo de eslogan.

**¿Entonces, en esos casos, se invierte la importancia del proceso?**

Es el momento en el que tú estás creando y tienes conciencia de la obra. Me interesa el proceso, el cómo llego a hacer eso y el porqué para conseguir un resultado. Lo que pasa después, está completamente fuera de mí control y fuera también de mi interés, no me interesa tanto. Cuido el proceso porque soy muy maniática, lo cuido muchísimo, pero creo que es más interesante todo lo anterior que el resultado final, que es el producto de toda esa investigación, un ejercicio previo. Estar en la calle, la acción, y preparar todo, es lo más importante. Es una forma de estar en el mundo.

**¿Cuándo yo menciono la palabra museo, que piensas?**

Bueno, me parece un lugar en el que clasificar y ordenar cosas y enseñarlo. Un ejercicio museístico, en principio, me parece interesante. Hay un montón de cosas que no habríamos aprendido sin ir a los museos, en contra de lo que pensaba el Movimiento Moderno en los años 20, que creían que era un lugar de cosas muertas y naturalezas muertas. Yo pienso que son lugares interesantes. Lo que me crea conflicto es intentar hacer un ejercicio de museo con algo que es una voz independiente, es decir, ahora se están dando mucho estos safaris urbanos en el que hay una persona que se dedica a hacer un recorrido por distintos lugares y explicar a la gente por qué está ahí y quien lo ha hecho, muchas veces desde

su propia interpretación, sin un pensamiento riguroso. Estás dando una lección de curadoría sin contar con los artistas. En el caso que me afecta, a mí no me interesa hablar sobre mí, sino que la gente saque sus propias conclusiones y que sea un lugar de libre interpretación y de reflexión, o incluso de silencio y de descanso. Entonces si se hace un ejercicio de museo, con todas estas huellas que yo he ido dejando. Entiendo que a la gente le guste entender y clasificar. Esto también son consideraciones que están lejos de mis competencias.

### **¿Los Safaris están haciendo un cierto comisariado?**

Si, porque esto se hace sin el consentimiento de los artistas. Es un negocio muy nuevo, en el que se ha visto rápidamente un ejercicio empresarial. Se hacen estos safaris urbanos y al mismo tiempo buscan financiación para comisionar grandes medianeras para los barrios. Llamamos a unos artistas que les interesa que estén y no a otros. En mi caso, por ejemplo, es bastante sintomático, porque soy una de las personas que más ha intervenido en el centro de la ciudad de Madrid, que es mi ciudad, y no tengo ninguna medianera en mi propia ciudad. Así que, estoy viendo claramente que existe alguien que hace un filtro de una labor poco rigurosa, porque no está representada la escena.

### **¿Tienen sentido los museos de arte urbano?**

El museo de arte urbano tiene sentido en cuanto a la documentación que se pueda salvaguardar en esas cápsulas del tiempo de las que estamos hablando y creo que se puede documentar, pero siempre teniendo en cuenta que es la mirada sesgada de un documentador ajeno al movimiento. No son las fotos de la fiesta de Halloween. Todos estos expertos del arte urbano, todos, desde el perfil más amable, popular y tolerante, al más talibán, tienen una mirada de comisario.

El arte urbano es algo completamente espontáneo, que surge en la calle de una manera libre y sin normas preestablecidas, que son las que sí tiene el sistema del arte -del cual yo también participo-. No creo que haya que tener una mirada cerrada en cuanto a teorías, porque se elaboran grandes teorías en torno a esto para construir grandes discursos, pero se está dejando de lado muchas veces la propia voluntad del artista. Por ejemplo, en mi caso, no me interesa que se explique mi obra más allá de las pocas notas que doy. Es una obra abstracta, que tiene la motivación de estar en ese lugar concreto y creo que es el espectador el que tiene que reflexionar hasta donde llegue; uno se quedará en la superficie y otro hará una tesis doctoral.

Creo que es una llamada al librepensamiento, pero estamos contribuyendo a crear un sistema igual que el que el arte urbano crítica. Estamos otra vez cayendo en la misma trampa. Que un museo documente y guarde información para otra generación futura, me parece bien, pero siempre que sea una mirada plural y abierta. El problema viene cuando no están todos los que son, ni son todos los que están.

Si esto se plantea sobre selecciones y analizamos las huellas que se van dejando, pasaría a la posteridad Banksy, la obra de Blu que en Bolonia se sacó a la fuerza de la calle, obras de colecciones particulares que algunos vais vendiendo y poco más.

Hay una gran falta de rigor crítico. Igual que hay críticos de arte contemporáneo, no hay críticos de arte urbano que puedan llegar a ordenar un poco la escena. Las personas que se dedican a divulgar el arte urbano tienen muchísimas lagunas y lo digo porque están hablando de mi propia vida, así que, puedo hablar con conocimiento de causa.

Si te soy sincera, se puede, pero no va a ser arte urbano. Una obra de arte urbano, el de la calle, llevada a vídeo y fotos será la documentación de esa obra, no será la obra.

### **Entonces, ¿las obras en galería tienen algo que tú ves esencial y diferente y que no se está mencionando?**

Cuando empecé a trabajar en la calle, que además tuvimos un éxito muy lento y éramos muy jóvenes -y un poquito inocentes-, lo hacíamos desde el prisma de la diversión, la crítica y una manera inocente de estar en sociedad.

De repente, nos pusieron el foco encima y nos dio el ataque de un "sí somos algo" y nos interesamos mucho en averiguar si estábamos haciendo algo que a la gente le importaba. En ese momento se nos planteó la posibilidad de trabajar con galerías en museos e instituciones y Eltono y yo -que éramos pareja- decidimos desarrollar una obra en paralelo que dialogara con la obra de la calle mediante distintas artimañas, la de las pancartas como piezas que se completaban entre la calle y la galería. Intentábamos hacer que todo el flujo de espectadores de un lado conviviera con el flujo de espectadores de otro y se realizaban obras incompletas en la calle que se completaban en la galería, o al revés, precisamente por ese conflicto que hay entre algo que es comercial, aunque lo hacíamos de una manera gratuita, espontánea y altruista.

Cuando vas madurando, también va creciendo en paralelo toda la escena y empiezan a difuminarse todas esas fronteras, y ahora, arte urbano es hasta una subasta de Sothebys.

En ese momento, Eltono y yo nos separamos y empecé a trabajar de manera casi obsesiva en la calle, en un montón de soportes y de una forma en la que no había trabajado antes. De una manera muy independiente, dando casi la espalda a lo que hacía en la calle, pero sientes como de repente se funde todo con un montón de lazos internos.

Ahora, estoy desarrollando una serie de papeles que vienen de todas esas texturas que he ido pintando durante años en la calle, se puede hacer casi como un *mapping* de mi vida y ver que de alguna manera se está filtrando todo en esta obra de galería, aunque no mencionó para nada la calle.

Mi actividad en galería es completamente paralela a la

independiente y abordo el objeto artístico que se expone con experiencias de la calle. Por ejemplo, las esculturas de las boyas vienen de unos viajes en Vespa que hice durante tres años al sur de Portugal, a Baleares y Oporto, en el que iba recogiendo unos aisladores térmicos de cerámica -de los de la luz- y los convertía en objetos escultóricos que eran presentados, además, en una galería. Con lo cual, el nexo de unión con la calle en ese viaje era poético y conceptual, pero no era obvio lo que iba a llevar a cabo. No todas estas acciones me han llevado a la galería y, sin embargo, en mi trabajo de calle he mantenido esta voluntad de diálogo abstracto con la calle.

**En lo que he podido conocer de tu trabajo, eres una artista de la que es imprescindible conocer el trabajo desarrollado en la calle para entender lo que haces en galería.**

Claro, porque si no te falta una pieza, te falta información. Para mí es fundamental esa voluntad de hacer un ejercicio conceptual, "esto es por esto, por esto, por esto, y esto no me interesa". Me gusta más la belleza como idea y volver a esos objetos estéticos sugerentes. Por supuesto que hay una historia detrás, un concepto y algo que subyace, pero no es lo más importante que quiero dejar, porque esa experiencia estética la elijo para expresarme sin palabras, no necesito explicar una obra, así que, intento siempre difuminar todas esas huellas, pero el que conoce mi trayectoria sabe perfectamente que puede hacer un ejercicio de traslación. De hecho, las cerámicas que estoy haciendo ahora vienen de toda esta voluntad. He estado rescatando asadores eléctricos de cerámica y llegué a un punto en que se me agotaron y dando vueltas, saqué moldes, aprendí a hacer moldes y los hago de objetos cotidianos para construir otras esculturas. Ahora es como un chicle elástico que nunca termino de estirar.

**¿Cómo ha cambiado tu vida las redes sociales? ¿Cómo las usas?**

Creo que hay que mantener una zona privada. Intento no salir mucho, dentro de lo normal, tampoco me escondo. No pasa nada si alguien me etiqueta en alguna foto, pero todos estos trucos y atajos que se hacen para conseguir más visibilidad y más *likes*, como el de explotar tu imagen personal con el *selfie* o explotar tu casa, tu vida o tu cotidianidad, intento evitarlos y centrarme en mi obra y en lo que importa, que es la obra. También, por otro lado, me aburre soberanamente, creo que es como ver la televisión en los 90 y que es procrastinar, porque estás viendo y viendo y viendo y viendo, y es lo que un robot te dice que tienes que ver, porque ni siquiera lo estás eligiendo tú, es como hacer *zapping* en los 90.

Cuando tú buscabas algo, antes, tenías la necesidad de documentarte. Hacías una selección y buscabas y seguías un blog, seguías a un artista, su web, y te suscribías. Ahora es una actividad completamente pasiva y, además, trabajas gratis para una gran corporación, es decir, para Facebook y

para que a su vez te venda en base a esa propaganda que te interesa. Soy una chica del siglo XXI y sé que si no estoy pues perderé muchas oportunidades interesantes, pero, quiero tener una relación sana con ellas, no enfermiza.

**¿Hay obras que desaparecen materialmente y aparecen en Internet y lejos de tu control? ¿Qué piensas?**

Una vez termino, recojo las pinturitas y me voy a mi casa. Mi trabajo está hecho, el resto no lo puedo controlar. La gente usa las obras como perfiles y las tunea, es la vida.

Cuando no existían estas plataformas y llegaba uno y te pintaba encima, pues mira, ha durado lo que ha durado. La propiedad intelectual no se pierde nunca, pero tú estás en la calle grabando y puedes utilizar esa grabación para vender unas zapatillas, y al autor, aunque no le gusten las zapatillas, no puede decir nada.

Entrevista en vídeo. 30"  
Fecha, abril 2019

## Entrevista a DANIEL MUÑOZ. SAN <http://www.esaene.com/>

Por Elena García Gayo



San ha formado parte del proyecto "Titanes", que ha sido comisariado por el artista Oscar San Miguel, Okuda, a través de la IAM Gallery por encargo de la asociación Laborvalia. El proyecto, que implica el pintado y reinterpretación de varios silos de la provincia de Ciudad Real, ha sido subvencionado por la Diputación Provincial y se lleva a cabo desde el mes de abril y a lo largo del año 2019.

### ¿Cómo te planteas tu trabajo en el espacio urbano?

Me considero un artista. No porque la etiqueta concreta de lo "urbano" me parezca mal, entiendo que es más una demanda de la sociedad, pero es una clasificación un poco absurda. Vivo en un pueblo y algunas cosas las pinto en corrales, que no es entorno urbano. Creo, que tiene mucha relación con el *hip hop* y me parece que es una etiqueta heredada. Lo urbano, por lo que sea, suena bien, pero no considero que sea arte urbano, hacer cosas en la calle. La gente me dice, "lo que tú haces es más contemporáneo, es arte contemporáneo". Es una etiqueta temporal, en realidad, esto es contemporáneo y esto es *street*, y no le ves diferencia. El arte es arte y da igual dónde esté y quien o cómo lo haga.

A la hora de trabajar, en el 99,9 por ciento de los casos, soy escrupulosísimo con el espacio, a nivel contextual, que quiere decir: a nivel histórico arquitectónico y urbanístico, a nivel estético, a nivel incluso de la luz (de la futura fotografía) o de la propia percepción. Mis obras, hablan de todo eso. Es el material con el que trabajo y al final las capas de pintura son lo de menos.

Documento los pasos que voy dando y los aprovecho para seguir avanzando. En el punto en el que estoy ahora, la línea que une las diferentes piezas que hago, que están separadas y distantes en el espacio y son diferentes porque están hechas en contextos diferentes, esa matriz que se crea, es el resultado de muchas experiencias a lo largo de los años. Las obras hablan del tiempo, de la degradación, de todos esos

procesos mentales que he vivido y con la documentación que he generado he llegado a construir algo muy sólido. Lo que podrían ser inicialmente anécdotas han terminado por convertirse en algo más consistente que llega a dar forma a mi obra.

### ¿Qué crees que es más importante, el proceso creativo o la obra final?

La obra final es sobre todo un detonante para que la gente, el público entre en el proceso, pero empieza a la inversa, porque ven la obra terminada y de ahí empiezan a analizar lo que ha pasado. Siguen mi recorrido y tienen que llegar hasta el inicio, incluso con otra interpretación. Todos los elementos que se conjugan en una de mis piezas están hablando del proceso. De lo que interviene en la mirada, de la historia, de la construcción, del lenguaje. El proceso, que serían las pautas a seguir, el orden que intentas controlar en el pensamiento, el ciclo que sigue una idea; todos esos conductos por los que transito mentalmente, intento provocarlos y que la gente pase por lo mismo que he pasado yo. Esto es lo que me mueve y se refleja en mi trabajo.

Uno de los pilares más importantes de mis obras es sobre la regularización de mi trabajo. Del arte público y de cómo se pueden mantener unos patrones para que esa insolencia, rebeldía (un poco adolescente) y su espontaneidad, representada en algunas de mis obras, no se pierda. De cómo una de esas obras insolentes puede llegar a ser inaugurada por el presidente de una comunidad autónoma. Incluir toda



esa fricción, ese conflicto que genera, forma parte de mi trabajo. He pintado piezas en las que he “vacilado”, en sentido figurado, a los que me han contratado. Lo cobro y me voy, no soy el Ché Guevara. Trato de ponerme a tiro, en el disparador. El artista no es un ente superior y mis errores también están en las piezas, incluso mis errores a nivel organizativo. Puedo contestar mejor con ejemplos. En Galicia hice tres obras que se titulaban “cómo tachar cinco pintadas de una calle”. Entonces, elegí una pared que tenía una serie de maderas clavadas, como un antiguo encofrado que había quedado en el solar, y lo que hice fue fotografiar cinco pintadas de niños, de adolescentes de las que había por calle, de esas de “te quiero María”, y las reproduje en esa madera, detrás. Sobre lo que yo pretendía reflexionar es sobre el hecho de que los festivales muchas veces son festivales *antigrffiti*, no tapé las pintadas, las fotografié y las preservé detrás. Es evidente que se intenta tapar ese espíritu casi virgen y adolescente. La organización siempre me sugiere algo y yo juego con esa idea hasta que consigo hacerla mía, añadiendo esas otras connotaciones que subyacen y que consigo detectar.

El proceso creativo es una herramienta de pensamiento y las obras que están en la calle no terminan cuando yo me voy, siguen evolucionando y no se pueden dar por terminadas tan rápido porque se puede interactuar con ellas, no están en una casa y sobre un sofá, pueden tacharse. Nunca mueren. No puedo decir que el proceso sea llegar a ejecutar una línea mágica, sino que el proceso nunca termina, aunque el resultado final salga de mi control.

La gente que me conoce me recrimina que en mis obras hay demasiadas claves. Es una cosa que tengo que aprender a mejorar para ser más explícito, tratar de no meter tantas capas. Porque las ideas son muy sencillas, pero tengo mucha herencia de la pintura clásica narrativa y todo eso al final acaba entorpeciendo y me pasa factura. Soy demasiado críptico en muchos casos.

### **Con respecto a la técnica y los materiales con los que sueles trabajar ¿tienes materiales y técnicas habituales?**

Si, trabajo con acrílicos. Con materiales que se degradan muy rápido y también hablan de eso las piezas, además de la monumentalidad, de la regularización del arte por parte de las instituciones. Hago piezas que se degradan enseguida. Son muy fuertes, porque inicialmente brillan mucho y luego desaparecen. Son obras muy efímeras. Esto, lo que hace, es que fuerza a comenzar de nuevo el proceso, la vida.

No lo provooco completamente a propósito, pero mis obras tienen un componente importante de dibujo. Para dibujar necesito diluir la pintura, y cuanto más se diluye sabes que va a resistir menos, que van a ser dos veranos y se irá al “garete”. Al ver como esas piezas iban degradándose, como la pintura se iba deconstruyendo, a la inversa, hasta desaparecer, me empezó a interesar mucho la idea. A nivel discursivo me sirve, pero reconozco que fue un accidente. Esto me provoca nuevas ideas, pero no me resulta fácil llegar a materializarlas técnicamente.

El tema de la permanencia también me interesa mucho relacionarlo con Internet, porque ¿qué significa que algo es efímero? Desde que han nacido las redes sociales, Internet, y todo esto, hace que al final el tiempo físico esté en cuestión en nuestro día a día. Hacer una escultura en bronce para una rotonda me parece que tiene una función muy diferente ahora que en 1960. Creo que el arte público también tiene que tener, o debería, un cuestionamiento sobre lo físico. Si yo hago una obra y no me gusta la puedo modificar, la subo a la red y eso es lo que la gente guardará en su memoria. La idea de la memoria también está muy presente en lo que hago.

### **Las redes sociales son una herramienta fundamental para los artistas ¿Cómo te ves el que tus obras sean alteradas?**

Que sueltas una obra a la red y se ponga a navegar, es lo más maravilloso que tiene esto. Porque estás construyendo una idea a raíz de una imagen que se va a modificar. Un crítico de arte, o quien sea que al final llega a los canales de esa obra, y se pone a hacer un discurso sobre eso, es que está fuera de mi control... Las obras que salen de mi control pueden llegar a ser manipuladas, las de internet y las de la calle, y eso forma parte de su construcción. Si comparto algo que he hecho en mi casa, con el brasero puesto y la música, eso tiene otro cariz, porque el resultado es algo más introspectivo, no sé si narcisista es la palabra adecuada para esto. Si tú eres consciente de que la obra está en la calle, la apropiación te la tomas de otra manera, no es que no sea tuya, sigue siendo tuya, pero también es un poco de más gente. Suena muy romántico, lo sé, pero es que es así.

Los *memes*, por ejemplo, los *gifs*, son una serie de formatos nuevos que influyen en el arte contemporáneo. Antonio López hizo un chiste sobre la pintura que hizo de los Reyes, es otro enfoque, pero a fin de cuentas está hablando sobre la pintura.

Hay muchos artistas que han trabajado con la reproducción de las imágenes, video y fotografía. Desde Duchamp esto ha perdido sentido.

### **¿Qué piensas si yo te digo la palabra museo?**

Que es una herramienta para albergar y gestionar la cultura. Desde la antropología a los trajes de sevillana. Es una nevera.

### **¿Y si te digo museo de arte urbano?**

¿Cómo meter algo salvaje en una vitrina? Es aplicable siempre que haya un cuestionamiento de la propia idea de museo. Si no entra ese elemento crítico, no interesa. Por eso no llega a cuajar dentro del sistema del arte, porque no se admite así.

Lo de museo, no creo que tenga sentido ahora mismo, al menos para mí, no lo tiene. Lo primero que se tendría que reconsiderar para exponer arte urbano es este fenómeno del *street art*. Y no podría ser sin contar, como sea, con

Internet, porque es escaparate, motor y casi hasta discurso. Conozco tres fórmulas de exponer el tema "museo": Una, es el cubo blanco para meter todo. Eso tenía sentido hasta finales del siglo veinte, hasta las *performances*. Es un relato de la historia del arte. Pero es que lo nuestro no comparte esa voluntad de permanencia y es más difícil de encajar en el concepto de museo. Aunque tuviera que estar...

La segunda, las fórmulas de "museo al aire libre", son como poner un zoo en la jungla.

Pompeya es una ciudad no es un museo, no hay que decir qué es para entenderlo.

La tercera posibilidad, que ya se está haciendo, se trata de que la propia idea de ser expuesto en un museo sea el elemento discursivo, y hacerlo a través de residencias, para que los artistas trabajen sobre esa idea. El propio conflicto debe estar en el discurso. Y conseguir que la crítica forme parte de las obras.

### **¿Tienes obras en museos?**

Si, si tengo. Y he vendido a coleccionistas. No hablaban de este conflicto, pero ahora ya sí.

Intento hacer obras efímeras para instituciones. Son un catálogo de problemas, que son los que he tenido yo.

También he participado en ferias y lo he hecho con dibujos enmarcados que criticaban a esa misma propuesta en la que estaban.

### **¿Cómo te has planteado el trabajo del silo de Manzanares?**

Lo veo como un mural. Es una obra ejecutada en colaboración con Spok, así que no puedo hablar sólo en primera persona, porque hay un proceso colaborativo. Habla de la amistad y es una celebración de los quince años que llevamos juntos, realmente planteamos temas muy personales. Tenemos una relación un poco macarra con el edificio, en el que hemos colgado nuestras medallas. Habla a través de la exaltación del ego, de la competición. Las obras hablan a muchos niveles. El contexto social, que yo tengo muy presente, aquí no está tan trabajado, está menos reflejado porque la obra no es solo mía. El estar dentro de un proyecto social, como es el de Laborvalía, por la inclusión de capacidades diferentes, ha resultado muy interesante. Hemos intentado transmitir un mensaje muy optimista, aunque yo no suelo serlo tanto, yo soy más hacia dentro.

Conozco muy bien el ámbito agrario porque el silo de mi pueblo se hizo prácticamente para el trabajo que generaba mi abuelo, que trabajaba como contratado de una gran explotación agraria, y consiguió organizar a mucha gente y tenían una producción elevadísima. Mi padre también trabajó en lo mismo. Los pueblos o pedanías que rodean al mío son pueblos de colonización, con esa misma función

social de trabajar la tierra en la misma época histórica en la que se crearon los silos. Así que, si, todo eso se ha tenido en cuenta, porque el sentido político subyace. El oro de las medallas, por ejemplo, es todo lo contrario al trigo, y opuesto al valor del pan. Evidentemente, hay vapores de ideas que subyacen, aunque no se hayan reflejado de forma más detallada.

Entrevista en vídeo. 30"

Fecha: Abril, 2019

Manzanares, Ciudad Real

## Entrevista a OKUDA

Por Elena García Gayo



Oscar San Miguel, Okuda, ha comisariado el proyecto "Titanes" a través de la IAM Gallery por encargo de la asociación Laborvalía. El proyecto, que implica el pintado y reinterpretación de varios silos de la provincia de Ciudad Real, ha sido subvencionado por la Diputación Provincial y se lleva a cabo desde el mes de abril y a lo largo del año 2019.

### ¿Qué puedes decir sobre tu proceso creativo en general y el proyecto de los silos para el proyecto Titanes en particular?

Normalmente no me gusta hacer bocetos. Pero todo depende. Si te encuentras con un trabajo para un gobierno que necesita confirmar lo que vas a hacer, porque tienen una responsabilidad ante los ciudadanos, entonces, los hago. Por ejemplo, en una ocasión nos propusieron que fueran los ciudadanos los que eligieran lo que se iba a pintar. En esos casos no tengo más remedio. Pero no me gusta hacer bocetos. Suelo llegar al lugar, me empapo del entorno y hago lo que creo oportuno ese día. Porque, al final, la creación depende mucho del estado de ánimo y me gusta mantener la vida, el impulso. Marco la composición general y luego voy poco a poco a lo particular. El avance de la obra me va dictando el siguiente paso y el siguiente, y así lo voy componiendo sobre la marcha.

### ¿Vas documentando esos pasos?

No, para nada. Estoy super inmerso en la creación. En *Instagram* lo que hago mucho es desnudarme, metafóricamente hablando, enseño lo que hago, tanto en el estudio como en las obras en el espacio público. Intento mostrar los procesos desde el inicio hasta el final, pero de una forma muy espontánea y en la que se ve cada paso. Aunque no lo hago con el fin de documentar, creo que se ve bastante bien lo que hago.

### ¿El proceso creativo empieza con la ejecución material, directamente?

Si, por supuesto, es disfrutar el proceso desde el principio, por eso no hago bocetos previos, pinto al mismo tiempo y uno el proceso de creación a la propia producción de la obra. La idea va tomando forma durante el trabajo, está en la transformación y lo importante es el resultado final, porque es la conclusión de todo ese esfuerzo.

### ¿En el hecho de que te contraten, admites condiciones o normalmente no te las ponen?

Lo principal, para los proyectos que llevo a cabo, es que se respete una total libertad de creación y en cuanto a la técnica, con la que más rápido y mejor trabajo es el spray, porque se adapta a mi lenguaje. Por ejemplo, si pintara con acrílico o con cualquier otro material necesitaría seis o siete capas para conseguir un negro. En cambio, con el spray vas directo. Y además, hay ciento y pico colores distintos -imagínate lo que sería tener que hacerlos-. No los mezclo, uso varias gamas de diferentes marcas, si necesito no depender de una gama única. Y sobre todo, porque no tengo que perder tiempo en crear colores. Hoy en día hay millones de colores que puedes elegir, y lo importante del esmalte sintético, por eso lo uso, es que me da mucha rapidez en el trabajo. Puedo ir abocetando y produciendo a la vez porque puedo ir cubriendo con el spray. Un amarillo tapa a un negro perfectamente.

### **¿Tienes algún intercambio de opiniones con el público durante la ejecución de las obras en el espacio público?**

Depende del lugar, a veces sí. Si son edificios muy altos no, paso arriba mucho tiempo y no tengo casi comunicación con nadie. En este caso de los silos, pues sí, porque estamos entre amigos y hay más artistas invitados. Sí que hay más comunicación, que puede inspirarme o darme ideas o transformar, en cierta medida, aunque sea mínimamente, mi obra.

### **¿Cómo te influye el contexto urbano?**

Pues, mucho, porque no es lo mismo estar aquí en una grúa oyendo sólo pájaros y ver esta llanura de prados, las distintas geometrías que forman las "mini montañas", que estar en una gran ciudad. Evidentemente, no me transmite lo mismo esto que Toronto, donde tu edificio compite con todos los demás, o en Hong Kong... aunque, he de decir que también me encanta. Me gusta vivir en ese contraste porque mi vida es eso. Estoy enganchado a los cambios. A cambiar de entorno cada semana.

Ahora vengo de Hong Kong, de presentar mi última exposición -he pintado un busto para la ciudad, una experiencia muy interesante- y al día siguiente me veo aquí que es todo campo llano, imagínate el bombardeo de información que hay en Hong Kong -aparte del arte que es una maravilla- y de repente pájaros y llanura...

### **¿Cómo abordas la intervención de unos edificios como estos, que son pura ingeniería, a los que llaman las catedrales del siglo XX y están cargados de historia?**

Empecé a pintar en la calle en lugares abandonados que a nadie le interesaban y eso me permitía estar tranquilo, porque nadie me molestaba. Eran mi estudio. Así que, aquí me siento como si volviera a los inicios. Al final, es dar vida a espacios que no la tienen. Y si te fijas, ves que lo que nos muestra la modernidad es que las cosas que valen mucho ahora al poco tiempo no valen nada. Ves como se abandonan edificios como este y de repente vuelven a tener una nueva vida. Por ejemplo, en Detroit, una gran capital de Estados Unidos en la que se fue al garete la industria -la SEAT, la Ford, con fábricas enormes- y hasta la gente se fue de allí. Solo quedaban yonquis. Abandonada. Es una paradoja, porque, por un lado, ves fábricas abandonadas y por otro, mucha gente sin casa. Artistas sin estudio, cuando hay espacios como éste para usarlos. Si las instituciones lo pensaran, algunas necesidades se podrían cubrir, y se solucionarían algunos problemas.

### **Los silos surgen en el siglo XIX a partir del *Grain Elevator* de Buffalo, en US. Los diseños arquitectónicos remiten a unas necesidades concretas del siglo XX ¿Le has dado importancia a esto al comisariar la reinterpretación de estos espacios?**

No, no le he dado importancia, la verdad. La forma y dimensiones del edificio me parece que ya son

suficientemente importantes, y sobre todo, porque están en medio de la nada. Son como gigantes dormidos en la naturaleza. Y las formas son cómodas para pintar. Me gusta, sobre todo, desde que pinté la iglesia *skate*, que sean muros totalmente planos o, si es un edificio completo, que arquitectónicamente conserve ornamentos y todo lo que le caracterice. Este de Calzada de Calatrava, es de líneas rectas. Casi soviético.

### **Y el silo de Calzada de Calatrava ¿cómo te lo has planteado?**

Ha sido uno de los trabajos más difíciles de ejecución, por la dificultad que tienes de acceso a los muros y porque es difícil encontrar aquí grúas de cuarenta metros. Me lo planteo como un todo. Ya hace años que me planteo las intervenciones como un todo, no como un solo lienzo, aunque eso me guste también y me resulte muy cómodo, pero desde la experiencia de la iglesia de Llanera, en Asturias, lo que me plantearon fue transformar espacios completos. Lo abordé como si fuera, casi, como proveer de piel a una escultura.

### **¿Me puedes hablar de estos elementos geométricos que se repiten en tus obras? ¿Cómo se pueden interpretar?**

Este silo, de Calzada de Calatrava, tiene una inspiración en la comunidad autónoma. Un don Quijote futurista y un Sancho Panza convertido e inspirado en los templarios, que es una historia que he conocido hace poco y me ha interesado mucho.

Un personaje de Almodóvar tocando la guitarra. Es decir, he traducido a mi mundo de formas y colores esas ideas, unos personajes que por separado me resultan muy inspiradores, por su importancia y trascendencia, los he unido y traducido en unas líneas simples.

Soy muy seguidor de Almodóvar y su obra y creo que era el momento y el lugar adecuados para recrear estos personajes de sus películas.

### **Vamos a hablar de la técnica y materiales, desde el punto de vista de la planificación, es decir, lo que haces para que las obras perduren en el tiempo.**

Esa es la lucha de todos los artistas en la historia del arte. Si las obras pertenecen a una colección potente, tienen cuidado de que perdure en el tiempo porque tienen la responsabilidad ante la humanidad de lo que les pase. Pero, cuando te contratan, a veces, los propios responsables están en una situación laboral temporal, porque cambian los que mandan y, sinceramente, a ellos no sé hasta qué punto les interesa la cultura y el arte o que estas obras perduren. Creo que nada. Entonces, la responsabilidad, si se sufre, es de todos. Aunque, hay que tener en cuenta que se trabaja en la calle y al final las condiciones meteorológicas y los materiales que se usan tienen una fecha de caducidad, pero sí que hay ocasiones, por ejemplo, en el caso de unas esculturas que hicimos en Boston, en que se exigía responsabilidad de permanencia



y de durabilidad, para tenerlas en perfecto estado, como el primer día. Y para eso hay que dar instrucciones de cómo hacerlo, que se deben usar colores concretos y unos códigos de manejo del color que se tienen que aplicar si se desgastan. El hecho de que en los colegios se den clases sobre teoría del color sobre mi obra, esa información, tarde o temprano, llegará a las universidades y se usarán los materiales más actuales y adaptados para la restauración. Muchas obras de arte contemporáneo no se tienen en cuenta desde el punto de vista de la durabilidad de las obras de arte, son muy efímeras, no es una novedad.

