

Monográfico

***Arte urbano y Museo.
Competencias e (in)compatibilidades***

Índice

	Páginas
Suplemento: Arte urbano y museo. Competencias e (in)compatibilidades	
Presentación Elena García Gayo (Coord.)	122
Prólogo <i>Susana Blas Brunel</i>	123
<i>Galerías, casas de subasta y urban art: evolución y paralelismos en las prácticas de arte independiente</i> Rita Amor García.	125
<i>Arte urbano expuesto: procedencia y contenido</i> Elena Calderón Aláez	134
<i>“Viral Mural”, entre el muralismo y los espacios virtuales.</i> Carla Coluccio	145
<i>El “espacio intermedio” del arte urbano</i> Elena García Gayo	154
<i>Berlín: todo un paradigma en el pasado, presente y futuro del arte urbano.</i> Sandra Gracia Melero	166
<i>Identidad e imagen de la ciudad contemporánea: los museos de arte urbano</i> Laura Luque	176
<i>(Des)localizaciones y contexto. La transición del arte urbano, desde la calle hasta su exhibición en centros de arte</i> Esteban Marín	186
<i>La postura del artista ante los museos de arte urbano en el contexto latinoamericano</i> Ana Lizeth Mata Delgado	193
<i>Arte público, ciencia y patrimonio en el entorno rural: el caso de Murales Conciencia</i> Diego Ortega, Juan Jesús Padilla	204
<i>Museizar el arte urbano. Preguntas, relatos y complejos tras Street Art-Banksy & Co</i> Jordi Pallarès	215
<i>Repensando el arte público. New York City’s Percent For Art Program</i> Sergio Pardo	226
<i>Arte Urbano en colecciones públicas y privadas: intervenciones de artistas urbanos en el fondo de arte de la Universitat Politècnica de València</i> Mercedes Sánchez Pons	233
<i>Museos de Arte Urbano. Estado de la cuestión</i> Rosa Senserrich-Espuñes, Elena García Gayo	244
Anexo: Entrevistas Elena García Gayo, Sandra Gracia Melero, Rosa Senserrich-Espuñes, Carlota Santabàrbara Morera, Jordi Pallarès, Rosa M. Gasol	255

Presentación

Este es el segundo monográfico que publica el grupo de Arte Urbano del Grupo Español del International Institute for Conservation, GE-IIC, que, lejos de ser propuestas independientes, son múltiples facetas desde las que conocer la ejecución y evolución de diferentes tendencias artísticas que se muestran en el espacio público, siempre planteadas desde la perspectiva de provocar el examen de las posibilidades de conservación de algunas de sus obras y establecer para ello, y de forma prioritaria, el contacto con los artistas. Sirvan estos artículos para valorar la importancia y trascendencia de las diferentes opciones expositivas.

Se recogen puntos de vista muy diferentes que demuestran que la entrada en escena del *graffiti* de los años 70 y 80 ha producido cambios en las formas de uso del espacio público, tan evidentes que las instituciones han visto la oportunidad de apropiarse de etiquetas como la de “arte urbano” o “graffiti” para llegar a las generaciones más jóvenes de votantes y conseguir así suficiente visibilidad ante los ciudadanos.

La esencia del presente trabajo se puede resumir en la necesidad de extraer una experiencia positiva centrada en comisariados profesionales en los que prime la negociación y pluralidad de las propuestas, en los que debe prevalecer la creatividad en el establecimiento de nuevos modelos que prioricen su existencia —vengan del ámbito privado o público—, superando así la necesidad de apropiación de modelos existentes con los que no guardan una verdadera relación de identidad.

Éste es el motivo fundamental de contar, en esta ocasión, con la colaboración de profesionales que no forman parte del grupo del ge-IIC y que complementan con su punto de vista la de los profesionales del

grupo — Historiadores del Arte y Conservadores Restauradores—, enriqueciendo con sus experiencias y planteamientos el empleo y cuestionamiento que se encierra en el concepto de “museo” desde la perspectiva del arte desarrollado en el espacio público y su didáctica, investigación o conservación.

Al igual que en el anterior monográfico —adjunto al número 10 de la revista y publicado a finales de 2016—, los autores han sido libres de utilizar la grafía internacional de *graffiti* o la aconsejada por la Real Academia de la Lengua, graffiti. También el que más se adaptara a su discurso, en lo referente a arte urbano o *street art*, en inglés. Igualmente su uso en mayúsculas, que los situaría como movimientos artísticos.

La editorial no se identifica necesariamente con los razonamientos que defienden las personas que intervienen en el presente monográfico, que son responsables del contenido de sus artículos.

Elena García Gayo

Coordinadora del grupo de trabajo de
Arte Urbano del GEIIC

Prólogo

Arte urbano; lo efímero y su herencia

“Lo efímero es lo que rompe el curso del tiempo de la dominación y lo que deja una herencia”. Jacques Rancière

La presente compilación de ensayos y entrevistas aborda el “arte urbano”, en su definición amplia de “arte efímero realizado en el espacio público” (libre o comisionado), y las valoraciones que suscita el que se estén creando museos (tradicionales o experimentales) para exhibirlo y catalogarlo.

Para mí es un honor realizar este prólogo. Estamos ante un conjunto de investigaciones que intuyo serán muy valoradas en el futuro por los datos reales y los testimonios que aportan, así como por el complejo análisis que realizan de fenómenos artísticos recientes, aún sin suficiente perspectiva para ser historiados. Este tono de inmediatez, que desprenden tanto los artículos como las entrevistas, es una de las virtudes de esta publicación que a través de diferentes visiones (expertos, comisarios, gestores, técnicos, artistas) expone las contradicciones de estas manifestaciones artísticas.

Tengo que felicitar a Elena García Gayo y a su equipo por promover esta investigación desde el grupo de trabajo de arte urbano del GEIIC, que ella coordina, formado por especialistas en historia del arte, conservación y restauración del patrimonio histórico artístico. No es casual que esta apertura de perspectivas provenga del campo de la conservación. Un matiz diferenciador respecto a otros análisis es la capacidad que percibo en este equipo para entender las obras “en proceso y transformación”. Un acercamiento a los trabajos desde “la fisicidad en tránsito” que no abunda en otras investigaciones, acostumbradas como estamos a estudiar las piezas en un momento fijo, incluso las obras efímeras. Aquí se adivina un interés por el estudio de las huellas que el tiempo deja en las obras y abre la puerta a innumerables sutilezas y a un mayor rigor: por ejemplo, en caso de decidir conservar una obra efímera, qué

momento de su desarrollo es adecuado escoger; o si debe guardarse como pieza o como documentación mediante registro videográfico o fotografías... Una toma de decisiones que solo entenderemos si conocemos que, para el arte urbano, la pieza final no es más que una pequeña parte del proceso creativo que abarca otras facetas relacionales y experienciales más allá de formalizar una pieza física.

¿Museos de arte urbano?

El punto de partida del estudio es dilucidar si los llamados “museos de arte urbano” que han proliferado en los últimos años están legitimados para hacer uso de esta denominación, para concluir que la energía creativa del arte urbano, que ha cambiado el paisaje cotidiano de todas las ciudades del mundo, se encontraría suspendida en un lugar intermedio, entre “el antiguo régimen del arte” (con el modelo de museo expresado por las reglas del ICOM) y los nuevos conceptos de museo para el futuro (aún en vías de definición).

Porque si bien en la mayor parte de los artículos y entrevistas de este estudio se concluye que a estas galerías, espacios y experiencias variadas no se los puede denominar como “museos”, por no cumplir con rigor las labores de conservación, archivo, investigación y difusión; desde una mirada positiva, hay que celebrar que se propongan otras maneras de organizar el conocimiento, teniendo en cuenta que el modelo de museo clásico está en crisis desde fines del siglo XX.

Pensemos además que muchas de las objeciones para la aceptación del arte urbano en los discursos culturales elitistas también podrían hacerse a otras “industrias culturales” de nuestro siglo XXI (al libro, a la música, a las artes escénicas, y de forma evidente al arte contemporáneo). Y, sin embargo, es al arte urbano al que se le reprocha cohabitación con el poder sin percibirse que justo por su

hipervisibilidad y “descaro” en la alianza con instituciones, marcas comerciales, negocios inmobiliarios y procesos de turistización de las ciudades, es el fenómeno que, en mi opinión, con toda su crudeza revela más claramente la colaboración generalizada entre la cultura y el poder económico. El arte urbano al menos inventa continuos modos de subversión de esas paradojas escondidas en las artes tradicionales (las bellas artes, la literatura, la ópera o el teatro) detrás del prestigio de la tradición.

Un cambio de paradigma que excede el arte urbano

Me atrevería a decir que “el arte urbano”, en todo su caos y heterogeneidad (acogiendo lo legal, lo ilegal, lo público, lo privado, lo amateur y lo profesional), es de las pocas expresiones artísticas que pone en jaque al museo y a la institución y les hace plantearse su propia esencia. La confrontación entre lo viejo y lo nuevo no solo dice a los centros de arte urbano “lo que les falta para devenir museo”, también revela a la institución tradicional “lo que le ha dejado de funcionar” y que sí consigue hacer el arte urbano, por ejemplo, la conexión con el público joven y en concreto con los nativos digitales, que serán la audiencia del futuro.

Porque no nos engañemos, el problema de la “musealización” del arte urbano no estriba en que es obra efímera (cualidad ya resuelta desde hace tiempo en la museografía para el caso de las artes vivas, presentadas de diversas maneras: con documentación, con vestigios, con un aparato discursivo adecuado, etc.), o en la dificultad de trabajar con el muralismo (desarrollado ampliamente por los museos de Historia Antigua y por la arqueología). La novedad que aporta el arte urbano es que ni sus obras ni sus autores se dejan adaptar tan fácilmente a las fórmulas existentes con las que trabajan tanto las instituciones de arte contemporáneo como la Academia que regula los discursos que legitiman la creación.

Quizás la dificultad estriba en cómo acomodar al “relato” existente una práctica heterogénea que pervierte tantas cosas: el concepto de estilo, de técnica, de movimientos artísticos..., en definitiva: que trastoca la rígida idea de tiempo consolidada por el arte de los museos: un modelo occidental, paternalista, patriarcal, racista, machista y colonial, centrado en la historia de los objetos y en sus discursos asociados, con el que el arte urbano tiene poco que ver en su heterodoxia. De esta divergencia puede surgir la asociación con la circularidad, lo outsider, lo ancestral, y sus lazos con el arte popular, el diseño, la música, la artesanía y la marginalidad. Esta disonancia es responsable en buena medida de las dificultades y reticencias que encuentran tanto el Museo como la Academia para absorberlo; de ahí que resulte admirable la energía salvaje que a pesar de todo siguen atesorando estas obras.

Virtualización, recesión económica y vida tecnológica

Otro aspecto que se transparenta de diferentes maneras en los ensayos que vamos a leer es el papel crucial que juega internet en la construcción de estas prácticas urbanas, no

solo para su difusión, también para su propia elaboración y procesos. Y en ese sentido me gustaría señalar el año 2008 como una fecha de encrucijada en la que confluyeron razones tecnológicas, políticas y económicas que propusieron un nuevo panorama. Considero que, al igual que 1989 fue un año clave en la contemporaneidad por confluir en él dos elementos que cambiaron nuestro mundo: el nacimiento de la web y la caída del muro de Berlín (abandonando nuestros destinos al neoliberalismo más radical), 2008 fue otra “fecha llave”, pues también en esta ocasión se combinan transformaciones económicas y de modos de vida, e innovaciones técnicas cruciales. 2008 es el año de la Gran Recesión mundial y de la depresión económica española, y también la fecha en la que el usuario incorpora a su cotidianidad las redes sociales, que permiten compartir imágenes y pensamiento libremente y con el tiempo crear hábitos, conocimiento y memoria. Esta confluencia tecnológica y económica coincide con la explosión del arte urbano. No por casualidad, en 2008 se produce también uno de los grandes eventos de legitimación institucional de este movimiento: la exposición “Street Art” en el museo Tate Modern de Londres en 2008; la primera exposición temporal de este carácter realizada en un museo público.

La crisis económica, la burbuja inmobiliaria y las políticas de austeridad (que propiciarán el empobrecimiento y la pérdida de derechos sociales de la población), y el uso cotidiano de las tecnologías por parte de productores y receptores (artistas y audiencia) transformaron el modo de sentir y de producir cultura, y es el público de este nuevo contexto con el que los museos del futuro deben trabajar. Hablamos de una audiencia interesada por la imagen en movimiento, por la cultura visual en sentido amplio y que practica un “curioso” activismo en el que el consumo y la crítica al sistema conviven. Una audiencia que concebirá los museos de forma tecnológica y presencial como ya hacen los niños con sus juegos (virtuales y reales) sin el menor problema.

Quizá si el público joven conecta con el arte urbano, mientras el arte clásico se esconde en su torre, no es por la superficialidad y la incoherencia de lo urbano, sino porque “el arte urbano” vive con fluidez las paradojas de nuestra sociedad esquizofrénica que compagina hedonismo y protesta, activismo y pragmatismo, virtualidad y presencia, y a la que hay que buscarle las grietas como tan bien hace el arte urbano en su “asalto a los museos” y en “saltarse la Academia”.

Susana Blas Brunel

Comisaria e historiadora de arte contemporáneo

Galerías, casas de subasta y *Urban Art*: evolución y paralelismos en las prácticas de arte independiente

Rita Lucía Amor García

Resumen: Con la expansión de las prácticas de arte público independiente y su reconocimiento como arte accesible y cercano al público, sus formas se introdujeron y expandieron en entornos tradicionales como las galerías. Con ello, el mercado del arte tomó una importante posición al aceptar dentro de su repertorio obras vinculadas al grafiti y al *Street Art* (arte urbano). Este arte de origen independiente encontrado actualmente en sectores institucionalizados es lo que se conoce internacionalmente como *Urban Art*.

A efectos históricos, el nacimiento, evolución y traspaso de fronteras entre las prácticas en espacio público y su inclusión en la galería, son hechos cercanos entre sí y relativamente recientes. Aun así, mucho ha ocurrido desde la celebración de las primeras exposiciones en los años 70 del siglo XX hasta la actualidad. Este artículo hará un recorrido de ese periodo, presentando cómo ha repercutido la inclusión de obras de escritores de grafiti y artistas urbanos dentro del mercado del arte y con ello, en su conservación.

Palabras clave: subasta, arte urbano, grafiti, *Urban Art*, galerías, arte público independiente, mercado, arte

Art Galleries, auction houses and urban art: evolution and parallelisms in independent art practices

Abstract: With the expansion of independent public art practices and their recognition as accessible and acceptable to the public, their forms were introduced and expanded into traditional environments such as galleries and auction houses. Consequently, specialists, gallerists and auctioneers recognised the commercial potential of these works, and accepted graffiti and street art within the contemporary art market repertoire. This originally independent art currently found in the private sector is what is known internationally as "Urban Art".

Historically, the birth, evolution and crossing of borders of practices from public spaces to their inclusion in galleries are relatively recent events. However, much has occurred from the first exhibitions of the 1970s to the present day. This article will look at everything that has happened since then, showing how the inclusion of works by graffiti writers and street artists in the commercial art market has influenced the art and its conservation.

Key words: auction, street art, graffiti, urban art, galleries, independent public art, art-market

Introducción

Desde las primeras muestras de grafiti en el metro de Nueva York a finales de los 60 y principios de los 70 del siglo XX (Castleman, 1982: X), seguida de su rápida expansión en otros soportes de la ciudad y la ampliación de fronteras en la exposición y accesibilidad de éste junto al arte urbano en los 80 (Schacter, 2013: 16), los movimientos de arte independiente han tomado posesión del espacio público como el lugar y soporte donde estas formas de arte se crean, desarrollan, exponen y conviven.

El arte localizado en estos entornos se denomina *arte público independiente* (Abarca Sanchis, 2010: 39-44) y está liderado por los movimientos del grafiti y el *street art* o arte urbano [1]. Ambas formas con estilos paralelos el uno del otro, han empleado el espacio público como lienzo en blanco, un perfecto soporte para exponer gratuitamente conceptos y formas a los diferentes públicos. En cualquier caso, la relación de sus trabajos con el público puede variar dependiendo de la accesibilidad a la obra, la intencionalidad del artista, el interés del público o simplemente, el mensaje expuesto y su vinculación al entorno.

El empleo de la calle de forma libre por los artistas no supone la limitación de su práctica artística en un único entorno. Al igual que los artistas emplean cualquier soporte o parte del mobiliario urbano en el espacio público, participan en eventos organizados vinculados al grafiti como *Meeting of Styles* (festival celebrado internacionalmente y centrado en el grafiti mural desde 1997) (Gerullis, 2013: 5-7), u otros eventos con escritores de grafiti y artistas urbanos como *The Wynwood Walls* en Miami (Wynwood Walls, 2019), *Upfest* en Bristol (Upfest, 2019) o *Nuart* en Stavanger y Aberdeen (Nuart, 2019); sus fronteras también se expanden abarcando espacios privados. Es de este modo como artistas vinculados al grafiti y el arte urbano hacen uso, al igual que otros artistas contemporáneos, de espacios más tradicionales o institucionalizados, y sectores comerciales, para exponer su obra. [figuras 1y 2]

Primeras exposiciones en galerías

Entre los años 70 y 80 del siglo XX, y al mismo tiempo que el grafiti se desarrollaba en Nueva York y se expandía por EEUU y Europa, se celebraron las primeras exposiciones vinculadas con el movimiento y sus practicantes. En algunos casos promovidas por asociaciones relacionadas



Figura 1. Intervención de Herakut en *Nuart*, Aberdeen, edición 2017.



Figura 2. Exposición de Herakut en *StolenSpace Gallery*, Londres, 2017.

con los escritores de grafiti y en otros casos, por galeristas externos que apreciaban lo que estaba sucediendo en las calles de Nueva York.

Por un lado, la organización de asociaciones de escritores de grafiti como *United Graffiti Artists* (UGA) y *Nation of Graffiti Artists* (NOGA), surgidas en 1972 y 1974 respectivamente, ayudó en la entrada a escritores de grafiti en círculos artísticos convencionales. Los objetivos de estas asociaciones eran: descriminalizar la práctica, ayudar a aquellos practicantes en entornos de exclusión social, fomentar la práctica artística entre los mismos y proveer un medio en el que dar a conocer sus obras al público. Todo ello mediante la organización de grupos, eventos y medios de difusión. En general, agrupaban a escritores que habían mostrado su potencial artístico en las calles, al mismo tiempo que los ayudaban en su producción en otros entornos, como los estudios de artista.

Por otro lado, fuera de esas asociaciones con fines creativos y de difusión, también se organizaron exposiciones que contaban con escritores de grafiti y otros artistas independientes que no trabajaban directamente con asociaciones. La primera exposición que reunía escritores de grafiti es la *Razor Gallery* del SoHo en septiembre de 1973, seguida de la *Detective Show* en 1978, una exposición al exterior de artistas procedentes de prácticas callejeras (Lewisohn, 2009: 15). Pero no fue hasta 1981 cuando se realizó otra exposición con el título *Street Art*, organizada por el *Washington Project of the Arts*, como otro intento de reunir "artistas trabajando puramente en el entorno urbano e ignorados por la institución del arte" (Lewisohn, 2009: 93). Y, la exposición, *Post-graffiti* en 1983, que presentaba a artistas trabajando "más allá del grafiti" (Janis y Neumann, 1983) incluyendo a Keith Haring que, aunque externo al grafiti (Gablik, 1982), sus intervenciones en el espacio público y el metro de Nueva York se consideran precursoras del arte urbano que conocemos hoy en día (Lewisohn, 2019: 94-96) [figura 3].

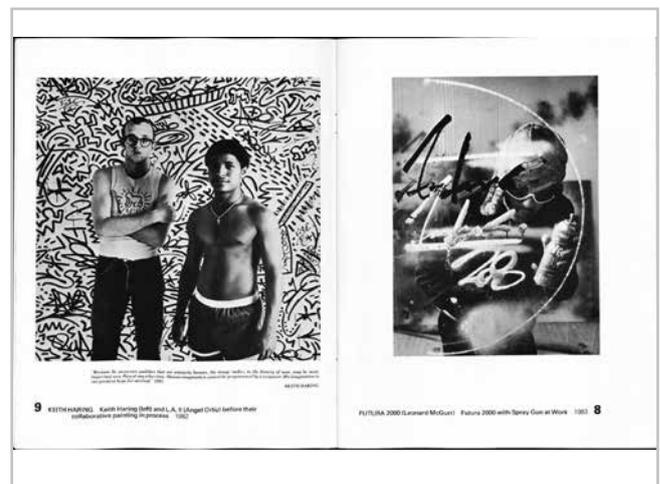


Figura 3. Catálogo de exposición *Post-graffiti*.

De este modo fue como el mundo del arte abrió camino a algunos artistas que, con una corta carrera a nivel temporal –pero completa a nivel práctico en el grafiti generalmente–, buscaban nuevas maneras en la difusión de su arte. Ellos encontraron su forma de expresión plástica y utilizaron lo aprendido en las calles, y lo que consideraban su marca (su estilo), para forjarse una profesión como artistas. Al mismo tiempo, estos eventos aportaban a los artistas cierto reconocimiento y seguridad en su trabajo, lo cual no ocurría siempre al intervenir en la calle. Al mismo tiempo, la participación en exposiciones, grupos de trabajo, así como encargos decorativos, resultaba un buen medio para sufragar y continuar su práctica artística, lo cual sigue vigente hoy en día.

Respecto al público, el interés, en un principio minoritario, fue expandiéndose poco a poco, desde un entorno cercano a sus practicantes, hacia un público más general. Y lo mismo para los galeristas y coleccionistas que veían el potencial de los escritores de grafiti y artistas. Un claro ejemplo de esto fue Martin Wong, apasionado de esas formas de arte independiente surgidas en Nueva York, el cual recogió material sobre grafiti durante toda su vida y donó a los fondos del Museum of the City of New York en 1994 (McCormick y Corcoran, 2003: 7). Esta donación de fondos se considera la inclusión más importante de grafiti en un museo hasta la fecha. La colección fue expuesta en 2014 en el mismo museo en la exposición *City as Canvas* (Museum of the City of New York, 2014).

De este modo, el interés del público y el apoyo recibido por algunos artistas, fue notablemente importante en la futura consideración de sus obras, y con ello, la expansión en otros sectores expositivos.

Expansión del grafiti y el arte urbano, y el surgimiento del *Urban Art*

A pesar de mantenerse en el radar de ciertos especialistas, no fue hasta los años 90 cuando el arte público independiente realmente despertó interés en círculos más generales. Fue cuando las formas de arte público que recordaban al grafiti pero que mostraban diferencias en estilo y una diversidad notable en los mensajes se expandió internacionalmente. Después de muchos intentos en el uso de terminología para identificar estas formas, como *post-graffiti* (Abarca Sanchis, 2010: 54-56; Waclawek, 2011: 7,12,29; García Pardo, 2015: 52-54), el término *street art* a nivel internacional y arte urbano en España, se empleó para designar esas muestras de arte alternativo en el entorno público (Schacter, 2013: 16) que no fueran grafiti.

Entre el arte urbano y el grafiti siempre ha existido cierta vinculación, y aun hoy en día hay confusión a la hora de diferenciar ambos movimientos. Esto es generalmente debido a que muchos de los artistas urbanos comenzaron inicialmente a explorar el entorno

público como escritores de grafiti (Waclawek, 2011:7), pero expandieron sus fronteras más allá de la práctica posteriormente. No obstante, hay que entender que la terminología puede variar debido a la cercanía en el tiempo, pero en parámetros generales ayuda a la diferenciación de ambos movimientos, mostrando adecuación y respeto a los artistas acorde a los principios establecidos en cada manifestación, y con ello, también con los términos o vinculaciones que cada artista decide o asume para exponer su arte en el espacio público.

El interés generado por el público está, en gran medida, provocado por especialistas y amantes de estas formas de arte alternativo y generalmente subversivo, lo cual ayudó directamente a la inclusión del grafiti y el arte urbano en el museo. Las primeras exposiciones de carácter temporal, intentaron explicar lo que estaba ocurriendo en la calle, resaltando los mensajes y la nueva dinámica de conceptos que se exponía al recuperar el espacio urbano como lugar para la muestra de arte puramente público, y donde cualquier persona podía ser partícipe del arte que se encontraba. Pero, al mismo tiempo, mientras fuentes documentales como el vídeo y la fotografía resultaban muy convenientes para exponer tales realidades en el entorno del museo, las obras expuestas dentro de éste combinaban el uso de la práctica mural con obras en caballete, láminas y esculturas, entre otras.

Uno de los eventos más importantes relacionados con este hecho fue la exposición *Street Art* en el museo Tate Modern de Londres en 2008. *Street Art* fue la primera exposición temporal de esta índole realizada en un museo público. Comisionada por el especialista en grafiti y arte urbano, Cedar Lewisohn, la exposición hacía una retrospectiva de las prácticas independientes a nivel histórico y formal, mostrando obras de artistas ya reconocidos en los movimientos, junto a obras de gran influencia para escritores de grafiti y artistas urbanos. Al mismo tiempo que en el interior del museo se exhibían obras en soporte móvil, la fachada principal del edificio mostraba las obras murales de cinco artistas internacionales: Blu, Faile, JR, Nunca, Os Gemeos y Sixeart (Tate Modern, 2008ab). Además, como guiño a la importancia de la exposición en el panorama artístico del momento, entre 2008 y 2009, el grafiti como movimiento y el nombre de escritores originarios de éste, como Taki 183, Blade, Seen y Lee Quiñones, fueron introducidos dentro de la línea temporal de movimientos del arte moderno y contemporáneo diseñada por Sara Fanelli. [figuras 4 y 5]

El siguiente evento, mayor en obra y en artistas participantes, fue la exposición *Art In The Streets* en el Museum of Contemporary Art de Los Angeles (MoCA) en 2011. Esta exposición fue comisionada por el director del museo Jeffrey Deitch junto a los especialistas Roger Gastman y Aaron Rosepor. En ésta, el recinto de exposiciones *The Geffen Contemporary at MoCA* en



Figura 4. Fotografía de las intervenciones en la fachada de la Tate Modern, Mayo 2008.

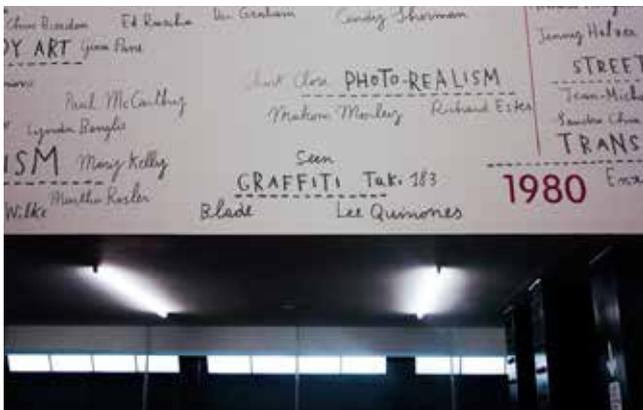


Figura 5. Fotografía de la línea temporal de Sara Fanelli, detalle grafiti.

Downtown Los Angeles reunió a un total de cincuenta escritores de grafiti, artistas urbanos y fotógrafos (MoCA, 2011).

Otras exposiciones han seguido muy de cerca estos eventos en otros entornos, con gran magnitud y público interesado en los mismos, más allá de los museos públicos. En la actualidad son muchas las galerías especializadas, casas de subasta, ferias de arte y festivales, así como museos, los que ofrecen en su catálogo obras que se vinculan o recuerdan al grafiti y el arte urbano, pero ¿es correcto usar estos términos para obras realizadas específicamente para el sector privado? En parámetros generales, la diversidad de las obras con otros estilos artísticos, y específicamente, la necesidad de separar la terminología de las obras de arte público independiente de aquellas obras realizadas para sectores más comerciales, han producido el uso de términos diferenciados en cada caso. Del mismo modo que existe una diferenciación entre el grafiti y arte urbano como movimientos independientes uno del otro, también ha surgido una diferenciación terminológica en aquellas obras que aunque vinculadas a estos movimientos, se presentan fuera del espacio público. Es de este modo como el relativamente reciente término *Urban art* ha

entrado dentro de la dinámica. Este término se emplea principalmente para identificar obras procedentes o que recuerdan al grafiti y arte urbano, o que generalmente, aunque no siempre, son realizadas por escritores de grafiti y artistas urbanos para la galería, y que en cualquier caso son accesibles exclusivamente en sectores privados (Lewisohn, 2011: 13; Young, 2014: 9).

Como consecuencia a la inclusión y expansión de obras vinculadas a prácticas de arte independiente dentro del espacio museístico, otros eventos similares han ocurrido en los últimos años. Uno de los eventos expositivos con mayor magnitud en la organización y exposición de obras del *Urban art* ha sido *Beyond the Streets*. La primera exposición vinculada a este título fue celebrada en Los Angeles en 2018, seguida por otra en Nueva York en 2019. Ambas comisionadas por Roger Gastman, esta tipología de evento reúne obras y artistas emblemáticas del grafiti, arte urbano y más allá, en casi 9300 metros cuadrados de suelo expositivos con más de ciento cincuenta artistas participantes en su segunda edición (*Beyond the Streets*, 2019) [figura 6].



Figura 6. Exposición *Beyond the Streets*, en Nueva York, 2019.

El artista independiente en el sector privado

La introducción de estas formas de arte, o de los propios escritores de grafiti y artistas urbanos en tales espacios, no significa la pérdida de identidad de sus obras "libres" en entornos "normalizados" o "pseudo-institucionalizados", sino que se trata de otras obras estéticamente muy similares, pero que conceptualmente suelen mostrar diferencias. A pesar de que muchos galeristas especializados en el *Urban Art* animan a los artistas independientes a trasladar su arte público al sector galerístico sin limitaciones, el mercado del arte o simplemente el entorno privado puede cambiar singularmente el concepto inicial de la obra.

En muchos casos, artistas que trabajan en el espacio público libremente y en la galería, hacen distinción de su obra en cada entorno empleando diferente terminología como Wow123 – *Graffiti writer/Versatil Artist* – (Genesius, 2017), o Conor Harrington – *Inside/Outside* – (Harrington,

2019) entre muchos otros. El entorno de exposición supone un condicionante importante para aquellos artistas que trabajan el concepto de su obra y defienden la libertad de expresión en el espacio público, y las formas originales del grafiti y el arte urbano. En general, muchos de estos artistas hacen cambios no solo en las imágenes empleadas, sino también distinción en los mensajes expuestos o simplemente empleando una intencionalidad diferente, ya que al mismo tiempo que, en el espacio público, el espectador encuentra la obra sin una intención directa de encontrarla; en la galería, el espectador tiene una intención directa de encontrar la obra de un cierto artista. Por todo ello, la relación entre la obra y el público cambia en el momento que el entorno es diferente, y con ello el artista adapta estos parámetros en cada caso. [figura 7].



Figura 7. Exposición de Shok1 en Londres, 2013.

Respecto a la opinión de los artistas sobre su participación en exposiciones y la venta de sus obras, existen muchas diferencias y posturas. Por un lado, aquellos que focalizan su carrera en la producción artística, se presentan más abiertos a la introducción de sus obras en el mercado del arte, aceptando y defendiendo la necesidad de emplear la galería y la calle como dos espacios diferenciados. Así pues, artistas como JonOne han subrayado la importancia de tener una galería que los represente o muestre interés por su obra y señala que las galerías "intentan maximizar el potencial" de los artistas (Boujnah y Gabaret, 2015a). No obstante, y por otro lado, otros artistas como C215, reniegan parcialmente de esa necesidad, ofreciendo sus trabajos a la venta en sus propias páginas web, mostrando galerías actualizadas y abiertas a todos (Boujnah y Gabaret, 2015b).

Las casas de subasta y los artistas

Con la aceptación de obras alternativas dentro del entorno comercial, y el incremento tanto entre seguidores como en la demanda por poseer obras de ciertos artistas, las casas de subasta se introdujeron como partícipes en este intercambio. A pesar de que no hay un evento particular donde se pueda señalar el inicio de las casas de subasta

tratando obras relativas al *Urban art*, algunas de las primeras subastas públicas con obras relacionadas datan de 2005 (Sotheby's, 2019a).

Así, la introducción del *Urban Art* en casas de subastas fue paulatina, con la presencia de obras puntuales en ciertas subastas mezcladas con obras de arte contemporáneo, o subastas de colecciones de arte de coleccionistas específicos. Gracias al notable interés revelado en la última década, la venta de este tipo de obras en casas de subasta ha creado mayor atención y crecimiento, no solo incluyendo obras del *Urban Art* dentro de este sector, sino también creando eventos específicos para la venta de las mismas. Como ocurrió con *Against the Wall*, dentro de la subasta *Contemporary Curated* celebrada en noviembre 2018, que contó con nueve trabajos donados por artistas del *Urban Art*, y cuyos beneficios fueron a la organización sin ánimo de lucro Movember (Sotheby's, 2018); o también, y más reciente, *Banksy / Online*, celebrada en septiembre de 2019, la primera venta *online* de impresiones exclusivamente del artista (Sotheby's, 2019b).

Igualmente y en consecuencia al incremento de interés, en la actualidad, casas de subasta como Christie's, Phillips y Sotheby's ya incluyen las obras de cierta manera vinculadas a artistas alternativos o que recuerdan al grafiti y arte urbano dentro de sus departamentos de arte de posguerra, arte del siglo XX y arte contemporáneo (Christie's, 2019; Phillips, 2019a; Sotheby's, 2019c) mientras que otras las presentan independientemente con el término *urban art* (Chiswick Auctions, 2019; Art Curial, 2019).

Respecto a la participación de los artistas en estos eventos, su presencia es en general anecdótica y son muchos los que tras producir de forma libre en el espacio público ven la compra-venta de obras en entornos extremadamente privatizados como algo contraproducente o simplemente basado en un círculo ficticio externo a la idea romántica del arte para el deleite. Un ejemplo es Blek Le Rat, quien menciona en una entrevista para *Street Art À la Française*, que el incremento de los precios en las subastas es algo ficticio y en muchas ocasiones realizado de forma fortuita y algo picaresca (Boujnah y Gabaret, 2015a).

Paralelamente a las subastas de obras en papel, lienzo o esculturas y directamente realizadas bajo las expectativas del *Urban Art*, también existen casos de subastas de obras del grafiti y arte urbano, originalmente realizadas en el entorno público. Esto, en algunos casos, ha enfrentado notablemente el uso y la explotación de las mismas con la intención primera de las obras, la exposición y acceso libre.

El artista que ha despertado mayor revuelo en estas subastas ha sido Banksy, aunque no de forma directa. En su caso, la fama que existe detrás de su anonimato y el carácter de sus obras ha influenciado notablemente también en la venta de las intervenciones que realiza en el espacio abierto. En Reino Unido, donde ha ocurrido la mayoría de estas situaciones, se establece como lícito la compra-venta de

obras localizadas en el espacio urbano, sin necesidad de un permiso del artista. Específicamente, la legislación señala que el dueño del edificio donde se encuentra una obra realizada sin contrato o comisión, posee los derechos de compra-venta de la misma (Laker Legal, 2013). Por lo que, aunque la propiedad intelectual la posea el artista (Reino Unido, 2017), este siempre quedará en segundo lugar en esos casos, y todas aquellas obras realizadas con o sin permiso explícito sobre tales espacios, quedan al amparo del propietario.

Esto ha favorecido la venta de obras en soporte mural o esculturas, no solo por casas de subasta sino también por empresas privadas que han superpuesto el valor económico de las obras sobre cualquiera de los otros valores (artístico, histórico, social, antropológico) que las mismas pudieran tener en el espacio para las que fueron creadas. El estamento de empresas que fomentan este tipo de acciones se basa en salvar, restaurar y vender las obras para evitar el vandalismo y multas, como apunta The Sincura Group (Baxter, 2019). En general, Banksy no ha mostrado un posicionamiento reaccionario directo respecto a estas situaciones [2], pero sí que ha apoyado casos muy puntuales donde la compra-venta de sus obras en el espacio público podían suponer un beneficio para la comunidad o propietarios en situaciones delicadas, como la venta de *Mobile Lovers* para salvar un club juvenil en Bristol (The Telegraph, 2014).

Otro caso a destacar sobre la relación de artistas independientes y casas de subasta es Stik. Este artista británico ha mostrado un gran interés y apoyo en la venta de sus obras en estos entornos, sean realizadas para su venta en sectores privados o en casos donde la obra, originalmente realizada en el espacio público de forma libre, termina en la casa de subasta y posteriormente en sectores privados, siempre y cuando los beneficios se destinen a causas sociales. Las subastas de las obras del segundo caso suelen estar apoyadas por el artista y por asociaciones con fines benéficos, como es el ejemplo de las subastas organizadas en diciembre 2016 y diciembre 2018 por Phillips Auctions, donde las obras fueron autenticadas por el artista y sus ventas aprobadas por él mismo. Los beneficios obtenidos fueron directamente a las asociaciones locales, como la subasta de la obra *Magpie* cuyos beneficios fueron a parar a *Magpie Social Centre* en Bristol (Phillips, 2019b); o la subasta de un fragmento de la obra *Big Mother*, cuyos beneficios fueron destinados a *Artification Charity*, un programa gratuito para la promoción del arte entre los residentes de *Charles Hocking House* en el barrio de Acton en Londres (Phillips, 2019c) [figuras 8 y 9].

No obstante, Stik ha sufrido también la apropiación de algunas de sus obras en el espacio urbano, como un caso en Hackney, Londres (Stik, 2019a), así como la aparición de dichas obras en casas de subastas, sin su aprobación (Hackney Citizen, 2019). En cualquier caso, el artista ha promovido la recuperación de tales obras, y en otros casos ha establecido acciones extremas para evitar la desaparición y venta no autorizada de las mismas, como en el caso de Gdansk, Polonia (Stik, 2019b).



Figura 8. Obras de Stik en la subasta *Prints and Multiples* en *Christie's*, Londres, 2019.



Figura 9. *Big Mother* de Stik, previamente a la subasta en *Phillips*, 2018.

Conclusiones

La inclusión de manifestaciones de arte público independiente dentro de entornos institucionalizados o incluso dentro del mercado del arte, resulta positivo para los artistas y para el público. Esto ha generado un mayor interés y seguimiento en artistas procedentes de sectores menos reconocidos y que han trabajado para la recuperación del entorno urbano como lugar de trabajo, exposición y para el arte (realmente) público; y el empleo de la crítica desde una perspectiva más alternativa y menos esperada.

No obstante, las diferencias conceptuales y creativas de los artistas vinculados a movimientos independientes y sus obras, al ser introducidos en el sector comercial, varían notablemente. Por ello, es importante establecer una diferenciación terminológica entre las obras realizadas para fines comerciales y las relacionadas por movimientos independientes o por artistas. El empleo del término *Urban Art* mantiene una separación entre lo que está hecho para la venta y lo que simplemente está hecho para el disfrute sin comisiones o influencias externas (*arte público independiente*). Al mismo tiempo, la introducción de artistas originalmente vinculados al grafiti y arte urbano dentro de los sectores comerciales supone un punto positivo para los artistas y sus obras, ya que favorece la continuidad de la producción dentro y fuera del sector galerístico. Asimismo permite, en parámetros generales, establecer diferencias entre las obras y ampliar conceptos y posibilidades; y también, refuerza la identidad libre de las obras realizadas en el espacio urbano, ampliando las fronteras de cierto público focalizado anteriormente solo en sectores comerciales o institucionalizados.

Con la expansión de obras de artistas vinculados al grafiti y arte urbano dentro del mercado del arte, se han dado ciertas situaciones que confunden el arte para uso comercial y el simplemente hecho para el disfrute en el entorno público. Esto ocurre promovido por un interés puramente especulativo, donde los límites que se establecen gracias a la identificación terminológica y a las diferencias entre los espacios de trabajo se sobrepasan sin seguir una ética correcta, obviando los valores, conceptos e identidades originalmente mostradas por los artistas. Por ello, aquellas obras que no fueron realizadas para un sector privatizado, no deberían terminar en tales espacios sin el consentimiento del artista y de la comunidad, ya que el valor económico nunca debe anteponerse al establecimiento de un procedimiento ético o moral consensuado por todas las partes interesadas o vinculadas a la obra.

Por otro lado, y para concluir, es importante subrayar que el incremento en la producción en sectores más comerciales implica la necesidad de establecer patrones de conservación que en cualquier caso pueden ser aplicados en entornos privados pero también en entornos públicos. Pese a que los factores de degradación en las obras pueden variar dependiendo si la obra se encuentra en espacio abierto o en entorno pseudo controlado, la producción y materiales empleados por los artistas en ambos entornos se asemeja y, en muchos casos, incluso, puede ser idéntica. Esto es inherentemente positivo para los especialistas en conservación que han trabajado e investigado en el establecimiento de mecanismos de conservación sobre técnicas empleadas en el grafiti y arte urbano. Desde una postura positiva, se valora como favorable la demanda comercial de obras del *Urban Art* ya que implica un mayor interés e inversión por desarrollar tales mecanismos en cualquier campo. Con ello, se espera que las propuestas de investigación y las posibilidades

de conservación, actualmente escasas en producción, aumenten notablemente en los próximos años.

Notas

[1] *Street Art* es la acepción inglesa original para expresar formas de arte independiente en el espacio público que van más allá del empleo del nombre y de los soportes de la ciudad como generalmente hace el grafiti. El término en español para esta forma de expresión es arte urbano, término que no debe confundirse con Urban art (vinculado al sector comercial).

[2] La plataforma *Pest Control* (Pest Control, 2019) de Banksy, ofrece un servicio de autenticación de obras realizadas para el disfrute privado, como impresiones en papel y pinturas sobre lienzo. El artista ofrece este servicio como medio para evitar fraudes, pero éste no se ofrece para casos de obras extraídas del entorno urbano, las cuales no son comúnmente autenticadas.