Creo, que si describiera unas reglas sobre cómo quiero que se restauren mis obras, se facilitará en un futuro la manera de hacerlo. Lo pensaré.

### **¿Cómo evolucionan, cómo se degradan los materiales que usas?**

En la calle se deterioran con más facilidad y lo tienes más en cuenta, pero normalmente pones más atención a lo que quieres contar que a los materiales. Aunque, por ejemplo, en el estudio utilizo colores fluorescentes porque me encantan y aunque parecen muy fáciles de usar, no es cierto, son lo más difícil del mundo, pero se que no hay que usarlos en la calle porque son muy degradables, se van a los pocos meses, entonces, hay ciertas limitaciones que yo mismo me pongo, por mi propia experiencia.

### **¿Si te digo la palabra museo, qué te sugiere?**

Me sugiere realizar muestras, exposiciones o instalaciones que no van a ser para la venta y esto me motiva mucho, es decir, que sean para la experiencia y para hacer que el público pueda formar parte de mi obra. Es lo que he hecho en mis últimas exposiciones. Me permitieron usar el espacio para crear obras que no eran para vender y fue muy interesante, porque era para que la gente tuviera una experiencia concreta. Me motiva mucho que los museos me propongan cosas como esa.

### **¿Qué te sugiere que existan museos de arte urbano? Ya hay unos cuantos.**

Si, algunos son simplemente unos murales en la calle y dicen que son museo. Es un poco raro. Tengo obra en el *Urban Nation* de Berlín y he tenido obras en alguna que otra exposición temporal de varios museos. En exposiciones particulares sí que tengo más. Me interesa dejar obras en grandes colecciones y para la posteridad, porque es lo que quedará. Es diferente a lo que se hace en la calle.

### **¿Qué diferencia hay entre una intervención en la calle y una obra de estudio?**

En el estudio es un trabajo más íntimo, más profundo, hay un mensaje y tienes la posibilidad de trabajar con una serie de obras que juntas forman parte de un todo. Me gusta mucho plantear exposiciones con una idea concreta, como una serie.

En las exposiciones me gusta mezclar escultura pintura y bordado, y para la calle lo que prefiero es jugar con la arquitectura y con los formatos, es decir, transformar el *skyline* de las ciudades. Jugar con el espacio.

### **¿Has participado con algún arquitecto para hacer una obra compartida?**

No, pero me gustaría que esta opción se diera de una forma frecuente, porque al final los arquitectos y los artistas que trabajan en el espacio público deberían comunicarse y hacer cosas juntos. No he hecho ninguna colaboración integral, clara, de transformar un edificio, pero sí que estoy ahora en esa clave como siguiente paso. Quiero llevar la escultura hasta un punto de vista arquitectónico, es decir, hacer cabezas de animales que puedan ser habitables; estoy un poco en esta onda.

### **¿Qué importancia tienen las redes sociales en lo que haces?**

El concepto de artista y su camino para llegar al público ha cambiado mucho en los últimos años; lo que hace falta para llegar al mercado del arte ha cambiado totalmente y esto se ha producido por las redes sociales, por eso mismo yo he cambiado un poco las reglas en mi forma de trabajar. Siento que no he tomado el camino habitual para llegar al mercado del arte, ni siquiera para llegar al público, por lo tanto, al final lo que tienes es "tú público" y "tú mercado" y tienes la capacidad de hacer magia porque no dependes de nadie, ni de hacer amigos, y ni siquiera estás en manos de marchantes. Aunque, yo participo de ese mercado, lo que necesito lo tengo en mi equipo, ellos se encargan de la relación con galerías y museos y aunque trabajo con una de las más antiguas de España, la galería Kreisler, soy consciente de que las normas han cambiado y la forma de entender el mercado también. Me siento muy orgulloso de abanderar esto porque, aunque haya llegado al mercado de culo, ahí estoy. Al final es la ley de la oferta y la demanda.

### **Las obras desaparecen de la calle y siguen vivas en la red ¿Qué piensas si dejan de pertenerte porque navegan libres?**

Es la magia de Internet. Las obras siempre te van a pertenecer, están en el mundo virtual para verlas. Vengo de pintar en el espacio público y aunque hago obras de estudio y se venden para que perduren, tienes asumido que las obras desaparecerán. Aunque, los edificios que pinto ya no desaparecen tan fácilmente... Ya no me gusta que desaparezcan algunas cosas. Con la falla que hice para las fiestas de Valencia, que se iba a quemar y ya se sabía que iba a desaparecer, volví a revivir ese espíritu efímero.

Calzada de Calatrava. Ciudad Real  
Entrevista en vídeo. 30"  
Fecha: abril, 2019

## Entrevista a SIXE PAREDES <https://www.sixeparedes.com/>

Por Elena García Gayo



Sixe ha formado parte del proyecto "Titanes", que ha sido comisariado por el artista Oscar San Miguel, Okuda, a través de la IAM Gallery, por encargo de la asociación Laborvalía. El proyecto, que implica el pintado y reinterpretación de varios silos de la provincia de Ciudad Real, ha sido subvencionado por la Diputación Provincial y se lleva a cabo desde el mes de abril y a lo largo del año 2019.

### Me gustaría saber cómo te enfrentas a una nueva obra.

Habitualmente suelo pintar solo, pero también lo hago con este colectivo, formo parte del Equipo Plástico, con el que me resulta muy interesante trabajar. Solo y con ellos, porque de las dos formas aprendes. Cuando trabajas solo ya tienes un procedimiento y método tuyos y cuando compartes un mural te olvidas de tu trabajo personal y encuentras unas aptitudes diferentes. Habitualmente, cuando pinto en la calle lo hago solo, sin encargo y de forma ilegal.

Últimamente llevo dos años con obras de estudio preparando exposiciones, salgo menos fuera, al extranjero. Me gusta profundizar en otro tipo de soportes y otro tipo de materiales.

Desde que tuve oportunidad de tener un estudio, desde 2002, trabajo mucho allí. Llevo la calle y el estudio en paralelo.

Cuando son encargos, para el Equipo, recibimos fotos de los muros, de las localizaciones y se puede generar un proyecto a partir de una idea, que es sobre lo que se trabaja. Muchas veces la arquitectura es diferente a como la has imaginado a partir de la foto y tienes que cambiar cosas o adaptar lo que pensabas hacer. Es decir, que, aunque tengas una idea definida nunca es definitiva. Cada vez que se pinta en la calle pueden pasar infinidad de cosas con las que no contabas y tienes que adaptarte.

Sea lo que sea intento documentarme siempre, averiguar qué pasa en ese lugar donde voy a ir a pintar. He trabajado

en algunos muros intentando transportar la naturaleza. Edificios rodeados de cemento, entre los que hay muy pocos parques. En la serie que he llamado "El espíritu de la Montaña" traté de trasladar esa naturaleza, el espíritu de la Madre Naturaleza, a las ciudades, para que con esa certeza se despierte la conciencia de que venimos de ella y tenemos que respetarla.

En ese proceso previo de documentación hago bocetos, un preparatorio en el que desarrollo varias ideas para convencerme yo primero y después poderlo presentar, para que haya una conexión con la gente que va a convivir con el mural. Tu te vas, pero la gente se queda. Es importante que lo que se pinta se adapte al lugar.

### ¿Cómo es el acercamiento a una obra como la de los silos del proyecto Titanes de Ciudad Real, que son enormes obras de ingeniería de una época muy definida en la historia de España?

Lo primero, desde el respeto. Siempre se intenta que lo que se hace tenga sentido y quede bien. Que la gente lo pueda entender, porque es un edificio histórico y tiene un significado también para ellos. Es importante tenerlo en cuenta. En este silo que he pintado con el Equipo Plástico estuvimos documentándonos sobre el lugar y salieron varias ideas y una de ellas era la región, Castilla-La Mancha, una tierra plana. Nos planteamos cómo llevar esa visión de planicie a un edificio tridimensional. Esa era la idea base para empezar.



**Figura 1.-** Silo de Manzanares reinterpretado por el Equipo Plástico, imagen durante el proceso. Abril.

El edificio, al pintarlo, aparece un poco camuflado en el paisaje, como contraste a esa masa plana y blanca inicial. Esta nueva visión es como una segunda vida que lo mantendrá vivo durante un tiempo. Después, si la comunidad se cansara, que todo puede pasar, se puede volver a pintar.

### **¿Al definir lo que haces dirías que interpretas o que críticas al sistema?**

No interpreto nada. Tengo un estilo muy personal, soy autodidacta y he desarrollado lo que yo llamo "abstracción numérica" y expreso así el hecho de que los seres humanos terminemos siendo cifras. No nos cuentan como seres humanos. Tenemos el valor que alcance el número en el que estemos definidos. A lo largo de la historia somos sólo una cifra numérica. También esto viene un poco de la época de la crisis económica en la que nos marearon con cifras que nadie entendía.

Hay murales en los que la gente puede entender algo y otros que generan una cierta inquietud y es eso lo que te conmueve. Cada persona ve una cosa diferente, y es también muy interesante porque se crean murales abiertos a la imaginación. Para mí, pintar una cara definida no deja lugar para imaginar nada.

### **¿Con qué materiales trabajas en la calle?**

En la calle con espray y pintura plástica, para que perdure, es lo que utilizo.

Algunas veces vuelvo y los veo envejecer. A los que les da el sol los ves desaparecer antes. Hay sitios en los que llueve más que en otros y envejecen peor. Solo los observo, no elijo el muro en los encargos y no puedo hacer nada.

Casi siempre intento utilizar buenos materiales y en ocasiones he pedido barnices con filtro ultravioleta, pero casi nadie lo usa porque encarecen los murales. Creo que se debería hacer una ficha con cada uno de los murales que se pinta y relacionar los materiales que se han usado, porque si se deciden conservar, si se decide que forman parte del patrimonio artístico de ese lugar facilitaría la restauración. Ahora está arrancando esto de forma más generalizada, porque después de tantos años en los que se están haciendo murales, alguno habrá que se llegue a conservar, la gente lo va a querer. Tener una lista de los materiales que se han usados puede ser interesante para hacer las pruebas que sean necesarias en cada caso. Creo que facilitaría las cosas.

### **Ya que hablas de Restauración ¿te planteas algún criterio para restaurar tus obras en cuanto a los materiales que se deben utilizar?**

Si, me gustaría que se usaran lo mismos materiales y que quedara lo más invisible posible, que no se notara la diferencia. Que la apariencia final sea la misma.

### **¿Qué te viene a la cabeza si te digo la palabra museo...?**

Me vienen dos ideas diferentes: algo abierto y algo cerrado. El museo al que tienes que entrar para ver arte, es una, pero hoy en día se entiende también como algo abierto a través de las obras que se ven fuera y esto hace que la gente también tenga más interés por ver lo que hay dentro.

Esa relación de dentro y fuera es muy interesante, me interesa mucho. En 2008 pinté en la fachada de la Tate Modern de Londres y aquello fue un antes y un después. Fue muy interesante para mí ver que un museo tan importante te invitaba a pintar en el exterior para que la gente pudiera ver arte fuera, en su propia fachada. Fue un hito en el muralismo y muchos museos se dieron cuenta de las posibilidades de lo que hacíamos.

Ahora ya hay muchas iniciativas, muchos museos de arte urbano, con tantas muestras en interior como en exterior.

### **¿Qué es entonces un museo de arte urbano?**

El arte urbano es de la calle. Lleva consigo otro lenguaje para poder trabajar en un espacio expositivo, que se pueda trasladar a un sitio cerrado. Algo tiene que cambiar. No puede ser lo mismo. El artista debe tener varios lenguajes.

No se puede acometer igual una fachada enorme que un muro dentro de un museo.

**¿Crees que para entender tu obra de galería hay que conocer lo que haces en la calle?**

Si, porque hay unas similitudes y un hilo conductor. Se puede identificar. Son complementarias, no necesariamente iguales. Por ejemplo, hago cerámica y tejidos. Los tejidos no tienen nada que ver con la pintura que hago en la calle. Conserva los colores, elementos, pero no es lo mismo. Es una "transmutación" que va de una visión plana a otra tridimensional.

Hice una serie a la que llamé "futurismo ancestral" que es una descomposición, una alteración de unos elementos figurativos abstractos que llegan a la abstracción total. Las obras son diferentes.

**¿Tienes alguna obra en algún museo?**

Si, claro, tengo obras en la Fundació Vila Casas, en Cataluña, y en el MIMA de Bruselas (Millennium Iconoclast Museum of Art). Y en Fanzara, en el MIAU (Museo Inacabado de Arte Urbano).

No sólo hago murales en la calle, pero no todos los días estoy en la calle, trabajo mucho en el estudio, últimamente mucho más en el taller.

**¿Cómo valoras la actividad en las redes sociales?**

Es muy interesante. Es un nuevo campo con el que trabajar. Es muy importante para la difusión de tu trabajo y tener una buena conexión internacional. Que todo el mundo pueda ver lo que haces. Es un elemento importante en la actualidad. No le veo nada negativo.

**¿Y el hecho de que estén tus obras en la red y que dejen de pertenerte?**

Siempre me van a pertenecer, quien quiera utilizarlas tendrá que pagar un canon. Soy del VEGAP (Visual Entidad de Gestión de Artistas Plásticos) y velan por mis intereses, por el uso de mi trabajo. Se han dado casos del uso de mis obras y por eso cobro royalties cada año.

Las obras en la red siguen vivas y si siguen vivas te pertenecen, nadie las puede utilizar sin tu permiso. Si tú has cedido los derechos de imagen, sí, pero si no, siempre son tuyas.

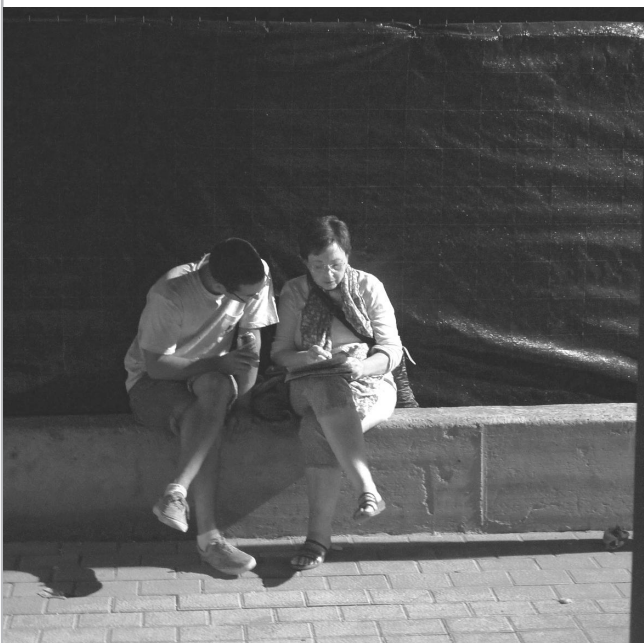
Sólo una vez se ha dado el caso de que una gran compañía como Telefónica alteró una de mis obras para utilizarla, lo denuncié y gané. Es claro, aunque desaparezca la materia original, la imagen de tu obra en Internet existe y te pertenece.

Entrevista en vídeo. 20"  
Fecha: 6 de abril de 2019  
Manzanares, Ciudad Real.



## Entrevista a SPOK

Por Elena García Gayo



Spok ha formado parte del proyecto “Titanes”, que ha sido comisariado por el artista Oscar San Miguel, Okuda, a través de la IAM Gallery, por encargo de la asociación Laborvalía. El proyecto, que implica el pintado y reinterpretación de varios silos de la provincia de Ciudad Real, ha sido subvencionado por la Diputación Provincial y se lleva a cabo desde el mes de abril y a lo largo del año 2019.

Spok nace y reside en Madrid. Empieza a pintar *graffiti* en 1989. Entre 1994 y 2003, pinta trenes y muros y representa a la crew local TBC. Se gradúa en Bellas Artes. Participó en la ya mítica exposición “*Street Art at Tate Modern*”, de Londres, comisariada por Cedar Lewisohn (mayo-agosto 2008). Ha viajado por medio mundo pintando murales.

### ¿Puedes comentar lo que estás haciendo ahora?

Últimamente participo en eventos organizados más que pintar por mi cuenta, me refiero a que hago menos arte urbano y pinto más muros. Sigo haciendo *graffiti*. Los muros solo organizados y también obras de estudio. En el silo de Manzanares, en el que colaboré con San, teníamos una idea general. Estuvimos viendo la zona. Hicimos bocetos y al llegar vimos que no nos inspiraba lo mismo. Eso suele pasar. Te cambia la idea. Los bocetos siempre se quedan cortos. Ahora, me quedo con ganas de añadir más cosas, pero el tiempo no lo permite. Hay un tiempo acordado para la grúa. Se podría terminar más, no digo mejor, sino añadir más significados y más “capas”.

### ¿Tuvisteis en cuenta la particularidad de los silos, aquellos edificios que provienen de los *grain elevator* americanos que aparecen en la España de los cincuenta, en una situación política complicada?

Lo que tuvimos en cuenta, sobre todo, desde el punto de partida, fue su época. No tanto su aportación arquitectónica como edificio de ingeniería sino a nivel social. El marco de la época en la que se inscribe su edificación, a fin de cuentas, el resto, es una coincidencia temporal, pero es la época de Franco y el hecho de que España fuera una autarquía. Íbamos a hacer otra cosa que tenía más que ver con los símbolos a nivel político, pero luego decidimos que no, porque no queríamos crear ningún conflicto.

De hecho, pensábamos jugar con el conflicto, con una bandera de España en blanco y negro que rodeara el edificio. La bandera “más grande” de España. No se iba a entender, pero dijimos, uf, espérate... Al final como esto son cosas políticas y juegas en los límites, aunque no haya realmente límites —pero juegas con la percepción de la gente— habría sido muy interesante, porque sin forzar más que esa sutileza, sin hacer daño a nadie, habría diferentes reacciones. La grandeza de generar un espacio tan grande como este, que está completamente fuera de la escala de su entorno (...) habríamos tenido que pelearnos con los matices del lenguaje (...). Si esto hubiera sido un proyecto totalmente libre, seguro que habríamos hecho eso. Tiene también un toque de humor, un poco de absurdo, simbólico y “casa” bien con lo que es esto. Estilo “*brutalista*”. Va todo muy ad hoc con el tipo de construcción [Figura 1].

Al final, decidimos cambiar el tema un poco, aunque es parecido, en realidad, hablamos casi de lo mismo, pero en vez de hacer lo que hacen otras personas de las que participan, que es darle una sola “capa” para decorarlo, nosotros hemos pretendido no tocar su forma ni su color, respetar su identidad y colocarle cosas encima.

Hemos hecho varios homenajes distintos basados en el recuerdo de las medallas que, para nosotros, son la unión con la infancia. Las medallas que nos daban de pequeños cuando participábamos en una carrera, aunque llegaras el último. Ese trofeo.



**Figura 1.-** Silo de Manzanares, Ciudad Real. Reinterpretado por Sok y San (ver entrevista)

El *graffiti* es una actividad en la que empiezas cuando eres un niño y “todavía tienes un pie en ella”, pues, nos hemos hecho un homenaje a nosotros mismos a través de “no tocar” la identidad del silo y de colgar nuestras medallas en él.

En el frontal, hemos recordado un mural que Dani y yo pintamos hace quince años en el primer evento muralista que se hizo en España, el Urban Art de Ingenio, en Gran Canaria, era una cosa muy absurda que nadie había hecho y ahora volvemos a pintar juntos. La pieza funciona a varios niveles.

### **¿Haces bocetos o cómo funciona el proceso creativo en tu obra?**

Compongo los bocetos en digital, busco imágenes en internet y las conecto. De cada fase hay algo en lo que disfrutas, en algunas obras más que en otras por cuestiones como la grúa o el tiempo. Así que, lo pasas mal y bien al tiempo. A veces intentas generar una idea y no eres capaz, no lo disfrutas (...) Es toda una dualidad. Hay que tener en cuenta que hemos pasado de hacer las cosas 100% porque queríamos, a hacerlas empujados, también 100%, por las circunstancias y porque quieres hacer cosas que te lleven a otros lugares.

Profesionalizarse, quita la magia inicial, pero es el signo de los tiempos. Te haces mayor y la vida se acelera, a no ser que seas un absoluto privilegiado y puedas hacer todas las cosas por pasión, pero eso induce a la locura. Es un equilibrio inestable.

### **¿Buscas la conexión con el público?**

¿Qué público? Hay muchos tipos de público, el que no se va a enterar de nada, hagas lo que hagas, aunque lo pongas muy claro, porque siempre va a pesar más su propio bagaje cultural y sus intenciones, y su educación, con respecto a este tipo de actividades. Es complicado establecer un lenguaje que llegue a todo el mundo. Es mejor tener tu lenguaje, tu vocabulario y que lo entienda la gente que quieres que lo entienda.

Esto lo puede ver la gente de aquí, pero a través de Internet es dónde lo ve mi público, la gente que me sigue. No es realmente para la gente del pueblo. Hay que intentar que lo que se pinta lo puedan “digerir” sin que les afecte de una manera negativa. Ese es el punto que hay que tener en cuenta. Aunque cada uno interprete lo que quiera. Gustará más a unos que a otros. Yo quiero llegar a mis seguidores, a la gente de mi entorno y mi contexto.

### **¿Te interesa el contexto en las obras que pintas?**

Sí, siempre. Todo lo que hago tiene que ver con la realidad social o el espacio, aunque sea de una manera un poco abstracta y muy personal. Siempre he tenido esa vinculación. Hay gente que pinta a su estilo y lo suelta ahí, le da igual todo. Yo, a pesar de que el público al que me dirijo es el que te he dicho, tengo muy en cuenta dónde están situadas las obras.

### **¿Eliges los materiales?**

La pintura es siempre pintura. El spray lo tienes a mano, porque es más fácil usarlo. La pintura plástica la utilizo mucho, pero, si no hay, me adapto.

Se que si das una capa de spray en un año está fuera; si le das dos, dura un poco más. No busco materiales perdurables en exterior. No van a durar, haga lo que haga, por los materiales que se utilizan. Si usas materiales inorgánicos durará más, pero hay una limitación de colores. Da igual, si se estropea se pinta otro.

Es difícil hacer el seguimiento de las cosas que haces. A no ser que vayas a pintar y te encuentres algo tuyo y te fijas en “el rojo” y dices, pues ha durado (...) Pinté en Cancún un mural y le di nueve capas al rojo y parece que dura. He usado el flúor, que dura muy poco y le di una capa de barniz, pero es que duran muy poco...

### **¿Te interesa innovar?**

Me lo planteo, pero es difícil. Lo intento, pero no lo

consigo. Porque tienes que tener tiempo, no puedes improvisar. Estamos en una dinámica de trabajos rápidos y tienes que ir a lo seguro. Si, me gustaría liberarme y cambiar totalmente, poder hacer otras cosas (...). Es una pena.

### **Si te digo Museo...**

Pienso en El Prado (...) Me sugiere una realidad artística de siglos pasados.

### **¿Y si te digo Museo de Arte Urbano?**

Ni pies ni cabeza. Realmente no sé qué significa. Son términos "yuxtapuestos" que se juntan tan sólo porque el lenguaje te lo permite, pero eso no significa que tenga algún sentido. Ya el propio término "arte urbano" genera conflicto, porque no todo el mundo que pinta en la calle hace *street art*. Son muralistas, pero no hacen *street art*. La mayoría de cosas que ves en la calle, para mí, no es *street art*. Así que, si le añades "museo" (...) museo es una caja donde se conserva. No tiene sentido que las cosas que pones en la calle se guarden en un sitio porque el contexto no es el mismo. No tiene sentido. Sólo se podría preservar esa memoria a través de fotos. Es arte efímero y no se puede encapsular la realidad. Tiene que partir de la propia intención de la obra para que eso llegue a tener sentido.

Esto es un tipo de arte digital que ha urgido de las posibilidades que ofrece Internet y ha explotado por las posibilidades de la red, que es la manera en que nos comunicamos, no de los museos. Si es necesario tener un espacio físico al que puedas llamar museo de *street art* donde conservar ese espacio y un tiempo concreto, en realidad lo que se necesita es un servidor de datos. No hace falta tener las obras materialmente, ni conservar nada para que sean objetos de su tiempo, porque eso no tiene sentido. La componente efímera del *street art* no la puedes "redefinir". Lo que más lo identifica es esa característica temporal. Sólo se pueden conservar las ideas. Los soportes serán los medios digitales que utilices.

### **Las obras desaparecen materialmente y pasan a ser obras digitales que ya no puedes controlar, no te pertenecen.**

Siempre me pertenecerán. Igual que "el pensador" le pertenece a Rodin, por más que la gente lo tenga en su casa. Se pueden dar dos casos de pertenencia diferente. Te pertenece y también forma parte del subconsciente colectivo, al tiempo. La conversión en digital es su seguro de vida. A nadie se le ocurre hoy en día hacer una obra sin una foto después. Para Goya o Velázquez la realidad era ese cuadro, yo, desde que pinto, hago fotos a mis obras. Si no le haces una foto no existe. Lo que certifica que esa obra existe es la imagen digital no la obra, que puede desaparecer.

Tanto el *graffiti* como el arte en general, que no deja de ser todo un reflejo de lo mismo, pervive a través de la imagen (analógica o digital). Si hablamos de algo efímero que se convierte en digital (...) creo que nos metemos en un debate filosófico (...)

### **¿Crees que los caminos del arte contemporáneo y actual llegarán a juntarse, se llegará a reconocer el arte urbano?**

Ya está. Hay asignaturas en universidades. Hace años, que tenemos los ejemplos de las asignaturas que impartían e imparten Javier Abarca y Santiago Morilla. Plenamente representado en la universidad, diría yo, que es el reflejo de las necesidades de la sociedad. Y las nuevas generaciones no es que lo demanden, es que ellos no tienen ninguna duda. Para ellos es arte porque lo han visto desde pequeños. Más allá del debate que surja entre adultos, las nuevas generaciones lo han vivido y lo veían ya construido y lo tendrán en su memoria como algo hecho.

### **¿Cómo percibes la restauración de todas estas obras, porque están surgiendo másteres en universidades de todo el mundo sobre el tema y es inminente que se implante algún tipo de especialización?**

Llegará un momento que se obligue a pintar con silicatos. Pintar con espray no tendrá ningún sentido (...). Es algo que habla de la inmediatez, de lo efímero, de la ciudad líquida, y eso no lo puedes asir. Se harán algunas cosas, como hicisteis con el *graffiti* de Montera de Muelle, porque están ahí y siempre hay excepciones, pero ahora que pinta todo el mundo por todas partes, ya da igual.

### **¿Tienes algún criterio para la restauración de tus obras, si llegara el caso?**

Si, retoques invisibles, que se quedaran igual, que la restauración no se notara, me da igual los materiales que se usen.

Entrevista en vídeo, 30"  
abril 2019  
Manzanares



## Entrevista a SUSO33. [www.suso33.com](http://www.suso33.com)

Por Elena García Gayo



La pintura en movimiento, entendida como gesto y huella del cuerpo es la esencia de mi trabajo. Partiendo del *graffiti* llevo más de tres décadas experimentando con pintura de acción, muralismo, performance, instalación y videoarte. Concibo ambientes efímeros, en la calle o en la naturaleza, que de alguna manera homenajean la memoria de los espacios y sus habitantes. La luz siempre es protagonista, sea al aire libre (valorando los condicionantes naturales) o en el escenario, usando nuevas tecnologías. En cuanto a mis temáticas, quizá hablo de la soledad, de la deshumanización de la sociedad... de la búsqueda de libertad de expresión... y en algunas series (como las Pinturas Negras) de una cierta vía espiritual.

### ¿Te consideras artista urbano?

En la actualidad me da cierto reparo afirmar que soy un "artista urbano", porque provengo del *graffiti* y eso te marca mucho. Cuando comencé a los 11 años, no existía el término "arte urbano". Quizás podía usarse *Street Art* pero era otra cosa. Del *graffiti* clásico evolucioné haciendo iconos ("la plasta" es el más conocido) y más tarde "ausencias" que dialogan con el contexto, no priorizando la imposición y apropiación de los espacios del *graffiti*. Luego seguí haciendo intervenciones urbanas además de ejercicios de happenings y performance, incluso algo parecido al "arte de acción" y finalmente trabajo también como muralista contemporáneo. En resumen: antes no estaba el camino tan claro como ahora y no era una evolución diseñada sino un camino desconocido a explorar y abrir. Me gusta decir, ya que para mí el contexto de la ciudad donde se interviene es tan importante, que hago "arte humano" más que "arte urbano".

### Durante el proceso creativo, ¿documentas los pasos que se van sucediendo hasta la conclusión de la obra?

Suelo documentar con vídeo y fotografías los proyectos complejos (mayormente los legales pues se puede rodar de forma tranquila, simultáneamente a la ejecución). Las piezas libres en la calle o en la naturaleza, a veces las fotografío a posteriori u otra gente hace fotos y me las envía o sube a redes, pero no me obsesiona tenerlas todas registradas pues

su esencia es efímera. Si son intervenciones autónomas y sin permiso no hago boceto alguno. Si es una intervención legal comisionada, primero trazo algún dibujo muy sencillo a mano donde ya está la idea principal y con eso trabajo. Si es una obra de gran envergadura sí realizo un diseño en ordenador, fundamentalmente para mostrar la idea, comunicarme con mi equipo y planificar la producción; aunque siempre estoy abierto a la inspiración del momento.

### ¿Cómo valorarías la importancia del proceso creativo con respecto a la obra finalizada? (del 1 al 3)

El proceso creativo es clave para mí. Le doy la nota máxima. Lo es todo. Todo lo que ocurre desde que estudio la propuesta es parte de la obra y el momento de ejecución es en algunos casos un tipo de arte corporal o danza, de ahí que en ese momento deba estar muy concentrado y aunque en obras enormes tenga ayudantes, nunca es una mera ejecución del boceto. Siempre improvisado y decido cosas sobre la marcha dentro de ese trance de la ejecución. En las piezas comisionadas hay "condiciones previas" y trato de plantear de inicio un proyecto que se adapte a las condiciones. Otra cosa es que *a posteriori* se intente influir o modificar lo que planteo y eso no suelo admitirlo.

La pintura en la calle siempre es comunicación con el público que recibe la obra sin haber ido a buscarla. Es habitual que el público exprese su opinión durante el proceso de ejecución, pues en la calle estás muy expuesto



(esto a veces es satisfactorio y otras, complejo de llevar) y también a posteriori cuando la obra convive con ellos cada día en sus barrios y recibes sus comentarios. En mi caso, estas constantes experiencias de comunicación con el público me han inspirado obras en las que la gente propone y yo ejecuto "como un mero transmisor" Por ejemplo: "Lanzadera de palabras" (2007) o "CORTEN!" (2010).

En concreto en "Lanzadera de palabras" (2007), realizada en la fachada del Círculo de Bellas Artes de Madrid el 22 de septiembre de 2007 para La Noche en Blanco, ataviado con el traje de la plasta, a modo de "cuerpo-plotter", escribí en el exterior las frases dictadas por la gente, mostradas sin censura alguna. Abría el debate de la privación de expresión en el contexto urbano, y permitía entender el valor del *graffiti* y del *Street Art* como canales de pensamiento libre en la calle.