Bibliografía

- ABARCA SANCHIS, F.J. (2010). *El postgraffiti, su escenario y sus raíces: grafiti, punk, skate y contrapublicidad*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. <http://eprints.ucm.es/11419/> [Consulta: 29 de agosto de 2019]
- BAXTER, A (2019). *The controversial Banksy Book*. <http://banksybook.com/> [Consulta: 26 de agosto de 2019]
- BOUJNAH, S; GABARET, J. (2015a) *Street Art À la Française*, Episodio 4 "Wall Street Art".
- BOUJNAH, S.; GABARET, J. (2015b) *Street Art À la Française*, Episodio 5 "The Art of Marketing".
- CASTLEMAN, C.(1982). *Getting Up. Subway Graffiti in New York*. Massachusetts: The MIT Press.
- GABLIK, S.(1982). "Report From New York: The Graffiti Question". En *Art in America Magazine*, archives. <https://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazines/from-the-archives-report-from-new-york-the-graffiti-question/> [Consulta: 29 de Agosto de 2019]
- GARCIAPARDO, B.(2015). *Grafiti y Postgraffiti en la ciudad de Valencia: una perspectiva crítica*. Tesis doctoral. Valencia: Universidad de Valencia. <http://roderic.uv.es/handle/10550/45854> [Consulta: 26 de agosto de 2019]
- GENESIUS, M. (2017). *Markus Genesisus, Wow 123*. <http://markus-genesiuss.com/> [Consulta: 13 de marzo de 2017]
- GERULLIS, M.(2013). *Meeting of Styles, Volume 1*. Berlin: From Here to Fame.
- HACKNEY CITIZEN (2019). "Stik's community mural 'finally' back in Poland after long tug-of-war with London gallery". En

- Hackney Citizen, June 21, 2019. <https://www.hackneycitizen.co.uk/2019/06/21/stik-community-mural-back-poland/> [Consulta: 26 de agosto de 2019]
- HARRINGTON, C.(2019). *Conor Harrington – Works*. <http://www.conorharrington.com/> [Consulta: 29 de agosto de 2019]
- JANIS, S. y NEUMANN, D. (1983). *Post-graffiti: exhibition by post-graffiti artists, opening Thursday December 1-31st, at Sidney Janis Gallery, New York, 1983*. Nueva York: The Gallery.
- LAKER LEGAL (2013). "Banksy graffiti, Intellectual Property & who owns what?". En Laker Legal Solicitors Blog. <http://www.lakerlegal.co.uk/banksy-graffiti-intellectual-property-who-owns-what/> [Consulta: 26 de agosto de 2019]
- LEWISOHN, C. (2009). *Street Art. The Graffiti Revolution*. Londres: Tate Publishing.
- LEWISOHN, C. (2011). *Abstract graffiti*. Londres: Merrell.
- MCCORMICK, C. y CORCORAN, S. (2013). *City as Canvas: New York City Graffiti from the Martin Wong Collection: New York City Graffiti and the Martin Wong Collection*. Nueva York: Skira Rizzoli.
- MOCA (2016). "Art in the Streets". En *MoCA website*. <https://www.moca.org/exhibition/art-in-the-streets> [Consulta: 26 de agosto de 2019]
- MUSEUM OF THE CITY OF NEW YORK (2014). "City as Canvas. February 4 – September 21, 2014". En *Museum of the City of New York, Exhibitions*. <http://www.mcnyc.org/exhibition/city-canvas> [Consulta: 26 de agosto de 2019]
- NUART (2019). *Nuart Festival*. <http://www.nuartfestival.no/home> [Consulta: 29 de agosto de 2019]
- PEST CONTROL (2019). *Pest Control Handling Services* <http://pestcontroloffice.com/> [Consulta: 26 de agosto de 2019]
- PHILLIPS (2019a). "20th Century and Contemporary Art", En *Phillips Auctions, Departments*. <https://www.phillips.com/departments/department?DepartmentName=Contemporary> [Consulta: 26 de agosto de 2019]
- PHILLIPS (2019b). "Stik, Magpie, 2009. Lot 90" En *Phillips - London Auction 8 December 2016*. <https://www.phillips.com/detail/stik/UK010816/90> [Consulta: 26 de agosto de 2019]
- PHILLIPS (2019c). "Stik, Big Mother, 2014. Lot 14" En *Phillips - London Auction 5 December 2018*. <https://www.phillips.com/detail/stik/UK010818/14> [Consulta: 26 de agosto de 2019]
- Reino Unido (2017). "Copyright, Designs and Patents Act 1988". En *Acts of Parliament, 15 de noviembre de 1998* [versión actualizada 10/7/2017], chapter 48, article 11.
- SCHACTER, R. (2013). *The World Atlas of Street Art and Graffiti*. Londres: Aurum Press.
- SOTHEBYS (2018). "Contemporary Curated". En *Sotheby's auctions, results*. <http://www.sothebys.com/en/auctions/2018/contemporary-curated-118027.html?locale=en> [Consulta: 26 de agosto de 2019]
- SOTHEBYS (2019a). "Banksy, Untitled (Mother and Child), Lot 408". En *Sothebys Auctions, Contemporary Art, E-catalogue 2005*. <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2005/contemporary-art-w05709/lot.408.html> [Consulta: 26 de agosto de 2019]
- SOTHEBYS (2019b) "Banksy | Online". En *Sothebys Auctions, Upcoming*.<<https://www.sothebys.com/en/auctions/2019/banksy-online-sale-119357.html?locale=en> [Consulta: 29 de agosto de 2019]
- SOTHEBYS (2019c). "Contemporary Art". En *Sotheby's auctions, Departments*. <https://www.sothebys.com/en/departments/contemporary-art?locale=en> [Consulta: 26 de agosto de 2019]
- STIK (2019a). "Stolen £30,000 Stik Sculptures Returned to Community". En *Stik website*. <http://stik.org/news> [Consulta: 26 de agosto de 2019]
- STIK (2019b). "STIK Deletes Remains of Missing Artwork". En *Youtube, Stik Stik channel*. <https://www.youtube.com/watch?v=G0oRvx-n1n0> [Consulta: 26 de agosto de 2019]
- TATE MODERN (2008a). "Street Art Exhibition". En *Tate website*. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/street-art> [Consulta: 29 de agosto de 2019]
- TATE MODERN (2008b). "Street Art Exhibition, Press Releases". En *Tate website*. <https://www.tate.org.uk/press/press-releases/street-art-tate-modern> [Consulta: 29 de agosto de 2019]
- THE TELEGRAPH (2014). "Banksy artwork saves youth club as it sells for £400k". En *The Telegraph, Culture, Art – 24 August 2014*. <https://www.telegraph.co.uk/culture/art/11059481/Banksy-artwork-saves-youth-club-as-it-sells-for-400k.html> [Consulta: 29 de agosto de 2019]
- UPFEST (2019). *Upfest 2016. Europe's largest Street Art and Graffiti Festival*. <http://www.upfest.co.uk/> [Consulta: 29 de agosto de 2019]
- WACLAWEK, Anna. (2011). *Graffiti and Street Art*. Londres: Thames and Hudson.
- WYNWOOD WALLS (2019). *The Wynwood Walls' website*. <http://www.thewynwoodwalls.com/> [Consulta: 29 de agosto de 2019]
- YOUNG, A. (2014). *Street Art, Public City. Law, Crime and the Urban Imagination*. Oxon: Routledge.

Autor/es



Rita Lucía Amor García
Conservadora-Restauradora
rita@cons-graf.com

Es Doctora en Ciencia y Restauración del Patrimonio Histórico-Artístico. Trabaja en Londres como conservadora especialista en arte contemporáneo y urban art, y como técnica de exposiciones. Es también licenciada en Bellas Artes y posgraduada en Conservación y Restauración de Bienes Culturales, ambos por la Universitat Politècnica de València (UPV).

Desde 2010, combina el trabajo en restauración con la investigación en la aplicación de mecanismos de conservación sobre arte público independiente y *Urban Art*. Al mismo tiempo, ha trabajado en diferentes proyectos de investigación en conservación de pintura mural, ha participado en conferencias y simposios internacionales en diferentes ciudades Europeas, y cuenta con publicaciones en español e inglés relativas al estudio, conservación y difusión del grafiti y el arte urbano y, desde 2014, ha colaborado activamente durante el proceso creativo con las artistas Patricia Gómez y M^a Jesús González, además de hacer entrevistas a artistas vinculados al grafiti y arte urbano, como parte de su investigación. Es miembro del grupo de trabajo de Arte Urbano del GE-IIC por la defensa de buenas prácticas en la preservación de arte urbano.

En los últimos años, ha trabajado en programas educativos y de difusión del patrimonio británico dentro de instituciones públicas como la Royal Academy of Arts y los Royal Museums Greenwich. Actualmente trabaja en el sector privado en conservación, preservación y en la preparación de exposiciones a nivel internacional.

Arte urbano expuesto: procedencia, contenido e implicación

Elena Calderón Aláez

Resumen: Análisis de dos exhibiciones de gran formato llevadas a cabo en los últimos años, dedicadas a exponer graffiti y arte urbano. Los dos casos de estudio serán: The Haus (Berlín, 2017) y Banksy: Genius or Vandal? (Madrid, 2019). Exhibiciones efímeras o itinerantes, no autorizadas o comisariadas por los propios artistas, gratuitas o privadas. Dos propuestas muy diferentes, que exponen obras de muy diversas tipologías y formatos, pero siempre englobadas bajo el título de "graffiti" o "arte urbano". En un museo tradicional, el contenido de su colección es lo que define su tipología. En este caso en nuestra clasificación, las exposiciones no son definidas o clasificadas atendiendo al contenido de la colección (materiales, soportes, técnicas, formatos), sino a la procedencia de las piezas expuestas (expoliadas del espacio público, vendidas por el propio artista, parte de colecciones privadas, creadas ex profeso (in situ o en taller, por los propios artistas...) Todas estas exhibiciones muestran un mismo tipo de expresiones artísticas provenientes del espacio público, pero cada una de ellas ha sabido exponerlo de un modo muy diferente. Analizaremos cuál es el más correcto o adecuado, atendiendo a las características del propio arte y sobre todo, a la opinión de los artistas.

Palabras clave: Banksy, The Haus, graffiti, no autorizado, arte urbano, exposición, procedencia, implicación

Urban art exposed: provenance, content and implication

Abstract: Analysis of two large-scale exhibitions in recent years, dedicated to graffiti and urban art. The two case studies will be: The Haus (Berlin, 2017) and Banksy: Genius or Vandal? (Madrid, 2019). These were ephemeral exhibitions, itinerant, unauthorized, curated by the artists, free, private ... Two very different approaches, which exhibited works of very different types and formats, but always under the title of "graffiti" or "urban art." In a traditional museum, the content of its collection is what defines its typology. In this case, in our classification, the exhibitions were not defined or classified according to the content of the collection: materials, media, techniques, formats; but to the origin of the exhibited pieces: pillaged from public space, sold by the artists themselves, part of private collections, created ex profeso (in situ or in workshop) by the artists themselves ... All of these exhibitions show similar types of artistic expressions from the public space, but each one of them has exposed it in a very different way. We will analyze which are the most correct or adequate, taking into account the characteristics of the art itself and especially the opinion of the artists.

Key words: Banksy, The Haus, graffiti, unauthorized, street art, exhibition, provenance, implication

Introducción

En caso de que se quisiera llevar el arte urbano a los museos, ¿cuáles serían las condiciones, metodologías y factores más adecuados o correctos, teniendo en cuenta los principios fundamentales o características de este tipo de arte?

El arte urbano, para considerarse como tal, debe ser público e independiente y debe provenir del contexto de la "calle". Las técnicas y materiales empleados no son en este aspecto tan importantes, ya que hoy en día no

todo se reduce al *spray*, plantillas (*stencils*) o *paste-up*. Además, debemos tener en cuenta que no toda la obra de los artistas urbanos se reduce al trabajo de calle, sino que también mucha parte de su producción es obra de estudio y por tanto el contexto o entorno (del que siempre se hace hincapié en las obras públicas) desaparece.

La situación ideal para llevar a cabo una exposición de estas características sería:

- Si el artista sigue vivo, ante todo, lo más importante sería contar al menos con la aprobación de éste.
- Residencia artística de larga duración en caso de que

el artista no fuese nativo de esa localidad (contrario al denominado artista "paracaidista", que desconoce totalmente el contexto en el que trabaja y que reside en el lugar por un periodo de tiempo muy limitado).

- Creada por los propios artistas (artista-curator) o por un profesional en el ámbito indicado.
- Precio de la entrada gratuito, para que sea pública y totalmente accesible a toda la población.
- Que trabaje o tenga algún tipo de conexión con el contexto o el entorno de ese mismo lugar.

Todos estos puntos parecen bastante obvios, aun así, desgraciadamente no siempre se cumplen. Por otro lado, encontramos otros aspectos en los que aún existe debate, como los enumerados a continuación:

- ¿Cuál debería ser la duración más adecuada para las obras?, ¿es ideal que su vida sea efímera, como las de The Haus, y que todas las piezas sean destruidas al finalizar?, ¿se debería guardar algún testimonio para la posteridad?
- El tipo de obras, los materiales y técnicas empleadas no son juzgadas por ser unas más usadas que otras en el ámbito callejero, pero sí deberían jugar con el entorno y el contexto del lugar de exhibición.
- En cuanto a la ubicación y el diseño, ¿da igual si son expuestas en pequeñas galerías o en grandes pabellones?, ¿ubicadas tanto en el centro como en las afueras de la ciudad?, ¿itinerantes?, ¿únicas?
- Sobre la procedencia de estas piezas, ¿qué sería lo más adecuado?, ¿y para quién?, ¿deberían ser piezas expoliadas del espacio público, vendidas por el propio artista, parte de colecciones privadas, creadas ex profeso (in situ o en taller) por los propios artistas...?

Se espera que una exposición de arte, y más de este tipo, siempre genere algún tipo de conflicto o discusión. Hay muchas voces que piensan que exhibiciones como éstas "domesticar" el arte urbano, que la subversión de este tipo de arte desaparece, que el arte urbano se contradice al introducirse en un entorno "limpio" como es una sala de exposiciones.

Se entiende que la emoción que este arte transmite, emana del hecho de que en su hábitat natural, la calle, entra de forma espontánea en comunicación con su entorno, se involucra con lo dado, lo ataca, lo mira con ironía, se burla de las cosas. En resumen, el *Street Art* prospera y evoluciona en resistencia con su propio entorno (incluso en su forma legal como un trabajo comisariado). Esta sensación es algo que se pierde en el museo, pero éste no es un problema nuevo en el mundo del arte. Las imágenes de un altar medieval también se descontextualizan de forma radical cuando son retiradas de una iglesia. En este caso no ahondaremos en la cuestión de si es lícito exponer en interior obras inicialmente destinadas al exterior, ya que el origen de las obras seleccionadas para estas exposiciones, aunque es muy diferente entre ambas, no ha sido en ningún momento la calle, sino que los artistas escogidos son artista urbanos, muralistas o escritores de graffiti.

Por ello, debemos tener en cuenta que algunos de los artistas en cuestión tienen también una práctica en interior, y que estas dos prácticas pueden ser del todo compatibles.

En este artículo se revisarán distintos formatos que pueden ser útiles a la hora de exponer este tipo de obras de "interior" a través de dos exposiciones muy diferentes entre sí, una como ejemplo de buena práctica y otra como ejemplo de algo que creemos debería cambiar en el mundo del arte. No contar con el consentimiento del artista es algo que no se debería permitir, pero tal y como veremos a continuación, en la exposición dedicada a Banksy, esto no es algo que preocupe a coleccionistas o curators que creen firmemente que, habiendo adquirido las obras, tienen todo el derecho de exponerlas cómo y cuándo les plazca.

The Haus

The Haus, Berlin Art Bang (Berlín, 2017) es la exhibición escogida en este artículo para ejemplificar un buen uso o práctica de la labor curatorial en el denominado arte urbano o de obras realizadas por grafiteros/artistas urbanos. Esto se debe a que fueron los propios artistas los que organizaron la muestra y la entrada era totalmente gratuita, por tanto, accesible a todo el público. Un total de ciento sesenta y cinco artistas internacionales participaron en este gran proyecto ubicado en un banco en desuso de Berlín (en el número 68 de Nürnberger Straße, en la zona conocida como Ku'Damm, avenida de Kurfürstendamm) que iba a ser demolido en pocos meses. El resultado fue la intervención de ciento ocho habitaciones en un edificio de cinco pisos (10.000 metros cuadrados) que contó con el trabajo de creadores provenientes de más de veinte países diferentes. El proyecto comenzó en enero del 2017 y la exposición estuvo abierta al público durante ocho semanas, entre los meses de abril y mayo, hasta que en junio del 2017 se clausuró antes de su demolición.

Definitivamente, la riqueza en la diversidad de materiales, formatos y contenidos, hicieron de *The Haus* una exposición única que supuso un antes y un después para los entusiastas tanto del graffiti como del arte urbano y del arte actual en general. Una exposición sólo accesible por un periodo de tiempo limitado que atrajo un total de setenta y ocho mil visitantes, amantes del arte urbano, que viajaron a la capital alemana exclusivamente para no perderse una de las exhibiciones más revolucionarias de los últimos años. La responsabilidad de esta exposición recayó en un trío de creadores alemanes, activos en la escena artística urbana de Berlín durante los últimos 20 años: Kimo von Rekowski, Jörn Reiners y Marco Bollenbach, (sus alias: Kimo, Jörni y Bolle) que en conjunto forman el grupo Die Dixons. Juntos han dedicado toda su vida a pintar murales en las fachadas de la capital alemana y en otras ciudades del mundo. Además, son propietarios de la

empresa profesional de pintura de letreros Xi-Design, que originó este proyecto. Por este motivo, tienen múltiples contactos con empresas de construcción, marcas de materiales, proveedores de pintura y pintores comerciales altamente cualificados. A raíz de este proyecto, juntos, se hacen llamar los *Hausmeister* (TheHaus Web). Este grupo de creadores comenzaron invitando a unos cincuenta artistas amigos, de su círculo más cercano, y en pocos días la lista de espera de artistas que deseaban tener un hueco en la exposición llegaba a los cien.

Tal vez, lo más interesante de este proyecto, aparte de la entrada gratuita, la gran implicación de cada uno de los artistas con el proyecto y la gran diversidad de propuestas, es la idea de temporalidad. Y esta idea, a su vez, proviene del concepto de trabajar en el espacio público. “Esto es lo que pasa en la calle, la obra a veces desaparece rápidamente y a veces permanece” subraya Kimo (Tuñas, 2017: s.p.).

Desde que se inició el proyecto se conocía su fecha de desaparición y caducidad, es por lo que los organizadores creen que ha tenido tanta popularidad. Cada día las colas eran infinitas, recibiendo un total de milquinientas visitas diarias para poder acceder al edificio [figura 1], ya que no más de doscientas personas podían visitar la muestra simultáneamente.

En poco tiempo, todo lo creado desapareció por completo, y convirtió la visita en única e irrepetible. “*The Haus es una galería temporal y eso también tiene un impacto en la afluencia: las colas que hay en la entrada son de dos a seis horas de espera, porque esto va a desaparecer*” (Tuñas, 2017: s.p.), dicen dos de los artistas invitados, Amanda Arrou-tea y Guillermo S. Quintana.

Posiblemente, debido a la naturaleza efímera de este proyecto, se podría creer en un principio que las instalaciones no serían de una alta calidad o que su ejecución sería simplemente abocetada y poco comprometida. Sin embargo, todas y cada una de las intervenciones sorprendieron gratamente por su sofisticación conceptual, destreza técnica, atención a los detalles y la originalidad



Figura 1.- Interminables colas para acceder a la exhibición de The Haus, Berlín. 6 de mayo de 2017. Fotografía de Rebeca Villanueva.

de los entornos en los que el espectador se podía sentir totalmente inmerso en cada una de las habitaciones. En The Haus, se pudo apreciar todo tipo de propuestas artísticas, desde esculturas de gran tamaño, video instalaciones, *graffiti*, *stencils*, *yarn bombing*, fotografía, ilustración, hasta realidad aumentada. La idea no importaba, decían los creadores, “*mientras fuese algo guay*” (Ilovegraffiti.de Web, 2017: s.p.). Kimo explicó en uno de los tours realizados, que los conceptos de cada una de las habitaciones no están de ningún modo comisariados, simplemente pidieron algo que fuese “muy muy guay” a los artistas invitados (Rojo, 2017: s.p.).

Es cierto que algunos de los temas como: la violencia, sexualidad, trata de personas, entre otros, se repetían, pero en general cada artista plasmaba su propia visión. “*No queremos problemas, ni odio, ni tonterías. Esloganes como ‘Fuck Trump’ no. No queríamos este tipo de cosas. Que cada uno de ellos lo enfocase desde un punto de vista político, habría sido genial, pero era complicado, tratándose de ciento sesenta y cinco artistas en total, que sus trabajos no entrasen en conflicto. Buscábamos en todo momento llevar a cabo un proyecto familiar, nuestro objetivo era que la gente viera lo que podemos hacer, lo profesional que puede llegar a ser el arte urbano de alta calidad. Todavía se pueden hacer grandes cosas sin tener que dañar a otra gente*” (Lindsay, 2017: s.p.).

En una visita guiada de dos horas por el edificio de la mano de algunos de los propios artistas, explicaban cada una de las habitaciones (10€ por persona). Uno de los detalles más curiosos y siguiendo múltiples ejemplos de la capital alemana, es que el uso de teléfonos móviles para realizar fotografías estaba totalmente prohibido y al comenzar el tour, pedían depositar los dispositivos móviles en pequeñas bolsitas grises. De este modo invitaban a disfrutar de la experiencia y olvidarse de sacar un selfie en cada una de las diferentes habitaciones. Su lema era: “*At the end only the memory remains*” (Estilo Palma Web, 2017: s.p.). Esta “zona sin teléfono” se creó, según expresó Kimo, para que el público “*vuelva a las raíces. Use sus ojos, sentimientos y emociones, permanezca en las habitaciones. Retroceda, mire nuevamente, tóquelo. Deje de mirar las cosas a través de su teléfono o en Internet. Experimentelo usted mismo y concéntrese en el momento*” (Lindsay, 2017: s.p.). Además, con este sistema conseguían que las visitas fuesen más dinámicas y claramente tenía un punto de vista económico, pues si se deseaba tener un recuerdo del proyecto, el único modo era invertir en el catálogo creado para la muestra. De este modo, los artistas sacaban algún beneficio aparte, claro está, de donaciones o propinas de los visitantes. Este catálogo tuvo tanto éxito que se agotó en varias ocasiones, teniendo que imprimir hasta cuatro ediciones. Kimo cuenta que todo este proyecto fue posible gracias a que la inmobiliaria Pandion AG, ya que se necesitó a algún responsable que pagase el alquiler del edificio hasta que éste fuese totalmente desmantelado para transformarse en viviendas de superlujo. [figura 2]



Figura 2.-La fachada, con los andamios ya colocados para su desmantelamiento, exhibe un gran graffiti de colores y la inscripción con el nombre de la inmobiliaria Pandion, Berlín. 1 de junio de 2017. Fotografía propia.

“El acuerdo fue genial para ambas partes: ellos tienen una historia que contar a sus futuros inquilinos y para nosotros era perfecto disponer de un edificio vacío en esta zona comercial de Berlín para llenarlo de Street Art”. “Nos sirve para dignificar el Street Art. Nuestro arte también tiene un lugar en el centro de Berlín”, añade (Tuñas, 2017: s.p.). “Recibimos las llaves de The HAUS el octubre pasado, preparamos un plan en noviembre y llamamos a todas las personas que sabíamos que serían capaces de hacer un buen trabajo. Todos somos amigos y confiamos los unos en los otros. Esto es un proyecto familiar” dice Kimo (Tuñas, 2017: s.p.).

Los artistas trabajaron desde mediados de enero hasta el 9 de marzo. Dormían, comían y construían juntos casi sin descanso. “Les dimos algunas reglas” dijo Kimo (Lindsay, 2017: s.p.). Pudimos disfrutar de un total de ciento ocho habitaciones del banco en desuso intervenidas por artistas de la talla de: 1UP, El Bocho, Klebebande, Emess, Honsar, HRVB + Vidam + Dxtr from The Weird, One Truth, Herakut, Telmomiel y Base23. Arrou-tea (una de las artistas españolas de la muestra) contó que para ella The Haus fue “algo maravilloso, me está abriendo muchas puertas. Es una familia, es una oportunidad de enseñar mi trabajo, de poder hacerme un huequecillo aquí en Berlín, de crearte una familia. Todos los artistas, los compañeros, nos apoyamos. Es maravilloso, The Haus es un punto de partida” (Tuñas, 2017: s.p.).

Fueron propuestas, que consiguieron cautivar a los visitantes, tan diversas como la del Señor Schnu que llenó las paredes de su habitación con 200 kg de yogur para alimentar 400 kg de musgo, cubriendo casi la totalidad del cuarto para criticar la doble moral del primer mundo hacia el cuidado del planeta. Colectivos alemanes tan importantes en la escena del graffiti como 1UP o Rocco und seine Brüder, en los que destaca la pintura en trenes, también tuvieron su espacio, incluso llegaron a robar un fragmento de una de las vías ferroviarias en desuso de Berlín para exponerla en su habitación junto con vídeo del proceso de extracción de la pieza.

Algo que también hizo muy interesante este proyecto fue que absolutamente todo eran donaciones de empresas solidarias. Los materiales de construcción empleados fueron aportados por una empresa de construcción local. La cerveza que se consumió por *Berliner Pilsner*. Un hotel de cuatro estrellas alojó a todos los artistas durante el período del proyecto, de forma gratuita. Según Kimo, “Esto no fue una broma de marketing. Queríamos respeto por los artistas, para que eligiesen lo que querían decir. Es por eso que a nadie se le pagó y nada está a la venta” (Lindsay, 2017: s.p.). Kimo dijo que “The Haus siempre ha sido nuestro objetivo final: un espacio en el que reunir a nuestra gente, demostrar toda nuestra experiencia y crear algo grande desde el corazón, y no del bolsillo de un cliente” (Tuñas, 2017: s.p.).

Parece que de algún modo lo consiguieron y es que, aunque no deje de tratarse de un negocio más, han atendido siempre a las necesidades de los artistas dándoles a todos la misma oportunidad y han conseguido transformar un edificio bancario en una iniciativa artística.

Muy al contrario de lo que ocurrió, como veremos a continuación, en la exposición de Banksy en Madrid, ya que la propia exhibición se convirtió en un negocio redondo.

Banksy

La exposición titulada “BANKSY: Genius or Vandal?” (Madrid, diciembre 2018 - mayo 2019), ha sido la primera gran muestra en España sobre el artista británico. Albergada en el ESPACIO 5.1 de IFEMA, mostraba un total de setenta obras originales cedidas por coleccionistas privados internacionales.

“Una impresionante instalación audiovisual envolvente especialmente creada para esta muestra dará la bienvenida al visitante, desvelando pistas sobre el misterioso artista, destacando sus piezas más importantes y enmarcando su insólita trayectoria, no exenta de polémica”. (BANKSY: Genius or Vandal? Web oficial). Así es como vendían la exposición, ya que, de algún modo, tenía que justificar el desorbitado precio de la entrada. [figura 3]

Alexander Nachkebiya, comisario responsable de la exposición, decía: “Queremos que cada visitante de esta



Figura 3. Ejemplo de instalación dentro de la exposición simulando la grabación del documental de Banksy: *Exit Through The Gift Shop*. Madrid, 8 abril de 2019. Fotografía propia.

exposición pueda resolver por sí mismo quién es realmente Banksy: ¿un genio o un gamberro?, ¿un provocador o un rebelde?." (CORES, 2017: s.p.).

Organizada por las empresas *IQ Art Management* y *Sold Out*, llegó como exposición itinerante tras haber pasado con gran éxito por las ciudades de Moscú y San Petersburgo, donde fue visitada por más de quinientas mil personas.

En la web oficial de esta exposición de Madrid se indicaba que: *"Esta muestra, como todas las dedicadas a Banksy anteriormente, no está autorizada por el artista, que busca defender su anonimato y su independencia del sistema". (BANKSY: Genius or Vandal? Web oficial). [figura 4]*



Figura 4. Publicidad de la exhibición de Banksy en el transporte público de Madrid. En la letra pequeña podemos observar que se indica en inglés: *"an unauthorized exhibition"*. Madrid, 9 de marzo de 2019. Fotografía propia.

BANKSY: Genius or Vandal?, ésta es la cuestión principal que nos plantean sus organizadores. Para nosotros, tiene fácil respuesta. Todo el que diga que Banksy es más vándalo que genio debería visualizar su último documental *The Man Who Stole Banksy* (2018). En el documental queda clarísimo cómo cualquier acción que realice este artista, por mínima que sea, consigue cambiar el entorno en el que la pieza se ubica, casi de forma radical.

Se ha llegado a un punto en el que carece absolutamente de importancia el contenido de sus stencils. Ahora lo que importa es que Banksy ha intervenido en un lugar concreto y en sus últimas piezas se ha podido ver cómo todos estos lugares están elegidos a conciencia. Las intervenciones realizadas en el muro de Palestina y posteriormente la construcción de su hotel con vistas al muro, que había intervenido, han supuesto un gran cambio en su entorno y comunidad local, cosa que cualquier otra intervención con mayor contenido o trasfondo de cualquier otro artista no habría conseguido. Banksy, por tanto, ha dejado de ser el genio del contenido político y la reivindicación, para pasar a ser el genio del marketing y las redes sociales (del *mainstream*).

Esta exposición de Madrid, al mostrar únicamente láminas o piezas "de estudio", sólo se centra en ese contenido "político" o "reivindicativo" de las obras obviando totalmente la conexión entre la pieza y su entorno/contexto. Conexión que sí encontramos en sus obras callejeras y por tanto, quedando muy lejos la idea que hace único a este artista. Pero esta cuestión de si se trata de un genio o un vándalo, queda obsoleta. La cuestión que verdaderamente interesa en esta muestra es: ¿se trata de arte ó es un negocio? El precio de la muestra era de 14,90 € más gastos de gestión. Niños (hasta 12 años): 7,90 € más gastos de gestión. Lo cual se traduce en 16,40 € y 9,40 €, respectivamente. La muestra exhibía un total de setenta obras (veintiocho obras originales y cuarenta y cinco piezas de edición limitada, que Banksy realizó en su estudio), de las cuales únicamente una es un arranque de pared. El resto son serigrafías numeradas (de tiradas larguísimas, algunas de quinientos ejemplares) que carecen de interés. Cuando llega a nuestros oídos la existencia de una exposición dedicada a un artista urbano se deduce que se van a encontrar piezas arrancadas de la calle y expuestas en un espacio cerrado. En este caso ni eso. Por ello, incluso el comisario Nachkebiya, sentía la necesidad de aclarar que: "Todo lo que hay aquí lo ha hecho Banksy con sus manos". (Pulido, 2018: s.p.)

El valor global de todas las piezas expuestas en la muestra era de 15 millones de libras. La más cara, *Stop Esso*, era la única obra que sí provenía del arranque de un muro del espacio público y cuyo precio es de 1,7 millones de libras [figura 5].

Se sabe que Banksy también tiene una parte de obras creadas en estudio, de tipo gráfico, y que son ideadas para exponer en interior (láminas, serigrafías...), pero



Figura 5. Stop Esso es la obra más cara de la exposición (427 por 366 centímetros), un muro cuyo precio es de 1,7 millones. Madrid, 9 de abril de 2019. Fotografía propia.

está claro que no es lo que más atrae en el caso de ir a visitar una exposición de una figura del arte urbano de su talla mediática. Resultaba curioso que la exhibición careciese de catálogo, pero este detalle hacía darse cuenta de que la propia exposición era en sí misma un catálogo sin más, sin ningún interés más que simples láminas acompañadas de una explicación de la audioguía, disponible a través de la descarga de una *app*. Un buen título para la muestra habría sido: "Entrada por la tienda de regalos", haciendo un guiño a su primer documental y remarcando que lo más interesante, en este caso, de la exhibición, fue la tienda ubicada a la salida del recinto, repleta de vulgar *merchandising* [figura 6].



Figura 6. Ejemplo del *merchandising* que la tienda de la exposición ofrecía. Madrid, 9 de abril de 2019. Fotografía propia.

Las preguntas inmediatas que surgen acerca de esta exposición son ¿quién la organiza?, ¿qué relación tienen con la figura de Banksy? y por tanto ¿qué grado de implicación tiene el artista en todo esto?. La realizaron en conjunto dos empresas: *IQ Art Management* y *Sold Out*, especializadas en eventos culturales. Esta última ha celebrado exposiciones de gran tirón popular sobre David Bowie, Björk, Harry Potter o Juego de Tronos. En los últimos veinte años, *Sold Out* ha organizado algunos de los proyectos de entretenimiento más importantes que se han realizado en nuestro país, desde conciertos hasta obras de teatro, pasando por exposiciones, festivales y eventos corporativos. *Sold Out* trabaja habitualmente organizando giras y espectáculos internacionales. El pasado 17 de noviembre estrenó, también en ESPACIO 5.1, *Jurassic World: The Exhibition*, la exposición oficial de la exitosa saga cinematográfica (*Sold out Web Oficial*).

Según Rafael Giménez, socio director de *Sold Out*, "*vimos esta exposición en Rusia hace un año. Hay tres de Banksy en el mercado, pero nos gustó ésta porque está muy bien montada y tiene obras singulares*" (Pulido, 2019. S.p). Tal vez en el montaje audiovisual se pueda coincidir, pero desconocemos a qué se refería exactamente con el término "obras singulares", siendo todas ellas tiradas de serigrafías, excepto un único arranque de un mural original.

Curiosamente, el director general de *IQ Art Management*, Alexander Nachkebiya, es además productor y comisario de la exposición de Banksy junto con Andrew Lilley, propietario de la *Lilley Fine Art/Contemporary Art Trader Gallery* (Galería de Irlanda del Norte que había cedido la mayoría de las obras que se podían ver en la exposición).

En la página web oficial se especificaba que algunas de las obras estarían a la venta "*incluyendo obras originales, esculturas, instalaciones, vídeos y fotografías. Las piezas, procedentes de colecciones privadas y con la colaboración de Lilley Fine Art/Contemporary Art Trader Gallery, se exhibían en España por primera vez*" (BANKSY: Genius or Vandal? Web oficial).

El hecho de que algunas obras estuviesen a la venta dejaba entrever que éste, más que de arte, se trataba de un completo negocio, por lo que el comisario de la exposición se vio obligado a aclarar que "*Todo está a la venta, excepto el amor*" (Pulido, 2019: s.p).

La localización elegida fue en ESPACIO 5.1, el nuevo recinto para grandes exposiciones en IFEMA [figura 7]. Este espacio se ha creado con la idea de albergar de forma regular grandes exposiciones internacionales. Se trata de una carpa permanente de 5.000m² anexa al edificio principal de IFEMA, pero con una entrada independiente.

En este espacio se tiene prevista la programación de dos exposiciones al año, blockbusters y títulos internacionales para todos los públicos y de temática variada, "que ofrecerán nuevas experiencias al visitante, prestando



Figura 7. : Captura de pantalla, mapa de la localización de la exposición de Banksy en el Recinto ferial de Ifema, Madrid. Disponible en: <https://www.banksyexhibition.es/la-exposicion/> [Consulta: 22/08/2019].

una especial atención a la inmersividad y a las nuevas tecnologías audiovisuales” (Espacio 5.1 Web Oficial).

Encontrar críticas negativas acerca de la exposición es una tarea complicada. Todas las opiniones son positivas y muy superficiales. Lo único de lo que el público se ha quejado es del excesivo precio de la entrada.

Únicamente un artículo en castellano habla de que la exposición pretende plantear un dilema a los visitantes, pero la polémica se queda en la puerta: *“Dicen proponer el debate entre el público acerca de si Banksy es, como el nombre de la exposición muestra, un genio o un vándalo. Sin embargo, más allá de este título, no hay nada en las instalaciones que incentive dicho debate. Se limitan a exponer las obras junto a textos que alaban la figura del artista urbano”* (Serrano, 2018, s.p.). Pero por otro lado afirma que: *“De no ser por el excesivo precio, la exposición sería ciertamente recomendable”. Ya que la exposición según él “ofrece un diseño y unas instalaciones francamente impresionantes”* (Serrano, 2018: s.p.).

En ninguna de las opiniones aportadas acerca de la muestra se tiene en cuenta que esta exposición en ningún momento fue autorizada por el propio artista. Por tanto, lo importante sería saber qué piensa realmente el propio Banksy acerca de que sus obras sean utilizadas como excusa para que dos empresas privadas, coleccionistas y comisarios, entre otros, se beneficien económicamente. De hecho, la muestra tuvo tanto éxito en nuestro país que fue prorrogada dos meses más (de marzo a mayo del 2019).

Una exposición de arte urbano debería ser como mínimo gratis, ya que lo más interesante de este tipo de arte es que está ubicado en la calle para que sea accesible a cualquier

público. Este es un principio con el que Banksy está muy de acuerdo y así lo hace saber en sus comunicados.

En su página web oficial (Banksy web oficial) Banksy se encarga de dejar bien claro cuáles de sus exhibiciones son autorizadas y cuáles no [figuras 8 y 9]. Él mismo las clasifica como “Reales” (las exposiciones que él mismo ha comisariado) o “Falsas” (en las que no ha participado en absoluto). Desde hace unos años (primera en 2016, en Estambul) se han realizado un sin fin de exposiciones no autorizadas del artista urbano Banksy en distintos países alrededor del mundo. En estas exposiciones se suele indicar que no han sido autorizadas por el artista (pero siempre en la letra pequeña) por lo que los no expertos en el ámbito del arte urbano o la galería, no siempre se percatan de este hecho (algo importantísimo a la hora de evaluar si este tipo de exhibiciones que abarcan el denominado “arte urbano”, son más o menos adecuadas en cuanto al contexto de creación, adquisición de las obras e implicación del artista en ellas).

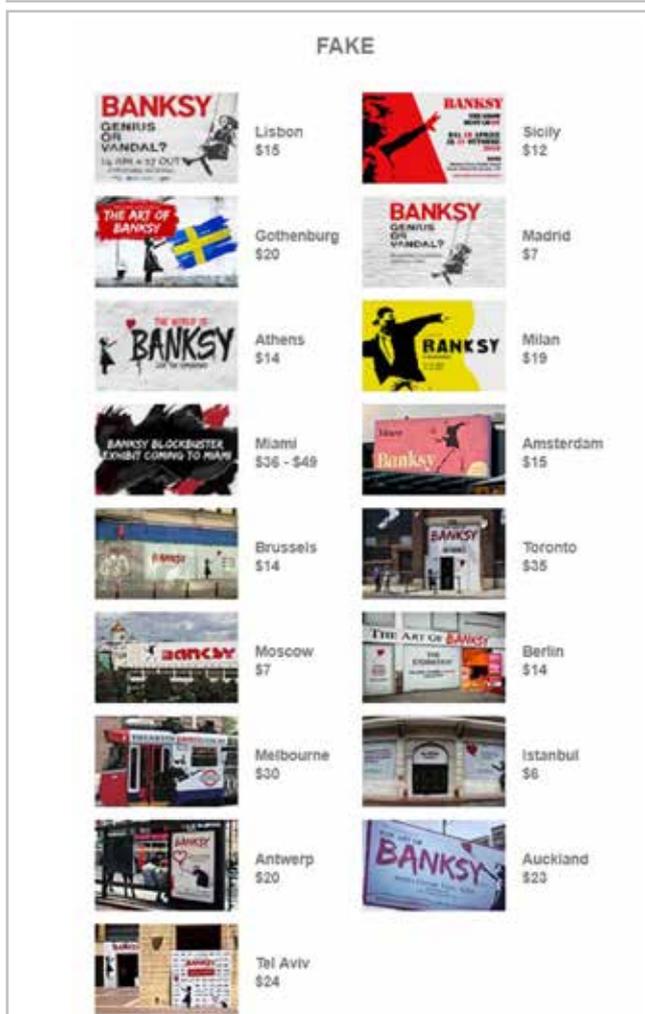
En sus descripciones, algunas de estas exposiciones, también señalan que no han sido en ningún momento ni autorizadas ni comisariadas con la ayuda del artista. Por ejemplo, en la exposición de Amsterdam en el MOCO museum se explicaba: *“The ‘Laugh Now’ exhibition is not authorised by Banksy, nor was it curated in collaboration with the artist”* (Michaut, 2019: s.p.).

Además, al lado de cada una de las exposiciones se especifica cuál es el precio de entrada de su visita, haciendo ver que las sí comisariadas por él siempre han sido totalmente gratuitas (a excepción del parque de atracciones de Dismaland por el que se cobraba un precio de 3 libras por la entrada al recinto). Los precios de las entradas a las exposiciones no autorizadas oscilan entre los 6 dólares en la de Estambul hasta los 49 dólares de la que tuvo lugar en Miami.

En la exposición de Moscú el propio comisario Alexander Nachkebiya decía: *“creo que el precio de la entrada es muy justo. Hemos tratado de no sobrepasarnos con ello, era un factor muy importante para nosotros”* (PYATAKOV, 2018, s.p.).

Banksy advirtió en una ocasión, en su cuenta de Instagram oficial, que él únicamente cobraría la entrada para ver su arte si hubiese una *“fairground wheel”* (noria). Y parece que lo ha cumplido hasta el momento, ya que sólo lo hizo en el caso del parque de atracciones. Durante los pocos meses en los que se ha redactado este artículo la lista de exposiciones no autorizadas ha crecido con otras tres ciudades europeas (Lisboa, Sicilia y Gotemburgo). En total han sido diecisiete exposiciones no autorizadas desde 2016. Desde las que tuvieron lugar en Estambul y Antwerp hasta lo que llevamos de año 2019.

El tipo de obras que se exhiben en estas exposiciones son en su mayoría de tipo “indoor” (tal y como se menciona



Figuras 8 y 9.- Captura de pantalla de la clasificación en su página web oficial de las exposiciones “reales” y “falsas”. BANKSY WEB OFICIAL. Disponible en: <http://www.banksy.co.uk/> [Consulta: 23/08/2019].

en todas las descripciones en cada una de las páginas web oficiales de dichas exposiciones), como sucedió en la de Madrid.

Lo importante en este caso, para grandes exhibiciones como éstas, es vender el nombre del artista. Y en este caso concreto, Banksy es únicamente conocido por sus piezas de arte urbano. Por tanto, el público lo que busca ver en este tipo de muestras son piezas de tipo arte urbano y no simples láminas de algunos de sus stencils. Su mensaje no llega de igual manera en la calle que dentro de una galería. De alguna forma, estas exposiciones tienen que justificar la muestra y, por ello, en casi todas la descripción es la misma: aquí podrán disfrutar de “*las piezas de interior de Banksy, trabajos únicos y originales en lienzo, madera, papel... que han sido hasta el momento exhibidos en menor medida*”.

Pero también es cierto que la obra callejera de Banksy representa menos de la mitad de sus trabajos. El resto son óleos, acrílicos, esculturas e instalaciones. Su mercado, en general, podría clasificarse en cuatro partes:

-Serigrafías (*prints*). Hay aproximadamente sesenta motivos que han sido serigrafiados en ediciones desde diez a mil ejemplares por motivo.

-Los múltiples. Son originales, acabados a mano y están hechos en series de hasta veinticinco piezas. Todos firmados y numerados por Banksy.

-Originales (*unique piece*), pueden ser tanto óleos o acrílicos como esculturas. Hay aproximadamente setecientas piezas únicas.

-Obras “*callejeras*” “*urbanas*”. Los propios propietarios de los edificios, cuyas paredes han sido pintadas, deciden vender estas obras. Este submercado no está apoyado por Banksy y su oficina Pest Control Office no emite certificados de autenticidad.

También hay un mercado en lo que se llama Ephemera. Son los catálogos de las exhibiciones, pósteres u otros items relacionados con Banksy, pero no tienen edición limitada ni firma. Es decir, en pocas ocasiones se exponen obras “*arrancadas de la calle*” de fachadas, paredes, muros, etc, y únicamente se exhiben piezas móviles y de pequeño tamaño creadas para ser exhibidas en interior (esculturas, lienzos, láminas, etc).

Esto es lo que escribe en su blog un visitante a la exposición de Banksy en el MOCO (Amsterdam), en el cual explica con sentimientos encontrados la relación de obras exhibidas: “*A medida que voy entrando a la exposición me van asaltando las dudas (...) Sin embargo, me sorprende gratamente descubrir que la gran mayoría de los trabajos en la exhibición no provienen de muros arrancados o de simples fotografías. Éstas son obras originales que van desde esculturas hasta pinturas sobre lienzo e instalaciones. Esta exposición no está autorizada, pero no me da la sensación de que con ella se haya destrozado el trabajo*

de Banksy; sin embargo, un sentimiento amargo persiste ... " (Michaut, 2019: s.p.). Por tanto, sabemos que Banksy está al tanto de todas estas exposiciones que se realizan a su costa y hace poco hizo saber de forma pública que no se muestra conforme con éstas. El pasado año (2018) se hizo viral una captura de pantalla [figura 10] de una de las conversaciones que el propio artista (o quien quiera que se encargue de las redes sociales de éste) mantuvo con una persona anónima sobre la exposición que se había inaugurado recientemente en la Casa Central de los Artistas de Moscú (Rusia), de la cual éste no tenía constancia hasta el momento. Mostró su descontento al respecto, porque además el precio de la entrada incluía una visita guiada que oscilaba entre los 7€ y los 18 €. Entonces colgó en su Instagram una captura de la conversación:

–“He visto esto y he pensado en ti.
 BANKSY– Eres muy divertido. ¿Qué demonios es eso?
 – Una exhibición de tu trabajo en Moscú. Están cobrando 20 libras de entrada. LOL.
 B– Me gustaría poder encontrarlo divertido. ¿Qué es lo contrario de LOL?
 – Creo que es LOL.
 B– ¿Sabes que no tiene nada que ver conmigo verdad? Yo no cobro a la gente por ver mi arte...
 – Ellos lo han hecho parecer auténtico. Creo que deberías hacer algo. ¿No puedes enviar una nota de prensa?
 B– No estoy seguro de ser la persona indicada para quejarme de la gente que sube imágenes sin pedir permiso.
 – No tío. Esto es el principio, es un timo. Tienes que hacer algo.
 B– No sabría por dónde empezar.
 – ¿Subiendo una captura de pantalla de esta conversación?
 B– LOL.”
 La publicación se hizo viral a las pocas horas de publicarse y cuenta con más de trescientos sesenta mil “me gusta” y más de siete mil comentarios.