### **¿Cuál crees que es el papel del artista en la sociedad actual?**

El artista ofrece nuevas formas de mirar y las comparte con la gente. Expresa su mundo interior que puede tocar a otras personas, transformarlas o hacerlas pensar. Mas que un arte político panfletario me interesa una poética abierta y ambigua que conecta con la gente, quizás con la más desfavorecida... y hablar del dolor que implica vivir, de la soledad interior... de la importancia de la libertad de expresión...

### **¿Cómo seleccionas los materiales?**

Experimento continuamente con materiales: con los clásicos del graffiti (las marcas me piden continuamente probar el primero todas las novedades, para ayudarles a mejorar el producto), como con los materiales de la pintura clásica y con los de la escenografía (he trabajado mucho pintando decorados e imitando texturas). También experimento con tecnologías (graffiti con luz) Realidad Virtual, video, agua, tiempo...

Las condiciones precarias que implica hacer arte efímero no me han permitido elegir materiales de durabilidad como me hubiera gustado para algunas piezas, pero si he preparado a veces los muros con capas de refuerzo o los telones si eran obras destinadas a perdurar. Recuerdo que hace años en superficies metálicas daba una imprimación antioxidante y mis colegas me decían que estaba loco.

### **A la inversa: ¿te planteas utilizar técnicas/materiales de carácter efímero, para que tu obra se degrade y se pierda lo antes posible?**

Sí, uso muchos materiales efímeros para que se pierdan y desaparezcan. Tengo toda una serie de trabajos de pintura con agua, controlando el secado paulatino según el sol los árboles... (Es una serie que empecé en Escocia. Las piezas se registran en vídeo y materialmente no queda nada). Por ejemplo, *Watermotion* (2014) es una serie pintando con

agua sobre la pared de mi casa en *Dufftown*. Experimentaba ayudado por el movimiento de las nubes, el sol, los árboles, los pájaros... y esos dibujos se registraban en auto vídeos. Bocetos vertiginosos que formaban manchas de agua que se fundían con la sombra de mis brazos, etc.

Y también he realizado muchas intervenciones en murales con pintura de colores que sé que desaparecerán con el sol, jugando con la idea de transformación, para obtener una forma distinta a la de partida.

### **En la actualidad, ¿estás trabajando con alguna técnica/materiales de resultados imprevistos?**

Experimento continuamente para ver qué ocurre. He trabajado mucho sobre soportes con hongos que pasado el tiempo han ido creciendo y expandiendo y cambiando el color y la forma de la superficie. Estas intervenciones son de dos tipos principalmente: 1. Con ligera intervención de pintura y 2. Con raspando y limpiando de la superficie.

### **¿Has podido verificar en alguno de tus trabajos cómo se están comportando con el tiempo los materiales utilizados? ¿los sigues?**

En escenografía es habitual probar texturas y experimentar todo el tiempo, y en piezas en la calle he podido ver a lo largo de años como algunas obras se transformaban según el soporte y material usado.

Precisamente, algunas de estas intervenciones en la calle las he documentado a lo largo de los años para ver cómo se iban transformando; comprobando, por ejemplo, cómo crecen las humedades... o como la gente las interviene encima... Tengo una serie de pinturas en la que documento el paso de las cuatro estaciones: en el registro se aprecia como las plantas trepadoras de hoja caduca van llenando de hojas el muro cada año, primero con brotes y luego con hojas verdes y después con hojas rojas hasta que finalmente se caen y el ciclo empieza otra vez. En Madrid tengo varias así sin permiso y en Ámsterdam, por ejemplo, tengo un gran mural de varias plantas.

### **¿Te interesa conocer las causas de degradación de los materiales que utilizas?**

Sí me interesaría conocer las causas de la degradación y saber más de conservación y tener más en cuenta este aspecto en mi obra pues ofrece posibilidades si conoces realmente las técnicas.

### **Lo primero que te viene a la cabeza cuando escuchas la palabra 'museo' es....**

La palabra "museo" me sugiere un lugar donde guardar y conservar la memoria. También la idea de algo "encerrado", institucional ... de espacio interior.

### **¿Qué te sugiere el concepto "museo de arte urbano"?**

La expresión “museo de arte urbano” resulta de primeras un poco contradictoria porque, por una parte, sugiere “guardar, conservar o encerrar arte efímero”, pero si identificamos “museo” con “memoria”, lo que se puede entender es que se quiere preservar el legado del arte urbano.

**¿Conoces personalmente alguno de los llamados ‘museos de arte urbano’ que existen en la actualidad?  
¿Tienes obra en alguno de ellos?**

Conozco el “Street Art Museum” de Amsterdam <https://www.streetartmuseumamsterdam.com/> donde participé haciendo un mural en las calles de Ámsterdam, pero desconozco su labor como museo.

Y en el MIAU, Museo Inacabado de Arte Urbano, <http://www.isupportstreetart.com/partnership/15868/> donde también tengo obra, pero no las conservan ni creo que documenten de un modo riguroso. Intuyo que en ambos casos se usa el término “museo” pero no hay una labor completa de estudio y conservación de las piezas.

**¿Tienes alguna obra en alguna colección de especial relevancia?**

Si te refieres aquí a colecciones privadas, tengo una pieza de videoarte en la Fundación Sorigué de videoarte en Lleida.

**¿Tienes alguna obra en la colección de algún museo?**

En Artium (Vitoria) tengo un cuadro de gran formato (de 2m x 5m) de la serie caligramas, que estuvo en el *hall* de entrada una larga temporada y luego acabó en oficinas y solo lo pueden ver los que trabajan pues está en el pasillo de las oficinas.

Para el 25 aniversario del Guernica hice un mural en el Museo Reina Sofía, que después el museo cedió al Museo de Arte Urbano de Leganés. Allí lo pusieron en condiciones muy deficitarias: por ejemplo, atornillaron los focos de luz sobre el cuadro por la cara pintada. El Museo Reina Sofía nunca reclamó la obra y se quedó en Leganés. Yo la reclamé durante años, pero no me hicieron caso. Cuando hicimos la exposición del CEART se pidió oficialmente para la muestra y tuve que hacer una solicitud por escrito al Ayuntamiento de Leganés y solo así la encontraron y me la dejaron para mi retrospectiva, después de la cual se olvidaron de la obra.

Es curioso que en su momento el Museo Reina Sofía anunció el evento y la pieza “a bombo y platillo” pero luego se desentendió. Quizás porque no considera arte las piezas de arte urbano que encarga. Lo mismo ocurrió con otra pieza en Canarias.

Mi reflexión es que, si los museos tradicionales que tienen experiencia en conservación se desentienden de las piezas de arte urbano, es casi comprensible que los nuevos museos de arte urbano —que ni siquiera tienen esta preparación— ni se lo planteen y cuiden poco las piezas.

**¿Te planteas si alguna de tus obras va a sobrevivir mucho tiempo?**

No me lo planteo porque la esencia de mi obra es efímera, pero eso no quiere decir que no me gustaría que algunas duraran para que pudieran relacionarse con personas de generaciones futuras. Además, creo que algunas de ellas se acercan al sentir colectivo de muchas cosas que hemos vivido en otra época y podrían servir para comunicar emociones, por ejemplo, el mural de Tetuán en la Plaza del Poeta Leopoldo de Luis (Madrid). Este sí me gustaría que se conservara, por ejemplo, pues es el colofón de muchas décadas pintando de forma libre en esa zona, hablando de la gente, de sus vidas, del abandono de sus casas... hasta que las derribaron.

**¿Sientes que el ‘crear para la calle’ y el ‘crear para exponer’ son acciones creativas complementarias o que son independientes y no tienen relación?**

Hay artistas de los denominados “urbanos” que sí entienden de un modo separado la obra en la calle y “la obra de estudio”. En mi caso, aun siendo formas de trabajar muy distintas, existe siempre una continuidad. Aunque me lo han pedido constantemente las galerías — nunca he realizado cuadros “decorativos” con los motivos y formas reconocibles que pinto en la calle— solo para vender. Siempre he elaborado proyectos galerísticos concretos que tuvieran que ver con la acción pictórica e incluyendo la reflexión sobre las contradicciones del “dentro y fuera”.

Te pondré tres ejemplos que sirvan de reflexión, de piezas “para exponer”, aunque hay muchos otros proyectos:

1. *Souvenirs* (2011): collages sobre papel, de pequeño tamaño, a modo de obra gráfica seriada, en los que con una firma se legitima la fotografía documental de una intervención libre en el espacio público. Se trata de una estrategia irónica pues estas intervenciones públicas ilegales no pueden venderse ni ser reconocidas en su autoría.
2. “Pinturas negras escenográficas” (2015): ironizan sobre los muros de pinturas negras que hago en la naturaleza. Las pinturas negras originales son una serie de intervenciones pictóricas que empecé en septiembre de 2014 en cincuenta grandes muros de la destilería de *Dufftown* (Escocia). En estos murales trabajaba con las manchas que el paso del tiempo había dejado, interviniendo con mínimos trazos de pintura junto a los hongos, la humedad o el propio deterioro de la piedra. Pues bien, consciente de la dificultad de trasladar al espacio expositivo la energía de estas obras de exterior, construí una pintura negra escenográfica con forma de pata de gallo teatral reforzando la idea de decorado.
3. “Poesía Fossilizada” (2009), acción realizada en Salamanca, para la galería Adora Calvo. Pinté en el exterior una serie de lienzos con frases provenientes de la lectura que hacía

la gente, megáfono en mano, del “manual de buenas prácticas en las artes visuales”. Poco a poco los lienzos se cubrieron con capas de palabras de colores, y fueron introducidos por el público dentro de la galería, aludiendo a la poca capacidad de los artistas urbanos para decidir sobre su obra en espacios expositivos.

**¿Podrías identificar alguno de los puntos que separa el hecho de ‘crear para la calle’ y ‘crear para un espacio expositivo’ y que el público en general no suele diferenciar?**

Crear para la calle implica crear en relación con un paisaje urbano determinado que hay que tener en cuenta: calles, edificios, gamas de color, perspectivas, climatología, hábitos de los transeúntes... historia y memoria del lugar y de sus habitantes. En un espacio cerrado puedes crear sin tanta responsabilidad, pues solo hay que tener en cuenta el espacio interior. Crear para la calle supone que el público se va a encontrar con la obra durante su recorrido de la ciudad, en su vida cotidiana y ahí está la magia y la responsabilidad de esa comunicación

Te diría que quizá la verdadera diferencia no es tanto crear para la calle o crear para exponer sino pintar con o sin permiso. Son energías muy diferentes. A diferencia de pintar lienzos, que te permite trabajar en “ la paz” y volver a empezar, la pintura de trenes, por ejemplo, solo te ofrece una oportunidad y los resultados quedan a la vista de todos. Este determinismo ambiental le da al *graffiti* su fuerza vital.

Trabajar en el espacio público incorporando el tiempo real, sin ensayos, sin producción previa, implica elegir el proceso e incluir la incertidumbre.

**¿Qué importancia le das a las redes sociales en tu obra?**

En la actualidad, el arte urbano y el tan prolífico «nuevo muralismo» no se entienden sin la fotografía y sin la difusión en las redes sociales. El *graffiti*, en la época analógica, cuando no todo el mundo tenía un capturador de imágenes en el bolsillo, gracias a Henry Chalfant viajó en el espacio y en el tiempo a través de la fotografía y de la televisión. Eso representó el gran cambio; su libro y sus películas.

Las redes las uso para comunicar mis proyectos, estar enterado de los proyectos de otros artistas y a veces para seguir la evolución de mis piezas en cualquier parte del mundo, pues la gente las fotografía y etiqueta; pero en general uso poco las redes.

**Si una de tus obras desaparece materialmente y sobrevive digitalmente fuera de tu alcance ¿cómo te lo planteas?**

No sé si te refieres a temas de autoría o a temas emocionales. En cuanto a mi relación personal con la obra, estoy

acostumbrado a que desaparezcan pues es la esencia del *graffiti* y suelen quedar solo fotografías de nuestras obras.

**¿Consideras que las obras que se escapan a tu control, virtualmente hablando, siguen siendo tuyas?**

En relación a la autoría, no se duda de la autoría de una pieza porque ya no exista, si existe un registro en fotografía y vídeo. De igual manera que se mantiene la autoría de una pieza teatral o de una *performance*, aunque sean efímeras, se debe mantener la autoría del arte de la calle. Igual que se mantiene la autoría de un cuadro perdido o destruido de Picasso o Velázquez, se debe mantener la del arte urbano desaparecido.

En todo caso, los temas de derechos de autor, por el condicionante de la legalidad e ilegalidad en el que estas piezas están envueltas, son complejos. En los últimos años estoy colaborando con un amigo abogado experto en temas de derechos de autor para pensar sobre estos asuntos y analizar los casos dudosos según la legislación. He organizado varias mesas redondas etc. sobre ello.

**Virtualmente ¿aceptas de buen grado variaciones sobre tus obras?**

Si te refieres a fotografiar mi obra y usarla en otro contexto y mezclarla con otras cosas, no me parece interesante pues se pierde el sentido y la razón de las piezas y confunde al público. Otra cosa es que exista colaboración con algún artista que dialogue con mi pieza y amplíe su significado.

La colaboración y el trabajo en equipo son claves en el *graffiti* y debería este aspecto ser más estudiado, pues rompe con la idea de artista omnipresente y todopoderoso que ha difundido la historia del arte tradicional, que de alguna manera continúa presentan en el arte urbano, pero no el *graffiti* que es mucho más colectivo.

Para conocer mejor mi obra a nivel teórico se puede leer el libro que escribió Susana Blas, con motivo de mi antológica en el CEART en 2015, editado por el CEART y La Fábrica.

Entrevista por escrito  
agosto 2019  
Madrid

## Entrevista a VERMIBUS <https://vermibus.com/>

Por Elena García Gayo



Empecé pintando *graffiti* en 1998. Cuando llegué a Madrid en 2003, para diferenciarme de los demás, empecé a pintar muñecos en lugar de letras y a experimentar con distintas técnicas, plantillas, posters pegados en la pared etc. Con un estilo muy parecido a lo que se hacía en Barcelona por esa época y no tanto en Madrid.

Estudí ilustración, diseño publicitario y algo de fotografía, lo cual me facilitó mis primeros trabajos como ilustrador y como fotógrafo para una agencia de publicidad.

En 2011, al mudarme a Berlín, empecé como Vermibus, personalidad que me ha facilitado trabajar desde un punto de vista artístico, investigador, apropiativo y reivindicativo, el cual he ido desarrollando desde entonces.

### ¿Cómo explicarías tu punto de vista dentro de la escena artística urbana?

El "arte urbano" desde esa acepción tan general que parece predominar ahora, me sugiere una escena donde la mediocridad es norma. Los *blogs* más influyentes del *streetart* publican tanto obras de altísima calidad como obras mediocres, *memes* o juegos visuales y resultones en busca del *like* y para ganar "*followers*". Supongo que para tener más influencia y gestionar más proyectos.

La gente consume ese contenido más que el contenido de calidad, que es menos atractivo de ver, porque necesita un pensamiento más crítico y cierta información previa para entenderlo. En la escena del arte urbano hay de todo, incluida muchísima mediocridad, en los creadores, en los *influencers* y en los consumidores.

Honestamente, no sé muy bien de quien es la culpa, me parece que tiene que ver con el momento, de exceso de información, y el sistema en el que vivimos.

La manera de producir, promover y consumir cultura está centrada en resultados efectistas más que en la calidad de las propuestas y esto es especialmente visible en el *street art* actual. Supongo que por eso ha pasado de ser un instrumento en contra del sistema a ser una pieza del engranaje del entretenimiento capitalista. Me considero artista y activista, por eso, porque creo que son dos términos

más "estables" a largo plazo. Podría considerarme *Adbuster*, también, ya que dentro de la escena del "arte urbano" o "*streetart*" es lo que más se asemeja a la etiqueta original. Pero, como todo cambia demasiado rápido, me quedo con artista/activista, apropiacionista.

### ¿Durante el proceso creativo, documentas los pasos que se van sucediendo hasta la conclusión de la obra?

Documento gran parte de mi trabajo de distintas maneras: de forma puramente personal, con fotografías analógicas o apuntes en cuadernos de notas y hojas sueltas. Con documentación externa, como las fotografías de otros artistas (fotógrafos). De forma independiente, generando documentación para el *social media* y, también, con intención artística, con videos que acaban convirtiéndose en obras finales por sí mismos.

También conservo los artículos impresos que se publican sobre mi obra, junto al resto de la publicación para poder entender el contexto en el que se mencionaron, al igual que las preguntas y respuestas que envié a los medios.

Ahora, he empezado a producir bocetos digitales, para darle forma a ideas en formato de instalación. Para pinturas, por el contrario, siempre son improvisadas. Las ideas que van surgiendo para dar forma a diferentes proyectos, por lo general, se desarrollan en función de lo que me va interesando en cada momento. Casi nunca



tomo notas y todas las ideas se desarrollan a través de largas conversaciones con gente de mi confianza. Así, voy perfilando las posibilidades y si se pueden llevar a cabo o no y van tomando forma.

### **¿Cómo valorarías la importancia del proceso creativo con respecto a la obra finalizada? (del 1 al 3)**

1. El durante, 2. La obra

### **¿Cómo se va desarrollando la idea, en tu caso?**

Las ideas se producen de una forma muy racional y analítica, el proceso de creación es más libre e intuitivo. Pero todo depende de si el proyecto es personal o comisionado.

Si es personal, la idea empieza a tomar forma sin considerar los límites y acaba cuando consigo llevarla hasta una línea que ya no es posible atravesar. entonces, encuentra su razón de ser y se materializa en un punto intermedio. Si no lo consigo, acabo descartándola por completo.

Si es un proyecto comisionado hay situaciones en las que no me queda más remedio que admitir injerencias externas. Siempre y cuando no sobrepasen los límites éticos que me he fijado, me adapto a la situación. En ningún caso permito o colaboro con marcas para hacer publicidad, especialmente en el espacio público. Admito sugerencias, pero principalmente por un tema legal.

La elección del lugar en el que se van a localizar, depende del proyecto. En unos importa más que en otros.

### **¿Te planteas tu trabajo como parte de una comunicación con el público?**

La obra es principalmente una comunicación unilateral, por lo que no considero que sea una conversación con el público sino más bien con la industria. Es una respuesta a su mensaje, por lo tanto, la conversación está ahí. El público lo que ve es un "debate", pero hasta que este no se pronuncia no es parte del mismo. Para resolver ese problema he empezado a dar charlas sobre lo que hago en las que, a pesar de ser un monólogo sobre mi obra, gran parte de la presentación es contestar a las preguntas del público, algo que me resulta muy enriquecedor porque es cuando pones a prueba algunas de las cosas que has preparado y percibes en la forma que son recibidas. Ahí es donde hago partícipe a gente anónima y todas las preguntas son contestadas con la mayor honestidad posible. Por otra parte, he empezado a dar *workshops* para que la gente tome la iniciativa y aporte su punto de vista sobre la "contra publicidad".

### **¿Cuál crees que es el papel del artista en la sociedad actual?**

Si nos referimos a papel como "responsabilidad", el artista no tiene ningún tipo de responsabilidad. La responsabilidad es un tema personal, unos deciden tenerla y otros no.

Dicho esto, creo que la responsabilidad del artista debería ser avanzar teóricamente y técnicamente en los caminos de sus antecesores, sean cuales sean sus referencias.

Si nos referimos a papel como "función", la función del artista no ha cambiado mucho respecto a épocas anteriores. El arte es un reflejo de la sociedad actual y puede ser usado como documentación, didáctica, o como una mera reflexión sobre el contexto socio-político de la misma. Eso, o para decorar, para quitar el eco de una habitación, como moneda de cambio para especuladores, como lavado de imagen...

### **¿Qué materiales y técnicas usas?**

Al principio compraba distintos tipos de disolventes comerciales, en distintos países, con la esperanza de encontrar diferentes composiciones en base a las regulaciones locales (Alemania, España, Italia, Francia y Polonia) básicamente, por una falta de conocimiento sobre las particularidades de los compuestos de los mismos. Prueba-error y adaptación a lo que encontraba. En 2017 empecé a trabajar con especialistas en diferentes materias y a tomarme más en serio los materiales, cómo los utilizo y las consecuencias que pueden tener sobre los soportes.

He tenido épocas en las que la técnica y su perdurabilidad no ha sido una prioridad para mí (especialmente al principio). Han sido momentos en los que la necesidad expresiva era muy intensa, muy intuitiva, tenía la necesidad de tener resultados inmediatos, que lo que hacía fluyera, sin tener una parte racional presente. Pero, al ver que había barnices que daban problemas muy rápidamente empecé a preocuparme más por los materiales que compraba, hasta el punto en el que me fue imprescindible informarme mejor para hacer mejoras, de cara a implementar en mi obra una conservación preventiva.

Uno de los cambios más interesantes fue el de simplificar las mezclas de disolventes y cambiar las marcas comerciales por otras más afines y controlables. Ahora, estoy en un punto intermedio, en el que si necesito usar un disolvente comercial lo hago de forma puntual, para algo en particular, porque ya sé exactamente el resultado que busco, y lo uso sin que la preocupación —de si va a durar o no— me paralice. Mi trabajo de la calle se pierde muy rápidamente, por lo que mis esfuerzos se centran en conservar lo máximo posible de lo que llega a las galerías.

Todos los disolventes dan resultados imprevistos dependiendo del papel, la tinta etc. Estoy empezando a usar un disolvente nuevo con el que imagino que tendré resultados diferentes. No sigo de forma estructurada el envejecimiento de mis obras, aunque sé que algunas de las primeras han cambiado con el tiempo. El papel se ha oxidado, se ha vuelto más amarillo, dependiendo de la iluminación que haya tenido.

Sobre los colores, como no he pautado el seguimiento, no guardo patrones de los colores originales de las obras, no

puedo comparar y averiguar si han perdido intensidad o no. Me interesa saber qué es lo que pasará con mis obras, pero me da miedo que el resultado no me guste. Si me planteo que mi obra va a desaparecer en poco tiempo me preocupa y me lleva a no querer hacerla.

**¿Lo primero que te viene a la cabeza cuando escuchas la palabra ‘museo’ es...?**

Un espacio público donde proteger, dar a conocer, conservar, catalogar y categorizar obras de arte para futuras sociedades, con la intención de explicar cómo era la nuestra.

**¿Qué te sugiere el concepto “museos de arte urbano”?**

Lo que he comentado antes, pero creo que debe ser arte producido o pensado para el espacio urbano y llevado a otro contexto. Los artistas deben tener que ver con el arte urbano y, las obras, ser capaces de explicar lo que se hace de forma independiente en el espacio público.

**¿Conoces personalmente alguno de los llamados ‘museos de arte urbano’ que existen en la actualidad?**

**¿Tienes obra en alguno de ellos?**

Sí, el de Amsterdam, Berlín y Munich. Desde septiembre de 2019 tendré una en el Urban Nation, para la *Biennale*.

**¿Tienes alguna obra en alguna colección de especial relevancia?**

En Völkingen Hutte tengo una obra que, creo, es fija. En Calais tengo una obra hasta noviembre de este año.

**¿Tienes alguna obra en la colección de algún museo?**

Doné una obra al museo de Wiesbaden.

**¿Te planteas si alguna de tus obras va a sobrevivir mucho tiempo?**

Espero que lo máximo posible.

**¿Sientes que el ‘crear para la calle’ y el ‘crear para exponer son acciones creativas complementarias o que son independientes y no tienen relación?**

Absolutamente complementarias.

**¿Podrías identificar alguno de los puntos que separa el hecho de ‘crear para la calle’ y ‘crear para un espacio expositivo’ y que veas que el público no suele diferenciar?**

Intención, legalidad, recursos y libertad de actuación. La intención de usar el espacio público de forma autogestionada tiene una finalidad y posibilidades distintas. Trabajar con permiso normalmente te da más tiempo para pensar y preparar la obra con variables más estables. Por ejemplo, fotografiar una obra instalada en la calle puede

dar reflejos difíciles de evitar en la documentación, cuando resulta que la documentación es imprescindible para la supervivencia de la obra.

**¿Qué importancia le das a las redes sociales en tu producción?**

En los tiempos que corren, le doy mucha menos importancia de la que debería.

Principalmente las uso como difusión de mi trabajo, presentación de obras a gente que no podrá verlas de otra manera, documentación de la evolución de mi trabajo y promoción de cara a futuros clientes. A veces he seguido un plan estratégico, pero sin demasiada consistencia ni una finalidad. Creo que las redes sociales están haciendo mucho mal, tanto al arte como al consumo del mismo.

**Si una de tus obras desaparece materialmente y sobrevive digitalmente fuera de tu alcance ¿cómo te lo planteas?**

Esto ya ocurre y de muchas maneras. Las obras vendidas a coleccionistas privados desaparecen de alguna manera del alcance del resto del público, siendo en formato digital la única manera que hay de volver a verlas. Las obras instaladas en el espacio público, una vez retirada —al margen de si se conservan o se destruyen— la obra final, que es la obra instalada, desaparece. Solo sobrevive en su versión digital.

Por otra parte, recientemente he estado eliminando todo rastro de mi antiguo trabajo como ilustrador y como fotógrafo, obras y cuentas en las antiguas redes sociales (flickr, fotolog, etc) estoy intentando que no quede ni una obra online de mi periodo anterior a Vermibus, y al ser absolutamente desconocido, por aquel entonces, está siendo fácil. Si quisiera hacerlo ahora, sería mucho más difícil o imposible. No es en absoluto mi intención, pero quien sabe en un futuro.

En principio me parece bien que mis obras sobrevivan digitalmente, creo que es la única manera de hacerlas llegar a varias generaciones, pero quien sabe, quizás haya un apagón tecnológico y lo único que sobreviva sean los originales o las reproducciones.

**¿Consideras que las obras que se escapan a tu control, virtualmente hablando, siguen siendo tuyas?**

Esencialmente es eso mismo lo que ocurre. Todo lo que no esté bajo mi control escapa del mismo. Todo el contenido *online* es susceptible de ser descargado por cualquiera, en ese caso supongo que los unos y los otros pasan a ser de la otra persona. Lo que no pasan a ser son los derechos de autor, a pesar de que hoy en día estos llegan a ser borrosos porque rara vez se reclaman.

No me gusta que se modifique mi obra con filtros o recortes para encajar estas en un artículo o en un espacio

determinado. Sí que estoy a favor de que alguien, con una intención artística, utilice mi obra para crear otra, siempre y cuando no la haga pasar por mía. ¿Cómo podría estar yo en contra?

El problema de la documentación digital es una constante, en cuanto a los cambios de calidad. Una foto de una cámara digital de 2003 no cumple los parámetros de calidad que se exige hoy en día. No se puede hacer prácticamente nada con ella. Supongo que en los próximos quince años la documentación tendrá los mismos problemas; de compatibilidad, de estándares de calidad, de transición de digital a analógico, para imprimir una foto, por ejemplo.

Entrevista por escrito

Fecha: 19 de agosto 2019

## Gestores Culturales

### Entrevista a XAVIER BALLAZ, creador de difusor y gestor del proyecto cultural B-MURALS

Por Rosa Senserrich-Espuñes



Xavier Ballaz en la *Nau Bostik*. Foto © Fer Alcalá - B-MURALS

Una mañana de principios de julio y la *Nau Bostik* de Barcelona, el marco ideal para entrevistar a Xavier Ballaz, educador y gestor cultural con una larga trayectoria relacionada con proyectos de arte urbano en el espacio público y muralismo contemporáneo.

A través de estas preguntas, vamos desvelando la evolución de su trayectoria hasta llegar al momento en el que se encuentra, inmerso de lleno en la construcción del proyecto *B-Murals*, que lleva ya seis meses de andadura y de buenas producciones desde que ganó el premio Lluís Carulla 2018.

#### Xavier, ¿puedes recordarnos cómo fueron los inicios y la evolución de Difusor?

Difusor es la entidad que creamos en el año 2006 como respuesta a una ordenanza cívica del Ayuntamiento de Barcelona en la que se prohibía pintar de manera libre en las calles de la ciudad. A partir de ese momento, nos pusimos a trabajar y a negociar con los responsables del municipio, con el objetivo de posibilitar que en Barcelona se pudiera pintar. Como la implantación de la orden era muy reciente, el consistorio no quiso ceder espacios de manera libre, pues suponemos que quería tener el control del flujo de actividad que se llevara a cabo. En la práctica, esta decisión supuso una externalización de facto de algo que, a la larga, debería acabar siendo un servicio para la ciudadanía, pero... ¡no vayamos tan rápido!

En aquel momento, pensamos que una manera de poder atender esta demanda sería a través de un sistema automatizado y anónimo, en el que el distrito en cuestión tuviera información de cuándo se realizarían las pintadas y

en dónde, pero no por quién. A finales del 2007 pudimos abrir el primer muro. Desde entonces, hemos pasado por diferentes fases y proyectos para llegar al punto en el que nos encontramos actualmente.

En primer lugar, el festival Difusor 2007, que, como hemos apuntado, dio pie al primer proyecto piloto de habilitación de espacios para intervenciones artísticas en la vía pública, a través de un sistema de permisos *on line*, la *Galeria Oberta*. Barcelona fue pionera en este sentido, ya que en casi ninguna ciudad de Europa existía un sistema abierto y sistematizado de acceso a muros para pintar. En todas ellas tenías que hablar con alguna entidad o institución mediadora, lo cual suponía que tenían que aprobarte la propuesta previamente. En algunos casos, disponían de espacios de libre acceso, pero completamente desregulados. Dada la imposibilidad de habilitar este tipo de espacios en Barcelona, nuestra aportación fundamental fue crear este sistema de permisos *on line*, donde todo era mucho más rápido, más directo y más horizontal. Este proyecto estuvo operativo durante un par de años, del 2008 al 2011, en el perímetro del Parque



de las Aguas, en el Distrito de Horta-Guinardó (Ballaz, 2019), hasta que cambió de ubicación y se amplió a tres distritos. Con este cambio, dejó la nomenclatura de *Galeria Oberta* y pasó a llamarse *Open Walls*.

Durante el proceso de creación e implementación del proyecto *Open Walls*, fuimos viendo el modo de gestionar la creatividad independiente en el espacio público de otras ciudades a través de las normativas y leyes existentes en cada lugar. Esto nos permitió plantear toda una serie de iniciativas que nos parecían relevantes a nivel internacional, con el propósito de hacer pedagogía en Barcelona. Nos estaba costando mucho desarrollar nuestros planteamientos y pensamos que, mostrando como se hacía en otros sitios, contribuiríamos a abrir el abanico de posibilidades en nuestra ciudad.

De este festival -la *Open Walls Conference*- se hicieron cinco ediciones. La primera tuvo lugar en el año 2011 y fue la más modesta. Con el tiempo, y a medida que el proyecto se iba consolidando, conseguimos pintar en gran formato. Para ello, tuvimos que poner en marcha toda una serie de protocolos previos, juntamente con el *Institut de Cultura de Barcelona* (ICUB), para poder estandarizar la información que cada distrito exigía a la hora de solicitar un proyecto, y que, hasta ese momento, era bastante dispar. Así pues, la labor que se realizó en el marco de la edición de 2014, bajo el nombre de *Transversal*, consistió en la organización de una serie de mesas de trabajo en las que participaron diversos agentes, como el ICUB, algunos técnicos de distrito y diferentes ayuntamientos y entidades, lo que permitió estandarizar la información que se pedía.