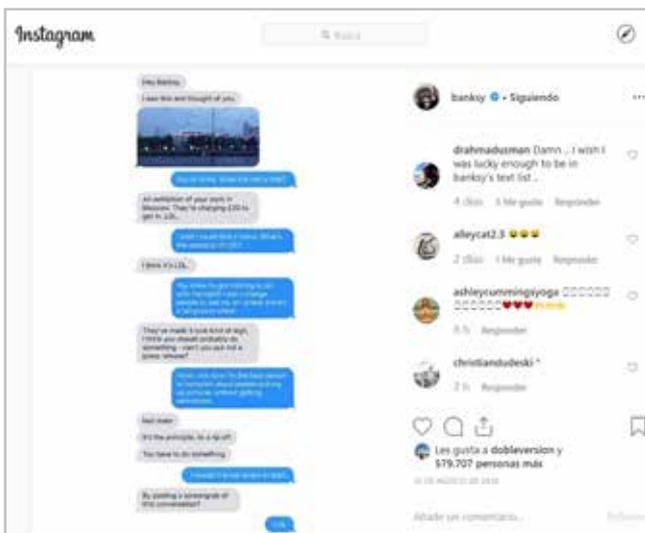


Figura 10.- Captura de pantalla de la conversación de la conversación, que Banksy publicó en su propia página oficial. Disponible en: <https://www.instagram.com/banksy/?hl=es-la> [Consulta: 25/08/2019].

En la conversación Banksy cuestionó su propio modus operandi, ya que él tampoco se considera como la “mejor persona para quejarse de los que suben imágenes sin tener permiso”. Elena Bukhmak, una portavoz de la exposición de Moscú, tomó esta conversación como una señal de que no estaba criticando el espectáculo, a pesar de sus otros comentarios en contra. “Desde nuestro punto de vista, de esta manera, él mostró indirectamente la aprobación de nuestra exposición y está demostrando que éste también es un evento importante para él”, dijo Bukhmak (Balmforth, 2018: s.p.).

Decenas de personas respondieron a la publicación de Banksy acusando a los organizadores de la exposición de Moscú de comportamiento poco ético y robo.

Respondiendo a las críticas del post, Nachkebiya dijo que Banksy nunca admite exposiciones en las que no esté directamente involucrado y generalmente emite comunicados de prensa que denuncian tales eventos.

“Creo que el hecho de que lo hiciera de una manera irónica es, en cierta medida, un reconocimiento de nuestro éxito y hace ver que fue un evento grande e importante, incluso en la carrera de Banksy”, dijo Nachkebiya (Pyatakov, 2018: s.p.).

El organizador agregó: “Es realmente divertido cuando todos me preguntan acerca de la confirmación por parte de Banksy. Es decir, ¿cómo es posible obtener la confirmación de Banksy?” (Pyatakov, 2018: s.p.).

La institución rusa señaló, a través de la misma red social, que todas las obras son propiedad de coleccionistas y galerías de arte contemporáneo privadas. Apuntan que en ningún momento presentaron el evento como algo autorizado por Banksy, aun así, no tuvieron intención de retirar las piezas ya que “los propietarios tienen el derecho de exponer las obras que realizó el artista”.

Además de esta clasificación entre reales y falsas, Banksy deja bien claro en su página web oficial el trato que estas exposiciones deben tener por parte del público y lo acompaña con una imagen muy ilustrativa [figura 11] que además se complementa a la perfección con su origen en el contexto urbano.

“Los miembros del público deben saber que ha habido una serie reciente de exhibiciones de Banksy, ninguna de las cuales han sido consensuadas. Han sido organizados en su totalidad sin el conocimiento o participación del artista. Por favor, trátelas en consecuencia” (Banksy Web oficial).

A la salida de la muestra, parte del personal entrega una Tablet donde se puede votar si se considera a Banksy un genio o un vándalo, pero en este caso, como bien indica Pulido en su artículo, la pregunta ideal sería “¿arte o negocio?” (Pulido, 2018: s.p.). Se podría decir que Banksy, siendo uno de los líderes en contra del sistema capitalista (hecho que parece muy alejado del espíritu de esta



Figura 11. : En la imagen se puede ver un graffiti de gran tamaño en el que se puede leer la palabra *FAKE* (falso en inglés) tachando parte del advertising (publicidad) de una de sus exhibiciones no autorizadas en Bélgica. *BANKSY WEB OFICIAL*. Disponible en: <http://www.banksy.co.uk/> [Consulta: 23/08/2019].

exposición), se ha convertido en una “víctima” de su propio éxito. O tal vez se trata de un juego más, que además le aporta una publicidad desmedida. Sin embargo, sólo el artista debe ser el que tome las decisiones, al menos en casos como estos, en los que una exposición se refiere directamente a su carrera.

Conclusiones

Por tanto, lo que diferencia principalmente al formato de estas dos exhibiciones no es el precio de su entrada sino el grado de implicación que tienen cada uno de los artistas con sus piezas exhibidas.

Curiosamente estos datos son inversamente proporcionales. A mayor precio de la entrada (*Banksy, Genius or vandal?*, Madrid 2018-2019) menor o ninguna implicación; este es el caso de la exhibición de Banksy en Madrid. Por el contrario, cuanto menor es el precio de entrada (en el caso de *The Haus*, gratuito), la implicación de los artistas es mucho mayor. Como ya se vio, *The Haus*, era un espacio en el que cada uno de los artistas y colectivos participaron activamente creando, diseñando, dirigiendo y guiando las visitas en primera persona.

La ubicación de cada una de estas exposiciones también es un factor interesante a tener en cuenta. Ya que la de Berlín se situaba en el centro de la ciudad (pero no en una zona alternativa donde se puede encontrar mayor número de *graffiti*, sino en las más comerciales) mientras que la segunda se situaba en una zona alejada del centro, en la periferia, en grandes recintos de exposiciones, sin nada en común con áreas alternativas de *graffiti*.

La idea de temporalidad es algo que también las diferencia, mientras que la de *The Haus* era totalmente efímera, sin posibilidad ninguna de conservar alguna obra para el futuro, la de Banksy era una exposición

itinerante con obras que aún están disponibles e incluso a la venta y ni siquiera son únicas ya que son, en su mayoría, serigrafías de largas tiradas.

Entonces para que una exposición de arte urbano sea realmente “buena”/“correcta”, ¿debe ser de naturaleza efímera?. Tal vez sí, ya que la temporalidad de las obras realizadas en el espacio público es lo que atrae a estos artistas a trabajar en ellas. Debe ser gratuita y por lo tanto, pública y accesible para todo posible espectador. Y además, cuanto mayor sea la implicación del artista con el proyecto, más satisfactorio y “real” será el resultado final.

Se puede resumir que, mientras que la exposición de Banksy era: privada, con un precio de entrada desorbitado, comisariada por individuos que no tenían absolutamente nada que ver con el mundo del arte urbano o el graffiti, itinerante y con obras de “interior” (cómo era el caso de las serigrafías).

Que intentaba atraer al público a través del reclamo del “Street Art”, del uso de lo “vandálico” y de la supuesta increíble puesta en escena audiovisual. Además de estar ubicada en un espacio sin personalidad en las afueras de la ciudad y de que hayan tenido lugar repetidas ediciones de la misma en diferentes ciudades alrededor del mundo.

En contraposición, la exposición de *The Haus* fue algo que pasará a formar parte de la historia del arte urbano y graffiti en Berlín. Situada en un edificio icónico de la ciudad, en pleno centro neurálgico de la capital, comisariada, dirigida y administrada por los propios artistas urbanos y grafiteros, con trabajos en relación con su entorno, su contexto. Además de ser totalmente gratuita, accesible para todos los públicos, con una gran variedad de propuestas artísticas, soportes, materiales y efímera.

El que sea efímera y todas las obras hayan sido destruidas al finalizar la exposición no quiere decir que sea mejor ni peor que otras, pero sí que juega y le aporta un toque romántico, que acerca más toda la muestra a la verdadera naturaleza de los trabajos creados en la calle.

Hay que destacar que, en ambas muestras, aunque tanto en una como en otra los artistas son conocidos por ser artistas urbanos y grafiteros, que realizan obras públicas, ninguna de las obras seleccionadas eran piezas ya existentes previamente, extraídas o expoliadas, de la calle. El reclamo en ambas ha sido el arte urbano y una vez más “lo vandálico”, pero se ha tratado más de un trabajo de estudio (de piezas “de interior”); en el caso de Banksy, en lo que se refiere al gran número de serigrafías expuestas, y en el caso de *The Haus* por ser obras creadas ex profeso para la muestra (ya sea por tratarse de obra gráfica, esculturas, graffiti, murales o incluso arranque de mobiliario urbano). Quedando en ambos casos desdibujada la idea romántica y antisistema de la pureza, la frescura y la inmediatez que desprende el primigenio arte urbano.

Bibliografía

The Haus:

ESTILO PALMA WEB. (2017) "Temporary Art: The Haus (Berlin III)". Mallorca Magazine [13 de mayo de 2017] s.p. Disponible en: <https://www.estilopalma.com/2017/05/temporary-art-haus-berlin-iii/> [Consulta: 21/08/2019]

ILOVEGRAFFITI.DE WEB. "170 Artists Invade a Giant Empty Bank Building in Berlin – THE HAUS [PREVIEW]". [2017] s.p. Disponible en: <https://ilovegraffiti.de/blog/2017/02/13/100-artists-invade-a-5-storey-bank-building-in-berlin-the-haus-preview/> [Consulta: 21/08/2019]

LINDSAY. (2017) "165 Street Artists Took Over an Abandoned Building in Berlin, and the Results Are Wild"[23 de abril de 2017] s.p. Disponible en: https://www.vice.com/en_us/article/3d9vg8/165-street-artists-abandoned-building-berlin [Consulta: 21/08/2019]

ROJO. (2017) "ROCKING "THE HAUS": A 5-FLOOR BERLIN BANK IS TRANSFORMED BY ARTISTS"[16 de marzo de 2017] s.p. Disponible en: <https://www.brooklynstreetart.com/2017/03/16/rocking-the-haus-a-5-floor-berlin-bank-is-transformed-by-artists/> [Consulta: 21/08/2019]

THEHAUS WEB OFICIAL. Disponible en <https://www.thehaus.de/> [Consulta: 21/08/2019]

TUÑAS, OLALLA. (2017) "165 artistas llenan de arte un viejo banco de Berlín condenado a la demolición" [17 de mayo de 2017] s.p. Disponible en: <https://www.traveler.es/viajes-urbanos/articulos/the-haus-165-artistas-banco-berlin/10641> [Consulta: 21/08/2019]

Banksy:

BALMFORTH (2018) "Banksy calls out Moscow gallery for showing his art without approval" [16 de Agosto del 2018] s.p. Disponible en: <https://www.reuters.com/article/us-art-banksy-moscow/banksy-calls-out-moscow-gallery-for-showing-his-art-without-approval-idUSKBN1L11TU> [Consulta: 23/08/2019]

BANKSY: Genius or Vandal? WEB OFICIAL. Disponible: <https://www.banksyexhibition.es/la-exposicion/> [Consulta: 22/08/2019]

BANKSY WEB OFICIAL. Disponible en: <http://www.banksy.co.uk/> [Consulta: 23/08/2019]

CORES NANIF. (2018)"La obra del misterioso e irreverente Banksy se exhibe en España por primera vez en la muestra 'Genius or Vandal?'" Periódico 20 minutos. [5 de diciembre de 2018] s.p. Disponible en: <https://www.20minutos.es/noticia/3508148/0/banksy-genius-or-vandal-primera-exposicion-espana-arte-urbano/> [Consulta: 22/08/2019]

ESPACIO 5.1 WEB OFICIAL. Disponible en: <https://www.espacio5punto1.es/espacio-5-1/> [Consulta: 23/08/2019]

MICHAUT, CHRISTOPHER. "The Writing on the Wall. Banksy's

Unauthorized Exhibition"[30 de Enero del 2019] s.p. Disponible en: <http://www.dailyartmagazine.com/banksys-unauthorized-exhibition/> [Consulta: 23/08/2019]

PYATAKOV, SERGEY. "Banksy lashes out at 'unauthorized' Moscow exhibition of his work" [16 de Agosto del 2018] Disponible en: <https://www.rt.com/news/436129-banksy-moscow-exhibition-success/> [Consulta: 23/08/2019]

PULIDO, NATIVIDAD. "¿Por qué lo llaman arte cuando quiere decir negocio?" Periódico ABC cultura [11 de diciembre de 2018] s.p. Disponible en: https://www.abc.es/cultura/arte/abci-llaman-arte-cuando-quiere-decir-negocio-201812070215_noticia.html [Consulta: 22/08/2019]

SERRANO, MIGUEL. "Banksy. Genius or vandal?" El grafitero que se creyó Robin Hood". [19 de diciembre del 2018]. Disponible en: <https://eldebatedehoy.es/cultura/banksy-genius-or-vandal/> [Consulta: 23/08/2019]

SOLD OUT WEB OFICIAL. Disponible en: <http://www.soldout.es/> [Consulta: 22/08/2019]

Autor/es



Elena Calderón Aláez
Conservadora-Restauradora
calderonalaiez@gmail.com

Conservadora Restauradora. Investigadora independiente. Es Graduada en Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural por la Universidad Complutense de Madrid. Ha sido miembro activo del grupo ST.A.CO (Street Art Conservators del TEI de Atenas) durante su beca Erasmus en Grecia (curso 2014-2015). TFG sobre conservación y restauración de obras del artista Eltono en Madrid. En el año 2017 finalizó sus estudios de Máster en Conservación y Exhibición de Arte Contemporáneo en la UPV de Bilbao. TFM sobre Artistas Urbanos intervencionistas/ apropiacionistas en España. Actualmente forma parte de la comunidad de Street Art Cities, donde documenta murales de ciudades como Bilbao, Estocolmo, Reykjavík y Maribor.

“Viral Mural”, entre el muralismo y los espacios virtuales

Carla Coluccio

Resumen: La muestra “Viral Mural” desarrollada en Buenos Aires combinó el arte del muralismo con los espacios virtuales, poniendo el foco en el fenómeno de la viralización como manifestación contemporánea, en la medida en que estas obras se infiltran en las redes sociales, logrando una difusión más amplia y su consolidación en el imaginario de la sociedad. De ahí que la relación entre el “dentro y fuera” tuviera límites borrosos y abriera debates en torno a la descontextualización de los murales. En el presente trabajo se reunirán algunos de los principales interrogantes generados por el espíritu de la muestra. De la misma forma, se intentará abordar la investigación desde las redes utilizándolas como fuentes de documentación para el campo de la conservación. Por último, se postularán a estos aspectos, como elementos necesarios capaces de aportar datos valiosos para el estudio del arte en el espacio público.

Palabras clave: arte urbano, viralización, viral mural, descontextualización, conservación, efímero

“Viral Mural”, between muralism and virtual spaces

Abstract: The exhibition “Viral Mural,” developed in Buenos Aires, combined the art of muralism with virtual spaces, focusing on the phenomenon of “viralization” as a contemporary manifestation, to the extent that these works infiltrate social networks achieving wider diffusion and consolidation in society. The relationship between “inside and outside” had blurred boundaries and opened debates about the decontextualization of murals. In this paper, some of the main questions generated by the exhibition will be explored. In the same way, we will approach the subject from a variety of social media, using them as sources of documentation in the field of conservation. Finally, these findings will be postulated as part of contemporary culture, perhaps still neglected, and as necessary elements capable of providing valuable data for the study of art in public space.

Key words: urban art, viralization, viral mural, decontextualization, conservation, ephemeral

Introducción: objetivos, metodología

Existen hoy numerosas propuestas artísticas -intra y extra institucionales- que exploran la potencialidad de las creaciones del arte mural en tanto producciones contextuales: *site-specific*, abiertas y efímeras, entre otras. Éstas integran recursos provenientes del muralismo, el *graffiti*, el *stencil* o los carteles callejeros.

Su diversidad da cuenta de su experimentalismo y de la complejidad que va adquiriendo el movimiento de arte urbano a medida en que se va desarrollando.

El arte urbano es un concepto heterogéneo que se compone de varias influencias como el *punk*, el *skate*, la cultura popular, el *graffiti* y el arte contemporáneo. El término comenzó a utilizarse en los años 80; y como señala el autor Carlo McCormick: “el arte urbano actual es demasiado multifacético e internacional como para reducirlo a una única línea de actuación. Si el *graffiti* trata de la creación de signos para algunos pocos, el arte urbano ha estado más interesado en transformar esos signos y cambiarlos de múltiples formas” (McCormick, 2011:24). Entre los meses de enero y mayo del año 2019, se llevó a cabo en el Centro Cultural Recoleta [1] de la Ciudad

de Buenos Aires la muestra "Viral Mural", reuniendo a un grupo de artistas, consagrados y emergentes, provenientes del arte urbano local e internacional, con el objetivo de que produjeran creaciones similares a las que habitualmente desarrollan en las calles pero dentro de un espacio cerrado, en un ámbito institucionalizado. Allí se puso de manifiesto una multiplicidad de relaciones entre los artistas y sus soportes expresivos por medio de la creatividad y la innovación tecnológica. Se analizará, en consecuencia, si esta muestra desarrolló la propuesta de un nuevo tipo de percepción espacial híbrida donde el componente destacado está en lo virtual y el fragmentado en lo físico, o bien, otra menos radical, que caracteriza a los espacios públicos como nudos complejos donde existe una mayor relación espacial con su entorno.

Los objetivos de esta investigación se enfocarán en esa exploración de la vinculación entre el muralismo y sus conexiones con las redes sociales y otras plataformas digitales de circulación viral de contenidos. También se abordarán las relaciones entre los ciudadanos y la vitalidad de los espacios públicos y cómo esa realidad compuesta por lo presencial y lo virtual puede romper la estructura rígida de una exposición cerrada (como por ejemplo, la de un centro cultural).

Aquí se han empleado textos científicos, se han realizado entrevistas a los artistas y se han utilizado las redes sociales para analizar el impacto de la viralización del arte mural. Abriendo un debate orientado hacia las nuevas formas de su exposición, así como también hacia la imperiosa necesidad de su documentación como fuente fundamental para el campo de la conservación.

"Viral Mural"

Desde los inicios del siglo XX el arte invade las calles con la intención de escapar de los museos y vincularse con la gente. Mientras que algunas vertientes artísticas poseen una lógica más bien institucional, que sólo cobra sentido en el interior de un sistema formal cerrado y específico, la creación mural posee un carácter más bien comunicativo, que busca atrapar las miradas de las personas y transformar su experiencia urbana.

El Centro Cultural Recoleta, con la exhibición colectiva "Viral Mural", puso foco en los muros de las ciudades como superficies de expresión pública e invitó al visitante a embarcarse en un recorrido en el que arte y praxis vital se imbrican a propuestas artísticas que plantean materiales alternativos para la creación con recursos no ortodoxos y soportes no habituales. La exposición combina el muralismo y los espacios virtuales como "muros" de Facebook y observa el fenómeno de la viralización como manifestación contemporánea en la medida en que estas obras se convierten en vehículos de reclamo y opinión que se infiltran en redes sociales, *memes*, *tuits* y acciones virales. La muestra, curada por Rodrigo Alonso [2] y con el diseño

de montaje de Daniel Fischer, brindó la participación de artistas provenientes de la pintura, el tatuaje, el dibujo o el *graffiti* reuniendo obras de una diversidad de soportes, técnicas y estilos: figuración, abstracción, afiche, *stencil* (tantas variantes expresivas como artísticas). Para seleccionarlos, el curador realizó una investigación exhaustiva, combinando muralistas conocidos y *unders* a modo de representación de lo que está ocurriendo a nivel mundial con el movimiento de arte urbano.

Los jóvenes artistas elegidos fueron Drë (Chile), Elliot Tupac (Perú), TEC (Argentina/Brasil), Les.soeurs.chevalme (Francia), María Noel Silvera (Uruguay) y Nuria Mora (España) quienes ocuparon las principales salas del Centro Cultural Recoleta y los patios del edificio, reflexionando sobre los usos y las posibilidades del espacio público junto a los artistas argentinos Unidos Crew, Ale Giorgga, Fluorencia, Elisa Estrada, Pum Pum, Cristhian Riffel, Cabaio, Lu Yorlano, Lacast, Valeria Calvo, Doma y Malen Pinta.

Con respecto al diseño de la exposición y al guión curatorial, no hay un hilo conductor: más allá del soporte, cada artista realizó el trabajo dentro de la línea de lo que hace habitualmente. Hay que resaltar que muchos de los murales están ubicados en espacios que fueron utilizados para conciertos, talleres, clases abiertas y conferencias, como parte del contexto de un acontecimiento artístico o pedagógico en función de las otras actividades que ofreció el Centro. Las intervenciones ocuparon los espacios cubiertos como las salas Cronopios, J y C del C. C. Recoleta, mixtos como Espacio Clave 13/17 y al aire libre como espacio *Hip-Hop*, Patio del Aljibe o Pasaje de los Tilos.

Esta muestra fue pensada para espacios que poseen un contexto bien diferente al de la calle, su relación con las redes sociales surge de ese muro que invita a que la gente se exprese públicamente de cualquier forma, mediante textos políticos, lúdicos e incluso intimistas. El Comisario asegura que la relación entre el fuera y dentro fue un problema que se planteó desde el principio. Por tal razón centró la muestra en el concepto de mural, sumó respuestas y debates abiertos en función de la temática planteada.

La bienvenida de la propuesta artística tuvo presencia desde la fachada del histórico edificio diseñado por los artistas y arquitectos Clorindo Testa, Jacques Bedel y Luis Bénédict [3]. El viejo tono rosado que lo caracterizó desde que fue inaugurado en 1980 fue pintado con colores estridentes (amarillo, violeta, verde y fucsia) por el artista Yaia, con la obra "Amor de verano", dedicada a la potencia del amor y la diversidad de sus formas. Amor como parte del ser, como construcción de la mente, depósito de fuerza, inexorable destino, desafío y realidad [figura 1]. Pero hay que destacar que la intervención de la fachada (que fue efímera, como la muestra misma) actuó como una marquesina, como un *flyer* publicitario, una "muestra"

de la muestra que el visitante encontraría en su interior, sin el espíritu de espontaneidad que caracterizaría a esta misma obra en cualquier otro muro de una calle cualquiera.



Figura 1.- Intervención de la fachada del Centro Cultural Recoleta por el artista Yaia

Ingresando a las salas se pudo observar cómo cada pieza se destacó por alguna particularidad: la obra de Les Soeurs Cheval llamó la atención por su reflexión sobre el colonialismo, la obra de Cabaio ha desarrollado un estilo elaborado similar al *collage*, en el que trabajó con capas y la inclusión de imágenes cuidadosamente seleccionadas reflejando una manera de expresar más personal e intuitiva: composiciones coloridas, repetición de figuras geométricas, utilización de elementos figurativos y la inclusión de caligrafía, lo que conlleva a obras caracterizadas por el uso de la técnica *stencil* [figura 2]



Figura 2.- Esta obra de Cabaio integra múltiples referencias a la historia del *hip-hop*.

Dentro del recorrido de la muestra se destacó la participación del colectivo Unidos Crew, que intervinieron un vagón de tren con aerosoles [figura 3]. La propuesta curatorial presentaba un paralelismo con los trenes de Nueva York como lienzo, mezclando así la exhibición del arte y la transgresión, dos características importantes del *graffiti*. Los trenes ofrecían, además, la ventaja de ser objetos en movimiento que permitían una viralización local de la obra que luego se replicó en las calles y muros. En la exhibición, los espectadores podían subir y hacerse un *selfie* e interactuar a la entrada del metro con el video del artista Jorge Macchi y compartir su experiencia a través del ciberespacio [figura 4].



Figura 3.- Vagón pintado por los escritores de Unidos Crew y, de fondo, los carteles con la leyenda "arte popular"



Figura 4.- Acción artística de Unidos Crew en el interior del vagón. Foto de Guillermo Coluccio.

La exploración con distintos medios artísticos persistió en una sala a oscuras cómodamente dispuesta con colchones en el suelo en el que el público se sumerge en un mundo de recopilación, acumulación y acopio de videos, cada uno, un universo imaginado diferente que tienen en común la búsqueda de nuevas formas de pensar el videoarte [figuras 5 y 6]. A estas expresiones se le suman las de Elisa Strada y María Noel Silvera, que intervienen muros digitales y analógicos, expandiendo el campo.



Figura 5.- Intervenciones en el espacio con muros digitales. Foto de Guillermo Coluccio.



Figura 6.- Proyección de video arte.

Elliot Tupac propone al espectador una nueva manera de relacionarse con el arte y con la vida, provocar una nueva conciencia del espacio cotidiano a través del juego y de la reflexión, pidiéndole que asuma una actitud activa, y que se convierta en coautor de la obra, que mute y logre alguna transformación en su vida cotidiana [figura 7]. Que el hombre rehabilite su espacio, lo cambie, lo resignifique, comprenda o simplemente rehaga, pero que después de esta experiencia, no quede intacto.



Figura 7.- El artista peruano Elliot Tupac con su mural "La Libertad es Responsabilidad".

Otro de los grandes exponentes del arte urbano es el artista comprometido con temas sociales TEC. A través de sus expresiones, capta determinadas formas de resistencia de lo cotidiano, sintetizando y pluralizando el discurso de la calle en su trazo. Participó con una instalación audiovisual creada exclusivamente para este espacio con relatos del argentino Matías Barzola, reconocido narrador de historias que en esta ocasión expuso una pelota de fútbol hecha de dólares, una manera de relatar los vaivenes de la moneda a través del juego, la alegría y el lamento con un elemento intrínseco de unión con la historia contemporánea argentina.

El recorrido ofreció la convivencia de diferentes artistas, una perspectiva en cuanto a las tendencias actuales, la combinación del uso de técnicas tradicionales junto con la producción y realización de obras digitales (de libre e infinita interactividad por parte de los usuarios en la web). El objetivo fue llamar la atención de todo aquel que pasara

por el lugar: ¿cuáles son los lugares menos sospechados para sorprender al ciudadano con arte? Los artistas son capaces de tomar un muro, sí, pero también de dotar de personalidad a un cesto de basura, o de fosforescencia al alterar el negro profundo de una pared, y de cargar espacios de intensos y vibrantes colores, como la obra de Fluorencia.

De esta manera, la visita al Centro Cultural Recoleta invitó a los concurrentes a repensar el arte, a preguntarse acerca de qué es lo que hace que una obra sea arte, qué es lo que le otorga su estatus, cuál es su relación con la vida cotidiana; pero, además: con qué materiales y técnicas se puede hacer arte y qué puede utilizarse como soporte (material o virtual) y en qué espacios se puede encontrar. Todo este camino se ve reflejado en muchas de las obras de la muestra donde los muralistas manifiestan críticas al sub-sistema artístico, a la manipulación, al comercio. Hablan también como huella, en contra del olvido y a favor de un mayor compromiso con la realidad histórica. Seleccionan hechos de la realidad para así encontrar el intersticio que les permita contraponer al espectador común con la reflexión, muchas veces a través de una acción lúdica.

Estas son algunas de las manifestaciones que presentó "Viral Mural" como muestra participativa, gestando una construcción del público más compleja que al invitarlo a asumir un rol activo frente a diferentes ámbitos, lecturas, recorridos, simbologías y medios, para generar en ellos conciencia del cambio de su propia experiencia estética.

Artistas urbanos, la relación entre "el dentro y fuera"

El Centro Cultural Recoleta es cuna de las vanguardias en Buenos Aires. Es un espacio abierto a la diversidad y propulsor del arte. Multifacético, ha nutrido a muchas generaciones de jóvenes artistas emergentes con su estímulo. La década de los 80 lo definió como pionero en cuanto a su propuesta cultural, mientras la recuperación de la democracia se acercaba y, con ella, toda la fuerza de la expresión silenciada. Pero, como dicen los porteños, el Recoleta es, ante todo, un espacio público, complejo y expansivo.

La propuesta que planteó Alonso con "Viral Mural" fue trabajar sobre un espacio cerrado e institucional, frente a la toma del espacio público abierto. Un concepto dedicado por completo al arte urbano que implicó hacer "dentro" lo que se concibe "fuera" y hacerlo al alcance de todos, transmitiendo contenidos y recibiendo el beneplácito del ciudadano que se nutre y lo retroalimenta de acciones que representan la diversidad cultural. [figura 8].

Se brindó un escenario para la comprensión del arte urbano en sus diferentes expresiones que invitaba a compartir, reflexionar, cuestionar y disfrutar las



Figura 8.- El colorido mural de la española Nuria Mora inunda una de las paredes del Recoleta.

diferentes propuestas de los artistas. Los distintos espacios expositivos no estuvieron separados, sino que se integraron en un recorrido conceptual, siendo los murales, también escenario de otras actividades (*workshops*, *performances*, conferencias, presentaciones de música *hip hop*) que acompañaron la experiencia.

La fusión con arquerías coloniales, tuberías de aire acondicionado, ventanas triangulares en diálogo con las aberturas originales del viejo convento, integró lo nuevo a lo viejo, sin perder el respeto por el pasado y sin tener que subordinar el uno al otro, de este modo se exaltaron ambos léxicos. En los espacios exteriores, alrededor de los árboles y plantas en convivencia, se instalaron cestos de basura que fueron intervenidos por los artistas, rodeados por escaleras de hormigón, pasarelas y marquesinas metálicas, dando origen a los patios del Tilo [figura 9]. De este modo, la articulación no buscó suavizar los contrastes estilísticos, sino que, por el contrario, destacó las características respectivas de cada muralista. De este modo, el conjunto se expresó en diseños, volúmenes, espacios, texturas y colores diferentes.

Frente a esta propuesta curatorial, se les preguntó a los diferentes artistas participantes si sentían algún tipo de encasillamiento por el medio en que trabajan, la calle. El 100% respondió que sí, aunque ellos primero se proclaman “artistas”, para luego crear sentido de pertenencia con el contexto en el que interactúan, por lo cual el medio queda relativizado ante posibles mutaciones de estilo.



Figura 9.- Papeleras de reciclaje pintadas por el artista uruguayo Noe Cor.

Cabe destacar que hoy los artistas urbanos tienen un rol más amplio e íntegro, no solamente se expresan en las calles, sino que son gestores y productores de un trabajo mediado por la investigación y el diálogo interdisciplinar con otros saberes como la sociología, ecología, música, danza y teatro, entre otros, que trasciende las técnicas y el oficio. Desde el circuito del movimiento urbano se ha alegado la falta de reconocimiento a los artistas que vienen de la calle, cuando en muchos casos tienen una elevada calidad conceptual y/o plástica.

También se indagó acerca de las posibilidades de que el arte urbano se ensamble en un lugar cerrado. Las opiniones fueron dispares. Un 48 % de los artistas respondió que tal vez se desvirtúa la esencia de estas manifestaciones, pero el 52 % restante consideró a la propuesta del curador interesante y posibilitadora para que los murales consiguieran implicar a la ciudadanía en su entorno, generar identidad e integrarse mejor en el imaginario colectivo de la ciudad y su arte. Los artistas resaltaron la importancia de derribar el mito que condena al arte urbano como 100% vandálico.

Las instituciones han ido asimilando paulatinamente al arte urbano, limitando su esencia a causa de sus convencionalidades, a las que apenas una minoría puede acceder. Pero “Viral Mural”, al emplazarse en un centro cultural de puertas abiertas a la comunidad, con entrada gratuita, se diferencia de las paredes blancas y la rigurosa estructura del museo como institución.

En primer lugar, un museo y un centro cultural no son instituciones análogas; sus diferencias afectan a la producción artística y a las condiciones y estándares de su difusión. Pero ambas actúan como legitimadoras que deciden hacia dónde debe dirigirse la mirada del espectador. Se trata, pues, de un proceso de exclusión que siempre ha suscitado tensiones y enfrentamientos entre los artistas y las instituciones. Más aún tratándose de los muralistas, quienes a través de la amplitud que les brinda la calle intentan hacer llegar sus producciones a una totalidad que abarca no solamente a quienes son habituales visitantes de instituciones cerradas sino también a todos aquellos que son ajenos a ellas. Pero los hechos indican que la difusión alcanzada por el arte urbano en los últimos años a través de la creación de museos especializados en varias ciudades del mundo ha generado un alto impacto social y mediático. Su patrimonialización en instituciones ya es una realidad ineludible que se replica cada vez más.

Hoy en día, la legitimidad de cualquier obra nace del reconocimiento del público masificado y en este contexto, las aspiraciones anti-institucionales del arte urbano mantienen un precario equilibrio con la necesidad de propagación inherente a toda práctica artística. El soporte digital, en este caso, ha aportado en el campo de las artes plásticas no sólo nuevas posibilidades formales y expresivas, sino también nuevos canales de difusión de la

obra. Es importante analizar, entonces, desde qué ángulos y polaridades diferentes confluyen o se contraponen.

Del muro a las redes

Es indudable que Internet representa uno de los mayores factores de cambio de la sociedad. En las últimas décadas hemos sido testigos de la expansión de las comunicaciones inalámbricas. Teléfonos móviles, *smartphones*, *PDA's*, *tablets* y un sin fin de nuevos dispositivos han emergido ofreciendo a los usuarios la promesa de la comunicación ubicua. Comunicarse en cualquier momento y desde cualquier lugar se ha convertido en una realidad diaria. El surgimiento de la comunicación interactiva caracterizada por la capacidad para enviar mensajes en tiempo real o en un momento concreto ha viralizado la comunicación.

Las plataformas digitales, y especialmente las redes sociales, se han constituido como espacios para crear y compartir información, conocimiento, procesos y proyectos colaborativos capaces de ser trasladados de la esfera digital al espacio físico y viceversa. Estas nuevas formas de comunicación han establecido espacios híbridos, puntos de encuentro entre los planos digitales y físicos expositivos que pueden favorecer los procesos de innovación de carácter tecnológico pero también social. Ni la gestión cultural, ni las formas de producciones artísticas y consumo cultural pueden permanecer al margen de estos cambios.

Dicho esto, es evidente que no podemos pensar en los espacios expositivos sin tener en cuenta las potencialidades de estas tecnologías, en cómo se usan y cómo pueden aportar valor añadido. Deberíamos empezar a hablar de un nuevo tipo de espacio, un espacio híbrido, donde la tecnología pueda llegar a catalizar dinámicas de hibridación entre actividades que tradicionalmente no están conectadas o se encuentran alojadas en otros espacios privados, como en este caso un centro cultural.

En el arte urbano sucede algo similar. Los murales irrumpen en el espacio público relacionándose con los espectadores desde su cotidianidad, mimetizándose con el entorno, pero a la vez modificándolo. El espacio virtual, al igual que el espacio público geográfico, admite un uso social y colectivo de apropiaciones múltiples y ambos se modifican e interrelacionan entre sí, pues el cambio técnico en los medios y procesos de comunicación social ha rediseñado los escenarios urbanos, los espacios públicos y privados, y las prácticas sociales de comunicación. Este nuevo paradigma, denominado auto comunicación de masas (Castells, 2009), combina dos aspectos cruciales: un potencial alcance global en la comunicación, sea quien sea el emisor; y una nueva forma de comunicar masivamente, en la cual las categorías de emisor y receptor se difuminan notablemente. La viralización del arte urbano es un claro ejemplo de la necesidad de los ciudadanos de una aproximación diferente a las obras contemporáneas, cada vez más complejas y cambiantes. En primer lugar, la comprensión de que lo real

y lo virtual ya no son mundos separados, sino totalmente imbricados. Este nuevo poder proviene de la evolución, democratización y extensión en el uso de las tecnologías de la información, que otorgan nuevas capacidades a las personas (Rheingold, 2002: 25).

Se toma el caso de la artista Elisa Strada que se sumerge en las calles para recolectar carteles, avisos y propagandas de créditos hipotecarios, *deliverys* de helados y volantes publicitarios para construir con ellos una intervención desbordante: "La enamorada del muro". Una pared en la que los fragmentos repetitivos y obsesivos sobre el color se despliegan por los casi 40 m² de pared en el centro cultural. Pensado como un lienzo comunitario, como los posteos públicos en las redes sociales, las paredes reflejan las voces de una comunidad [figura 10].



Figura 10.- El mural "La enamorada del muro" de Elisa Strada.

El objetivo de Strada fue potenciar el efecto de sus creaciones ya que sumó a las interacciones presenciales, las experiencias de lo virtual. Concibió su producción sabiendo que posteriormente los espectadores la publicarían en la web, por lo que el registro de la obra y su posterior divulgación se vuelven parte de la obra misma. La legitimidad de la obra nace del conocimiento y reconocimiento de su esencia artística por parte de un público y de su disfrute en la experiencia artística. Como lo plantea Lefebvre en tres dimensiones profundamente interrelacionadas: lo percibido, lo concebido y lo vivido. Estos aspectos son las prácticas espaciales, las representaciones del espacio y los espacios de representación (Lefebvre: 1991). Este espacio expositivo es un elemento simbólico y subjetivo que se interrelaciona con la vida efectiva de las personas que se desarrollan en estas redes sociales, construyen un lenguaje performativo establecido colectivamente, que puede trascender los límites de las tecnologías de la información y desplegarse en otros ámbitos. Nos planteamos: ¿qué supone utilizar el lenguaje de las redes sociales en espacio expositivos?, ¿qué implica este lenguaje?. Esta obra invitaba a los espectadores a postear "un *hashtag*" en servicios tales como *Twitter*, *FriendFeed* o *identi.ca*, con caracteres formados por una o varias palabras concatenadas y precedidas por una almohadilla (#). Por ejemplo, el fin de semana fui a la muestra *Viral mural* en el Recoleta. #AmoLosMurales. Posteriormente, un usuario podrá buscar la cadena # AmoLosMurales y este mensaje estará presente

en los resultados de la búsqueda junto con otros mensajes con el mismo *hashtag*. Los *hashtags*, asimismo, también se muestran en algunas páginas web de *trendingtopics* tales como la propia página de inicio de *Twitter*. En ocasiones, un *hashtag* pasa a convertirse en un fenómeno de Internet a pequeña escala. El proceso es el siguiente: creación de un *hashtag* a raíz de un tema emergente, su popularización a lo largo de unos días y su desaparición.

En cambio en la red social *Facebook*, solamente está disponible en su versión "Me gusta". Este hecho remite a la facilidad de participación y opinión que ofrece el mecanismo de la página que, con un simple clic permite valorar una publicación o fotografía. Otros amigos o usuarios podrán reutilizar el contexto en sus muros de la experiencia del usuario, interactuar y llevar a cabo prácticas de apropiación o de resistencia.

Los ejemplos propuestos a lo largo de la muestra desde el ámbito del lenguaje, indicaban un aspecto clave al emplear mensajes que para su comprensión es necesario un entendimiento de las diferentes redes sociales, proponiendo un espacio híbrido virtual-urbano. En este espacio, el conocimiento de las dinámicas y códigos que vertebran la interacción social en Internet tienen el mismo peso que las convenciones relacionales a nivel presencial. Se impone, por tanto, un conocimiento social dual *online-offline* para la descodificación de las prácticas realizadas. Como dice el sociólogo Manuel Castells "... la conexión entre lo virtual y lo presencial (no diría lo real, porque la realidad es virtual y presencial a la vez) la establecemos nosotros. No hay dos sociedades, hay dos formas de relación y actividad social en nosotros mismos. Somos nosotros los que tenemos que buscar la mejor forma de acomodarlas y adecuarlas" (Castells: 2008). La conexión entre estas dos dimensiones funciona como una vidriera de alto alcance con las redes sociales. Los espectadores vuelven a transitar la doble experiencia: la de observar en el centro cultural y luego subir una fotografía o un comentario en una red social. La teórica Susana Darín indica que la identidad es una necesidad individual y colectiva, caracterizada por ser afectiva, cognitiva y activa. Las formas de vinculación varían, en primer lugar, una vez que se viraliza un contenido, ya no le pertenece al centro ni al curador ni al artista (Darín 2015:15). El contenido ya puede ser modificado por los usuarios, entonces ¿cuál es el verdadero producto del arte?

Podría pensarse como una consecuencia natural de la misma dinámica actual de globalización las relaciones de poder que se generan en la tensión de una escena donde los artistas/productores no serían los únicos agentes mediadores de la obra y el público: la práctica actual de presentación fotográfica, documentación, circulación, recepción y negociación de las imágenes del arte urbano en Internet conduce a una reconfiguración de lo global y lo local, y por lo tanto, a las nuevas normas y relaciones de poder. Tanto fotógrafos como *bloggers* y administradores de páginas de *Facebook* se auto posicionan, y están

posicionados, como creadores de opinión (Glaser, 2015: 6). Sitios y páginas existentes institucionalizan una especie de canon y configuran la escena. Podría parecer que el arte urbano tiene una vocación por alcanzar una esfera de difusión lo más extensa posible, aunque cabe preguntarse si esa vocación es la del artista, la del usuario o la de ambos. En muchos casos nunca podremos conocer el mural original y sin embargo podremos ver no una sino múltiples imágenes de los murales urbanos, circulando, a través de todo tipo de dispositivos: impresos, digitales, *merchandising*, etc. Desde los distintos puntos del globo llegan miles de imágenes, algo que realmente parece abrumador.

También la viralidad se relaciona con los números de seguidores en las redes sociales, la identificación, hoy día, se logra "cuando las comunidades empiezan a defender el patrimonio propio" (Pérez Simón 2015: 70), es decir, que la ciudadanía se identificará con el arte urbano cuando comience a defenderlo, lo que ya ha empezado a suceder. Por lo tanto, la viralidad depende del contenido que guste a la gente y que lo compartirá, y generalmente es algo que emociona, pequeñas acciones que se salen fuera de lo común de todos los días. Los llamados "influenciadores", son los primeros usuarios que están dispuestos a compartir sus opiniones con respecto del acto artístico, generando una conversación proactiva en las distintas redes sociales.

El espectador forma parte activa en la construcción tanto de las obras de arte como de las piezas de comunicación de la muestra. Estos efectos atraviesan un proceso de ida y vuelta, tomando otras dimensiones, disparando y generando efectos en las redes sociales. Entendida esta intervención tanto en lo que respecta a la participación y experimentación, como en la difusión y compartición posterior, se puede afirmar que se nutre del arte al tiempo que lo nutre. Está retroalimentación se convierte en un fenómeno de la postmodernidad.

Reflexiones finales

El arte es una herramienta eficaz y poderosa para la transformación social de las comunidades en las que incide. En todas las épocas y culturas, el arte siempre ha dialogado interdisciplinariamente con la ciencia, los avances tecnológicos y materiales. El siglo XXI ha impreso un cambio decisivo al permitir que las tecnologías digitales modifiquen radicalmente la forma en que nos relacionamos y organizamos con el entorno, donde lo digital es tan relevante como lo físico.

La incorporación de las redes sociales ha planteado una revolución al generar una comunicación interactiva y participativa a través del *feedback*. "Los usuarios actuales de la web proponen servicios, intercambian información, hacen comentarios, se implican, participan. (...) Estos internautas en plena mutación ya no se contentan con navegar, con surfear. Actúan" (Pisanti, Piotet, 2009:14).

Tanto los artistas como el público que replican sus publicaciones son webactores y se diferencian de los primeros usuarios de la web (los internautas) por su papel activo en la construcción de la viralización; generando un vastísimo caudal de información y por ende de contenidos. En "Viral Mural", particularmente, se pudo observar cómo las propuestas expositivas incrementaron el interés de visitantes cada vez más diversos y propiciaron el impacto cultural de los montajes usando lecturas del patrimonio cultural novedosas para una ciudad como Buenos Aires.

Desde hace una década, el arte urbano es un paradigma de la hibridación en la cultura visual global, un género post-posmoderno que se define más por la práctica en tiempo real que por cualquier sentido de post-fotográfica, post-internet y post-media, intencionalmente efímera pero ahora documentada casi obsesivamente con fotografía digital para la web, apropiando y combinando constantemente imágenes, estilos y técnicas de todas las fuentes posibles (Irvine, 2012: 235).

La propuesta del curador Alonso permaneció abierta por apenas tres meses, un período de tiempo preacordado con los autores de las obras efímeras que allí se expusieron. La viralización perseguida por esta muestra radicó en que, a través de las redes y otros medios digitales, se lograra una difusión más amplia para que las obras, que ya no existen, puedan ser experimentadas únicamente a través de los formatos digitales como un "exhibidor permanente".