Las cinco ediciones del festival *Open Walls Conference* fueron bastante descentralizadas, pues en cada ocasión se buscaba trabajar en un distrito distinto. De este modo se favorecía la función pedagógica antes comentada, pero tenía el problema de que al público le costaba identificar el festival -y a Difusor- con una localización determinada. Esto lo resolvimos llevando la última edición, la del 2016, aquí, a la *Nau Bostik*, lo que nos dio pie a arrancar con el proyecto *B-Murals*, que actualmente es el que nos ocupa más tiempo dentro de la entidad.

### **Háblanos del punto de partida y objetivos del proyecto *B-Murals***

Cómo hemos comentado, *B-Murals* viene de la trayectoria de Difusor, del festival *Open Walls Conference* 2016 realizado en la *Nau Bostik*, que nos acoge y nos permite plantear un centro artístico de creación especializado en arte urbano, con diversos objetivos. Hasta ahora, aparte de los proyectos educativos, habíamos funcionado básicamente en el formato de festival, pero nos dimos cuenta que ese formato tenía una serie de hándicaps que creemos que, trabajando desde un espacio físico dedicado al arte, podremos ir resolviendo. En esta nueva etapa apostamos por actuar de una manera más pausada, por medio de unas residencias que permitan a los artistas invitados profundizar un poco

más a cómo lo suelen hacer desde el formato de festival. Las diferentes líneas de trabajo de *B-Murals* pueden agruparse en tres:

Por un lado está el soporte a la creación, bien a través de residencias o a través de producciones artísticas de personas a las que invitamos, o mediante la realización de exposiciones de artistas que están empezando, que posiblemente han tenido una primera exposición colectiva, pero nunca una individual.

Los espacios que gestionamos en *B-Murals*, dentro de la *Nau Bostik*, nos permiten disponer de un espacio principal, que es el lugar de trabajo y también de exposición de la residencia artística, y de otro espacio polivalente o secundario, que se utiliza para otro tipo de muestras, y que ahora, por ejemplo, está destinado a la exposición "Videncia y evidencia", del artista valenciano Gambin Rot. Aparte, contamos también con los muros exteriores de la nave para la producción de toda una serie de intervenciones artísticas.

Después, hay toda una línea de transformación social. Se trata de un aspecto que ya habíamos venido trabajando desde los inicios de Difusor, aunque, como hemos dicho, con el formato de festival no era fácil articular proyectos con una cierta duración en el territorio. Desde *B-Murals*, esperamos que esta faceta mejore considerablemente, como ya lo ha hecho en los proyectos más sociales impulsados desde Difusor. De hecho, nos hemos acercado bastante a los resultados esperados en las dos residencias realizadas hasta la fecha. La primera se llevó a cabo en diciembre 2018, con el artista argentino Elian Chali, que trabajó conjuntamente con la *Escola 30 Passos* -que tiene su sede cerca de la *Nau Bostik*- y con la escuela de formación de educadores *Bemen-3*, planteando un proyecto didáctico para que niños de P5 experimentaran entorno el significado de la pintura mural. De esa manera, entendemos que estamos formando públicos, haciendo pedagogía sobre lo que es el arte urbano en el territorio, y estamos acercando la cultura, a través de los murales, a un barrio donde no existen tantos equipamientos culturales. Pero la idea no es solamente ser un referente educativo en temas artísticos en el barrio, sino también a nivel de ciudad, mediante propuestas educativas que, desde siempre, hemos impulsado desde Difusor, y que podrían tener una relación con *B-Murals* y su territorio. Así pues, dependiendo del proyecto o de la ubicación, las centraremos aquí, en la *Nau Bostik*, o las centraremos en el equipamiento con el que entonces estemos trabajando.

Por ejemplo, en relación a esta línea de transformación social en otras partes de la ciudad, sólo en el primer trimestre de 2019, Difusor ha realizado diversos proyectos formativos en la zona norte, a través del *Plà de Barris*, con una serie de actividades relacionadas con la temática de género. Se colaboró intensamente con una formadora especializada en el tema, que estableció toda una serie de dinámicas, de charlas y de debates con los alumnos del taller. Como resultado, se elaboró un fanzine realizado desde la perspectiva de género. Asimismo, el trabajo efectuado por

los chicos y chicas del taller fue recogido por tres muralistas que crearon, junto con los alumnos, una serie de murales -uno en cada barrio- que reflejaban las reflexiones de estos chavales.

Más allá de la ciudad también se han llevado a cabo talleres para diferentes tipos de público, como alumnos de primaria y secundaria, principalmente.

Otro aspecto importante para nosotros es la reflexión, la creación de una línea de pensamiento. Estamos realizando comunicaciones y Podcast que se podrán consultar en la web, donde se recogerán, por ejemplo, todas las charlas que han tenido lugar durante las jornadas de presentación '*B-MURALS Festival & Conferences*', celebradas entre el 3 y el 8 de junio de 2019. También contaremos con la producción de un fanzine, que en estos momentos se está acabando de elaborar, que explicará la obra de la exposición '*Sobreexposiciones y Comisariados*' del artista madrileño Amparito, con la que *B-Murals* ha inaugurado estas jornadas. Este fanzine se ha efectuado con la colaboración del artista y del comisario de la exposición, Jordi Pallarès. Posiblemente algunas de las conferencias de las jornadas se publicarán en papel. Es nuestra voluntad ir creando un bagaje, un cajón donde poder recurrir a los temas que se vayan tratando, con la vocación de ser una base de datos, un fondo para pensar y reflexionar.

En resumen, el objetivo de *B-Murals* es consolidar un espacio de creación y reflexión sobre el arte urbano desde el barrio barcelonés de La Sagrera, con vistas a que pueda ser una referencia de toda la labor realizada por nosotros y/o propuesta por otros agentes del territorio, como las entidades, los vecinos y las escuelas del barrio. Y además, consolidarlo también como un centro de referencia mural del *graffiti* y de las artes visuales en el espacio público de la ciudad de Barcelona.

### **¿Cómo se financia un proyecto como *B-Murals*?**

El proyecto *B-Murals* ganó, a finales del año 2018, el premio que otorga la fundación Lluís Carulla a proyectos de emprendimiento cultural, lo que ha supuesto un impulso importante para el equipo de Difusor. Esta dotación económica nos ha permitido arrancar y plantearnos la profesionalización, así como una cierta estabilidad y proyección de futuro con este trabajo. De todos modos, para tirar adelante un espacio de estas características y atender la infraestructura que necesitan las producciones que realizamos, los recursos procedentes del premio Lluís Carulla no son suficientes. La financiación recibida por la fundación, unos 60.000 euros (menos impuestos) deberá repartirse entre los 18 meses de duración previstos, pero, para ser sostenible, el proyecto no puede basarse sólo en eso.

Por esta razón, además, planteamos una propuesta de financiación a tres bandas: Una parte procedente de la financiación privada, principalmente a través de *sponsors*.

La firma Montana Colors SL, que se ha implicado desde un primer momento con Difusor, nos está ayudando también en este momento, convirtiéndose en nuestro principal *sponsor*. Pero estamos buscando la manera de incorporar a más patrocinadores, especialmente vinculados al territorio y al arte. Somos conscientes que debemos escoger bien con quién colaboramos, ya que nuestro trabajo está relacionado con el espacio público y es necesario mirar qué hacemos para que todo tenga sentido.

Otra parte sería la financiación pública, mediante subvenciones. La verdad es que estamos a la espera de la implicación del Ayuntamiento de Barcelona y del Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

La última parte sería de aportación propia, a través del financiamiento que pudiéramos generar desde Difusor, con los proyectos que realizamos externamente. Ésta es una fórmula que pienso que equilibra un poco la relación de fuerzas y que nos permite a todos sentirnos cómodos y acompañados.

### **¿Nos puedes comentar algunos aspectos particulares de las residencias de artista, las exposiciones y las intervenciones en la *Nau Bostik*?**

Está previsto que las residencias artísticas de *B-Murals* sean tres al año. La forma de acceso varía en cada una de las convocatorias. En la primera, *B-Murals* invita a un comisario externo, que se encarga de llevar la residencia del artista; en la segunda, el acompañamiento y gestión de la misma va a cargo de Difusor, y en el tercer caso, la elección del artista se produce a partir de una convocatoria con jurado.

El formato de las residencias es siempre, más o menos, el mismo: el artista viene a la *Nau-Bostik*, trabaja las semanas que necesita (normalmente de una a cuatro) y produce la obra, que posteriormente es expuesta y dinamizada a través de publicaciones, visitas y explicaciones.

Las exposiciones funcionan por convocatoria abierta. Este verano se lanzó la primera, para comenzar el ciclo a partir de otoño 2019, con una exposición que substituirá a la de Gambin Rot que hay en este momento.

Aún estamos decidiendo la manera de sistematizar el proceso de gestión de las intervenciones en el espacio exterior de la *Nau Bostik*, pues existe mucha demanda que nos está costando asimilar. En principio, la idea es poder ir invitando a artistas, pero siendo lo suficientemente flexibles para que si hay alguien que pasa por Barcelona y tiene interés en participar, o alguien de aquí que tiene un proyecto serio y necesita un espacio como éste para producirlo, poder facilitarle los muros externos de la nave para su intervención. En este caso, pretendemos que sea un espacio artístico que tenga cierta durabilidad y recorrido, a diferencia de otras paredes de Barcelona, donde los murales libres duran una semana o menos.

### **¿Pretendéis hacer una colección con todos los murales que tenéis en las fachadas de la *Nau Bostik*?**

Los murales que hay en las paredes exteriores de la *Nau Bostik* son efímeros. La idea es que tengan cierta durabilidad, pero no los conservaremos largo tiempo, ya que nacen con fecha de caducidad. Otra cosa son los murales que comisariamos en el espacio público de la ciudad.

### **¿Tenéis programada esta caducidad? Es decir, cuando un artista pinta un mural, ¿sabéis cuánto va a durar?**

Posiblemente los murales tengan una duración de uno o dos años, aunque esto puede variar. Evidentemente, los situados a más altura, como el de Elian Chali o el de Sixe, tendrán más duración, pero no hay voluntad de mantenerlos a largo plazo. Dejamos abierta la posibilidad que la fachada se cubra una y otra vez.

### **¿Existe la voluntad de catalogar las obras que se van creando en este espacio exterior de la *Nau Bostik*?**

Sí, hay un archivo y una base de datos sencilla, con una ficha y fotos, donde se refleja el nombre del artista, la fecha de ejecución y los materiales empleados. Normalmente esta documentación no incluye vídeos.

### **Hablemos del *copyright* y los derechos de autor... sabemos que el artista conserva siempre el derecho moral de sus creaciones, pero ¿cómo se gestionan los derechos de explotación en *B-Murals*?**

Un gran tema... La *Nau Bostik* es un espacio un poco complejo, en el que, aparte de nosotros, hay más profesionales que trabajan en otros ámbitos: se hacen rodajes, sesiones de fotos, etc. A veces, la gestión del *copyright* se complica por este motivo.

Lo que estamos empezando a hacer al respecto es pedir a los o las artistas que firmen un documento a través del cual nos ceden los derechos de explotación, de modo que, cuando hay alguna oportunidad de explotar estos derechos, el interlocutor somos nosotros. Lo que se acuerde con quien desee hacer uso de esos derechos será hablado con una única entidad, Difusor, y no con 40 o 50 artistas diferentes -de lo que tendríamos que encargarnos nosotros-, lo que agiliza la comunicación y las posibilidades de viabilidad económica, sobre todo para la *Nau Bostik*, proyecto completamente autogestionado. En el documento que se firma, se establece un porcentaje que queda para la gestión del proyecto y otro porcentaje -que aproximadamente son tres cuartas partes del precio que se acuerde- para el creador de la obra. Por lo tanto, a través de la firma del contrato, el o la artista está en condiciones de recibir una compensación económica cada vez que exista un uso de explotación de su obra.

### **¿Cuál es el papel de las redes sociales en la difusión de este proyecto?**

Este es un tema que tenemos que acabar de afinar. De *B-Murals* existe, aún en construcción, un sitio web, y también hay una página de *Facebook* y un perfil en *Instagram*. En estas redes, lo que aparece es la información relativa a *B-Murals*, y las noticias más relevantes también las replicamos en las redes de Difusor. En *B-Murals* aparecen todos los detalles de las actividades en la sede de la *Nau Bostik*, y en Difusor, los proyectos generales que realizamos. De todas maneras, como en Difusor tenemos muchos más seguidores, la idea es replicar allí algunas de las informaciones.

### **¿Realizáis visitas guiadas relativas al proyecto *B-Murals*? ¿Tenéis folletos o algún tipo de información para las personas que os visitan?**

De momento, tenemos visitas guiadas bajo demanda. Establecimos un calendario de talleres familiares que se realizaban una vez al mes y en los que se explicaba un poco el proyecto. De manera parecida, tenemos el propósito de establecer un calendario para las visitas guiadas, pero, de momento, funcionamos a demanda.

En cuanto a folletos informativos, contamos con todo lo que se ha producido en relación a las exposiciones.

### **¿Qué piensas de la posibilidad de conservación de algunas creaciones murales comisariadas?**

Como hemos comentado antes, dentro del proyecto *B-Murals* no nos planteamos conservar los murales, pero sí que lo planteamos en las producciones que quedan fuera de la *Nau Bostik*, en el entorno urbano. De hecho, Difusor ya ha comisariado algunos de los murales de gran tamaño, como "Panorama", que Jorge Rodríguez-Gerada pintó para el centro cívico de Sant Martí, en el barrio barcelonés de La Verneda, durante la 4ª edición de la *Open Walls Conference*. El mural se ejecutó con la técnica del silicato para asegurar una mayor duración en el tiempo, excepto los detalles, que fueron realizados al carboncillo, y evidentemente, la diferencia del estado de conservación de las dos técnicas se puede apreciar claramente. Por este motivo, con este mural sí que nos planteamos en algún momento retocar las partes más afectadas y volverlo a proteger.

La utilización de materiales adecuados que favorezcan la conservación de las obras es un tema delicado, porque hacer murales con idea de perdurabilidad es caro y requiere de unas condiciones de trabajo que no son a las que podemos acceder ahora mismo. Crear medianeras con esta cualidad requeriría, sobre todo, de una apuesta fuerte por parte del Ayuntamiento de Barcelona, que es quien después se queda con las obras y quien las puede rentabilizar. Por lo tanto, este cambio implicaría el hecho de que, poco a poco, vayamos accediendo a unas mejores condiciones de trabajo que nos permitan realizar murales con vistas a maximizar su durabilidad. Pintar con una pintura para exteriores adecuada, por ejemplo, o cuidar la preparación de la pared, dando un tratamiento previo, son algunas de las cosas que actualmente no podemos asumir en muchos de

los proyectos que producimos o acompañamos, puesto que solamente contamos con los presupuestos procedentes de subvenciones para actividades culturales.

**¿Con qué crees que guarda más relación el proyecto *B-Murals*, con un centro de exposiciones, con una galería o con un museo?**

Los museos no suelen tener la rentabilidad económica como uno de sus principios. El proyecto *B-Murals* cuesta dinero y, por esta razón, hemos de encontrar maneras de rentabilizar la inversión, porque de lo contrario no sería sostenible. No podemos mantener el proyecto únicamente con un premio, que tiene una fecha de caducidad, con unos *sponsors* o con las pequeñas aportaciones que podamos ir haciendo nosotros a partir de proyectos propios.

Así pues, nuestra vocación es hacer un espacio que fomente la creación en unas condiciones adecuadas para los artistas, de manera que éstos puedan crear, pero que también esta producción artística tenga asociada una serie de dispositivos a través de los cuales podamos ir generando ingresos, como con la producción de obra seriada, o que alguna de las obras que forman parte de la colección se quede para el fondo del proyecto, y, en un momento dado, se pueda vender. O sea, buscar un modelo híbrido que nos aporte esos ingresos que necesitamos para la sostenibilidad del proyecto.

Ballaz, X. (21.06.2019). *B-Murals: Dinámica Cultural y Arte Urbano en Barcelona* [On-line] <https://www.allcitycanvas.com/b-murals-cultura-y-arte-urbano-en-barcelona?fbclid=IwAR3N4VIPjGTWXKQ-Rn93e3cHOCaIxB5QXJDbDVpGFSYhZoUlc9n9ztZPGY>

Transcripción de la entrevista  
Nau Bostik (Barcelona),  
fecha: 5 de Julio de 2019.



## Entrevista a EDUARD CRESPO y LAURA LARA gestores de PAREES FEST. Oviedo

Por Elena García Gayo



ENTREVISTA A LOS GESTORES DE PAREES FEST. OVIEDO. PROYECTO RELACIONADO CON EXPRESIONES ARTÍSTICAS DESARROLLADAS EN EL ESPACIO PÚBLICO.

Eduard Crespo. Diseñador gráfico. Coordinador general y Comisario de Parees Fest. Laura Lara, licenciada en Bellas Artes Coordinadora y Responsable de procesos creativos.

### ¿Cómo fueron los comienzos de Parees Fest?

Parees empezó tras un gobierno del PP de muchos años en Oviedo y que trajo un cambio político del que salió un tripartito de socialistas, IU y Somos Oviedo (Podemos). En la situación cultural de la ciudad, en aquel momento, se daba mucha importancia a la colocación de esculturas en el espacio público de personajes diferentes, a modo de monumentos y sin un hilo conductor definido. No había nada de pintura pero sí un cierto interés y como teníamos experiencia en este tema se presentó un proyecto para intentar cambiar esa situación.

La organización sale de Difusor, que es una asociación artística y cultural que surgió en Barcelona como reacción a la normativa de tolerancia cero que existía en aquel momento en el ayuntamiento y para encontrar vías de diálogo entre la institución y los artistas. Al poco tiempo, se empezaron a buscar muros para poder pintar, se hicieron convocatorias, charlas y conferencias sobre el tema y se estableció una negociación.

Todos los años se vuelve a presentar un proyecto que ha llegado a tener una dotación económica anual de 75.000€. Con respecto a los medios que se necesitan para llevar a cabo un proyecto de este tipo, se tiene muy en cuenta trabajar con empresas locales, asturianas.

### ¿Entendéis esto como un proyecto de arte público?

Las expectativas son trabajar para la ciudadanía con una nueva mirada a la ciudad, generar un diálogo e intentar

ver, desde nuestro punto de vista muralista, lo que se puede aportar a la ciudad. Dependemos del apoyo del ayuntamiento para desarrollar esta faceta artística desde el punto de vista de servicio público.

Por eso, todos los murales están conectados con el territorio. Los hemos dividido en tres grupos:

- Muralismo Participativo, que tiene una relación directa con el territorio y sus pobladores, en el que el artista trabaja en contacto directo con el tejido social, vinculándose con los colectivos y los/as propios vecinos/as.

- Muralismo Contextualizado, que se caracteriza por crear una relación indirecta con el territorio y sus pobladores, son los que, tras proponer y explorar con el artista un tema vinculado con el contexto, entra en contacto con agentes locales vinculados a la propuesta. Con la información que nos facilitan y las reuniones, vía videoconferencia, entre los/las artistas y estos agentes locales, se elabora el material que servirá de apoyo e inspiración para la elaboración del boceto.

- Y Muralismo Comunitario, que establece una relación directa y activa con el territorio y sus pobladores. Son murales en los que los ciudadanos se convierten en los propios creadores del mural de forma activa, dejando de ser simplemente usuarios del espacio público. A través del formato taller (se ha realizado Taller de Pintura Mural para familias y también Talleres de Pintura Mural para personas mayores) se crea un diálogo entre el artista y los participantes donde la autoría de la obra se convierte en colectiva.

### **¿Tenéis en cuenta la posible gentrificación posterior que se puede generar de vuestras acciones?**

Si, se tiene muy en cuenta. Como elemento importante para evitar en cierta medida esa gentrificación nacida de los procesos culturales, son los mencionados procesos de conexión con el territorio. De manera que la ciudadanía se sienta vinculada e identificada con los murales, que formen parte del tejido social y los sientan suyos.

Esto facilita que se evite el muralismo gentrificante enfocado al turismo y a la ciudad como "Parque Temático". El Festival apuesta por un muralismo vinculado al contexto, que dé voz a la ciudadanía, que cree referentes identitarios y que narre parte de la memoria colectiva y la cultura popular.

Por otro lado, partimos de lo que podríamos llamar la Zona Cero, que es el centro histórico, dónde no se puede pintar, y a partir de ahí vamos buscando espacios en los alrededores. No importa la zona sino que podamos ir alternándolas. Algunos barrios son más amables para pintar y otros son más reticentes. Algunos tienen más medianeras que otros. Intentamos tener una noción visual del territorio sobre un mapa y desde ahí se equilibran las intervenciones. No nos fijamos en el estrato social dominante en cada zona, si es un barrio trabajador o residencial, sólo vemos donde hay espacios vacíos. Intentamos que queden repartidas las intervenciones y así esa posible gentrificación queda dispersa.

### **¿Cómo se hace la selección de artistas?**

La peculiaridad del Pareas Fest son sus procesos participativos, y esto hace que se necesite hacer una investigación previa y delicada de cada artista, estilo y tendencia para que puedan encajar dentro de esos parámetros del festival. Se realiza una investigación y estudio constante de la tendencia muralística y se analizan a los/las artistas y su obra a fondo. Por otro lado, ponemos mucho en valor dar la oportunidad a artistas que no hayan trabajado previamente los grandes formatos murales. Y también vincular la escena artística local y dar espacio a un/a creador/a asturiano/a.

### **¿Cómo abordáis los temas referentes a la técnica y materiales? ¿La conservación y reutilización de espacios?**

Hemos hecho muros de pequeño y gran formato, los pequeños son vandalizados y se ha decidido hacer solo grandes. Intentamos investigar al máximo en materiales y cómo se aplican. Nuestra intención es que duren lo más posible y usamos cartas de colores garantizados sobre los que se aplican productos protectores, por ejemplo, del sol. Los muros no se reutilizan, alguno se pinta encima, si se ve la posibilidad. Los que quedan vandalizados a pie de calle han quedado así. No se ha solucionado. Vamos un poco sobre nuestra propia experiencia de tres años. Hemos comprobado que los colores con pintura plástica se conservan muy bien con el paso del tiempo. En estos tres años no ha habido cambios significativos.

### **¿Hay expectativas de generar una documentación didáctica que se pueda llevar a espacios expositivos tradicionales?**

El arte mural sólo puede existir dentro del contexto donde se desarrolla, el espacio público. Por ello, por ahora no hemos sentido la necesidad de vincularlo con los espacios expositivos. Los procesos son intrínsecos a los murales, son su alma mater. Cuando ese proceso está bien planteado, se puede sentir y leer en el propio mural, por lo que no hay una intención de registrarlos y exponerlos.

Editamos un catálogo. En él se recogen las fotos de las obras, ubicaciones y se explica cada proceso con la intención de que se pueda entender de manera más profunda cómo se han hecho los murales. Sus anécdotas, quien formó parte y dar a conocer a los artistas.

Por ejemplo, nos parece muy interesante todo el proceso participativo que el equipo de Mediadoras diseñó para la intervención de Colectivo Licuado. El mural trataba el tema de la mujer en la música y la cultura popular asturiana. Para profundizar en ello, se convocaron reuniones con el Colectivo *Nun tamos toes*, grupo de mujeres pandereteras que cantan canciones reivindicativas con ritmos tradicionales y con el Colectivo de baile tradicional *Folk Queer* que bailando hace una revisión desde la perspectiva de género de los roles y papeles del hombre y la mujer en el baile asturiano. También pudieron conocer el Espacio del Centro Social La Llegra, vinculado a la recuperación y reivindicación de la cultura popular asturiana. Todas esas vivencias y encuentros dieron lugar al mural de Las Pandereteiras. O el mural de Olloniego sobre el tema de la minería. Olloniego es una localidad con un fuerte pasado minero, situada a 10 km de Oviedo. Por ello se eligió esa temática, un medio de vida que atraviesa la historia y forma parte de la identidad asturiana. Es interesante mencionar que esta localidad, ubicada en el epicentro del concejo en el que se circunscribe Oviedo, ha sufrido cierto abandono desde las instituciones en lo que se refiere al reconocimiento de la labor minera. Quizás por eso, es un territorio orgulloso de sus orígenes y sus habitantes se sienten muy identificados con la historia minera de su entorno. Por todo ello, valoramos que sería muy interesante realizar un mural que dejase recogida la historia minera del lugar.

### **¿Qué es lo más importante, cuál es la esencia de Pareas Fest?**

El proceso, sin ninguna duda, la obra final es casi una anécdota de todo ello.

Lo que da sentido a la iniciativa es el "desde dónde" los artistas generan esa obra.

Entrevista en video, 30 min  
Fecha: 25 de agosto de 2019

## Entrevista a LUIS GARCÍA ALEMÁN Festival asalto. Zaragoza

Por Sandra García Melero y Carlota Santabárbara Morera



El grupo motor de Asalto somos cuatro personas: Alfredo Martínez, Sergio Beltrán, Isabel Tris y Luis Gracia, somos los cuatro diseñadores, nos conocimos diseñando. Sergio y yo nos conocimos en clase y por las noches salíamos a la calle y pintábamos juntos.

### ¿Qué es Asalto y cuándo surge?

Hacia el año 2000, cuando todavía no se hablaba del *Street art*, hacíamos vandalismo con mensaje, *stencils*. Conocíamos a gente del ámbito de la cultura, de la escuela de arte de Zaragoza y coincidió que se retomó desde el ayuntamiento de Zaragoza el *Ciclo Frontera*, un festival de arte contemporáneo que se hacía ya en los años 70 y 80. En la primera edición del 2004, nos invitaron a hacer una intervención colectiva de arte urbano. Fue una valla publicitaria e invitamos a gente local y nacional del mundo del *stencil*, con carácter berlinés. Resultó bastante fresco, porque el resto eran vallas publicitarias impresas y pegadas. Ese fue nuestro primer contacto con Zaragoza cultural. La valla se titulaba "Válidos", una reivindicación del arte en la calle como arte válido igual que lo eran otras intervenciones artísticas en este ciclo. Tras esta experiencia, los comisarios y la coordinación del festival nos propusieron hacerlo pero a mayor escala, invitando a gente del arte urbano que intervinieran en otros soportes. Y así surgió el primer *Asalto*, invitamos a gente sobretodo nacional o residente en España, como Boris Hopper. Se movían entre el *graffiti* y el arte urbano vandálico, pero buscábamos su parte más amable (*vandal* con tiza o con rotuladores en cosas más delicadas), nosotros no veníamos propiamente del *graffiti*, nos gustaban más estas cosas. Les parecía muy curioso que les invitáramos a intervenir en un festival de arte. Vino Suso, Zeta, Sixe... y chavales a los que invitábamos a pintar.

En la Segunda *Frontera* intervinimos en el edificio vacío de lo que ahora es Puerta Cinegia, a modo de "museo porque se trataba de un espacio interior, con artistas locales como

Enrique Radigales. Pero al traer a personas del arte urbano fue inevitable que se nos desparramaran por las calles, y pasó que en la calle Estebanes, sobre todo en los solares adyacentes empezaron a intervenir.

### ¿Por lo tanto se trataban de intervenciones que de alguna manera fueron imprevistas?

Imprevisto y descontrolado, primero porque tampoco queríamos controlarlo y segundo porque no había parámetros todavía. Vimos que era muy interesante lo que pasó en el edificio, incluso hubo performance con Tosen, pero nos gustó más lo que pasó en las calles. Por ejemplo, Boris Hopper hizo una instalación con cajas de cartón, que duró como hora y media porque el servicio de limpieza la retiró. Pero supimos que esa era la línea que nos gustaba, en la calle con cosas que duren o no. El festival gustó, y le acompañó una época boyante durante los años 2006 al 2008, Cultura y Ayuntamiento invirtieron dinero y estaban interesados en la frescura del proyecto *Asalto*. Fuimos cogiendo fuerza, en el tercer *Asalto* empezábamos a tener entidad propia pero siempre bajo el paraguas del festival de arte de la *Frontera*. Pasado 2008, hubo una hecatombe cultural y la *Frontera* desapareció, ese año el *Asalto* tampoco se hizo porque se concentró todo en la Expo del Agua del 2008. En 2009 realizamos el cuarto *Asalto* como programa independiente. Se realizó en las riberas del Ebro para reivindicarlas desde la ciudadanía un festival sin murales, más escultórico.

Al principio *Asalto* era muy *naïf*, invitábamos a gente que nos gustaba, con ciertos parámetros estéticos e intenciones. No

habíamos invitado nunca a gente del *graffiti* puro porque no había entendimiento y queríamos mostrar otras cosas. Poco a poco hemos evolucionado y visto que podían pasar cosas, nuestra dirección actual quince años después, consideramos el arte urbano como un método de transformación, no como herramienta, pero sí como una manera más de cambio.

### **¿Consideráis el arte urbano como agente de transformación social?**

Sí, ahora primamos eso, obviamente son 15 años, siempre decimos que valoramos la excelencia artística porque al final es un festival de arte contemporáneo, pero si es un muro espectacular con una técnica increíble pero no satisface por las necesidades el entorno y el contexto, no dialoga con lo que pasa en la calle, no nos vale.

### **¿Busca eso la externalización del *Asalto* a otros barrios que no son el centro?**

Eso fue a partir de dos vías. En primer lugar, es que llegó un momento en el que ya no quedaban muros en el casco histórico. Aunque las medianeras tienen cierto vacío legal y se pueden intervenir, también hemos hecho pequeño-medio formato. Con pequeño formato hemos tenido algún muro bajo la excusa de esta protección se llegó a borrar y a repintar de nuevo. Por el barrio de las Armas hay de Boa Mistura, por ejemplo. También hemos hecho mucha cosa efímera. Conocemos la problemática, pero fueron unos años en los que en Cultura había cierta permisibilidad. El casco histórico llegó un momento que estaba saturado de murales, era una zona fácil para intervenir porque era muy turística.

Comenzamos a hacer actuaciones en los barrios de San José, en la Arrabal, y empezamos a ver que la respuesta en los barrios era muy buena y lo agradecían, había más cercanía con los vecinos y los artistas, más diálogo, y nos gustó.

Antes de que llegara el siguiente cambio político, que tenían la idea de descentricación, ya queríamos seguir con esta idea, que los barrios demandaban cultura y que se pueden generar cambios y actitudes, apostamos por intervenir en los barrios y el primero fue el barrio de Delicias.

### **¿Cuáles serían por tanto los objetivos del *Festival Asalto*, La transformación social, esa honestidad con el entorno?**

Transformar como tal suena un poco pretencioso. Sabemos que el arte genera cambios y movimiento, en el barrio de las Armas sí que se ha notado ese cambio y ha durado en el tiempo. Intervinimos en un solar que se utilizaba para tirar escombros y que al tener narcopisos cercanos era una zona donde los heroinómanos se pinchaban, quisimos limpiarlo e intervenir con murales y ahora es un espacio transparente. Lo que generó que ciertas fundaciones solicitaran que no sólo fuera un solar vacío, los vecinos reclamaban un jardín o zona verde, y de ahí surgió el circo social. Quizás al final hubiera terminado pasando, pero lo limpiamos, lo pintamos y visualizamos este espacio. Esto para nosotros sí que fue

un hito importante. Los drogadictos se desplazaron, los narcopisos siguen aquí. Por entonces, hace como 7 años, la heroína empezó a desaparecer de por aquí, aunque ahora está volviendo. En el barrio del Oliver también, gente de clase obrera, ven que merece la pena. Se dignifica, se desarrolla el orgullo de pertenencia, el poder explicar el barrio a través de los murales, del retrato de dos niñas del colegio, una gitana y una negra que juegan juntas... Sus vidas siguen igual pero su barrio es un poco diferente.