De esta manera, en la escena del arte urbano contemporáneo, la importancia del archivo y de la circulación de las imágenes, que por su carácter efímero, tienen contada vida física, preocupa e interesa a un amplio abanico de actores sociales como académicos, curadores, conservadores, entre otros. Esta multiplicación de imágenes, genera desde el campo de la conservación del patrimonio cultural un nuevo debate. Los aspectos particulares del arte urbano nos demuestran que es necesario construir nuevas herramientas metodológicas y lenguajes específicos desde el campo de la conservación. Una de las preocupaciones actuales es encontrar formas adecuadas de documentación y archivo, resultando muchas veces el único testimonio de la existencia de los murales. Pero hay que tener en cuenta que se puede llegar a desvirtuar una perfecta documentación fotográfica si no se aportan datos suficientes o se pasan por alto detalles fundamentales, que en el momento pueden resultar demasiado evidentes, pero que si no se mencionan, pasado un tiempo, las obras no podrán situarse en su contexto histórico.

En ese sentido con las redes sociales, se puede entender este movimiento global como una dinámica inmersa en el gran flujo que Groyes describe para las tendencias contemporáneas del arte como fluido: "El arte tradicional produce objetos de arte; el arte contemporáneo produce

información sobre acontecimientos de arte [...]. El arte fluido actual está mejor documentado que nunca, y la documentación se preserva y distribuye mejor que las obras de arte tradicionales" (Groyes, 2016: 12-14).

Para culminar con este eje de análisis, el objetivo de esta investigación fue acercar ideas a investigadores sobre los espacios híbridos del arte urbano, estableciendo que el trabajo de campo tradicional no es la única forma de obtener datos del valor de los murales, ya que como se comentó, mucho de lo que acontece en relación a la producción, circulación y apreciación del arte urbano, se produce en y para las redes. Es entonces allí mismo donde debemos estar presentes para obtener información de primera mano; y en dónde se está intentando innovar sobre la forma de archivar ese material, de citarlo apropiadamente y de clasificarlo para su posterior uso y análisis, estableciendo el desafío de la construcción de un nuevo conocimiento que se está desarrollando.

Notas

[1]. Centro Cultural Recoleta ubicado en la calle Junín 1930 en el barrio porteño de Recoleta, Buenos Aires.

[2]. Rodrigo Alonso es Licenciado en Artes de la Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina, especializado en arte contemporáneo y nuevos medios (new media). Profesor de la Universidad de Buenos Aires (UBA), Universidad del Salvador (USa) y del Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA), Buenos Aires, Argentina. Profesor y miembro del Comité Asesor del Máster en Comisariado y Prácticas Culturales en Arte y Nuevos Medios, Media Centre d'Art i Disseny (MECAD), Barcelona, España. Profesor invitado en importantes universidades, congresos y foros internacionales en América Latina y Europa.

[3]. Clorindo Testa, (Nápoles 1923-Buenos Aires 2013). Arquitecto, urbanista, pintor, artista conceptual. Luis Bénédict, (Buenos Aires 1937 - 2011). Fue un artista plástico y arquitecto argentino. Jacques Bedel nació en Buenos Aires el 7 de agosto de 1947. Es escultor, pintor, diseñador y arquitecto argentino egresado de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires.

Bibliografía

CASTELLS, M. (2004). La sociedad Red: Una visión global. Madrid. Alianza Editorial.

CASTELLS, M. (2008). "Citilab demuestra que es posible cambiar la realidad con el poder de la imaginación y de las ideas", Citilab de Cornellá, Barcelona. <http://es.citilab.eu/actualidad/opinion/citilab-demuestra-que-es-posible-cambiar-la-realidad-con-el-poder-de-la-imaginaci> [Consulta: 09/06/2019].

CASTELLS, M. (2009). Comunicación y Poder. Madrid. Alianza Editorial.

DARIN, S. (2015). "Conservación del Patrimonio y la Identidad en la Sociedad del Conocimiento: el rol de la Universidad". *Revista Publicando* 2. pp.3-24.

GLASER, K. (2015). The Place to Be for Street Art Nowadays is no Longer the Street, it's the Internet., en P. Soares Neves y D. de FreitasSimões (Eds), *Street Art & Urban Creativity. Scientific Journal. Methodologies For Research*, 1 (1). 102. http://www.urbancreativity.org/uploads/1/0/7/2/10727553/journal2015_v1_n1_web_final.pdf [Consulta: 03/05/2019].

GROYS, B. (2016). *Arte en flujo*. Buenos Aires. Caja Negra. pp.12-14.

ICOM, <https://icom.museum/es/actividades/normas-y-directrices/definicion-del-museo/> [Consulta: 30/07/2019].

IRVINE, M. (2012) *The Work on the Street: Street Art and Visual Cultura*. en B. Sandywell e I. Heywood (Eds), *The Handbook of Visual Culture* (235-278). London & New York. Berg.

LEFEBVRE, H. (1991). *The Production of space*. Oxford. Blackwell.

McCORMICK, C. (2011). "The Writing on the wall" en Jeffrey Deitch, Roger Gastman y Aaron Rose eds., *Art in the Streets*, 1 sted. New York, SkiriraRizzoli, p.24.

RHEINGOLD, H. (2002). *Multitudes Inteligentes. La próxima revolución social*. Gedisa. p.25.

PÉREZ SIMÓN, S. (2015), https://www.academia.edu/11065709/Antropolog%C3%ADa_e_identidad._Reflexiones_interdisciplinarias_sobre_los_procesos_de_construcci%C3%B3n_identitaria_en_el_siglo_XXI, p.70. [Consulta: 22/04/2019].

PISANI F, PIOTET, D. (2009) *La alquimia de las multitudes: cómo la web está cambiando el mundo*. Barcelona. Editorial Paidós.

renombrados especialistas nacionales e internacionales. Laboralmente, ha participado de numerosas restauraciones entre las que destacan, en diferentes etapas, las concernientes al Teatro Colón, La Basílica de la Merced, el ex Instituto Biológico Nacional ubicados en la ciudad Autónoma de Buenos Aires. Actualmente es restauradora en el área de Coordinación, Recuperación y Conservación del Patrimonio Cultural, dependiente del Ministerio de Hacienda y Finanzas Públicas de la República Argentina. Desde el 2017 participa en proyectos de gestión y difusión del acervo cultural de la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Miembro del Grupo de Arte Urbano del Grupo Español del *International Institute of Conservation*. Con trayectoria en el ámbito académico, investigaciones, publicaciones y participación en congresos nacionales e internacionales.

Autor/es



Carla Coluccio
 Conservadora-Restauradora
carlacoluccio@hotmail.com

Licenciada en Conservación y Restauración de Bienes Culturales por la Universidad Nacional de las Artes de Argentina. Posgrado en Gestión Cultural de la Fundación Ortega y Gasset. Especialista en conservación de escultura policromada. Maestranda en conservación y restauración de bienes culturales en la Universidad Nacional de Gral. San Martín. Desde 2016, en la actividad como docente, desempeña funciones de jefatura de trabajos prácticos en Nivel III de la Universidad Nacional de las Artes. Ha asistido a varios cursos de perfeccionamiento dictados por

El espacio intermedio del arte urbano

Elena García Gayo

Resumen: El análisis de manifestaciones artísticas en el espacio público hace necesario ordenar el panorama. Se conocen con la etiqueta generalista de “graffiti” y “arte urbano” aunque estas dos fórmulas definen manifestaciones diferentes que solo tienen en común el espacio. Después de cincuenta años de existencia del *graffiti* (escribo mi nombre incansablemente) y algunos menos del arte urbano (interpreto y/o decoro el contexto), han sido asumidos por las instituciones y el mercado del arte, haciendo desaparecer las diferencias que los separaban, por más que en el ámbito académico estén ampliamente documentadas. Finalmente, el mercado del arte y la administración pública se han dado la mano apropiándose e intercambiando a voluntad ambas etiquetas “arte urbano” y “graffiti” que han resultado reapropiadas vaciando su contenido. Esto ha llevado a la creación de “museos de arte urbano”, unos productos híbridos que pervierten tanto el primer concepto (museo) como el segundo (arte urbano). Para este estudio se propone un espacio imaginario común, el espacio intermedio, que ofrece la posibilidad de compartir propuestas artísticas. El único límite lo marca el uso de su particular terminología.

Palabras clave: street art, intermediate space, graffiti, urban art, muralism, creativity, conservation-restoration

The Intermediate Space of Street Art

Abstract: The analysis of artistic manifestations in public space makes it necessary to order the phenomena. They are known by the generalist label of “graffiti” and “urban art” although these two formulas define different manifestations that have only their location in common. Over the past fifty years, graffiti (I write my name tirelessly) and urban art (I interpret and/or decorate the environment) have been assimilated by cultural institutions and the art market, making the differences that separated them disappear, more so than in the academic fields in which they are widely documented. Finally, the art market and the public officials have agreed to appropriate and exchange at will the labels “urban art” and “graffiti” and by appropriating them, emptying them of meaningful content. This has led to the creation of urban art museums, hybrid products that pervert both the first concept (museum) and the second (urban art). For this study a common imaginary space is proposed, the intermediate space, which offers the possibility of sharing authentic artistic productions. The only limit is the necessary use of accurate and appropriate terminology.

Key words: street art intermediate space, graffiti, urban art, muralism, creativity, conservation-restoration

Introducción

Los diferentes usos artísticos del espacio público en el siglo XX han influido en la puesta en escena de lo que se conoce ahora como arte urbano [1] (Ulrich, 2015; Gayo, 2018a) y todos juntos establecen una herencia cultural de origen diverso, desde la que proviene de la crítica social de finales de los sesenta — el cuestionamiento competitivo y uso comercial del espacio público por algunos sectores del *graffiti*— hasta las fórmulas musealizadas más convencionales de exponer extramuros de los museos. En este punto de vista se significan dos tipos diferentes

de intervenciones, las subvencionadas e institucionales, que son las que se reconocen como arte público y otras pequeñas y alternativas que toman el espacio de forma ilegal, que son las que se definen como *graffiti* y arte urbano. La fórmula legal subvencionada integra obras que sirven al fomento de intereses locales, casi siempre el turismo, y se articulan como exposiciones urbanas en pro del bien común y de la visibilidad institucional. En estas propuestas se intenta contar con artistas de reconocido prestigio que llegan a protagonizar la imagen de la propia iniciativa. En los casos mencionados, todos buscan la máxima visibilidad y llegar al mayor número

de personas posible. Es innegable que en esta carrera ha ganado la batalla la fórmula ilegal, que finalmente ha conseguido filtrarse hasta llegar a las instituciones [figura1]



Figura 1.- Daniel Muñoz, alias San. Festival, Desordes Creativas. Ordes 2019. "JERGA", una pieza *site specific* que habla sobre las manifestaciones artísticas en el espacio público. "Hablar del espacio desde aquí arriba es como sacarle fotos al vaho, un acto que envenena y purifica: Entre lo crudo y lo calcinado..."

Aunque en este ascenso por capilaridad aún no hay lugar para la recompensa ni reconocimiento artístico, los artistas obtienen una gran repercusión posterior en el mercado del arte especializado y en galerías, es decir, aunque no llegan a ser admitidos en el ámbito público dedicado a preservar el patrimonio cultural, el mercado del arte se deja influir por esta esperanza. Sus obras no se disimulan en el espacio sino que alteran el propio contexto en el que se sitúan, del que se adueñan, y en el que se muestran como una piel vulnerable que recubre visualmente la arquitectura. La calidad efímera es una pantalla que evita el compromiso de conservación, que tantos quebraderos de cabeza da a las instituciones. Las obras que se generan no llegan a tener la consideración de obras de arte, pero consiguen ser el foco de atención mediática a través de la prensa. La ciudad es un campo de acción en el que los artistas experimentan muchas prácticas diferentes. Se puede decir que el arte de la calle se ha incorporado al arte público como una manifestación artística diferente que ha generado la necesidad de cubrir un espacio vital propio.

Por otra parte, el ámbito administrativo público también está cambiando y la muestra es el proyecto *Percent for Art Program*, que vio la luz en 1983 y sigue avanzando como un programa de arte público del *Department of Cultural Affairs* del Ayuntamiento de Nueva York, consigue desde la selección de obras y las temáticas elegidas, de máximo interés público, una relación de cercanía con los barrios donde se sitúan (ver artículo de Sergio Pardo López).

Parece que la variable de todos los proyectos artísticos urbanos es la manera de entender lo que significa

trabajar en un entorno urbano, algo que resultó perfectamente descrito en la documentación generada para la exposición sobre arte y espacio público del Centro Atlántico de Arte Contemporáneo de Las Palmas de Gran Canaria, en la que Ramón Parramón (2009) describe como imprescindible la necesidad de establecer unos mecanismos de negociación y de mediación donde el trabajo artístico y la relación con el lugar y el espacio social puedan encontrarse y extraer elementos de interés, basados en una relación recíproca. También identifica el resultado obtenido con un servicio público, donde hay un beneficio colectivo generado por el intercambio de conocimientos. Reconoce la actividad artística como un campo de batalla en el que, finaliza, "los nuevos centros de producción de arte no pueden eludir su participación" (Parramón 2009). No podría ser una descripción más acertada del espacio intermedio en el que desarrollar la actividad artística urbana.

En este texto, a continuación, se compararán varias iniciativas con la intención de extraer unas directrices que ayuden a definir fórmulas de exposición que fluyan de su propia esencia. Como novedad, en este nuevo rango artístico urbano, se observa que se acude a los artistas, fundamentalmente, porque son reconocidos y valorados por los *mass media*, que no es sinónimo de valor artístico.

No se entrará a definir ni analizar lo que es un museo ya que está desarrollado en varios artículos de este mismo monográfico y resultaría reiterativo (ver artículo de Diego Ortega y Juan Jesús Padilla). Sólo mencionar que la dificultad para actualizar la definición de museo por parte el ICOM [2] aparece, de cara a la opinión pública, como una necesidad de anclar las instituciones al pasado sin permitir su avance, algo que tampoco facilitaría la apertura y crítica hacia esta institución desde los planteamientos de las tendencias artísticas urbanas actuales, algo que establecería una interesante relación.

Metodología

El presente trabajo se basa en más de setenta entrevistas a artistas con actividad en el espacio público, gestores de grandes eventos y personas involucradas en el estudio y difusión de la expresión artística en entorno urbano [3] (Capel, 1975:265-301), además de en la consulta de bibliografía especializada en cada una de las materias involucradas. Se identificarán nexos de unión entre diferentes manifestaciones artísticas desarrolladas en el espacio público, fundamentalmente las que han usurpado la etiqueta "arte urbano" cuando su denominación pública no está sujeta a las mismas reglas y forma parte del muralismo contemporáneo o a intervenciones artísticas actuales. Se parte de un planteamiento transversal, que busca planificar la mejor manera de exponer arte en el espacio público y que tiene que ver con las buenas prácticas en Conservación-

Restauración, en las que se considera fundamental tener en cuenta la opinión y percepción del artista [4]. El hilo conductor del análisis se inscribe en un *espacio intermedio* imaginario que permite una relación sin fricciones y desde el cual se pueden analizar las diferentes influencias sobre las obras de arte desarrolladas en la calle teniendo en cuenta la motivación —que define su razón de ser—, el proceso creativo —que se sitúa entre la idea y la motivación de cada obra de arte urbano—, y por último, sus posibilidades de permanencia.

Se definirán los espacios intermedios como:

1. Espacio intermedio para la creatividad,
2. para la comunicación,
3. público y privado, regulados,
4. colaborativo,
5. entre lo efímero y lo perdurable.

Espacio intermedio para la creatividad

Es un espacio tan material como temporal, que tiene que ver con el instante de creación de una obra y que se presta a muchas combinaciones, tal y como se verá a lo largo de esta exposición. En el caso del *graffiti* y el arte urbano, su soporte es de una variedad infinita, aunque la máxima visibilidad es de las medianeras de edificios. El espacio público conquistado por el *graffiti* es el que más encajaría en esta definición, porque, como afirmaba Juan Antonio Ramírez (1992:197-207) “¿no será el arte verdadero una cosa clandestina? Los *graffiti* neoyorkinos desde luego sí lo son”. Y siendo simples capas de pintura, ¿por qué resultan siempre tan perseguidos? [figura 2]

El *graffiti* actual, heredero del de los setenta, viene también del mundo adolescente, dónde hay una necesidad de reafirmación personal y única del ego. Representa a una voz exenta de ideología política. Con el tiempo, los propios *writers* han revolucionado la expresión artística urbana y



Figura 2.- Pieza en grosor de estilo flechero. Autóctono madrileño. Remebe. Loeches. Madrid. 2005.

han conseguido contagiar a más artistas con su forma de transitar el mundo. Es una necesidad de expresión innata en el ser humano, que se realiza sin esperar nada a cambio y con la única ambición de dejarse ver y abrirse al mundo (Craig Castleman, entrevista anexo). Los *Hall of Fame*, espacios de máxima afluencia de escritores en cada ciudad, son el centro de reunión de cada círculo social del *graffiti* y constituyen unos espacios expositivos imprevistos. En ese viaje personal de conquista por la ciudad se descubren de forma intuitiva los espacios de mayor visibilidad y sorpresa. Esta particularidad resultará aumentada por el espíritu crítico de las obras y los planteamientos de los artistas activistas.

Por su parte, el arte urbano utiliza el espacio público como espacio de creación, exposición y difusión al mismo tiempo, es decir, las obras *site specific* se crean en un espacio y lugar concretos. Son obras en contexto y realizadas para la sorpresa. Sirva como ejemplo la acera tallada del escultor Ken Hiratsuka que empieza sus “fósiles del momento” en 1983, año en el que talla la primera línea interminable en la esquina de Prince con Broadway, en Nueva York. Aquellas primeras obras continúan hoy en la calle. Han sido erosionadas por el paso del tiempo y el roce de millones de pisadas, sus improntas estarán unidas para siempre a la historia material de un pavimento que sin esta obra no tendría un significado sentimental tan especial. [figura 3].



Figura 3.- Obra de Ken Hiratsuka en Nueva York. Foto de Jaime Rojo. Brooklyn Street Art

En este caso, el espacio urbano es también un *espacio intermedio* de vital importancia, porque para un artista la calle da sentido y vida a su producción. Al llegar a la galería las obras expuestas son el resultado de esa experiencia (Nuria Mora, entrevista anexo). Las obras que se exponen en los llamados “museos de arte urbano” —a las que sería más apropiado llamar arte actual— son la consecuencia de la experiencia de trabajar en la calle con el contexto, que consigue transformar y formar a la persona como artista. Como resultado, las obras de galería

son la conclusión de un trabajo intelectual que finaliza en una obra "enmarcada". Esto sucede con todas las obras artísticas, tengan la forma que tengan, pero el interés del arte en el espacio público es que, aunque se intervenga en la calle, no es trasladable, puesto que lo que viaja a la galería es la experiencia transformada del artista. Es la esencia y conclusiones del artista, las que se enmarcan dentro de los espacios expositivos. En esta práctica, según San (entrevista en anexo) están "*todos los elementos que se conjugan en una pieza*" y hablan del propio proceso. Aluden a 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*".

Dentro del proceso creativo puede haber tantas conclusiones y recursos como sea posible imaginar. Las obras así ejecutadas —entre la calle y la galería— pueden verse alteradas o no. En el caso de la obra de Vermibus, eminentemente activista y urbano, no podría existir la segunda parte sin la primera, aunque, en este caso concreto, las obras no cambian en el traslado pero no se entenderán sin conocer el contexto original del que emergen (Gayo, 2018b).

El resultado final es una interpretación del funcionamiento imperfecto del sistema. No puede afirmarse que la parte que se expone sea arte urbano, porque no lo es, aunque es evidente que todos los pasos del proceso creativo que lo han provocado sí lo son. Esto quedó muy bien expresado con la obra de SUSO33 I-legal, de 2013, en la cual su famosa plasta estaba pintada sobre un panel y apoyada en un muro de la calle, debajo escribió "Ilegal". Al separar el panel quedaba fuera la "i" y dentro del panel se leía "legal" y fue esta parte recortada la que se expuso de una forma coherente en una sala de exposiciones. De esto se deduce que el arte urbano no podrá ser nunca expuesto en un museo sin resultar alterado, aunque puede llegar a ofrecer una visión diferente e interesante relacionada con los elementos que lo rodean. Las obras de la calle que se exponen en museos y galerías tendrán que ser siempre consideradas como arte urbano sustraído, trasladado o apropiado, si esa posibilidad no ha sido prevista y justificada intelectualmente por el artista.

Espacio intermedio para la comunicación entre el artista y el espectador

El espacio urbano para la comunicación se definiría como aquel en el que se desarrollan los procesos y se construyen tipologías artísticas diferentes (pintura, escultura, mural, instalaciones...). El espacio entre la obra y el espectador es aquel que tiene en cuenta este diálogo a través de las obras. Su interacción puede definir el tipo de espectador, clasificándolo, por ejemplo, en testigo, invitado, enemigo, protagonista o coproductor (Matewecki, 2014).

Hay que resaltar que la clasificación del espectador elegida no es gratuita, sino que ayudará a detectar aspectos importantes que definirán cómo es la relación entre éste, la obra y el contexto; algo que en el arte urbano y el *graffiti* es importante. El espectador del *graffiti* es el espectador-enemigo, si no es bien recibido, ya que va dirigido preferentemente a sus iguales y sólo es entendido por ellos. En el arte urbano, por el contrario, se comunica con el entorno y en sus obras hay implícita una relación con los vecinos, el barrio o la ciudad que se podría llegar a medir y valorar. Si los elementos que se conjugan en las piezas están hablando de lo que interviene en la mirada, lo que procede de la historia, de la construcción o del lenguaje, será el proceso lo que marcará las pautas a seguir en el viaje inverso del espectador para descifrar la obra y lo que le convertirá en espectador protagonista, si fuera el caso.

Se tendría que definir también cuál es el papel de los artistas, que tampoco se libran de clasificaciones. Suzanne Lazy (1995) los clasifica en experimentados, informados, analistas y activistas; y estos últimos también pueden ser los herederos de las inquietudes políticas generadas a finales de los años sesenta y principios de los setenta (Aznar, Iñigo, 2007). Estas definiciones no deben tomarse como compartimentos estancos, ya que cuando se habla de arte y de expresión en medio urbano los límites se pueden difuminar. Por ejemplo, desde el punto de vista de Vermibus, "*la obra es principalmente una comunicación unilateral, por lo que no considero que la obra en sí misma sea una conversación con el público, sino más bien con la industria. Mi obra es una respuesta a su mensaje*" (ver entrevista Vermibus en anexo).