### **¿Tenéis como objetivo concreto visibilizar a los artistas?**

Somos conscientes que nos hemos ablandado. Nos gustan artistas más potentes y duros de lo que a veces traemos, también por querernos adaptar a los espacios. Aunque hablamos con artistas top y siempre nos gusta tenerlos aquí, también apostamos por gente que despunta y que nos recomiendan, y nos ha ido bien. Teníamos aquí a Scif o a Blu cuando empezaron, el poder tener ese buen contacto hasta ahora, siendo que han llegado a lo más alto, es muy valioso. Hay que apostar por gente y forzamos a que los artistas pinten todos en la misma semana, así se generan relaciones entre ellos y un artista joven pueda comer y preguntarle al Niño de las pinturas. Nosotros lo habríamos agradecido en nuestro momento. De ahí viene también la pregunta de ¿y los artistas locales emergentes? Nos volvemos locos, porque para ser una ciudad con el festival más veterano de España, no hay artistas urbanos. Intentamos y luchamos por rescatar a gente del *graffiti* más de nuestra quinta, porque los jóvenes que pintan *graffiti* ahora son otra cosa.

### **¿Cómo Isaac Mahow?**

Isaac viene del *graffiti* pero estudió diseño con nosotros y tiene una mentalidad diferente. Esa quinta, gente que realmente quiere probar cosas nuevas. La gente joven con la que estamos trabajando ahora casi todos vienen de la ilustración. Pintar en la calle engancha y es gente creativa pero no hay cantera, no se experimenta. Para eso abrimos La Galería urbana, pero fracasó estrepitosamente. Tenemos un festival que puede abrirnos puertas, pero no hay cantera. Con Mebes colaboramos en una edición, coincidimos en Madrid también en Mulafest, hay buena relación. Una vez a través de una intermediaria le invitamos, pero se vio un poco abrumado.

Algunos artistas nos han dicho que no al festival por cuestión de calendario, aunque con Blu nos pasó que rechazó la invitación porque ya se había salido de los circuitos de festivales, no quería saber nada del tema. Le gusta que le hayan respetado las obras aquí pero con cariño nos dijo que no quería volver, ahora huye de lo mediático.

### **¿Cuál es la subvención del proyecto y las colaboraciones?**

Los primeros años éramos parte de un gran festival que tenían un gran presupuesto. Nos asignaban una cantidad para que invitáramos a los artistas que escogiéramos. Por entonces a los artistas se les pagaba siempre los gastos aunque en la primera edición no se les pagó por realizar las obras, a partir



de la segunda y tercera ya sí. Sin tener ni idea ni cómo ni cuánto. Había dotación para ello. El festival es el 90-95% el Ayuntamiento de Zaragoza.

En cuanto a las colaboraciones privadas, tan sólo patrocinio en especies. Las marcas como *Montana*® nos esponsoriza desde los inicios con material. Las grúas no son patrocinios, a veces te pueden dar un par de días extra pero, aunque nos consta que en otros festivales sí que patrocinan, en este caso no. Suelen ser sobre todo las casas de pinturas, que nos regalan mucho material o nos lo dejan a precio de coste. Ha habido años que sí que han entrado marcas específicas, un año una marca de zapatillas, otro *Eastpack*®, porque nos traía a algún artista. También si quieren más visibilidad en el festival, cómo incrustar un logo, sí que es por un *feed* pero normalmente nos puede llegar para cubrir cuestiones como las visitas guiadas o bolsas. El 90-95% es institucional. En el momento en el que el rumbo político cambie, no habrá Asalto. La gente nos dice que ya tenemos mucha entidad y que políticamente sería un riesgo no continuar, pero nunca se sabe, pueden bajar mucho el presupuesto. Es nuestra incertidumbre y nuestro miedo, que dependemos de la institución.

### ¿Y qué nos puedes contar de Asalto en Alfamén?

En Alfamén estamos trabajando directamente con el alcalde, él fue el que nos llamó. Reside en Zaragoza y le gustó mucho la transformación del Gancho. Nos pidió presupuesto y lo propuso en el Ayuntamiento y salió para adelante. Este ha sido el tercer año aunque parece que no va a continuar porque ha habido cambio político bastante radical. Aunque el pueblo está encantado y esperamos que pueda hacer presión.

Otros pueblos se han interesado también al ver el ejemplo de Asalto en Alfamén pero muchos no cuentan con que se necesita un presupuesto para ello. Este ejemplo es muy enriquecedor, los artistas viven en el pueblo con los vecinos, incluso en sus casas. Se genera tal sinergia que las despedidas son duras.

El primer año que estuvimos en Alfamén coincidió que también estuvimos en Fuendetodos, aunque había poco presupuesto. Cosas sueltas nos van pidiendo, como un *skate park* pequeño, más una labor de comisariado. Aunque entre este año y el que viene va a salir algún pueblo más.

### En relación a esto todas las polémicas que surgen en barrios como Lavapiés, que el arte urbano o el muralismo gentrifica

Eso es muy "neoliberal", quejarse al artista y no al que te sube el alquiler. Conocemos casos como el de Miami de cómo a través de murales han arrasado toda una zona y desplazado a los vecinos para crear un nuevo barrio lleno de hoteles.

### Volviendo a lo general, ha habido en general aceptación, pero también rechazo

Sí, el rechazo generalmente ha venido puntualmente por

gente muy radicalizada que todo le parece mal o gente del grafiti puro y duro, sobre todo los primeros años. Al fin y al cabo, estamos trabajando en su contexto y espacio, y lo estamos legalizando, colaborando a que esto sea cultura *mainstream*, lo ven como un intrusismo de gente que no viene del grafiti puro. Al principio, éramos los "modernos" y firmaban encima de los muros pero poco a poco esta gente madura y les traes artistas como Cris McCabe que viene del grafiti y que tiene un modelo de spray con su nombre, que lo han visto en las revistas y eso genera respeto.

A nivel social de rechazo de los vecinos ha ocurrido pocas veces y de manera anecdótica. Un mural que tuvimos que borrar, la araña de Smithe. Una vecina en contra, con toda la comunidad a favor. Costo más repintar la pared que lo que había costado traer al artista de México. A nosotros nos gustó a nivel mediático, el apoyo y el revuelo que se montó por borrar una medianera. A partir de ahí muchas comunidades se preocupan de qué pasa si hay que arreglar la fachada, como lo que ha pasado con el mural de Rosh, realmente siempre que pintamos partimos con que lo que queremos es que dure por lo menos un mes, tampoco pensamos en que dure para la eternidad. En este caso se tenía que restaurar la fachada y ya está.

### ¿Cuáles son los requisitos mínimos para participar? ¿Buscáis a los artistas o son ellos los que se ofrecen?

Ha habido de todo, sobre todo había ediciones en las que abríamos convocatoria, por ejemplo, intervenciones escultóricas en la calle, así descubres cosas nuevas, como nos pasó con Ampparito, algo muy diferente. Después cuando empezó a crecer el Asalto llegaban muchas, y había un gran trabajo de criba, así que decidimos cerrar las convocatorias. Sobre todo, empezamos a trabajar más partiendo del muro concreto y comisariado para escoger qué artista encaja más ahí, no abrir una convocatoria. Lo bueno es que al día podemos recibir como 5 propuestas, muchas de latinoamericanos que quieren de cara al verano hacer la gira por Europa. De ahí vamos guardando los que nos van interesando. Ahora trabajamos más el comisariado, por ejemplo, en frente de ese cole quieres que haya algo muy colorista y blandito, ya sabes a qué artista buscar. Si necesitáramos algo diferente sí que abriríamos convocatoria porque no conocemos a toda la gente que pinta, hay artistas muy interesantes por descubrir.

A la hora de valorar, el primer corte es estético, pero no es el 100%. Hay artistas que estéticamente no son la locura, pero sí que van a trabajar muy bien con los chavales por ejemplo y les va a satisfacer y aprender, como un docente. Las propuestas te entran por los ojos, y luego analizas la metodología y si te gusta, adelante.

### Directrices externas para hacer colección ¿Os marcan desde el ayuntamiento alguna línea a seguir?

No, pero se están dando cuenta sobre todo en ferias europeas que, cuando se les acaban los argumentos clásicos turísticos,

sacan el as del festival Asalto. Hablándolo con una técnica de turismo, del plano del festival Asalto ha desaparecido mucha obra, como el 70%. Desde Cultura no nos han dado nunca directrices, pero ahora se dan cuenta desde Turismo que se está perdiendo mucho patrimonio, que seguimos defendiendo que somos una ciudad con muchos murales, pero ya no queda tanto. Hay murales muy bonitos en barrios periféricos, pero claro, esto es más incómodo para el turista. Yo creo que si se pusieran las pilas van a empezar a darse cuenta de que hay que volver también al centro. Los murales de aquí están ya muy deteriorados, el de Blu antes tenía color y ahora es blanco (tiene 15 años), el de Ino está velado ya.

### **En cuanto a murales o intervenciones de otra naturaleza**

Lo efímero, en el momento en el que queda registrado de manera fotográfica o por video, si desaparece ya ha quedado para incluirlo en un catálogo o en la web.

### **¿Copyright? ¿los artistas conservan la propiedad intelectual de las obras?**

Desde nuestro punto de vista, obviamente. Contractualmente no firmamos nada a ese nivel.

No nos ceden derecho de reproducción de sus obras, pero nunca lo hemos pedido, no nos parece honesto. Por ejemplo, el mural de Boa Mistura del Pilar fue un símbolo para la comunidad Erasmus, nos pidieron poder hacer camisetas con el, les preguntamos a Boa Mistura. La cosa es que no sea pecuario, no nos parecería tan bien si se quieren hacer postales para vender. Siempre recurrimos a ellos porque tenemos claro que, aunque una obra la recibe un cliente siempre será la propiedad intelectual del artista.

### **¿Cuál es el uso de las redes sociales del festival Asalto?**

Dadas de altas tenemos Facebook, Instagram y Twitter, aunque lo que más se usa es Instagram. En el mundo de hoy y audiovisual Instagram funciona muy bien. Facebook hay una horquilla de edades más jóvenes que ya no lo usan y Twitter sobre todo se mueve mucho durante el evento.

### **¿Hay visitas guiadas, folletos, etc.?**

Si, las visitas guiadas tienen mucho éxito. Son grupos pequeños y se agotan enseguida. Al principio surgió porque lo demandaba la gente, ahora ya contamos todo el proceso, mucho más.

Estas están abiertas a todo el mundo, pero por ejemplo si estáis en un barrio concreto, hacemos visitas con los propios vecinos, muchas veces con las asociaciones de vecinos, con los colegios...

Las visitas siempre se ciñen al momento del festival, aunque durante el año también surgen a centros educativos por encargo. Un año también decidimos abrirlas durante un tiempo a ver cómo funcionan, pero creemos que merece más

la pena durante el festival, no tienen tanto tirón durante el año, aunque quizás con una campaña publicitaria más potente sí.

### **¿Os ha hecho alguna propuesta desde Turismo de Zaragoza, tal y como tienen otras rutas, introducir esta?**

No, están contentos repartiendo mapas. Nos consta que se hacen visitas guiadas un poco piratillas, pero bueno, están en la calle, mientras no te inventes mucho la historia... Más que por rentabilizar lo vemos como una forma de mantener el interés por el arte urbano en Zaragoza fuera de las fechas del *Asalto*. Es algo que tenemos pendiente y ver si lo regularizamos o no.

El coste de las visitas contempla lo que nos cuesta la guía y las bolsas que se obsequian.

### **¿Os habéis planteado colocar códigos QR en los murales?**

Si, de hecho, el fenómeno cartela en el séptimo festival ya lo hicimos. Alguna queda, muy analógica. A nivel tecnológico sí que llevamos tiempo pensando en ofrecer algo que al pasar te aporte información, sobre murales que ya no están, etc. Llevamos fantaseando con eso muchos años, incluso nos han llegado propuestas de mapas interactivos, pero nunca ha terminado de cuajar. Es interesante pero también hay que gestionar qué información se da, controlar muchas cosas.

### **En cuanto a la conservación, ¿qué materiales utilizan los artistas? ¿os planteáis que sean duraderos?**

Los gestionamos y se los conseguimos nosotros. Buscamos la máxima calidad para exterior. Sobre todo, en los últimos años (antes pintabas con lo que podías), preferimos prevenir que conservar. Preferimos con brigadas profesionales preparar bien la pared, imprimir y aplicar materiales de máxima calidad y que dure lo que tenga que durar.

### **¿Trabajáis con pinturas al silicato?**

No, casi todo a día de hoy es imprimación con una especie de látex para tapar el poro y en algunos como el de Aryz que damos un anti vandálico al final, un barniz que se queda mate. El pigmento del spray no dura nada, así que en ocasiones le damos protección UVI.

### **¿Veis que los artistas se preocupen por el tipo de material y su conservación?**

Por lo general les interesa sobretodo que corra bien la pintura y que cubra. En muchas ocasiones incluso venden obra, pero no se preocupan de si va a perdurar en el tiempo. Algún artista si, Elian (argentino) por ejemplo se preocupa de las obras que vende, pero no tanto de las que hace en la calle. Suelen dar por hecho que es efímero, unos porque entienden la situación de lo efímero y otros porque en cuanto tienen una buena foto ya no les importa lo que pase.

### **¿Hay algún seguimiento de la conservación de los muros? ¿Hacéis seguimiento fotográfico de la conservación?**

Por ejemplo, en el mural de Ino sí que hubo seguimiento porque el artista había experimentado con pintura negra de calidad, pero en forma de veladuras muy diluidas, y quería saber su conservación para seguir utilizándola o no. Michel Wert con el que hemos trabajado en los depósitos de Ámbar, más o menos trabaja en estos tonos pero también tiene grises (mezcla con blanco). En este proyecto, al ser comisariado tiene un tratamiento más exhaustivo para que dure en el tiempo, barniz, antioxidante, los negros son de muy buena calidad con tinta china... También pensamos que el conservar o restaurar una obra es mucho más costoso seguramente. Nosotros nos basamos en la experiencia que tenemos y en ver qué materiales han durado más a lo largo del tiempo.

### **¿Realmente no hay interés en la conservación?**

No hay preocupación. Interés sí que hay en ver qué materiales se conservan mejor. Queremos que perduren lo más posible y dentro de naturaleza.

### **¿Tenéis un Top 10 de murales que os gustaría o tenéis interés que se conserven? Por ejemplo, el conejo de Roa o el Blu...**

Más que nosotros es el barrio, por ejemplo, con el conejo. Por un lado, nos parece interesante como la ciudad, que es un ser vivo se coma las cosas. Podemos llamar al año que viene a Roa y vuelve y tendremos otras cosas. Sí que es cierto, tuvimos este debate en Valencia con los del *Poliniza*, que una vez que dejas ahí la obra de quien es. Nosotros queremos que dure más, pero si desaparece no pasa nada, el artista muchas veces piensa igual, pero ¿qué pasa cuando el vecino o el barrio considera que ya es un icono y que no puede desaparecer?

### **¿Habéis decidido o planteado en alguna ocasión repintarlos?**

Hemos repintado en una ocasión porque fue nuestro único fracaso como comisarios. En este mural de las armas donde hay una calavera de Boa Mistura, el año anterior vino un artista griego que lo que hacía era espectacular pero aquí vino de vacaciones, a experimentar y dejó una cosa que no era ni de certamen de iniciación de centro cívico, muy por debajo del nivel del festival. En tal caso se borró.

Pero el artista nunca volvería a repintarlo para recuperarlo, casi preferimos que blanqueara el muro y que hiciera otro. Porque no somos nada melancólicos en ese aspecto, las cosas tienen su ritmo y su proceso. Si la obra desaparece, desaparece, esto es una cosa que está en la calle. Nosotros cuando empezamos con esto veníamos del mural del MACBA, que de un día para otro cambiaba entero, venimos de esa cultura. Muy del *graffiti*. Lo vemos muy natural y también lo contrario muy conservador.

### **¿Os opondrías si la comunidad de vecinos decidiera restaurarlo?**

Ahí hay un debate, si quiere la comunidad de vecinos para

nosotros es un encargo. Ya no es un festival de arte urbano, son ellos los que encargan que quiere algo concreto, algo que también hacemos. Si es la institución la que pone el dinero sí, si es la comunidad de vecinos sería ella quien tendría que buscar la financiación.

Consideramos que ya no es un asunto del artista, de hecho, seguro que Roa no lo repintaría. Depende del perfil, Boa Mistura empatiza mucho con el entorno y con la gente y lo haría por el cariño, pero otros como Roa diría que "te pinto otro donde quieras"

### **En cuanto al concepto museo-galería, ¿podrías relacionar Asalto con un museo, un centro de exposiciones o una galería?**

Se han hecho exposiciones efímeras, con obras que se han perdido o que permanecen bajo capas que se han ido superponiendo de pintura. Asalto no tiene una intención de permanencia como sí lo tiene un museo que conserva una colección. En ocasiones sí que nos hemos referido a Zaragoza como un museo de arte urbano, pero es mero lenguaje, en esencia no es nuestra intención. Nos gusta más la idea de "patrimonio". En un momento dado en el Casco Antiguo había una gran cantidad de murales y daba gusto pasear.

### **Con respecto a la investigación, catalogación, generáis información ¿la almacenáis, guardáis, archiváis?**

Si, en todas las ediciones generamos un catálogo impreso para conservar la memoria. En un principio era para darle empaque al proyecto, entidad, como actividad artística. Es cierto que hasta los últimos años no nos hemos tomado muy en serio en generar buen archivo fotográfico, pero nos gustaría hacer algo especial y recoger las ediciones en un catálogo.

### **¿Qué opináis de musealizar el arte urbano?**

Generar rutas, cartelas, sensibilizar, informar del mensaje de los murales, eso nos gusta. El proyecto es muy personal y familiar, y transmitir lo que pasa en el Asalto nos resulta muy difícil. Los que hacen las visitas guiadas son siempre personas que viven todo el proceso del festival, que están dentro. En la calle a ese nivel me parece interesante (la primera vez lo vi en Lisboa). Pero esto es arte contextual, no tiene ningún sentido meterlo en un museo. Ya no sería arte urbano. Coger obras de la calle y meterlas en un museo es una aberración. Coger la técnica o el artista que haga obra para un museo es interesante pero ya es otra cosa. Un espacio museístico te permite hacer lo que quieras, en la calle muchas veces estas limitado por el muro el entorno...

### **¿Pero siempre con carácter efímero o también generar obra que perdure para coleccionar?**

Nosotros mismos tenemos bastantes obras originales, pero no lo consideramos arte urbano. Son obras generadas por artistas urbanos de los que su universo visual nos parece interesante y nos gusta.

### **¿Consideráis las obras de arte urbano del Asalto, arte contemporáneo?**

Sí en cuanto a la temporalidad. Ahora se dice mucho el nuevo arte contemporáneo... Esto es un debate muy largo. Muchos no tienen una formación artística y otros vienen del *graffiti* puro y duro, mucho abandonan muy frustrados, las escuelas de bellas artes porque les encorsetan por su academicismo y terminan por dejarlo. Es muy generoso decir que todo lo que hay en la calle es arte. Yo vengo del diseño, Cruz Novillo decía que el diseñador ve la diana y tira el dardo al centro de la diana, y el artista tira el dardo y luego pinta la diana alrededor. Para mí el arte urbano puro y duro, el *street art*, tiene que buscar algo más que el hecho artístico o satisfacer tu ego artístico.

### **¿Tiene que ser activista?**

Sí, llámalo activismo. Digamos que cierto activismo o "solucionar" cierta problemática mediante herramientas artísticas, un poco lo que hacemos los diseñadores, utilizamos la composición, el color, para solucionar algo, para mí ese es el arte urbano. Como venimos del diseño quizás le vemos esa vinculación estética. Si viene un artista y hace una obra en la calle que es muy artística pero que solo le interesa a él, pues no lo consideramos arte urbano. Para mí en el momento en el que un mural tiene un carácter social, se relaciona con el medio, ahí ya no creo que sea solo muralismo, lo considero arte urbano. Somos peculiares en relación a otros festivales, no buscamos el mural porque sí.

### **¿Cómo ha cambiado el festival desde sus inicios?**

Ya no existe tanta sorpresa, y nosotros sí que seguimos buscándola, si no hay activismo o relación, o un espacio singular o colectivo determinado, con el entorno es difícil que siga sorprendiendo. Si no es así, es un barrio con muchos murales y ya está.

En el tema de paridad, por ejemplo, el año pasado casi lo conseguimos. En el mundo del muralismo hay mujeres pero en menor porcentaje y suelen estar muchos más solicitadas. En Latinoamérica hay un festival sólo de mujeres.

El festival Asalto se ha consolidado como uno de los festivales de arte urbano nacionales con más trayectoria en el panorama nacional, ampliando sus miras al ámbito rural siguen valorando la intervención plástica en el espacio urbano como agente de transformación social y diálogo, más allá del mero decorativismo imperante hoy en día en otros proyectos artísticos similares.

Entrevista

Fecha: 29 de mayo de 2019



## Entrevista a ANTONELLA DI LULLO

Por Jordi Pallarès

ENTREVISTAS PARA EL ARTÍCULO:

MUSEIZAR EL ARTE URBANO. PREGUNTAS, RELATOS Y COMPLEJOS TRAS STREET ART-BANKSY & CO.

Antonella Di Lullo Comisaria romana con una amplia experiencia en festivales y proyectos de arte urbano *indoor* y *outdoor*. (correo electrónico el 25-8-19)

<https://www.out-door.it/> [consulta 4-11-2019]

<https://www.tribune.com/attualita/2013/09/street-art-a-roma-parte-loutdoor-festival/> [consulta 4-11-2019]

### **Cosa ne pensi di «la città come museo» con riferimento alla Street Art? Cosa succede se un'opera di quelle che si mostrano scompare o non rimane come prima?**

Negli ultimi tempi il rapporto tra street art e città è profondamente mutato: nei primi anni del nuovo millennio, in moltissime città sparse per il mondo, gli interventi artistici legati a questo movimento si sono susseguiti e moltiplicati velocemente, con tempistiche e modalità differenti. Le periferie delle città, luogo prediletto di questa pratica, sono diventate *famosi* musei a cielo aperto. 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. La definizione "città come museo" potrebbe quindi essere calzante: basti pensare ai numerosi quartieri trasformati in *art district* in tutto il mondo, ma nello *storytelling* contemporaneo il termine è stato talvolta abusato, quasi anche per dare una legittimazione a quello che stava accadendo. A mio parere quello che è mancato, rispetto alla dimensione museale, è la funzione didascalica *in loco*. Molto spesso i muri non sono sufficientemente accompagnati da importanti informazioni, quali ad esempio il nome dell'artista e l'interpretazione dell'opera. Questa mia considerazione potrebbe sembrare molto accademica, ma spesso le opere di street art sono indissolubilmente legate al luogo, lo raccontano e lo enfatizzano. Perciò se esso non viene raccontato si rischia una lettura puramente estetica e superficiale.

La percezione comune fa riferimento a quegli anni di inizio secolo perché in essi vi è stata una veloce diffusione del fenomeno che ha permesso al grande pubblico e al cittadino di imparare a conoscere questa forma d'arte, gli artisti, le loro pratiche e le loro terminologie. Seppure sia passato un tempo relativamente breve, mi sembra che l'attenzione verso i muri (e si badi bene non verso la *street art*) si sia affievolita in favore di altri progetti e grandi mostre -più o meno discutibili- che attraggono il grande pubblico verso i musei.

In generale non ho più la percezione che avevo fino a qualche anno fa, di continui cantieri che celano la realizzazione di grandi muri. Noto che molti artisti della scena si sono spostati verso altri lidi: progetti diversi, sicuramente più ambiziosi e sperimentali. Questo non vuol dire che la pratica del muro sia

finita o che gli artisti abbiano perso interesse verso di esso, ma che ora hanno nuove possibilità di confrontarsi con superfici, materiali e progetti eterogenei. Con un riferimento diretto alla città di Roma, dove vivo e continuo a lavorare come curatrice di diversi progetti tra i quali l'Outdoor Festival, posso affermare che la pratica della realizzazione di muri si sia molto ridotta, dopo aver ricevuto un'attenzione da parte del pubblico e delle istituzioni molto alta.

Quello che ho sicuramente notato è che gli artisti dopo anni di pratiche legali, cioè muri più o meno commissionati, sono tornati a "lavorare da soli", o hanno implementato nuovamente questa pratica, con interventi per lo più di poster art, quindi di ridotte dimensioni e di veloce affissione, in punti più o meno strategici e assolutamente illegali. Quasi una risposta, un reset completo, o meglio, un tornare alle loro primissime esperienze. Opere quindi effimere e temporanee, destinate a scomparire. Anche se in generale questi aggettivi appena citati fanno parte del vocabolario della *street art*, per diversissimi motivi questo tipo di opere scompaiono: il palazzo su cui è stata dipinta un'opera viene demolito, le vernici utilizzate non reggono il passaggio del tempo e quindi l'opera si deteriora. L'artista stesso ha pensato l'opera come effimera, oppure per risposta ridipinge il suo muro. Infine le opere possono scomparire per motivi che stentano a digerire come puri fini commerciali con lo stacco delle opere dal muro oppure per censura politica o religiosa. E' un'arte molto veloce nella sua genesi, nella sua realizzazione e nel suo consumo, possiamo solo mestamente consolarci con le testimonianze fotografiche, anche se chi lo dice che anche questa pratica non sia parte insita del movimento?

**Si parla tantissimo adesso di musei di Street Art, cosa ne pensi di questo concetto? Gran parte di questi musei sono privati. Pensi che le istituzioni pubbliche hanno l'obbligo e l'opportunità di raccontare questo fenomeno dal museo ai cittadini o è meglio lasciarlo nel suo stato «urbano»?**

Lavorando da diversi anni a stretto contatto con numerosi artisti, quello che è emerso, durante confronti e costruzioni di progetti, è stata la costante necessità da parte di questi ultimi di esprimersi qualunque fosse la superficie e lo

spazio a loro disposizione. Soprattutto con l'esperienza dell'Outdoor Festival, a partire dal 2014 in poi, quando il festival si è trasformato: dopo 3 edizioni in strada e numerosi muri realizzati, abbiamo avuto la necessità di confrontarci con spazi chiusi da tempo, custodi di una storia ben precisa che emergeva e che aveva la necessità di essere raccontata. Ci sembrava che la strada non fosse più sufficiente. I supporti, i materiali e i luoghi potevano essere illimitati per lo sviluppo di un'idea. Riflettevo inoltre su quali sarebbero potute essere le diverse evoluzioni di questo movimento, dove si stava andando e come poteva essere raccontato il periodo appena trascorso. Portare in spazi chiusi queste pratiche artistiche per me significava portare una certa attitudine all'arte e al lavoro che accomuna questi artisti. Per molti di loro trovarsi in grandi spazi chiusi dove le pareti invece di una erano quattro rappresentava una sfida che tutti volevano affrontare e con la quale volevano confrontarsi.

Per quel che riguarda il «contenitore» museo, in questo periodo a mio avviso deve affrontare delle sfide e porsi degli obiettivi ben precisi nei confronti del pubblico e dell'arte che contiene e che vuole sostenere. E' un discorso che a mio parere si deve applicare a tutte le tipologie di museo contemporaneo. Se da una parte il museo non può certo dimenticare la sua funzione divulgativa, deve contemporaneamente essere promotore e sostenitore di nuovi artisti e progetti. E' proprio tra questi tre poli —storico, di ricerca e di promozione— che il museo deve oggi trovare un suo bilanciamento. Nello specifico per quei musei dedicati alla *street art*, non sono contraria. Sicuramente sembra paradossale portare all'interno opere prelevate dalla strada se non per i soli scopi di conservazione e divulgazione. Chiaramente le modalità devono essere chiare e concordate con l'artista. E' certamente un argomento che porta con sé numerosi questioni aperte, dubbi ed interrogativi sulle modalità di azione.

I musei sia privati che pubblici in questo preciso momento, a mio parere, devono quindi lavorare sulle due direttrici apparentemente divergenti: da una parte non devono

dimenticare la storia del movimento, ponendosi delle domande sulla sua evoluzione e approfondendo i nodi principali della sua storia, come ad esempio il fatto che in un certo periodo molti artisti si siano trovati in strada con la medesima voglia di esprimersi nello spazio pubblico. Sicuramente un obbligo ed una sfida. Senza dimenticare il lavoro di numerosi fotografi e *video maker* che hanno saputo raccontare quello che stava accadendo (in moltissimi casi anche gli artisti stessi che hanno fotografato le loro opere); quello che abbiamo oggi a disposizione è un immenso archivio che può raccontarci delle storie. Bisogna solo saperlo interrogare. Dall'altra i musei devono saper sostenere il lavoro degli artisti, facendosi promotori e finanziatori di progetti e sperimentazione, cercando di capire e intuire la direzione di questo movimento e quali saranno le sue evoluzioni future. Deve sapere cioè racchiudere al suo interno il passato, il presente e il futuro del movimento, non ponendosi come statico contenitore, ma sottolineando e promuovendo la dinamicità di questo contenuto.

La *street art* e il movimento del *writing*, in un preciso momento, hanno beneficiato dell'evoluzione e della diffusione di internet: piattaforme social volte alla condivisione, che hanno permesso la diffusione di artisti, opere e pratiche in ambiti talvolta distanti da essi. Dallo schermo del computer ci si poteva comodamente meravigliare dei muri che venivano dipinti nell'altro capo del mondo, si poteva conoscere nuovi artisti e le infinite sfumature che questi due movimenti avevano al loro interno. La reale problematica che questo fenomeno ha portato è stata quella di una esposizione troppo superficiale delle opere: il contesto circostante in moltissimi casi non veniva menzionato, e scompariva appiattendosi, sembrando un muro anonimo proveniente da una qualsiasi città del mondo. Fortunatamente nel corso degli anni sono nati degli strumenti che hanno sempre di più permesso l'approfondimento e la divulgazione di queste pratiche contrastando il fenomeno dell'esibizione superficiale dei social: veri e propri archivi digitali che cresceranno nel tempo in grado di fornire una conoscenza e una riflessione più dettagliata.

## Entrevista a E1000

Por Jordi Pallarès

Es un artista urbano ubicado en Madrid que combina sus intervenciones en el espacio público con exhibiciones en galerías y centros culturales. (Correo electrónico el 22-8-19) <https://www.instagram.com/e1000/> [consulta 4-11-2019]

**Se habla mucho ahora de museos de Arte Urbano, ¿qué piensas sobre este concepto?**

Creo que a veces nos enredamos en el concepto porque necesitamos etiquetar las cosas de forma distinta continuamente para sentirnos seguros y conocedores, cuando lo importante es que nos entendamos. Creo que pueden existir museos con trabajos de artistas que desarrollen

su trabajo en la calle pero el 50% de la esencia del arte urbano es el entorno donde se desenvuelve. Y es imposible crearle un espacio porque ya lo tiene.

**Gran parte de estos museos son de carácter privado. ¿Piensas que las instituciones públicas tienen la obligación y el reto de explicar este fenómeno desde el museo a la ciudadanía o es mejor dejarlo en su estado «urbano»?**

En mi opinión es mejor dejarlo en su estado natural aunque en ocasiones se hagan representaciones de algo que sucede en otra esfera. Una serie de condicionantes (climatología, ubicación, su parte espontánea...) hará que siempre se quede en una representación de lo que sucede en otro lugar. Creo que la parte de la documentación y estudiarlo desde el interés es una función que puede ser de carácter más institucional.

**Como artista, ¿cómo crees que se debe abordar un proyecto indoor sobre una práctica artística que surge y tiene sentido en la calle? ¿Cómo hay que tratar lo efímero y la autoría en esos casos?**

Esto se lleva haciendo mucho tiempo en el mundo del arte, la diferencia es que esto ha nacido para la calle pero no con la idea de ser puesto en interior, por eso creo que es imprescindible ser consecuente con el trabajo en la calle. Es importante no centrarse únicamente en la parte estética e intentar transmitir también la experiencia, que para mí es uno de los pilares de

este movimiento. Están por un lado en entorno, que es el punto de partida, por otro lado la experiencia de la ejecución y de la recepción del espectador y la pieza que es lo que se debería adaptar a los anteriores factores.

**¿Cuál es tu opinión acerca de la «la ciudad como museo» con respecto al Arte Urbano? ¿Cuál podría ser el impacto de este tipo de “museos” en la propia ciudad y en la vida de quienes la habitan? ¿Tiene que haber límites en las intervenciones?**

La ciudad es una ciudad, un terreno de juego para quien quiera tomársela de forma lúdica o experiencia, pero no creo que sea un museo ni un lienzo blanco, es un nuevo escenario que no tiene que ver con eso, y por lo tanto necesitaría otra denominación. En mi opinión las intervenciones tienen que ser libres y de carácter ciudadano, de otra forma estamos capitalizando el espacio público al mismo nivel que la publicidad.

## Entrevista a FARE ALA

Por Jordi Pallarès

Es un colectivo artístico multidisciplinar ubicado en Palermo (Italia). Según su web “nasce dall’incontro di diversi artisti accomunati dall’esigenza di creare un luogo aperto di discussione sul rapporto fra pratica artistica e dimensione sociale e politica dello spazio urbano”. (Correo electrónico el 21-8-19). <http://www.fareala.com/p/about-noi.html> [consulta 4-11-2019]

**Si parla tantissimo adesso di musei di Street Art, cosa ne pensate di questo concetto?**

Pensiamo che musealizzare la street art significhi -almeno in apparenza- snaturare una pratica che nasce nello spazio urbano spostandola in uno del tutto lontano dalla strada. Lontano da ciò che per noi rimane, o deve tornare a essere, il luogo centrale del conflitto e delle lotte. Con questo non vogliamo dire che tutta la street art o l’arte in generale abbiano o debbano necessariamente avere un carattere critico o politico. Tuttavia ci sono dei casi che fanno riflettere. La street art che rimane in strada, infatti, non sempre ha questo carattere politico o critico e anzi può accadere esattamente il contrario. Oggi vediamo infatti interventi di street art realizzati in strada che aprono, aiutano, o spingono processi di gentrificazione e trasformazione dello spazio urbano in senso genuinamente capitalista. Non è un caso se spesso a certe pratiche di street art si accompagni un lessico inquietante riferito ai quartieri o alle aree urbane: è il caso dell’espressione «rigenerazione urbana», «riqualificazione» o, peggio, del termine «decoro urbano» che conducono questi interventi ad essere - in modo consapevole o meno - un «cavallo di troia» che facilita la mutazione urbana dettata dalle politiche capitaliste, securitarie e di controllo. Una piccola riflessione linguistica in tal senso: il termine rigenerazione, riferito ai quartieri dove si intende intervenire, ha come presupposto non detto che questi spazi siano «degenerati» o defunti e che dunque andrebbero in qualche

modo “rigenerati” dall’arte. Ciò pensiamo che sia sufficiente per capire la posizione problematica e il giudizio che, più o meno inavvertitamente, animano certe pratiche di street art.

**Gran parte di questi musei sono privati. Pensate che le istituzioni pubbliche hanno l’obbligo e la sfida di raccontare questo fenomeno a i cittadini?**

Sì, pensiamo che le istituzioni pubbliche debbano raccogliere la sfida di raccontare la street art ai cittadini. Molto però dipende dalle modalità di narrazione di queste pratiche e dal rapporto tra spazio museale e spazio urbano che sottendono o attivano. Se si tratta di semplici mostre indoor di street art, come se ne vedono molte in giro, non pensiamo possano restituire allo spettatore la complessità sociale e relazionale dello spazio urbano dove nasce l’opera e della quale quest’ultima dovrebbe nutrirsi. Operazioni di questo tipo - che semplicemente spostano opere di street art in uno spazio indoor - proprio per questa ragione, oltre che per la trasformazione delle opere in pezzi vendibili sul mercato, rasentano per noi il grottesco. Esperienze diverse potrebbero rappresentare delle modalità interessanti. Pensiamo a progetti istituzionali che invitano gli artisti a lavorare in strada e che, allo stesso tempo, aprono riflessioni sui problemi posti dalla restituzione nello spazio museale dell’esperienza condotta nello spazio urbano. In generale, rimane però un rischio per l’artista: quello di ritrovarsi

«schiacciato» all'interno delle dinamiche istituzionali e di perdere parte dell'autonomia creativa.

**Senza pretendere una risposta assoluta, come si può affrontare un progetto indoor di una pratica artistica che esce e ha senso in strada?**

Pensiamo che sia molto difficile restituire una pratica artistica nata in strada - che non solo è decisamente site specific ma spesso anche «time specific» - all'interno di un altro spazio, esterno o interno che sia. Il risultato sarebbe sempre un pallido riflesso della complessità spaziale, temporale e relazionale che una pratica artistica urbana in generale dovrebbe attivare.

**Sono passati tre anni della polemica mostra in Bologna. Come si può lavorare l'effimero e l'autoria nel spazio pubblico in un museo o centro culturale?**

Crediamo che l'idea di organizzare una mostra staccando opere dai muri della città con l'intento/scusa di preservare alcuni pezzi di street art dagli effetti del tempo -peraltro su

iniziativa di poteri forti (e per giunta senza chiedere consenso agli artisti) come accaduto a Bologna qualche anno fa - sia un'operazione che non sapremmo definire altrimenti se non come rivoltante. Iniziative come queste, che rubano le opere di street alla strada per consegnarle al mercato, sottendono una visione della città e dell'arte - e quindi della vita - come ambiti di accumulazione privata e profitto e snaturano totalmente gli interventi degli artisti.

**Cosa ne pensate di «la città come museo» con riferimento alla Street Art? Quale potrebbe essere l'impatto de questi «musei» nella città e la vita di cittadini?**

Tutto dipende dalle modalità e, in questo caso, dalla maniera in cui si pensa la «città come museo». Se questo concetto si traduce in un percorso che conduce i cittadini a vedere una serie di opere (magari dal carattere decorativo o spettacolare) o deve essere uno dei tanti percorsi di consumo turistico o di intrattenimento che affollano le nostre città, è inutile dire che ai nostri occhi l'impatto che si realizza è non solo poco interessante ma addirittura pericoloso.

## Entrevista a SERGIO GARCÍA BAYÓN

Por Jordi Pallarès

Responsable de un proyecto surgido en 2008 en Bilbao, SC Gallery exhibe, representa y gestiona a artistas internacionales que desarrollan su trabajo en el espacio público. (Correo electrónico el 21-8-19) <https://www.scgallery.es/> [consulta 4-11-2019]

**Se habla mucho ahora de museos de Arte Urbano, ¿qué piensas sobre este concepto?**

Los museos son espacios importantes dentro de la infraestructura de cualquier país y desde el punto de vista social. Ya sean públicos o privados, con ánimo de lucro o sin él, la finalidad de los museos es la de conservar, adquirir, investigar, transmitir información, exponer o exhibir... El arte urbano ha protagonizado una gran aceptación global en estas dos últimas décadas, con diferentes exposiciones museísticas —*Street art* en la Tate Modern 2008, *Art in the Streets*, en el Moca de Los Angeles 2011, *City as canvas* en el City Museum de NY 2014, "Deambular" del artista Eltono en Artium, Henry Chaflan en el Ceart de Fuenlabrada 2019, etc—. El arte urbano necesita conservadores que posibiliten la transmisión y preservación de la historia del movimiento artístico, la evolución y la realización de nuevos proyectos.

En la última década han surgido algunos museos relacionados con este movimiento artístico (Mima Museum Bélgica, Berlín), es lógico que suceda. Ahora bien, algunos tan solo exhiben objetos de artistas que están relacionados con el movimiento urbano y para nada ofrecen ni el contexto ni las prácticas del arte urbano.

**Gran parte de estos museos son de carácter privado. ¿Piensas que las instituciones públicas tienen la**

**obligación y el reto de explicar este fenómeno desde el museo a la ciudadanía o es mejor dejarlo en su estado «urbano»?**

Es cierto que la gran mayoría de los denominados museos de arte urbano son privados y las instituciones públicas en general dejan a un lado esta corriente artística. Creo que es importante que las instituciones públicas se impliquen con conocimiento, es necesario para poder acercarse a la ciudadanía este fenómeno artístico. Es un debate complejo en el cual se deben adquirir una serie de bases sobre las condiciones del arte y en este país no se han dado. Ya veremos qué nos depara en un futuro próximo.

**Como galerista y responsable de proyectos públicos, ¿cómo crees que se debe abordar un proyecto indoor sobre una práctica artística que surge y tiene sentido en la calle? ¿Cómo hay que tratar lo efímero y la autoría en esos casos?**

En muy pocas ocasiones desde SC Gallery hemos realizado proyectos *outdoor* para finalmente exhibirlos dentro de la galería o museo. El arte no puede obviar su contexto, ya que le otorga todo su significado; de esta forma, el arte público no puede tampoco olvidar la arquitectura, el urbanismo, la cultura y, en definitiva, la idiosincrasia de la audiencia a la que se dirige. En este caso, desde SC Gallery junto a los artistas y



comisarios invitados, hemos estudiado rigurosamente todas las propuestas que han acabado mostrándose en la galería o museo. Principalmente ofreciendo documentación y alguna obra, objeto, relacionada con el trabajo de calle. Son dos escenarios distintos y es bastante complejo compaginarlos en un tipo de proyecto outdoor & indoor y no desvirtuarlo. Esta coherencia entre la obra y su entorno es esencial para conocer el contexto y su alcance.

**¿Cuál es tu opinión acerca del concepto «la ciudad como museo» con respecto al Arte Urbano? ¿Cuál podría ser el impacto de este tipo de «museos» en la propia ciudad y en la vida de quienes la habitan? ¿Tiene que haber límites en las intervenciones?**

Por una parte, pienso que 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. Con las diferentes intervenciones, estamos reactivando el debate en torno al Arte Público, creo que esto es muy interesante. Extendiendo su alcance y su comprensión al de las transformaciones sufridas por las propias ciudades.

Para canalizar este y otro tipo de propuestas, es necesario que exista una comprensión de la cultura como servicio público, al mismo tiempo que como patrimonio. Estas ideas de arte público, más allá de su potencial estético, exigen y adquieren la responsabilidad de repensar nuestras ciudades, nuestro tejido social, nuestras necesidades más básicas. Muros que nadie mira y de repente adquieren un valor artístico. Sin tener que visitar museos o galerías de arte, el ciudadano de a pie, tiene un contacto con el arte. Siempre me ha interesado esta idea. Democratizar el arte de algún modo. Sí que es cierto que en la última década el concepto mural está desbordando su significado y comienza a ser invasivo y utilizado como herramienta para la turistificación de una ciudad o barrio. Creo que debe de existir una especie de gabinete (arquitectos, urbanistas, artista, críticos de arte, etc) que valore el impacto de los grandes murales y se actúe con valores y respeto hace el entorno, vecin@s, etc. El arte es también un servicio público, además de una industria y un objeto de colección o museizado. No debemos olvidarlo. Por ello las intervenciones murales, instalaciones, *performances*, etc. deben de estar en relación con el espacio público y formar parte de la urbe.

## Entrevista a JAUME GÓMEZ

Por Jordi Pallarès

Es investigador y editor especializado en subculturas y cultura de masas. Es también el actual presidente de INDAGUE, Asociación Española de Investigadores y Difusores de Graffiti y Arte Urbano. (Correo electrónico el 22-7-19). <https://indagueblog.wordpress.com/> [consulta 4-11-2019]

**Es parla tantíssim ara de museus d'art urbà, què en penses sobre aquest concepte?**

Els museus d'Art urbà, com a concepte de Museu són un nou fenomen que és fruit de l'assoliment cultural i maduració estètica i conceptual de dos fenòmens annexes: *graffiti* i art urbà. El desenvolupament dels projectes de museus d'art urbà en l'actualitat naixen impulsats gairebé per dos fronts diferents: per aquells que ja gestionen galeries o bé impulsen iniciatives de festivals i tours de graffiti i art urbà; o des de la base d'aquests moviments.

En el concepte és clau la mirada més enllà del carrer desenvolupada des de finals dels anys setanta pels primers escriptors de *graffiti* i artistes urbans en generar obra "apropiable" per a galeristes de Nova York com Sidney Janis Gallery i Razor Gallery o per europeus com Yaki Kornblit a Àmsterdam i la Medusa Gallery de Roma a meitat dels anys 80. Més enllà de poderoses col·leccions generades en aquests anys com la de Sam Esses a Nova York, el primer intent de crear un museu com a tal va ocórrer el 1989 quan l'artista Martin Wong va crear un espai únic a un àtic de l'East Village que va denominar "«Museum of American *Graffiti*» amb obra d'escriptors de graffiti com Dondi, Sharp, Lee Quiñones i

artistes urbans com Keith Haring. Al 1994, aquesta col·lecció va ser donada al Museum of City of New York on es va fer una sala per a aquest «Museum of American *Graffiti*». Per tant, des del 1994 aquesta idea de museu "d'art urbà". Dead Drops. Intervenció de Aram Bartholl. Palma, 2010. Foto del autor. públic ja existeix.

Amb l'expansió global del fenomen, i després del desastre de les galeries en venda i promoció de *graffiti* i art urbà apropiable entre 1986 i l'any 2000, en l'última dècada s'ha anat generant un gran èxit cultural d'aquests llenguatges i s'ha creat un nou públic. Això ha activat tot un sistema de l'art que és pràcticament privat perquè aquests llenguatges no tenien cabuda en l'àmbit públic. De fet, ha estat impulsat per galeristes, la gran majoria pròxims a artistes urbans i escriptors de graffiti, les col·leccions dels quals han anat creixent i transformant-se en museus. Un bon exemple fóra l'evolució de l'Alice Gallery en el MIMA a Brussel·les, tot i la coexistència d'ambdós espais.

Els llenguatges també han madurat. Ja no es pot parlar sols de «graffiti art» o «art urbà» apropiable en format llenç, serigrafia o instal·lació. De fet, el més interessant a nivell estratègic i creatiu prové d'una reacció de discursos de diversos artistes que

ara treballen en terrenys híbrids, seleccionant trets del *graffiti* i l'art urbà per generar noves idees, estratègies i llenguatges, tal com manifesta el nou concepte d'*Art Intermural*. En una part petita, aquesta reacció busca, d'una forma subtil, una mena «d'adaptació molesta» dins dels espais interiors o tradicionals de l'art, donant-li's però una volta àcida i crítica.

### **Gran part d'aquests museus són privats. Creus que les institucions públiques tenen l'obligació i el repte d'explicar aquest fenomen des del museu a la ciutadania?**

Jo mateix vaig advertir i proposar el passat juny -dins de un cycle de conferències- a un responsable de l'Ajuntament de Barcelona la possibilitat de crear un museu d'Art Urbà públic i donar eixida a la que segurament serà una necessitat. Però, sobretot, donant eixida al que és una gran oportunitat, donat la quantitat d'artistes que treballen els llenguatges del *graffiti* i l'art urbà a Barcelona i Catalunya. En la meua opinió, és una obligació lògica i natural. Hi ha més artistes que mai, més venda, més galeries, més «consum» i públic expectant d'obra, espais, venda i difusió cultural d'aquests fenòmens. Per tant, s'haurà de començar a pensar en què no es pot deixar en mans privades tota aquesta tasca cultural. A més a més, està ocorrent un fenomen ben conegut en l'àmbit tradicional de l'art i és que les obres de més qualitat i valor històric estan quedant en mans privades. Els més hàbils col·leccionistes i especuladors ja fa temps, especialment a partir de 2004, que han anat treballant en la venda d'obres i, fins i tot, de lots a subhastes en cases tradicionals com Sotheby's o espais com Artprices que reflexen aquests moviments. És a dir, la tasca pública quan arriba, ja ho farà amb molts anys de retard i, per tant, sospite que més d'un museu públic acabarà nodrint-se d'obres d'aquestes col·leccions privades a preus molt cars. De fet, molts col·leccionistes van néixer també en aquest àmbit per especular. Aquests girs estan arrodonint el camí habitual de l'especulació de l'art, ara en aquests llenguatges que es venen com frescos i nous, però que ja duen mig segle sacsejant els límits de la cultura popular i de l'art tradicional per les seues arrels subculturals i activistes. En definitiva, el que ocorrerà els pròxims anys amb la creació de nous museus públics d'Art Urbà és que s'acabarà reproduint la rèplica del sistema de l'art tradicional dins aquests àmbits, copiant les seues estratègies, patrocinadors, canals i interessos. Hi ha molts riscos i molts beneficis culturals en tota aquesta tasca.

### **Sense pretendre una resposta absoluta, com s'hauria abordar segons el teu parer un projecte indoor d'una pràctica artística que sorgeix i té sentit al carrer? Com creus que s'haurien de treballar els conceptes d'èfimer i d'autoria?**

Ja hem escrit diferents investigadors sobre aquests processos d'integració outdoor cap a indoor. El que ocorre en aquest procés és que el *graffiti* i també l'art urbà pateixen una descontextualització i re-contextualització que modifica radicalment el seu discurs: en part perden el component de joc, d'experiència a l'espai urbà, perden el gest exploratori, actitudinal i el sentit alliberador o catàrtic també. Si s'ha que pagar entrades en aquests museus o galeries, aquests

llenguatges perden la gratuïtat intrínseca del seu paper al carrer. Les obres a l'interior tampoc competeixen per l'espai públic, ni estan en competència amb altres accions a l'entorn i, per últim, no cotitzen com "accions" dins dels marcs de la subcultura o de les escenes d'art urbà. Per tant, són obres que passen a un nou plànol que convé treballar. Fins ara, de forma consensuada, les dos estratègies més bàsiques d'integració d'aquestes pràctiques outdoor han estat la traslació mural exterior per interior i la transformació dels llenguatges, motius i recursos en format llenç. Per a mi, aquestes estratègies ja no funcionen gaire, excepte per a les obres clàssiques dels 80 estil Futura 2000, i en alguns casos contemporanis com ara determinades obres d'artistes com Felipe Pantone. El format llenç pareix que s'està esgotant, especialment per al llenguatge més pur del *graffiti*. A més, la fórmula clàssica del mural interior pareix que també. Especialment, l'art intermural està buscant fórmules híbrides per fugir d'aquests esquemes a favor d'una gran performativitat tècnica i discursiva.

Sembla ser que el concepte d'èfimer és clau a l'hora de treballar aquests dos llenguatges que ho són per idiosincràcia. Malgrat això, la gran part de formats en què es presenten obres de *graffiti* i art urbà als museus són apropiables i no especialment efímers. A més, com a peces museables, comprades, taxades i exposades en mesures de seguretat cap al gran públic estan projectades en una clara voluntat no efímera. Pel contrari, el caràcter efímer d'aquests llenguatges també presenta nous avantatges que els llenguatges tradicionals no tenen. Per exemple, permetre als museus tenir obra renovable i així poder programar moltes exposicions temporals en una clara dinàmica consumible d'imatges, pròpia d'aquests temps. En aquests casos, és habitual el recurs d'intervencions en «format mural» que solen vestir tant l'interior com l'exterior dels museus, tant per a exposicions úniques d'art urbà en museus d'art contemporani com podria ser el Moca de Los Angeles en mostres com «Art on the Streets», com en renovacions contínues de murals efímers estil «Urban Nation» de Berlin.

Si jo tingués que gestionar un museu d'Art Urbà, intentaria assolir una col·lecció permanent d'obres, però seria realment complexe gestionar la conservació de intervencions muralistes, donat que l'espai quedaria viciat per a noves exposicions. És un tema complex de respondre, perquè a l'hora de projectar exposicions tant artistes urbans com escriptors de *graffiti* necessiten trencar els marcs i intervenir els murs. Per a ells i elles és clau, és innat. Per tant, tenir noves exposicions obligaria a repintar contínuament com habitualment passa a tots els museus. Per altra banda, generar una col·lecció permanent també suposaria crear un èlit d'artistes i escriptors de *graffiti* dins del museu. És a dir, crear un nou status fora de la subcultura, per a ells fora de la tradicional economia de prestigi de la subcultura. Aquest fenomen que ja va ocórrer a meitat dels anys 80 i que avui és global, no serà mai superat per la pròpia subcultura de base del moviment en el cas del *graffiti*. Per tant, a l'hora de generar un museu amb obres d'art d'escriptors de *graffiti* intentaria mantenir fidelitat a certes estructures. Açò sona infantil i utòpic però el respecte al caràcter i essència de la subcultura del *graffiti* estaria molt present al meu museu.

Respecte al concepte d'autoria -exceptuant algunes obres més pròximes a l'artivisme- és una idea que està especialment marcada al món del graffiti i l'art urbà, en què la signatura i l'estil propi són requisits bàsics, a pesar de la potència del concepte col·laboratiu d'aquestes pràctiques. Hi ha certs creadors que estan precisament treballant en conceptes de dissolució de la firma, estil reconeixible, tècnica mural i, fins i tot, reaccionant al concepte d'autoria com a via de creació de nous discursos paral·lels a aquests llenguatges. De la mateixa manera, el públic i el mercat reclamen el caràcter icònic de l'autoria. Per exemple, «un verdader Banksy». Per tant, com a la resta de pràctiques artístiques, és una cosa indissoluble a aquestes pràctiques. Un tema diferent és parlar sobre els drets d'autor i reproducció d'obres al carrer. Jo mateix he sofert que obres creades per mi han estat emprades com backgrounds d'espots publicitaris de cotxes, partits polítics o usades per fotògrafs com a escenaris. Des d'un punt de vista radical, el que està al carrer és públic i, per tant, no té autoria legal. Però ocorre que, de forma comuna, especialment fotògrafs, editorials, webs i algunes empreses es lucren publicant fotografies d'obres o copiant recursos d'obres del carrer. És molt important respectar els escriptors i els artistes, i és relativament fàcil demanar-los permís per a publicar el seus continguts. És una qüestió de respecte i, és clar, no és habitual en aquells que busquen lucrar-se.

**Què en penses de «la ciutat com a museu» respecte a l'Art Urbà? Quin pot arribar a ser, segons el teu parer, l'impacte d'aquests «museus» en les ciutats (i pobles) i en la vida dels ciutadans i ciutadanes?**

La ciutat com a museu sona a una mena d'utopia situacionista en continu moviment, i sona atractiva però no exempta de

riscos. La ciutat com a museu és un terme que s'està emprant especialment en ciutats que des del món del graffiti, i de major forma il·legal, van anar des dels anys 90 bricolant espais murals de renovació i que els darrers anys han assolit una gran activitat muralista també en el camp de l'art urbà. Els espais bricolats per aquesta pràctica no solien sobrepassar els 6 metres d'alçada, de tal manera que eren espais que parlaven als ciutadans. Podem parlar de Berlín, València o Lisboa com a bons exemples. En aquestes ciutats, i de forma natural i progressiva, els habitants han anat assimilant i convivint amb aquests fenòmens de manera que, en part, els senten com a "museus". Però, especialment i des de 2007, de forma extensa, numerosos curadors han aparegut a tot arreu gestionant immensos festivals que deixen gigantescos murals als centres urbans de tot el món i això està tenint un impacte i també una tasca d'homogenització cultural, de globalització. De forma recurrent, aquests bells murals aplasten al ciutadà, no li parlen de tu a tu, ni permeten cap poètica, ni alimenten un joc de recerca i sorpresa com l'art urbà de principi de segle. Pareix que estan més bé plantejats per a ser vistos desde l'avió o per Googlemaps que per la gent a peu de carrer, i obliguen a un gran desgast als artistes que els fan. En bona mesura, la imposició d'aquests enormes formats dins de l'art urbà ha estat per pròpia competició entre els seus participants per un millor posicionament mediàtic. A mi, aquest format propi del concepte de ciutat com a museu no em fascina realment. La ciutat museu perfecta és aquella en la que, de forma contínua, els seus habitants alliberen espais per a la pràctica del graffiti, de l'art urbà i de moltes altres pràctiques culturals col·laboratives. I en aquesta tasca d'alliberar espais, les autoritats tenen molt a dir. De fet, fins i tot poden construir espais per a la pràctica, però això ja és utòpic.

## Entrevista a GREG JAGER

Por Jordi Pallarès

Es un artista urbano romano que desarrolla su trabajo a nivel internacional, combinando espacios indoor y outdoor.

(Correo electrónico el 18-8-19) <https://gregjager.com/> [consulta 4-11-2019]

**Si parla tantissimo adesso di musei di Street Art, cosa ne pensi di questo concetto?**

Il «museo» nella sua formula più canonica è un'istituzione che nasce con l'obiettivo di preservare e tutelare l'arte prodotta in un determinato periodo storico, al fine di poterla tramandare. I musei hanno direttori, comitati scientifici, collezioni stabili.

L'arte urbana è al contrario un fenomeno che nasce per essere effimero, fuori da qualsiasi contesto istituzionale (altrimenti non sarebbe urbana).

Penso che esperimenti di musealizzazione (se pur effimeri), di quella cultura che noi siamo abituati a catalogare come «Urban», sono i nuovi vettori culturali spinti dalla cooperazione

di energie provenienti da background comuni. Piattaforme che offrono esperienze immersive a 360 gradi, laboratori, talk, incontri con le scuole.

Ho il piacere di citare alcuni esempi:

- Monumenta Leipzig <https://www.brooklynstreetart.com/2018/10/03/monumenta-large-scale-icon-celebrates-the-intelligence-of-many-in-leipzig/>
- Mima, Bruxelles <http://www.mimamuseum.eu/>
- Artmossphere, Moscow <http://2018.artmossphere.com/>

Credo sia fisiologico che una sottocultura prima o poi emerga e si confronti con la società.

**Gran parte di questi musei sono privati. Pensi che le istituzioni pubbliche hanno l'obbligo e l' sfida di**

**raccontare questo fenomeno dal museo a i cittadini o è meglio lasciarlo nel suo stato «urbano»?**

Le istituzioni devono lavorare al servizio dell'arte e hanno l'obbligo di intervenire supportando con agevolazioni sia economiche che tecniche (finanziando, aprendo spazi, agevolando la mobilità internazionale), sempre nel rispetto dei processi creativi e della curatela. Solo in questo modo si può offrire ai cittadini un contenuto genuino e puro.

**Come artista, come pensi che si deve affrontare un progetto indoor di una pratica artistica che esce e ha senso in strada? Come trattare l'effimero e l'autoria?**

Per cinquant'anni, i graffiti e la street art hanno sfidato le convenzioni e stimolato il dibattito sulle nostre percezioni di ciò che costituisce l'arte. Mentre il genere entra nel suo sesto decennio, ci poniamo di fronte a nuove interpretazioni di dove si trovano oggi la street art e i graffiti.

Vorrei citare Raphael Schacter (Insegnante di antropologia presso l'UCL di Londra) che introduce, puntuale come un orologio svizzero, il concetto di «Inter mural Art». Questo concetto dell'arte che attraversa le pareti è molto interessante. rappresenta un cambiamento radicale in un momento chiave in cui la strada è saturata di interventi murali (legali e illegali) e questa saturazione ha completamente svuotato di significato e potenza comunicativa tutto ciò che viene prodotto in strada. Quindi, mentre molti artisti di strada e di graffiti stanno ancora

sfidando le ortodosse regole della sfera pubblica, altri hanno formato un movimento di avanguardia che articola influenze di graffiti, street e arte contemporanea.

Per quanto mi riguarda, come portatore di ciò che chiamo «estetica radicale», la relazione con spazi indoor concede sicuramente maggiore possibilità dal punto di vista della sperimentazione e dello stimolo creativo. Inoltre si instaura un intimo rapporto con lo spettatore che può essere guidato in una contemplazione spirituale.

**Cosa ne pensi di «la città come museo» con riferimento alla Street Art? Quale potrebbe essere l'impatto de questi «musei» nella città e la vita di cittadini?**

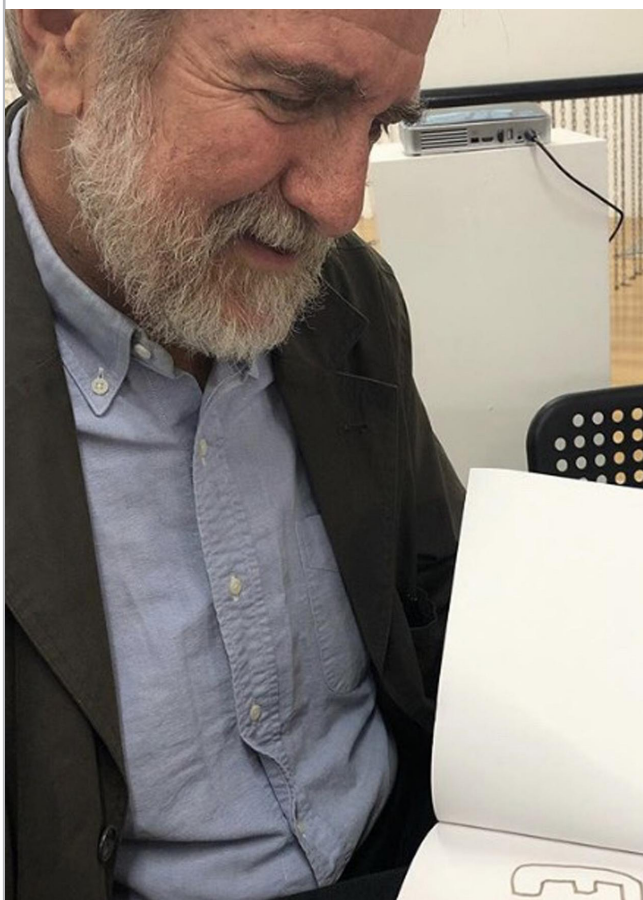
Sicuramente l'impatto nella vita dei cittadini è forte. Queste operazioni sono una modifica del paesaggio e rappresentano un forte shock per chi vive un quartiere quotidianamente, soprattutto se queste persone non hanno un ampio bagaglio culturale. Non è un caso che la "musealizzazione" avvenga sempre in quartieri con gravi problemi o con situazioni marginali. Spesso si parla di riqualificazione attraverso l'arte. Secondo me questo binomio «arte e riqualificazione» è un potente strumento di comunicazione politica. Ma non è attraverso l'arte che si risolvono problemi spesso complessi. Questi interventi artistici dovrebbero essere parte di una visione più ampia di governance del territorio. Purtroppo spesso non è così.



## Investigadores de arte urbano y graffiti

### Entrevista a CRAIG CASTLEMAN

Por Elena García Gayo



Craig Castleman (Washington DC, 1953) es Doctor en Educación por la Columbia University de Nueva York. Fue profesor en la *High School of Art and Design* en Midtown Manhattan, donde dio clases a una generación de estudiantes entusiasmados por el *graffiti* que le abrirían las puertas de un mundo singular, entre ellos figuras destacadas como Bama, Tracy 168, Phase 2, Futura 2000, Iz the Wiz o Lee. En 1979 defendió la primera tesis doctoral sobre el *Subway Graffiti*, posteriormente publicada en 1982 por MIT Press bajo el título de *“Getting Up. Subway Graffiti in New York”*. A partir de 1983, después de una conferencia en el prestigioso Urban Center, Castleman se retira de la escena. Decide pasar a un segundo plano, dedicándose a su actividad de profesor de secundaria y otras actividades de carácter social. Treinta años después, en 2013, reaparece públicamente en México, con motivo de la reedición de su libro por la editorial Capitán Swing, en 2012. En 2019 ha sido invitado a España para impartir un ciclo de conferencias en Madrid, Barcelona, Valencia, Málaga y Granada, por la asociación de Investigadores y Difusores de *Graffiti* y Arte Urbano, INDAGUE, y de la fundación CONTORNO URBANO, con el objetivo de recuperar su figura, homenajear el legado de su obra por su valor pionero en la comprensión y difusión del *Graffiti Movement*, y reivindicar el papel de los investigadores dedicados a analizar y dejar testimonio de este fenómeno en diferentes partes del mundo y desde diferentes prismas disciplinares. (via INDAGUE) <https://indagueblog.wordpress.com/2019/03/06/craig-castleman-tour-mayo-2019/>

### ¿Cómo fue tu acercamiento a esos primeros pulsos del graffiti?

Enseñé inglés e inglés como segundo idioma en escuelas del centro de la ciudad durante más de cuarenta años, pero incluso en los años setenta, al comienzo de mi carrera, sabía que los estudiantes no pueden aprender a leer y escribir a menos que tengan un auténtico interés en el material que se les da. A mis alumnos de la *High School of Art and Design* de Manhattan les apasionaba el *graffiti*, por lo que se sumergieron con gran energía en el proyecto de escribir un libro, al que llamaron *“Nasty Stuff”*, que expresaba ese entusiasmo.

Como maestro novato, recibí a los alumnos que nadie más quería, aquellos con problemas de comportamiento

y aprendizaje, aunque nunca vi ninguna evidencia de ese problema en mis clases. De hecho, los estudiantes que escribieron el libro, que luego adapté como disertación doctoral y posteriormente como libro, *“Getting Up”*, fue escrito por estudiantes que en su mayoría se me presentaron como “profundamente disléxicos” y con “trastorno del comportamiento” a punto de ser expulsados. Su entusiasmo por el proyecto, que les brindó la oportunidad de demostrar que eran artistas y estudiosos del arte, no vándalos sin conocimientos, hizo que se enorgullecieran más de sus habilidades, que se reflejaban en todo su trabajo. Cada “disléxico” resultó ser un lector y escritor entusiasta (al menos sobre el tema del *graffiti*) y sus “problemas de comportamiento” desaparecieron. Ninguno de mis alumnos fue expulsado, porque sabían

que tenían que aprobar todas las materias para poder completar su libro de *graffiti*.

En años posteriores, escribieron libros sobre otros temas de interés para ellos, incluidos el *rap*, *el break dance*, *touch dozens* -traducido tocar docenas- un juego verbal que fue un precursor del *rap*, y muchas otras manifestaciones de la vida y la cultura urbana. En cuarenta años sólo tuve un estudiante que era verdaderamente y profundamente disléxico y el libro de ese año, sobre la vida de carnaval en la ciudad, le gustó tanto que hizo una película; siempre hay compensaciones a las discapacidades, en su caso, no podía leer pero tenía una memoria fotográfica impresionante y una gran imaginación visual, por lo que contribuyó al proyecto de ese año, el estudio de ferias y carnavales urbanos, con un video sobre la Fiesta de San Genaro. Fue maravilloso, ganó una beca para la Escuela de Cine de la Universidad de Nueva York y ha trabajado como experto de forma continua, como director y productor en largometrajes y programas de televisión. Así de importante es el poder del entusiasmo para superar obstáculos.

### **¿Qué diferencias y similitudes hay entre el espíritu del graffiti actual y el de los 80?**

Creo que el espíritu, el entusiasmo, el amor al arte y la pasión por hacer el mundo más bello es idéntico a lo largo de los cincuenta años del movimiento del *graffiti*. La diferencia es que los materiales utilizados para crear *graffiti* ahora son mucho más sofisticados y permiten al artista realizar efectos con los que los escritores de los años setenta sólo podían soñar. Es increíble para mí ver qué poco han cambiado algunas cosas en medio siglo y que los escritores de *graffiti* son infinitamente creativos, valientes, generosos y de espíritu público como sus antepasados de hace medio siglo.

### **Hiciste la tesis doctoral sobre el graffiti cuando empezaba a crearse como un movimiento internacional. Desde su punto de vista ¿qué medios actuales cree que le habría podido facilitar esa documentación que generó?**

Tuve la mejor de las ayudas posible. Mi tesis doctoral fue, en gran parte, escrita por escritores de *graffiti*, policías, trabajadores del metro y funcionarios públicos. No contenía material teórico, ni análisis, ni crítica de arte; era estrictamente descriptivo y se basaba en miles de horas de observación y entrevistas. Solo necesité que varios escritores participaran en mi defensa de disertación y mis examinadores y mentores les dieron crédito, si no un título, por sus percepciones y experiencia.

### **El graffiti nació de un movimiento de adolescentes ¿Cuál era tu motivación?**

Me gustan los niños, su entusiasmo por la vida y el aprendizaje me parece que es intoxicante, como una droga a la que soy adicto. Aunque, gran parte de esa audacia, creatividad y emoción es suprimida por la sociedad, particularmente por las escuelas, todavía está allí, debajo de la superficie, y finalmente florece con un poco de estímulo. No hay mejor sensación que

ver a un grupo de adolescentes cínicos, miserables y enojados que de repente se vuelven tan emocionados, alegres y llenos de esperanza como los niños de una guardería, si se les da la oportunidad. Por supuesto, el *graffiti* comenzó como un movimiento adolescente, ¿quién más habría tenido la energía y el valor para enfrentarse al sistema de metro de la ciudad de Nueva York a pesar de los arrestos, las palizas, las amenazas y la amarga oposición, sin lograr ser doblegado? ¿Y todo por la idea de convertir feos trenes en hermosos y llamativos vagones?

### **¿Crees que el graffiti se debe analizar desde la política, cuestionando la propiedad privada?**

La política del *graffiti* siempre ha sido un "toma y daca". En lugar de ver este increíble arte libre como un activo, como lo hizo gran parte del público, los políticos optaron por verlo como vandalismo y crimen y una afrenta a su poder. Demasiado. Si por aquel entonces se hubieran proporcionado espacios, materiales y estímulo a los escritores en lugar de represión, multas y cárcel, hoy no habría "problema de *graffiti*". Después de todo, nuestros espacios públicos nos pertenecen a todos, no son las posesiones privadas de los ricos y poderosos. Si el público diera su opinión, nuestras ciudades se llenarían de hermosos murales, trenes y autobuses pintados de colores y maravillosas obras de arte en todas partes. Y creo que los escritores de *graffiti* respetarían la propiedad privada porque sería un desperdicio pintar murales para aquellos que no los aprecian. Además, con lugares públicos para desarrollar y demostrar su dominio, creo que muchas personas pagarían de buena gana para que su propiedad privada se hiciera más bella. Podemos ver eso en la calle 125, donde Franco se ha ganado la vida durante medio siglo pintando puertas de seguridad con sus increíbles murales de la vida de Harlem y la historia afroamericana. También podemos verlo en las miles de puertas de seguridad pintadas en las ciudades españolas que dan vida a las calles aburridas e incluso hostiles después de que las tiendas hayan cerrado.

### **¿Ahora hay un movimiento de asimilación y se utiliza el graffiti como medio para enseñar dibujo. ¿Crees que el graffiti tiene un papel importante en la integración social?**

No soy un maestro de arte, pero espero que los maestros de arte (de los cuales tenemos muy pocos en las escuelas de EE. UU., ya que el arte y la música han sido eliminados de los planes de estudios) usen el *graffiti* como un medio para alentar a los estudiantes a desarrollar estilos propios y únicos. Muchas de las primeras innovaciones en el arte del *graffiti* se desarrollaron, aunque sin el consentimiento de los maestros, en las escuelas públicas de Nueva York. En la *High School of Art and Design*, por ejemplo, las clases de Diseño incluyeron el estudio de técnicas con aerógrafo, que se aplicaron directamente al uso de pintura en aerosol del *graffiti*. La combinación de colores, goteos controlados, esquemas y otras técnicas se pusieron a prueba en clases de arte antes de que aparecieran en los trenes. Estoy encantado y francamente asombrado al ver que el movimiento que comenzó en los subterráneos de la ciudad de Nueva York ha persistido y florecido internacionalmente.

Realmente me gusta el término “integración social”, porque ese fue precisamente el motivo que subyace de los esfuerzos de los primeros escritores. Estaban desesperados por escapar de los guetos, pobres, de clase media e incluso de los ricos, donde se encontraron atrapados, y con esta vía de escape pudieron viajar y conocer a otros artistas de la ciudad. Era la primera vez que los adolescentes en Nueva York lograban convertirse en verdaderos cosmopolitas; ir a todas partes y disfrutar de la fama auténtica que se extendía más allá de sus vecindarios. Ahora vemos el mismo impulso por conectar escritos de gran tamaño, a través del trabajo y la reputación de los escritores de graffiti, que se extienden a través de los cinco continentes y por todo el mundo.

**Ahora hay museos de arte urbano y en alguno se contempla la exposición de graffiti, aunque para ello son arrancados de la calle. ¿Crees que el graffiti fuera de su contexto se puede entender?**

Sé muy poco acerca de las aplicaciones comerciales y del graffiti en museos, galerías o publicidad, pero espero que haya permitido a algunos escritores ganarse la vida practicando su arte. Defino el *graffiti* como “arte libre” y eso abarca desde un tag en un buzón hasta un Picasso o la Sagrada Familia en Barcelona, cualquier tipo de manifestación artística que el público pueda disfrutar de forma gratuita. Eso no significa que el arte producido con fines de lucro no sea tan bello o creativo o significativo, solo que, en mi definición, no es “graffiti” sino arte comercial de “estilo graffiti”. Creo que es tan valioso como auténtico, significativo, cuando es producido por artistas que están sinceramente comprometidos por hacer que el mundo sea más hermoso, ya sea en un tren, en una pared o en una puerta de seguridad, en una galería o en museo. En otras palabras, si el artista entiende el *graffiti* y lo ama, entonces creo que otros pueden entenderlo y apreciarlo en cualquier contexto.

**Entonces, llevándolo al extremo ¿cree que el graffiti se puede considerar arte urbano?**

Creo que todo el arte urbano es *graffiti*, en cuanto a que tiene “elementos comunes”, porque de una forma u otra crece a partir de la mezcla cultural, de una energía vital, y de los peligros y los muchos problemas inherentes a la vida urbana. Ya sea porque los artistas reaccionan a la vida de la ciudad pintando murales, haciendo tags, escribiendo poemas en las paredes del baño o plantillas con declaraciones políticas, si su trabajo muestra una apreciación por la diversidad y la increíble vitalidad de la vida urbana, es arte urbano y, si se ofrece generosamente y libremente para todos, es *graffiti*.

Entrevista por escrito, en inglés y español.

Fecha: Julio de 2019

## Entrevista a MARTHA COOPER

Por Elena García Gayo



Martha Cooper nace en Baltimor en 1942 y vive en Nueva York. Licenciada en Antropología por la Universidad de Oxford trabaja para el New York Post y recorre las calles en busca de crónicas para publicar. Es así es como desde la lente de una fotógrafa antropóloga llegó a documentar y a interesarse por el mundo del *graffiti* y la cultura *hip hop* de los años 70 hasta la actualidad. "A mí lo que realmente me ha interesado siempre es la vida de la gente y su forma de expresarse". Martha es una leyenda para el *graffiti* y publica varios libros como *The hip hop files photographs 1979-1984* o *Subway art* (1984) imprescindibles para conocer este mundo vital de la subcultura, tanto en su etapa inicial como en su evolución. Hoy sigue en activo, con 50 años de experiencias que la llevan a viajar por todo el mundo con su cámara.

Foto de la entrevista en Campo de Criptana, Ciudad Real, abril de 2019

### ¿Qué diferencias y similitudes ves entre el espíritu del *graffiti* actual y el de los 80?

Bueno, cuando los estaba fotografiando por primera vez en los 80 era algo muy *underground*. Una de las cosas que me parecía más interesante es que nadie entendía en absoluto qué era el *graffiti*, nadie entendía lo importante que era para aquellos jóvenes el hecho de escribir su apodo, simplemente veían garabatos en la pared. Especialmente en el metro, incluso, se sentían atacados, pensaban que escribían insultos y "cosas" negativas sobre la gente, cuando simplemente ponían sus apodos. Nadie lo entendía. Ahora, ya, mucha gente entiende lo que es el *graffiti* y lo que significa escribir tu nombre por la ciudad, lo que no quiere decir que a todo el mundo le guste. Ahora ya no es tan *underground*. Han pasado tres o cuatro generaciones, estamos hablando de hace cuarenta años, así que, los que eran jóvenes ya no lo son tanto y donde quiera que vayas hay revisores de metro que son ex grafiteros, hay policías que son ex grafiteros. Y la gente que está a favor o en contra de los grafitis a menudo ha crecido como grafitero y ellos lo entienden desde dentro, y obviamente eso no lo tenías antes. Antes era algo secreto, ya no lo es.

### ¿Qué relación ves con los museos?

Bien, yo diría que los museos de arte contemporáneo importantes han rechazado acoger los grafitis como algo que pondrían en sus museos y de hecho no se encuentran piezas de *graffiti* en los museos de arte moderno, y aun así se pueden encontrar grafitis increíbles. Los museos de arte moderno no quieren incluirlos dentro del arte contemporáneo. Para mí,

algunos, son más arte contemporáneo que muchas otras cosas que veo, y solo estoy hablando de letras, letras en las paredes. Hay muchas galerías en las que se pinta y muchas subastas de grafiti pintados sobre lienzos, pero para mí no son tan interesantes. *Graffiti* y lienzo son como dos temas incompatibles, pero eso, los lienzos es lo que se tendría que poner en un museo, a no ser que se pintara la pared..

Esto también ha cambiado mucho porque se están vendiendo grafitis, se está haciendo dinero con ello, especialmente aquellos primeros grafiteros, de los que alguno se ha hecho muy famoso. Por ejemplo Dondi, al cual fotografié y que desafortunadamente murió, vendió una única obra antigua por, creo, unos 240 mil dólares. Es increíble y eso eleva el precio también para aquellos primeros grafiteros. Esta es la mentalidad de los coleccionistas, eso no quiere decir que los primeros grafiteros fueran mejores que los actuales, pero sus precios son más altos porque fueron los pioneros. Actualmente ya hay un mercado relacionado con los grafitis.

Una de las cosas que más me gustaba del *graffiti* era que se hacía "arte" para los demás, no para venderlo, ¿ves la diferencia? Ahora, está ese sentimiento de que si se pinta en un lienzo se puede vender y, originalmente, no se pensaba así. Ellos tenían su propio arte. Solo lo hacían para sus compañeros, para otros grafiteros. Tenían sus propios criterios y decidían qué era bueno y qué no, y no podías vender un trozo que estuviera en un vagón de Metro. Ahora la gente bromea diciendo que ojalá hubieran cogido un trozo de tren para venderlo, porque el dinero está involucrado y es lo que marca la diferencia, es lo que ha cambiado. Tampoco estoy en contra de este enfoque



porque creo que un artista necesita dinero para vivir y poder ganarse la vida como artista.

### **¿Piensas que la fotografía continúa siendo un medio ideal para documentar el *street art*?**

¿Qué otro medio hay? Considero que la fotografía fija es una parte para tener un video, pero creo que el mejor enfoque es la combinación de fotografía y una publicación. Si tomas una fotografía y no la combinas con un buen archivo de piezas (...). El sistema de archivado se convierte en algo verdaderamente importante.

La documentación es una cosa y el archivado de material y publicación es otra. Quiero decir, que, una de las cosas importantes es que hay mucha información sobre el "arte en el metro" y la gente puede verla. *Instagram*, por ejemplo, es interesante pero quién sabe si dentro de veinte años seguirá existiendo. Puedes mirar a través del *hashtag* "graffiti" muchas fotos seguidas, pero eso no tiene interés. Dentro de veinte o treinta años estará superado, aunque haya habido una increíble documentación. Hay grafiteros que son muy buenos fotógrafos, porque se han convertido en buenos fotógrafos al tener que documentar sus piezas. En aquellos días yo era la única persona con una cámara y me convertí en alguien importante para ellos porque querían las fotos; porque esa era su prueba de que habían pintado un tren. No tenían su propia cámara y si la tenían era de esas de cartón pequeñas y baratas.

### **Hace tiempo me comentaste que te hubiera gustado que se conservara un vagón de Metro de los primeros.**

Si, reflexiono mucho sobre ello, pero ya no se puede hacer nada. Estoy trabajando, o mejor, quiero trabajar, en organizar una base de datos donde la gente consulte fotos y, quizás, sin permiso para reproducirlas, pero al menos que estén recopiladas en algún lugar. Un museo sería el sitio perfecto, para que de alguna manera se pudiera centralizar esa descarga de *Instagram* o dónde los artistas enviaran sus imágenes... no sé...

### **¿Ya hay algo de esto en la biblioteca de Martha Cooper en el *Urban Nation Museum* de Berlín?**

Si, en *Urban Nation* he empezado una biblioteca y he hablado con Christian Omodeo, porque Christian me ayuda, y hemos hablado muchas veces sobre este tipo de cosas, pero verdaderamente aún no se ha empezado.

Estamos todos de acuerdo en que hay que hacer algo y somos conscientes del problema, aunque no haya una solución viable, aún. Hay miles de fotos que pueden desaparecer en un momento. Estoy trabajando con Jaime Rojo y Steven Harrington, de *Brooklyn Street Art*, que como sabes es un blog donde se publica diariamente sobre *Street Art* de todo el mundo. Quizás la solución pasaría por juntar a la gente que está preocupada por este tema y ver qué se puede hacer entre todos.

### **¿No sería posible hacer esto en el *Urban Nation*?**

En el *Urban Nation* no están mis negativos todavía, porque ellos no tienen medios para almacenarlos como se debería. Todavía no. Ahora mismo estoy recopilando material impreso, todo tipo de publicaciones, libros, ensayos que la gente ha escrito, incluso, en formato electrónico, para intentar tener una base de datos interesante, porque la gente me escribe diciendo que ha escrito artículos y hay muchos académicos que están escribiendo trabajos serios sobre *graffiti* y *street art* y me gustaría que todo eso entrara en la biblioteca, pero ¿dónde poner todo ese material físicamente? No lo sé. ¿Y las diapositivas y los negativos? No lo sé aún, porque no todo está digitalizado.

Falla la financiación. Y que no todas las fotos son buenas, ¿entiendes? Por ejemplo, Roger Gastman, que ha comisariado la exposición *Beyond the Streets* en Los Ángeles y en Nueva York, en junio de este año, me comentó "quiero publicar un libro" y yo pondría el material fotográfico "con fotos que no has publicado antes" me dijo, y pensé que no me quedarían fotos muy buenas sin publicar, porque siempre repaso todas mis fotografías y selecciono las que para mí son buenas "como fotografías". Así que, él buscó entre mi material, entre todas las cajas y diapositivas que tengo. Encontró unas *outtakes*, que son lo que nosotros, los fotógrafos, llamamos "las imágenes de desecho", y resulta, que finalmente decidimos hacer un libro con las imágenes desechadas. Así que, al menos ahora, tenemos un puñado de fotos que no habían sido publicadas.

Este libro puede servir para que alguien lo mire y encuentre la manera en la que se escribía una letra en particular, es algo que no está relacionado con la fotografía, porque lo que se encontraría son detalles que antes a lo mejor no se valoraban. A veces hay cosas interesantes en una foto de un *graffiti* que fotografié en los 80 y no es una buena foto. Así que, eso es lo que ha pasado, y con ese material publicó el libro y vendió muchos ejemplares sobre la historia del *graffiti*. Gastman es una persona que de verdad sabe de *graffiti*. Él es quien me presentó a Taki 183, que está considerado el primer grafitero de Nueva York.

### **¿Cómo conociste a Henry Chalfant?**

Nos conocimos por medio de los grafiteros. En esos momentos los dos estábamos interesados en publicar un libro y decidimos hacerlo juntos sobre *graffitis*, sabíamos muy poco sobre el tema, por entonces, así que decidimos unirnos. Él tenía los trenes, muchos negativos de trenes, y yo el contexto, porque había hecho fotos a los trenes como fondo de las fotos. Teníamos dos tipos diferentes de fotografías por separado, así que, las unimos, porque no pensábamos que fuera interesante la documentación de forma individual.

Henry tiene todas esas fotografías digitalizadas y miles solo de trenes, y eso es fantástico. No sé dónde las está guardando. No sé qué está haciendo con ellas, pero sé que las tiene.

### **Desde tu punto de vista de fotógrafa, ¿notas que esa**

### **documentación podría mejorar con algún medio complementario?**

Una de las cosas de las que se habla —y me encanta esta idea— es el sistema que proponen los del *Insta Graffiti*. Son una pareja de Brasil que tiene ese usuario en *Instagram*, con más de un millón de seguidores, y ellos trabajan desarrollando un sistema novedoso, por lo que he oído hablar, pero me parece que aún no han encontrado financiación. Es un sistema de realidad virtual mediante el cual mientras tu miras una pared, puedes ver todas las capas que hay en esa misma pared en diferentes fechas. Recopilan fotos de gente. En la pared se escanea el código QR con el dispositivo móvil, a través del cual se visualizan las capas que se tengan documentadas delante del muro y se ven sucesivamente. Lo quieren hacer en paredes de todo el mundo y la gente mandaría fotografías para poner, así, la siguiente capa en esa pared. Creo que es una “gran” idea. Me encantaría que se llevara a cabo, por ejemplo, en la pared de la calle Houston en Nueva York, donde se pinta cada tres meses. Es la pared que pintó Keith Haring, y sería bonito ir y ver el espectáculo de diapositivas de las diferentes paredes y que cada una pudiera tener posibilidad de comentarse. Creo que esta es una buena idea.

También se podrían utilizar esas gafas virtuales, pero no estoy muy puesta en toda esta nueva tecnología, recuérdalo. Aunque creo entender la idea y me interesa, porque si un muro se derriba sería posible recuperar lo que había antes. Si era simplemente un muro y ahora es un bloque de apartamentos, sería muy interesante ver esa transformación. Es como guardar virtualmente la memoria de un lugar. Y si eso se empezará en alguna parte, estoy segura de que la gente enviaría sus fotos. Si se conociera esta posibilidad, la gente lo buscaría, creo que los artistas especialmente dirían “*ey, he pintado esa pared*” y enviarían sus piezas. Me gusta esa idea.

### **Ahora se empieza a pensar que el *street art* está muerto porque se ha convertido en un tipo de pintura institucional.**

Sabes, hay muchos tipos de muros: paredes conservadas, paredes autorizadas, ilegales, y la verdad, yo estoy interesada en todo tipo de paredes. Y me gusta la idea de las ilegales pero las legales como la de Houston en Nueva York -que he fotografiado muchas veces- es muy agradable de ver. Yo no diría que está muerto, ¿sabes?

Por ejemplo, este proyecto de los silos de Ciudad Real, es un proyecto permitido, no es ilegal y es muy interesante porque está trayendo el arte a pequeñas localidades. Para algunos jóvenes que viven en estos pueblos es la primera vez que ven algo así.

Hace unos días estaba con Okuda y había una escuela cruzando la calle y los chicos gritaban “¡Okuda, Okuda!”, era tan hermoso oírles, desde lejos podíamos escucharles; Okuda se había convertido en un superhéroe para ellos. Y quizás alguno de ellos tiene talento artístico y era la primera vez que veía a un artista trabajando. Yo no diría que está muerto, se puede decir que ha evolucionado.

He estado en Tahití cuatro veces, y en Honolulu también. Vas a lugares en los que pensarías por ejemplo “¿por qué alguien quiere pintar una pared aquí en Tahití?” Y, sin embargo, allí, los turistas están apoyando el proyecto. Bien, ¿crees que un turista iría a Tahití a ver graffitis o *street art*, que esto puede ser una atracción turística? Es algo que me asombra, pensar que alguien pueda viajar tan lejos... Yo pensaba en Tahití, en las playas, que se supone que son imaculadas y preciosas, y resulta que llevan cinco o seis años -de los que yo he ido cuatro- y es un proyecto muy grande, éste de Tahití.

En Wynwood, Miami, hay unas paredes conservadas que han pintado artistas como Okuda y muchos otros artistas, de un gran nivel. Sería el lugar perfecto para ver esa evolución documental que te comentaba antes, porque ese mismo sitio, exacto, lo he fotografiado durante diez años. Pues, ahí, traen a diez artistas cada año y pintan estos muros y hay multitud de gente. Es algo parecido a Disney World, es simplemente increíble, la cantidad de gente que va. Las familias van para pasar el fin de semana, usan los muros como si fueran el telón de fondo de sus fotos y ves a mucha gente, de pie, delante de la pared y haciéndose fotos. Es increíble. Y posan con sus bebés. De hecho, creo que es muy agradable, me gusta.

Swoon hizo un mural con una madre dando el pecho a su bebé y las madres venían y le daban el pecho delante del mural. Los niños crecerán y verán la foto delante del mural y si tienen alguna habilidad artística podrían sentirse estimulados por esa primera relación con el arte. Me gusta la parte interactiva de estas convocatorias y la parte de la fotografía, evidentemente, porque veo a esos niños pequeños con pequeñas cámaras fotografiando a sus padres delante de la pared. Quizá sean fotógrafos algún día. Creo que es una actividad mucho más sana que ir a Disneyland, que ir a un parque de atracciones. Hay gente que se ríe de esto, pero a mí me gusta.

### **Ya hay alrededor de treinta museos en el mundo que se denominan “museo de *street art*” ¿Que crees que les falta y qué les sobra?**

He estado en unos cuantos, no sé si he estado en los treinta... Sabes, a todos les falta algo. Si los comparas, vamos a decir, por ejemplo, con el museo de Historia Natural de Nueva York, que tiene muchas salas de antropología, la mayoría de estos museos tienen exposiciones serias. Viéndolo de una forma objetiva, para mí, los museos de arte urbano son más parecidos a galerías, donde los artistas llevan obras, quizás están organizados sin pensar en lo que la propia obra significa. Comparados con otros museos, encuentro sus exposiciones “flojas”.

Sabes, son exposiciones de arte pero no tienen un planteamiento museográfico y algunos de ellos creo que, de hecho, venden las obras, lo cual no me parece que sea apropiado, creo que necesitarían cuidar más el contenido y tener una colección cuidada y permanente. Muchos de

ellos no tienen colecciones permanentes. ¿Hay treinta museos? Eso son muchos museos.

**EGG:** Los que se denominan a sí mismos como museos de arte urbano, sí, ronda esa cifra.

**M.C:** A todos les falta algo. No he escuchado a nadie que haya alabado a ninguno de ellos en ninguna parte del mundo, por ser un museo con un buen despliegue. Por ejemplo, creo que el *Urban Nation* tiene el edificio, pero no tiene una unidad expositiva, no hay un discurso sobre la historia del graffiti y el *street art*. Además, creo que no tiene ninguna exposición en este momento. No he estado recientemente, así que, no lo sé...Ellos tienen salas para poner lienzos. Para mí, los lienzos, aunque pueden ser interesantes, sirven para ver ejemplos del trabajo de un determinado artista, pero, verdaderamente, no se puede llamar a un lienzo *street art*. Imagino que ese es el problema de estos museos, que lo que exponen del artista no es lo que hace en la calle, les falta el contexto, y especialmente para el *graffiti*. Cuando haces un *graffiti* ilegal, por la noche, por ejemplo, tienes que ser rápido porque la policía puede aparecer. Así que, es algo rápido y fresco y a veces en el lienzo es muy (...) se esfuerzan mucho en el lienzo y se pierde la espontaneidad. Es difícil crear un museo de arte callejero y mantenerlo como si fuera de la calle. ¿Qué le falta? Le falta la calle. Supongo que eso es lo que diría, si me lo preguntas.

### ¿Crees que se llegarán a restaurar murales?

Creo que no lo tenemos todavía claro, pero habrá conservadores en el futuro que sabrán plantearlo y hacerlo. Yo no soy parte en esto, porque no creo estar dentro de la historia del *street art*, no tengo una visión completa, solo conozco una pequeña parte, la que he visto y, como puedes ver, he olvidado muchas cosas, pero hay algunas exhibiciones increíbles por ahí. Y tienen todo tipo de medios interactivos y digitales muy modernos. Tendrán que descubrir una aplicación...pero no seré yo.

### El graffiti y arte urbano están totalmente asumidos por la cultura oficial...

Si. Esto es lo que está sucediendo. El proyecto de los silos de Ciudad Real, del que hablábamos, ha llegado a cada una de esas localidades en las que hay un silo. Los alcaldes están de acuerdo con el diseño y provee a los artistas con fondos públicos. Ya lo han hecho, así que, para mí, esto es un hecho...y algunos de estos artistas son grafiteros. En uno de los edificios hay un *graffiti*....déjame que lo busque...me encanta éste (muestra una foto del silo de Manzanares con las medallas del silo de San y Spok y se interesa por el contenido representado en las medallas, que se le explica. Las entrevistas de San y Spok están también en este monográfico).

### ¿Cuál sería, a tu modo de ver, el papel que tendrían que desempeñar las nuevas generaciones que gestionarán

### el fenómeno cultural del arte urbano?

Habrán cientos de fotógrafos haciendo fotos de estos murales, eso está claro. En *Instagram* habrá *hashtag* que reúnan la información de las obras, y hace falta encontrar la manera de llevar esas fotos a archivos.

Hay que hacerlo cuanto antes, mientras todo está en nuestra memoria, porque la historia se desvanece. La documentación es muy importante, es nuestra historia. Hay que pensar cómo hacerlo y creo que es importante. Dentro de cincuenta años no quedará nada de estos murales porque no se van a mantener, no lo hará nadie, no se puede, es demasiado caro.

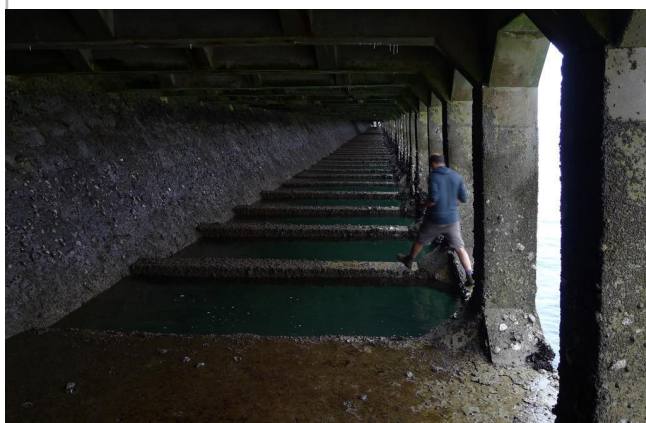
Quizás Montana, que donó dinero para esto de los silos, pero no lo volverán a hacer en su aniversario, dentro de otros diez años, (bromea).

La conservación, preservación, juega un papel muy importante y no hay suficiente gente que piense en eso. Están demasiado ocupados haciendo pinturas nuevas, pero no en pensar cómo preservar y mantener las que hay.

Entrevista en vídeo, 40".  
Campo de Criptana, Ciudad Real. 10 de abril de 2019  
Traducción: Pilar Ramiro Rueda

## Entrevista a JAVIER ABARCA

Por Elena García Gayo



Javier Abarca (Madrid 1973) es doctor en Bellas Artes y trabaja como investigador y docente freelance especializado en graffiti y arte urbano. Figura principal de la primera generación del graffiti español, impartió entre 2006 y 2015 una asignatura sobre graffiti y arte urbano en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid en Aranjuez. Publica desde 2008 la web Urbanario. Es fundador y director de la feria editorial Unlock y del congreso Tag Conference. Trabaja en docencia, crítica, comisariado y dirección de eventos en España y Europa.

**Empezaste a documentar y estudiar el arte urbano hace ya algunos años ¿Qué crees que ha cambiado a lo largo de estas dos décadas?**

Ha cambiado todo, harían falta varias páginas para explicarlo. El arte urbano pequeño e independiente ha desaparecido en gran medida. A cambio tenemos una versión institucionalizada, que tiene muy poco que ver con la original, en forma de grandes murales y exposiciones.

**¿Cómo definirías su evolución?**

Básicamente como comercialización.

**¿Hay algún medio actual que facilite la documentación?**

Sin duda internet, y ahora mismo Instagram, es el medio que más está facilitando la documentación, y sobre todo la circulación de esta.

**¿Cuáles son las claves que mejor definen el arte urbano?**

Depende de a qué nos refiramos con ese término. Si usamos la acepción de hace diez y quince años, las claves que definen el arte urbano son el juego con el contexto, el trabajo a escala humana, la modulación de la dimensión temporal de las obras, la propagación de las obras a través del espacio y el tiempo, la exploración de los márgenes, la libertad de contenidos y la comunicación de tú a tú con el público.

**¿Crees que el arte urbano se debe analizar desde una posición política?**

Quienes lo analizamos podemos entenderlo en esos términos, en cualquier caso, aunque no haya contenido político explícito, porque incidir en el espacio público es por definición hacer política, más aún cuando se hace sin permiso.

**¿Qué piensas de la apropiación institucional de la etiqueta de arte urbano?**

Esa apropiación es negativa sobre todo por la confusión que crea. Es esperable que existan versiones institucionalizadas de las cosas, pero, en el caso del arte urbano, la versión original y la institucionalizada son tan radicalmente distintas que referirse a las dos con el mismo término lleva a muchos equívocos.

**Ahora hay museos de arte urbano y algunas obras son arrancadas de la calle para exponerlas en ellos ¿Crees que el arte urbano fuera de su contexto se puede entender?**

Una obra sacada de su contexto puede ayudar un poco a entender lo que pasó realmente, pero solo un poco.

**¿Es posible una didáctica institucional del arte urbano?**

Como cualquier otra corriente cultural, es susceptible de ser objeto de estudio y docencia.

**Llevándolo al extremo ¿qué piensas de la generalización en la que se considera el graffiti como arte urbano?**

Estos términos son confusos, no existe consenso en cuanto a sus significados. Lo que está claro es que la cultura del graffiti de tradición neoyorquina tiene poco que ver con lo que se suele llamar arte urbano. A no ser que con "arte urbano" nos refiramos a cualquier forma de arte ejecutado sin permiso en la calle.

Entrevista por escrito  
Fecha: Agosto de 2019



## Entrevista a FERNANDO FIGUEROA SAAVEDRA

Por Elena García Gayo



Doctor en Historia del Arte por la UCM (1999), redactor jefe de la revista *Negativos* (2007-2009) y actualmente vicepresidente de la asociación Indague. Publicaciones destacadas: *Madrid Graffiti* (2002), *Graphitfragen* (2006), *Firmas, muros y botes* (2014), *El grafiti de firma* (2014) o *Grafiti y civilización*, vol. I (2017). Co-promotor de la Plataforma Muelle (2010), la Asociación Indague (2016) o el Castleman Tour (2019).

### Empezaste a documentar y estudiar el *graffiti* hace ya algunos años ¿Crees que ha cambiado la motivación?

Ha habido en el *graffiti* un cambio sustancial de las finalidades o de los mecanismos para obtener un resultado, aunque el motor inicial sea el mismo: sentirse poderoso, alcanzar notoriedad u obtener respeto. Esto responde a cambios socioculturales que han alterado valores y contravalores, y que influyen a las nuevas generaciones o a la sociedad en general (fortalecimiento de una mentalidad materialista y competitiva, absorción económica de la subcultura, intensificación espectacular de los hitos colectivos, monetización de la productividad, afán de lucro, imperancia de la exposición mediática, etc.) y a que la iniciación se produce de un modo más tardío, lo que redefine el horizonte psicoevolutivo de los participantes, alterando la vivencia como rito de paso, como práctica liberada del circuito de consumo, la concepción aventurera del autodescubrimiento de la autonomía, el apego afectivo con el territorio o la comunidad mediante hitos emocionales muy intensos, la socialización como exploración emancipada de la autoridad, etc.

Antes, ser escritor era un modo de construirse como persona por medio de la vinculación con una pandilla, la exploración del entorno urbano propio y la consciencia de pertenecer a una subcultura como modo de vida al margen o enfrentado a las reglas de la sociedad adulta, dirigido a buscar la verdad, a ser auténtico. El nuevo estado de cosas modifica el papel de la pandilla, incluso del territorio o el significado de lo auténtico, como ejes vertebrales del *graffiti* como subcultura. La consciencia de pertenecer a ella deja de descansar en compartir un tipo de actitudes y experiencias para dar paso al consumo de una cultura material prefijada, una senda predeterminada y previsible de acciones u hábitos y unos acontecimientos permitidos o patrocinados que te hagan sentir diferente o especial, pero no singular.

La iniciación tardía trastoca lo que en su momento sería una invocación de libertad, por ejemplo, haciendo que se viva como una evocación, una ritualización que reconduce el espíritu revolucionario hacia un espíritu de resistencia. El aspecto de promoción profesional o de generar un negocio era antes escasa o nula, y en ningún caso era prioritaria, porque la mercantilización no era determinante en la meritocracia marginal y de raíz adolescente del *graffiti*, incluso era un símbolo del enemigo. Ahora es una pretensión estimada y apetecida por las nuevas generaciones que se integran a una relectura de la subcultura capitalizada y espectacularizada, y arraiga desde la convicción de que la vivencia adulta es unívoca. Hasta la introducción, iniciación y formación del *graffiti* ya se distancia de las calles y sus modos de interrelación directa, interfiriendo Internet o las instituciones, que acaparan esa función, mediante cursos, talleres, convocatorias, tutoriales, reservas o concesiones territoriales...

No obstante, esta absorción se logra alimentando el motor más básico: la búsqueda de la fama, aunque no es el mismo concepto de fama que existía en las sociedades preconsumistas. La notoriedad frente a una comunidad y también la búsqueda de un sentimiento de poder y un respeto social descansan ahora en la exposición a través de los medios y en la participación en la industria-mercado. Del valor de la proeza callejera y por consiguiente de la singularidad personal entre la masa urbana de quien aspira a personificar al héroe popular, se ha pasado a la acumulación cuantitativa, la irradiación mediática y el rédito económico de la espectacularidad que erige al ídolo de masas.

### Si tuvieras que definir los cambios del *graffiti* ¿los definirías como una evolución?

Se puede considerar una evolución, pero no en términos de progreso emancipatorio o de reconocimiento de la originalidad de sus valores y su viabilidad en el rediseño

de los modos de participación sociales. Se ha maltratado, ninguneado o manipulado su autenticidad. Los escritores se han adaptado a las circunstancias, pero con el coste de dejarse malear a conveniencia de los poderes económicos y políticos. Su fortaleza como modelo alternativo de vivencia cultural se ha visto traicionada o mistificada, plegándose al dictado de los requisitos del sistema, en gran medida por quebrarse o no existir una comprensión de su espíritu vital, una memoria histórica y hasta una conciencia histórica de su devenir.

En las primeras fases los escritores tenían fe en cambiar el juicio social y consideraban viable que se llegase a permitir grafitear libremente, sobre todo si se exploraba lo artístico y social. Era el mismo sueño de aquellos que querían normalizar y que no se ilegalizase tocar, bailar o actuar en la calle, resaltando sus valores positivos como vertebradores culturales del sentimiento de comunidad o embellecedores o humanizadores del paisaje o la vida misma. Ahora pocos piensan en fundir arte y vida, pocos creen en que descriminalizar el *graffiti* sea posible, y se pliegan a la idea establecida de que habrá un *graffiti* legal y un *graffiti* ilegal, de que o se ajusta uno al rol de delincuente o al de profesional artístico o social o no podrá ser. Cuando la idea inicial era normalizar el *graffiti* y que cualquiera pudiese pintar libremente sin pagar ni cobrar por lo que ya de por sí era una satisfacción con sus recompensas morales.

En ese orden su desarrollo puede considerarse la prueba de un fracaso propio y de un éxito de los mecanismos de absorción sistémica, al fijar como normalidad la dicotomía delito-arte. Las sucesivas muertes del *graffiti*, no obstante, muestran una inercia de resistencia compaginada con el deseo de diseñar otros modos de ver, hacer y sentir la cultura humana al margen de lo establecido, que siguen ahí latentes y buscando maneras de concretarse. Estamos en un proceso abierto que anuncia replanteamientos críticos permanentes.

**Hiciste la tesis doctoral sobre el *graffiti* entre 1995 y 1999. Desde tu punto de vista ¿qué medios actuales crees que te habrían podido facilitar esa documentación que generaste?**

El uso de la fotografía o el vídeo digital hubiera podido ampliar la cantidad de registros fotográficos. Internet también estaba en pañales y había muy pocos sitios de referencia para obtener información, que solía ser descriptiva y estereotipada. Ahora es más fácil y barato obtener y hacer circular información, acceder a colegas, a archivos y a informantes, pero el ritmo acelerado de Internet genera mucha morralla o una brecha entre la realidad tangible y su retrato mediático. Se trata de una distorsión que sobrepone una imagen espectacular, fragmentaria y sesgada respecto a lo visible a pie de calle. Por lo demás, todo lo que parece más fácil ahora se hacía igual antes con otros medios, quizás más "artesanos", pero no más claros y ricos en aportes.

**¿Crees que el *graffiti* se debe analizar desde la política, cuestionando la propiedad privada o desde la competición con sus iguales?**

No es tanto cuestionar la propiedad privada como establecer un debate que proponga nuevos y diversos modelos de entender la propiedad. Sus implicaciones políticas implícitas o explícitas afectan a la concepción oficial de los tipos establecidos de propiedad y los cauces establecidos de participación y co-construcción social. Este cuestionamiento suelen protagonizarlo habitualmente los adolescentes en todas las culturas, y de un modo práctico, no sólo especulativo, siendo lícita su evaluación positiva. Pero estas pautas se han ido estigmatizando como antisociales por intereses de protección de la estructura social imperante, a menos que se encaucen dentro del circuito de renovación económica.

Respecto a verlo como una competición entre iguales para destacar, de índole marginal, es lógico dentro de su esfera subcultural, al margen de su interés por ocupar el espacio o influir en el mundo establecido y redefinir la realidad que conforma. Depende mucho de la sensación de impermeabilidad del entramado cultural, de aguante del aparato social. Si la cultura se cierra a sus demandas e influjo, es imposible que suponga la invención de una aportación nueva que llegue a asumirse como costumbre o tradición por todo el cuerpo social, porque se ha logrado una apertura y ampliación de la mentalidad social.

Ambas ideas no son una disyuntiva, pueden ir de la mano. No obstante, si el *graffiti* reivindica una propiedad esa es la suya misma como manifestación cultural y el desarrollo del derecho de acción de los individuos sobre el espacio que habita o explora, que más bien se traduce en una ocupación del espacio-tiempo en términos de posesión o derecho de uso, no como reclamación de la condición de propietarios de un soporte o un territorio.

**Ahora hay un movimiento de asimilación y se utiliza el *graffiti* como medio para enseñar dibujo. ¿Crees que el *graffiti* tiene un papel importante en la integración social?**

Es llamativo que algo que te estigmatiza socialmente sea empleado como mecanismo de integración social. Cuando se hace eso es que hay una trampa en algún lado. O se ha producido una alteración que mistifica a conveniencia el proceso, para adaptarlo a lo que se necesita, o se ha estado pervirtiendo la percepción y el juicio sobre un fenómeno que no era tan malo como se pintaba.

Si apostamos por lo primero, es una prueba de su absorción utilitaria o de un juego conceptual de captación, a favor de eliminar lo engorroso políticamente, para dejar solo lo aceptable en términos de beneficio sistémico, sin perder atractivo frente a un público fascinado por el *graffiti* como imaginario de lo rebelde, prohibido o exclusivo. Simplemente sirve como gancho para ciertos sectores con el que se evoca lo alternativo sin serlo, y en vez de abrir mentalmente la posibilidad de articular nuevos procesos culturales lo que se alimenta y engrosa es el repertorio técnico, de motivos y de estilos gráficos dentro de un desarrollo convencional de las artes plásticas y el diseño. Viene a reforzar el sistema instituido de formación y cualificación profesional que nutre

el mercado o el aparato de control, reafirmando la legitimidad y capacitación legitimadora del aparato político-económico.

**Ahora hay museos de arte urbano y en alguno de ellos se contempla el *graffiti*, para eso son arrancados de la calle ¿Crees que el *graffiti* fuera de su contexto se puede entender?**

Si no se acompaña de un aparato explicativo adecuado que informe al espectador acerca de su contexto original, es imposible, lo más que puede hacer es re proyectar su idea preconcebida y, si acaso, enriquecerla con nuevas especulaciones. A menos que este tenga un contacto directo con el fenómeno en su entorno natural es raro que se solventen las distorsiones de una recreación mental distanciada de la realidad. La más grave distorsión ha sido siempre desgajarlo de sus actores, de las comunidades y de los paisajes que las han visto nacer y que, frecuentemente, son sus destinatarios, que jamás son entes estáticos, pero eso no hace más que incidir en el sentido dinámico del *graffiti* como proceso regenerativo. Es un acto-objeto que forma parte de un proceso en un contexto.

No obstante, hoy por hoy existe un tipo de producción pensada para su “vivencia” a través de las plataformas digitales. Eso también hay que tenerlo en cuenta.

**Llevándolo al extremo ¿crees que el *graffiti* se puede considerar arte urbano?**

Cuando alcanza una dimensión artística sí. Así se entendió cuando se pasó a producciones más elaboradas que las simples firmas, como las masterpieces, aunque parezca algo ingenuo. Este término de arte urbano ya se aplicó tempranamente precisamente sobre esta vertiente artística del *graffiti*. Es un arte urbano que puede ir desde una dimensión gráfica y plástica hasta una dimensión procesual o performativa, desde el leitmotiv del nombre hasta la portavocía de una comunidad o la representación del imaginario más personal.

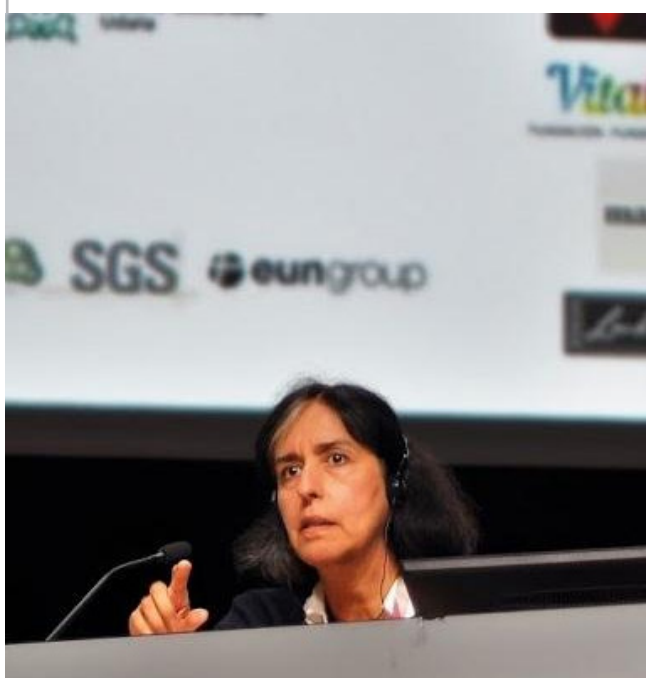
Entrevista por escrito.

Fecha: Agosto 2019

## Conservadores Restauradores

### Entrevista a MARIA CHATZIDAKIS

Por Elena García Gayo



Maria Chatzidakis es profesora de conservación de pinturas murales, incluyendo conservación de arte urbano, *graffiti* y murales públicos, en el Departamento de Conservación de Antigüedades y Obras de Arte de la Universidad de West Atica. Licenciada en Conservación de Obras de Arte por la T.E.I. de Atenas y máster en Informática Cultural y Gestión de Patrimonio. Tras treinta años de experiencia laboral en conservación de pinturas murales, pigmentos históricos, pinturas sobre paneles y objetos etnográficos, sus intereses de investigación se centran en el área de conservación de pinturas murales, murales públicos, arte urbano y *graffiti*, centrándose en la ética, documentación y terminología de la conservación de patrimonio desde el ámbito de la educación. Es miembro del Instituto Internacional de Conservación (CII); la Red Internacional de Conservación del Arte Contemporáneo (INCCA) y cofundadora del grupo de conservadores de arte urbano (St.A.Co.). [mchatz@uniwa.gr](mailto:mchatz@uniwa.gr)  
St.A.CO.: <https://www.facebook.com/staco.street.art.conservators/>

#### Como conservadora-restauradora, ¿cómo has percibido el surgimiento del arte urbano en tu entorno?

El arte urbano, el *graffiti* y los murales públicos son formas de expresión en el entorno público que plantean un diálogo con el arte, la política y el activismo social. También ofrecen una gran oportunidad para estudiar y analizar el ciclo de vida de una obra de arte. Podemos observar los procesos de deterioro y el papel que juega el medio ambiente natural y humano sobre la obra. Antes de planificar la conservación, debemos comprender el significado de la obra de arte y su relación con la comunidad y su papel para la sociedad.

Para mí, fue la mejor forma de revisar los principios y la ética de la conservación. El diálogo entre el pasado restaurado y esta pátina contemporánea, que es el arte urbano y el *graffiti*, me planteó una discusión muy interesante que requería de una mayor investigación y colaboración.

Somos muy afortunados porque tenemos la oportunidad de conocer en detalle los materiales y técnicas empleados por el artista en su trabajo, en el caso del arte urbano. Por lo tanto, es importante recopilar esta información porque nos ayudará a elegir materiales y métodos de conservación efectivos, pero también a vincular ciertos deterioros con materiales defectuosos para evitar los mismos problemas en el futuro.

Es importante que el artista esté de acuerdo con la decisión de preservar su trabajo. Además, deberíamos explicar de antemano qué es la conservación y qué pretendemos hacer. Dado que estamos tratando con arte público, obviamente el público y la comunidad son los afectados directos. Su participación es necesaria desde el principio para determinar los valores que se intentarán preservar. La participación de la comunidad es la medida preventiva más importante, ya que su interés protegerá las obras de arte.



**¿Crees que la brecha entre las diversas instituciones del arte urbano es entendida cuando la etiqueta de “arte urbano” es utilizada con objetivos políticos?**

Las organizaciones e instituciones oficiales muestran incomodidad cuando tienen que decidir sobre arte urbano. Es demasiado tarde para ellos. No estoy segura de si el arte urbano necesita instituciones. Quizás las instituciones necesiten arte urbano. Por otro lado, el arte urbano es un acto político. Es el arte público el que intenta ganar espacio público y pedir un diálogo. Pero en otras ocasiones, también se puede tratar un arte decorativo que conduce a la gentrificación. Tal vez la pregunta sería, si las organizaciones oficiales pueden entender y tratar de proteger un movimiento nuevo y activo o si solo son capaces de ocuparse de obras antiguas y desaparecidas.

**En tu opinión, ¿cuál debería ser el enfoque de las actividades de conservación en un entorno tan agresivo como el de la calle?**

De hecho, el ambiente agresivo de la calle es un factor clave en las intervenciones de conservación. Por ello el modo de actuar es único en cada caso. En concreto existen dos posibilidades completamente opuestas, según el tiempo y las circunstancias específicas. Por un lado, cuando tenemos que realizar intervenciones de “rescate” en condiciones difíciles debido al tiempo, la ubicación y la condición, debemos actuar de manera rápida y efectiva. Tomando decisiones rápidas, y utilizando únicamente los materiales disponibles. Pero, en general, preferimos actuar con calma y bien organizados, realizando las intervenciones mínimas necesarias. Trabajando con la comunidad, explicando a los transeúntes más curiosos e incluso organizando programas educativos para explicar por qué intentamos mantener estas obras de arte efímeras. Nos interesa que la conservación sea una alternativa a ese entorno tan cambiante. Nuestras intervenciones alargan ligeramente la presencia de estas obras de arte en la calle, pero además pueden ser de gran ayuda tanto para la comunidad como para ampliar nuestro conocimiento en ciencias y prácticas de conservación.

Creo que las autoridades públicas deberían encargarse de la documentación y el seguimiento de las obras de arte públicas en su área. Las instituciones educativas, las escuelas y otras organizaciones pueden ayudar también con esto. Teniendo en cuenta los requisitos mínimos de documentación y permitiendo que se gestionen en un entorno digital.

No es fácil considerar el arte urbano como una obra de arte con límites específicos. El arte urbano es *site-specific*. Por lo general, es un proyecto que evoluciona poco a poco, al que se le añaden posters, firmas, pinturas, etc. en su conjunto. Por lo tanto, existen determinados criterios y modos de actuar y deben ser específicos para cada caso concreto.

**Si consideras que algunas de las obras del espacio**

**público deben conservarse, ¿cómo debe llevarse a cabo? ¿Alguna consideración en cuanto a un enfoque más respetuoso?**

No se lleva a cabo de la misma forma en que la conservación tradicional intenta mantener las obras de arte que han sido afectadas por el tiempo. Los procesos típicos de conservación, documentación y diagnóstico son casi los mismos, pero debemos tratar de comprender cuáles son los valores que queremos mantener. Debemos estar en contacto con los artistas e involucrar a la comunidad y al público. Es un gran problema, y se deben convocar reuniones específicas dedicadas a ello.

**¿Es positivo o negativo preservar las obras creadas para la calle, ya que sus creadores suelen ser artistas muy jóvenes y su futuro en el mundo del arte no es del todo claro?**

¿Y qué? Estamos tratando de mantener estos trabajos únicamente porque creemos que tiene valor para la comunidad, la sociedad o incluso para los conservadores, como estudios de caso interesantes. No estamos necesariamente buscando al próximo Basquiat.

**¿Qué importancia le das al uso de las redes sociales para difundir noticias sobre las actividades de conservación de arte desarrolladas en el espacio público?**

¡Es muy importante! Las redes sociales son importantes herramientas profesionales. Nos ayudan a mantenernos informados sobre nuevas obras de arte en todo el mundo, sobre artistas, materiales, proyectos y promueven la colaboración y la comunicación. Muchas discusiones y colaboraciones han tenido lugar a través de ellos, incluso la nuestra...

Creo que deberíamos aprovechar la oportunidad de colaborar y comunicarnos a través de las redes sociales. Es la única forma de mantenerse en contacto con los temas que nos interesan. Construir esta red es un paso importante para la conservación del arte público.

Entrevista por escrito  
Fecha: septiembre de 2019

## Entrevista a WILL SHANK

Por Rosa Gasol y Rosa Senserrich



Will Shank, estudioso y conservador-restaurador de arte urbano, ha trabajado en el Museo de Arte Moderno de San Francisco en EEUU durante quince años, siendo jefe del Departamento de Conservación. A partir del año 2000 realiza su actividad profesional de manera independiente desde Barcelona.

A través del contacto con los artistas que trabajaban en la calle a finales de los años 90, empieza su interés y fascinación por el arte urbano, y su actividad profesional como conservador de museo se fue orientando hacia esta disciplina. Es co-fundador de la organización estadounidense *Rescue Public Murals*, con la misión de salvar murales de la comunidad principalmente de zonas deprimidas económicamente, desde la década de 1960 hasta la actualidad. La constatación de que ya no se conservan murales de los años sesenta y muy pocos de los setenta, le impulsó a luchar por la preservación de los que todavía quedaban. Ha dirigido proyectos curatoriales tanto en América como en Europa, colaborando con diversos profesionales para estudiar y preservar obras de artistas conocidos como Keith Haring, creadas en los años 80. Actualmente está estudiando una importante colección de esculturas al aire libre del artista de vanguardia franco-estadounidense Niki de Saint Phalle, fechadas entre 1980-90 y conservados en el exterior.

### La creación de la obra y el trabajo de los artistas urbanos

Desde el punto de vista de la preservación de la obra, cree que no hay nada más importante que construir un cuerpo sólido de conocimiento del proceso creativo del artista, ya sea de obra pintada sobre lienzo o bien de los artistas contemporáneos que trabajan en la calle. Las fuentes primarias son una base importantísima para conocer de primera mano las técnicas que utilizan y las entrevistas a los artistas se configuran como un método fundamental de trabajo. Recientemente ha participado en Chicago haciendo entrevistas a artistas y en una *masterclass* en Porto facilitando el diálogo entre un grupo internacional de restauradores y varios muralistas portugueses.

Por lo que respecta al público, si una obra de arte urbano debe tener algún valor para la comunidad en la que se encuentra, el público debe tener un papel activo en las decisiones que se toman acerca de la ubicación y el contenido de la obra. Idealmente se le debería hacer partícipe de algún modo, ya que si las obras no son aceptadas en el barrio es más fácil que sean vandalizadas.

### Experiencias con técnicas y materiales usados en exteriores

No todas las obras de arte en la calle pueden o deben ser preservadas. El ambiente es, de hecho, poco favorable para la durabilidad de las obras de arte por muchas razones. Pero si una obra de arte callejero es reconocida por las partes interesadas con un valor social, artístico, histórico o bien como valor único, se deben hacer esfuerzos para preservarla, ya sea física o virtualmente. Hay diferentes formas de preservar, como centrarse en la documentación, que equivale a proteger algo que por su naturaleza es efímero y es muy relevante en arte urbano.

Enumera algunas de sus experiencias con pinturas de exterior, algunas efectuadas con materiales no estables, reutilizados desde el ámbito de la decoración. Por ejemplo, cita varios casos de la técnica pictórica de las obras de Keith Haring sobre las que ha trabajado: en Pisa la obra *Tuttomondo* de 1989 es una emulsión acrílica y fue la última obra pública exterior de Haring, en la que Will Shank intervino durante 2011-12; en París, el *Hôpital Necker des Enfants Malades*, fue pintado en 1987 con una resina vinílica, y destaca los problemas surgidos con el color negro a causa de la temperatura. Esta obra ha sido estudiada e intervenida por colegas de Versailles y el *Laboratoire de Recherche des Monuments Historiques* (LRMH) entre 2011-17. Recientemente en Ámsterdam cita una obra al óleo con una resina alquídica, en estudio actualmente.

### **Opiniones sobre la manera de difundir, conservar, catalogar, investigar y exponer obras pensadas para la calle**

Hay diferentes formas de comisionar y exhibir el arte callejero, algunas más exitosas que otras. Considera que la creación de "Museos de arte urbano" es un oxímoron, no le gusta la idea y le parece ridícula. Las pinturas son de artistas que trabajan en la calle, pero si se crean para un museo no son "arte urbano" por naturaleza. Para él, las soluciones más exitosas para comisionar el arte callejero son el tipo de festivales temporales como el *Poliniza* de Valencia o la creación permanente de murales comisionados, como el Festival *Avant-Garde* en Tudela, que cada año crea y deja para la ciudad nuevas obras de arte. Finalmente debería hablarse de "Rutas de arte urbano" puesto que la terminología es incongruente si se usa la palabra museo en cualquier manifestación.

En términos de preservación, cada caso es diferente, dependiendo de las intenciones del artista, así como de la comprensión de los diversos interesados como la institución que encarga el trabajo, la comunidad que vive con él, etc.

Las instituciones podrían asumir el registro o catalogación de obras en el espacio público con la finalidad de proteger alguna de ellas. En la práctica, el registro lo están llevando a cabo las entidades que realizan rutas de arte urbano de forma voluntaria. Algunas obras de arte deben ser conservadas, en este sentido cita al grupo St.A.CO. en Atenas, que vigila y monitorea los murales que existen e interviene en ellos con la participación de estudiantes.

Dependiendo de cada caso, una obra de arte callejero debe ser conservada o no. Hay que tener en cuenta el tipo de valor que se le atribuye: valor histórico, valor estético, valor de novedad o valor social. Considera que se deben tomar decisiones inteligentes sobre la preservación y establecer prioridades, teniendo en cuenta que hay que seleccionar, puesto que no es posible conservarlo todo.

### **Experiencia y opinión sobre el espacio virtual**

Recibió el Premio a la Promoción de la Conservación del Instituto Americano para la Conservación en 2010, debido a su interés en aumentar la conciencia pública sobre el trabajo a menudo oculto de los conservadores en los museos y en la esfera pública. Desde entonces, la omnipresencia de las redes sociales ha facilitado mucho la difusión de dicha información, y debemos hacer todo lo posible por explotar estos medios y compartir información con el público sobre nuestra profesión.

### **Conservación de las obras *in situ* vs. traslados**

En cuanto al traslado o arranque de las obras de arte desde la calle a un ambiente interior u otro no original, no está a favor de esta práctica. El arte callejero pierde el contexto

cuando se reubica, y se convierte inherentemente en un objeto "precioso". Espera que la época de las exitosas macro-exposiciones de arte callejero en museos tradicionales (por ejemplo, *Né Dans La Rue*, de la Fondation Cartier de París de 2009, *Street Art*, Tate Modern de Londres, 2008, *Art in the Streets*, MoCA Los Angeles, 2011, etc.) haya llegado a su fin a partir de la polémica exposición de Bolonia *Street Art: Banksy & Co.* en 2016, que enojó tanto al muralista Blu, que, como respuesta, llegó a destruir sus propias obras en Bolonia. Cree que las exhibiciones populares de Haring y Basquiat son diferentes porque, aunque estos artistas trabajaron en la calle y en el metro, también crearon obras de arte destinadas a ser expuestas en ambientes más tradicionales.

Transcripción de la entrevista realizada  
Barcelona,  
Fecha: 30 de Mayo de 2019