Espacio intermedio musealizado

Desde las instituciones lo que se promueve es la presentación pública de espacios para la promoción local cuyo ejemplo son los murales de los ochenta, muchos de ellos mediante financiación del Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) y cuyo objetivo era embellecer las ciudades. En este caso, el espectador es un invitado y a la vez un observador, y los espacios se ceden con espíritu de ser obras de arte listas para observarse a distancia, con esa distancia que marca la línea museal de "no pasar", "no tocar". De ahí viene la tradición más cercana en el tiempo de los museos al aire libre, porque son los museos los que salen a la calle a mostrar sus obras. Estos espacios cedidos al arte por los ayuntamientos acusan en su iniciativa un cierto fracaso de las instituciones, ya que se identifica la necesidad de salir al exterior con una solución para solventar la insuficiencia de público en el interior y un deseo de atraer visitantes de un nivel cultural medio. Porque el rigor científico y la didáctica de las colecciones expuestas no son suficientemente eficaces para llenar los pequeños museos locales que se dedican a preservar colecciones de todo tipo. Un ejemplo fallido es el caso del Museo de Escultura al Aire Libre del Paseo de la Castellana de Madrid, poco conocido y visitado. Ahora, el arte debe ser



Figura 4.- Mural de Ripollés en Castellón. Foto de Mayte Pastor Vals

espectáculo y es eso lo que se quiere ofrecer a los visitantes. El arte en la calle se ofreció en el pasado como reclamo turístico dentro de iniciativas como el Museo al Aire Libre de Castellón, en el que la buena calidad de los materiales utilizados en los años ochenta permitió a las obras llegar a nuestros días en buenas condiciones [figura 4].

Calvo Serraller (1983) describe el Museo Abierto de Fuengirola como "Arte Urbano" en un artículo en el que enumera las características que debe tener un museo al aire libre. En su descripción la principal es el criterio de rigurosa selección de los bocetos y, por tanto, de los artistas, cuyas obras murales se ejecutan por pintores profesionales supervisados por los artistas. En segundo lugar, la versatilidad de los soportes que, en principio, parecían facilitar el traslado de las obras, pero con el tiempo ha sido algo imposible de realizar, ya que se utilizaron planchas de fibrocemento, polvo de amianto, de elevada y reconocida toxicidad. Y la tercera de las cualidades enumerada como importante, es la participación del pueblo de Fuengirola en un rol que se podría describir como de espectador-testigo, ya que su colaboración se queda en la financiación de los proyectos a través del ayuntamiento.

En 1994 y según el artículo de Paz Bernal (1994) de la mano de los artistas José Antonio García Álvarez, Fernando Álamo y Manuel Padorno se interviene en las medianeras del paseo de las Canteras de Las Palmas de Gran Canaria para celebrar el fin de las obras de acondicionamiento y modernización de las instalaciones de esa primera línea de playa. El hilo conductor es un poema de Tomás Morales que se planteó como un juego de color. Un usuario imaginario vería al ir a la playa las medianeras ejecutadas con colores fríos y a la vuelta las de colores cálidos. Eran conscientes de que se trataba de pintura efímera, de la que solo queda una medianera de Manuel Padorno y muy repintada a lo largo del tiempo, aunque se han respetado las líneas originales. Los artistas hablaban de salir a la calle para darse a conocer a un público más amplio y no quedarse en el círculo de los que podían conocerlos en las galerías. La ejecución, igual

que en Fuengirola, la llevaban a cabo pintores de fachadas, usando las plantillas que se les facilitaba y bajo supervisión de los artistas.

El Museo de Pintura al Aire Libre de Candás, en Asturias (Vaquero, 1980), es diferente a los anteriores ejemplos, porque está profundamente vinculado al espacio y a su población. Comprometidos desde los inicios con la memoria histórica de la localidad, desde 1979, van adaptando la expresión artística local al paso de los años bajo la mirada de los artistas invitados. Señalar que en sus inicios fue una iniciativa privada que, tras varias etapas y desapariciones, se retomó asumida por el ayuntamiento.

Espacio intermedio virtual

Este espacio es el que da visibilidad a todo un colectivo de artistas que ha nacido con Internet y cuya formación está ligada a las nuevas tecnologías. A diferencia de los planteamientos institucionales, el aspecto en el que el arte en el espacio público es más libre es en el que se comparte sin esperar la presencia de un observador especializado. La sorpresa se valora como un descubrimiento íntimo y una experiencia personal única. A este instante le sigue el análisis de lo representado y la posibilidad de descubrir más datos sobre la obra y su autor, con la experiencia vivida del contexto, que es un añadido. Es lo más parecido a entrar materialmente en una obra. En la era tecnológica los espectadores-colaboradores se convierten también en intérpretes de lo que ven y participan de su difusión. Martha Cooper se pregunta "¿se podría imaginar qué pasaría con el llamado arte urbano si Facebook o Instagram desaparecieran?". Y ella misma se contesta "todo desaparecería" (ver entrevista en anexo). En este entorno la experiencia sólo la vive una persona, pero es a la vez compartida por muchas.

Por otra parte, el *graffiti* y el arte urbano se han abierto al uso de soportes virtuales donde resultan manipulados y reutilizados, su calidad efímera es nula, porque en la red se convierten en obras inmortales. Las reglas las marca la demanda de internautas y la voluntad del artista desaparece en una apropiación, aparentemente, sin reglas. Todo en favor de una visibilidad artística sin límites. El espacio tecnológico, la tecnosfera, es un nuevo soporte del que ya no se podrán desligar pero, como comenta Sixe Paredes (entrevista en nexa) "aunque desaparezca la materia original, la imagen de tu obra en Internet existe y te pertenece". Spok va más allá, menciona Internet como el soporte real del arte urbano (entrevista en anexo).

Espacio público y privado regulados

El *espacio intermedio* regulado es el que se sitúa en el límite entre lo público y lo privado, donde está la fina capa de enlucido de las medianeras. Se podría definir como la parte visible de un espacio privado. Una capa que es susceptible

de tener una utilidad social gracias a su visibilidad pública, aunque no está exenta de convenciones. Querer agradar, ser complaciente, se refleja en los temas elegidos de muchos murales que llegan a ser descritos como enlucidos meramente decorativos, que no tienen nada que ver con el contexto en el que se sitúan y no llegan a crear ningún vínculo afectivo con su entorno. Aquí se mencionan fundamentalmente obras murales, por cantidad, pero existe una gran variedad de soportes callejeros como OPIS, MUPIS, marquesinas y vallas, entre otros, que sirven como soportes artísticos y que forman parte de ese espacio intermedio entre lo público y privado.

Tal y como sucede con las obras colgadas en una sala de un museo, todas y cada una de ellas, están esperando a ser descubiertas y que alguna mirada se deposite conscientemente a desgranar su contenido. En ese punto, la mirada muta en deseo y posesión de la idea, con la cual, las obras adquieren un nuevo significado. No se puede dejar de lado la asociación mental del arte en el espacio público con el coleccionismo, que siempre va unido al poder político, el mercado, la cultura y la dominación, a fin de cuentas (Yvars, 2005:314). El coleccionista de arte urbano puede ser también objeto de clasificación, desde sociológica y económica a psicoanalítica, lo que puede ser buen material de estudio.

Espacios controlados

La administración no promueve espacios para la libre expresión. Es decir, espacios que resulten alternativos a las salas de exposiciones y que estén situados en el espacio público, en los que pueda haber una expresión artística realmente independiente y no fiscalizada. El muro "Por la Paz" (1982) promovido por el alcalde Enrique Tierno Galván, en la plaza del Carmen de Madrid, quiso serlo, pero nunca lo consiguió. Su parte baja, se anunciaba como un espacio para la libre expresión de ideas de los madrileños, aunque su diseño resulta pobre y es casi más valioso como documento histórico. "Un espacio para decir lo que uno piensa, con la coherencia de lo permitido" decía la nota de prensa de su presentación [5].

Espacio intermedio para un graffiti y arte urbano "utópicos"

La convergencia de los destinos del graffiti y arte urbano son evidentes en un tiempo de publicidad salvaje. Las modas calan en la sociedad adueñándose de símbolos generacionales y las marcas de ropa lo compran todo. "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" (Fernando Figueroa, entrevista en anexo)

Dondi (1961-1998) artista y escritor de graffiti, fue uno de esos ejemplos, que experimentó el cambio. De pionero del graffiti del metro de Nueva York a exponer en los Países Bajos

y Alemania, con obras en varios museos europeos. Una de sus piezas ha sido finalmente subastada en Artnet, en 2017 y adjudicada por 240.000 USD. Esto es algo que siempre se había intentado desde las galerías como lo demuestra la experiencia de Lee Quiñones (Puerto Rico 1960) de los Fab5 con su salto al mercado del arte internacional. A Lee se le atribuye uno de los primeros trenes enteros pintados, en el Nueva York de los años 70 — aunque fueran realmente CAINE, MAD 103 y FLAME ONE los primeros (Castleman 1982:36-40) — y pasó, igual que Dondi, a pintar en la galería Medusa de Roma en 1979. "Si algo ha cambiado en el graffiti es la aparición del mercado del arte" (Martha Cooper entrevista anexo).

Diez años después, en España, Juan Carlos Argüello Garzo, Muelle, (Madrid 1965-1995), era el reclamo de la modernidad en ARCO 89, en la galería Estiarte. Otro de los principales representantes españoles de esta corriente multidisciplinar que va de la calle a la galería es SUSO33, que se inicia en el graffiti y reúne en su trayectoria toda una experiencia de tránsito de la calle a la galería a través de la experimentación en multitud de medios (entrevista en anexo).

Esa penetración en el sistema del arte marcará definitivamente a las nuevas generaciones, hasta tal punto de que "el mercado, unido a los certámenes institucionales, conseguirán finalmente dividir el graffiti en dos: uno legal, domesticado, y otro ilegal" (Fernando Figueroa, entrevista en anexo). Al mismo tiempo y como respuesta se prevé una intensificación dentro del graffiti, al que vuelven muchos de los artistas como una manera de recuperar su identidad y para mantener su vigencia dentro del propio colectivo. En este punto de inflexión, quizá, se pueda empezar a relacionar estas dos manifestaciones artísticas autogestionadas como graffiti y arte urbano "utópicos" para diferenciarlas del graffiti y el arte urbano institucionalizado, ya que en esta definición idealista nunca podrán llegar ser reconocidos sus valores sin que exista un riesgo de perder su razón de ser.

Espacio intermedio para un nuevo arte público

Sin querer entrar en mayores descripciones que se escaparían del objetivo del presente artículo por la amplitud del espacio necesario, el término arte público está en proceso de modernización y de permanente actualidad por el debate político que suscita. El arte en el espacio público viene de finales del siglo diecinueve, cuando se convocó el primer congreso (Abreu, 2010:17-29) [6] en el que sus objetos artísticos eran mayoritariamente monumentos institucionales. Lo cierto es que el arte público de finales del siglo veinte en España se nutrió con el 1% cultural, obligado por la ley de Patrimonio Histórico, dedicado a obras públicas y que sembró el paisaje nacional de esculturas que muchas veces eran ejecutadas por los ingenieros y arquitectos que intervenían en los proyectos.

Las instituciones entienden la manifestación artística en el espacio público como actos festivos y conmemorativos de

acercamiento intergeneracional y la marca “arte urbano” consigue fácilmente la visibilidad mediática perseguida, aunque una institución sólo pueda llevar a cabo arte público porque se rige por las siguientes premisas:

a) Su instalación en el espacio urbano debe autorizarse. b) Las obras deben registrarse, aunque sean efímeras, porque se subvencionan con dinero público. c) Sus autores deben gozar de reconocimiento, puesto que deben cobrar un servicio. d) Las obras son, la mayoría, de lectura fácil, o muestran varios niveles de expresión, porque el público es muy variado. e) Están respaldadas por la utilidad pública de su entorno o por asociaciones locales que pueden hacer uso de esas instalaciones mejoradas.

Conforme a esa voluntad de promoción artística y cultural, es evidente que los artistas, conocidos como “artistas urbanos”, en estos casos, ejecutan obras de carácter público, aunque la administración ceda sus competencias a entidades privadas para llevar a cabo murales monumentales. La etiqueta es más publicitaria que real. Algunas instituciones ceden también sus funciones de comisariado a galerías, asociaciones y empresas privadas a las que subvencionan. En estos casos se invierte el sentido de lo público convirtiendo el territorio en un espacio privado para unos fines de promoción indefinida. Se evita, así, cualquier tipo de responsabilidad posterior y no existe la necesidad de registro, tutela ni reconocimiento de los artistas que han generado unas obras efímeras de disfrute público. Las obras se ejecutan con materiales que van a sobrevivir una media de siete a diez años, en el mejor de los casos, y no se crea ninguna vinculación institucional con ellos. Por otra parte, las instituciones siempre van a resultar beneficiadas por el interés mediático que despiertan estos artistas en otros países.

Tal y como se puede ver en muchas de las entrevistas del anexo, los artistas se plantean estas intervenciones subvencionadas de forma diferente a como las abordarían de una forma independiente o para una galería. Los espacios que se ofrecen van siempre más allá de cualquier expectativa, porque son espacios públicos a los que no tendrían acceso de otra manera sin asumir una importante multa y la ventaja que supone contar con todos los medios necesarios.

Existe, pues, un doble rasero para considerar el acceso a algunos muros, ya que la mayoría de ellos se liberan para ser pintados por un objetivo de visibilidad y con un proyecto justificado y aprobado por la institución que los promueve. Según el criterio de San (entrevista en anexo) *“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”*. [figuras 5 y 6]



Figura 5 y 6.- Izquierda: Proyecto Titanes. Silo de Calzada de Calatrava. Okuda. Ink and Movement. Derecha: silos de Manzanares durante el proceso: San y Spok y Equipo plástico: Nuria Mora, El-Tono, Sixe. Nano 4814

La “España vaciada” ha dejado un buen número de iniciativas que se pueden referenciar con la seguridad de que hay muchas más, alguna de ellas ha sido analizada en artículos de este mismo monográfico. Sólo mencionar las que han podido tener una mayor repercusión mediática: Fanzara, Cambre, Carballo, Ordes, El Provencio, Campo de Criptana, Castrogonzalo, Penelles, Romangordo, Fresnedilla de la Oliva, Tubilla del Lago, La Bañeza, Tudela, Villangómez y una de las últimas, las famosas intervenciones en los silos de la provincia de Ciudad Real localizados en Calzada de Calatrava, Corral de Calatrava, La Solana, Herencia,

Malagón, Manzanares y Porzuna. Este es un mínimo listado de pequeños municipios y aldeas cuyos muros han sido utilizados como soportes artísticos, algunos de ellos con la esperanza de recuperar su visibilidad y no desaparecer. Al mismo tiempo, se deja notar la penetración en temas artísticos urbanos por parte de las políticas institucionales en las que se sitúa el foco en pequeños municipios, aunque no existan proyectos estables que perfilen la posibilidad de promoción e investigación con los que apoyar a los artistas.

La diferencia en algunos de estos casos es también evidente cuando los vecinos, a través de asociaciones locales, se convierten en espectadores-colaboradores con proyectos de desarrollo local, como es el caso de Fanzara, ya que esto garantiza el éxito de la iniciativa. Se facilitan encuentros en pequeñas localidades que de otra manera serían imposibles. Se mezclan talleres con espectáculos musicales que cambian la visión del mundo de muchas personas que nunca han salido de los límites de sus municipios. En estas iniciativas tan enriquecedoras como ilusionantes se da alojamiento a los artistas y algunas veces las familias mantienen unos lazos de continuidad con ellos.

Todas las propuestas son válidas, siempre que no se denominen arte urbano y se empiecen a utilizar etiquetas propias como ha sido el caso de Pareas Fest de Oviedo, Asalto de Zaragoza (entrevistas en anexo) y Murales Conciencia de Bailén (con artículo en este monográfico) son buenos ejemplos de esta corrección en la terminología y una pequeña muestra de las posibilidades.

Espacio intermedio colaborativo: festivales y gestión cultural. El camino de lo institucional a lo procomún

Es el espacio que se mueve entre lo institucional y lo asociativo haciendo visibles a sus promotores. Espacios de colaboración que se dan normalmente fuera de las instituciones y muy pocas veces dentro de ellas, aunque son propuestas subvencionadas que incluyen al espectador y que bajo esa clasificación mencionada al principio resulta ser el coproductor de las iniciativas. La imposibilidad de realizar estas propuestas íntegramente desde la administración está marcada por el ritmo necesario para realizar los ajustes que van surgiendo dentro de la propia dinámica de las propuestas (Sánchez, 2003).

Ese camino iniciado por el arte en espacios públicos en el siglo XXI tiene su inspiración en el movimiento digital *open source*, basado en la idea de compartir el conocimiento de forma abierta para conseguir un método colaborativo y empoderamiento social. En 2009, con el premio nobel de economía a Elinor Ostrom y la demostración de la posibilidad de desarrollo a partir de recursos compartidos y el fomento de bienes comunes, se empieza también a entender el espacio público de otra manera.

Algunas experiencias pasadas de museo en la calle —aún en la memoria—, son las que han hecho más fácil la aceptación

de un buen número de artistas para recuperar esa actividad. Procedían de una situación de subsistencia —basada en la gratuidad de sus producciones— creada por la crisis económica, que resultó agudizada en el ámbito cultural y dejó a muchos artistas sin salidas profesionales porque el sistema no era capaz de asumirlos. Las exigencias de las galerías y ferias de arte siempre han sido un filtro que no todos han estado dispuestos a pasar para ganarse la vida, aunque siempre se termine aceptando, tal y como reconoce Okuda (entrevista en anexo).

Por otra parte, la sociedad necesita recomponerse y recuperar la protección cultural perdida en los años de profunda crisis económica y beneficios sociales, desde 2007-2008, en los que se llegó a hablar del “arte boicot”, desde el que se declinarían invitaciones a no participar en muestras “por amor al arte” y sin medios. La alternativa estaba en la calle, representada por una legión de artistas que de forma autodidacta salían a conquistar lo que se les negaba, un espacio vital, y se formaron en la ejecución de obras en formatos murales monumentales. Artistas con el respaldo de ser en un elevado porcentaje titulados superiores, los más numerosos en Bellas Artes, Diseño y Arquitectura (Gayo, 2011). Esto ha unido a dos sectores necesitados, uno de un medio de vida y otro de visibilidad; con esta alianza se ha dado luz a diferentes proyectos que se han abordado desde muchos puntos de vista dando lugar a festivales, concursos, “museos”, proyectos artísticos que se desarrollan a través de residencias, culturales, asociativos y un largo etcétera. Alguno de ellos representado en entrevista en el anexo de este monográfico por sus gestores y comisarios.

Los artistas tampoco son todos iguales y sus propuestas van desde las meramente decorativas a las activistas y solo algunas se consideran obras con interés artístico. En ese universo urbano, la falta de jerarquías y de críticos —profesionales formados y especializados— dispuestos a crear opinión, que ayude a ordenar la escena, hace que aumente la confusión a la hora de valorar las obras que se encargan. “Los gestores culturales actúan como comisarios y son parciales”, suplen lo que debería ser un criterio objetivo de colección pública, situación que lejos de aclarar el panorama artístico actual, lo ensombrece (Nuria Mora, entrevista en anexo).

Como se ha apuntado, en las intervenciones de este *espacio intermedio*, en el que hay asociado un proyecto local y también hay obras de un elevado nivel artístico que, si no llegan a identificarse con el territorio, quedarán en el olvido y se convertirán en invisibles. Su degradación será bien recibida y los muros acabarán repintados. No quedará nada más que el agradecimiento de su calidad efímera.

Espacios entre lo efímero y lo perdurable

El *espacio intermedio* desde la conservación, un espacio temporal entre lo efímero y lo perdurable, es necesariamente interdisciplinar. Se podría definir como el punto máximo de deterioro que el artista está dispuesto a aceptar en su obra

antes de que desaparezca. Dejarlas envejecer hasta ese punto —los materiales usados en expresiones artísticas callejeras son muy degradables y su conservación no se puede garantizar— y alargarles un poco más la vida. A muchos artistas les gusta ver la degradación de sus obras porque aprecian un cierto romanticismo en este deterioro, aunque hay un punto en el que dejan de entenderse y ese es el que hay que evitar si se quiere frenar su envejecimiento. Se puede conseguir que una obra se degrade lo más lentamente posible hasta que ya no exista la generación que la creó o cuando deje de estar en el punto de mira de su entorno y caiga en el olvido. Veremos algunos ejemplos, en cuanto a la posibilidad de seguimiento.

Si se decide desde el proceso creativo que las obras tienen que ser perdurables en el tiempo, esto requieren materiales y técnicas concretas con las que deben contar los artistas en la ejecución. Estas propuestas tienen un espacio de intercambio que puede ir desde el juego intelectual al material, ya que se decide la paulatina degradación de los materiales con una doble simbología y la posibilidad de crear varios registros en una misma representación, tal y como lo ha contemplado Gonzalo Borondo en Vitoria-Gasteiz. Las dos intervenciones diferentes, superpuestas, en el mural “*Lore Beltza*” llevado a cabo en el marco del VI Congreso del GE-IIC en 2018, hablan sobre esto. La obra perdurable fue ejecutada con una preparación previa y silicatos, sobre la que se realizó una segunda intervención, final, experimental, en la que se aplicó una capa efímera. Esto permite que el artista tenga dos registros diferentes de una misma obra. La capa efímera se irá perdiendo con el tiempo y dejará a la vista la capa original al silicato (Gayo, 2019) [figuras 7 y 8]

Las intervenciones de restauración dirigidas a alargar la vida de las obras, ya sean meramente preventivas o más intervencionistas, juegan un papel importante porque actúan como marcador de su reconocimiento por la sociedad. Este reconocimiento llega a formar parte de ellas y puede alterar su percepción futura si hay una tutela del estado que antes no existía o si llegan a reconocerse como obras de arte de especial relevancia, porque, tal situación no estaba prevista por el artista y pudiera interferir en su concepto y significado. En algunos casos su institucionalización tendrá que ser evaluada con respecto a otros valores contenidos en la propia obra. [figura 9]

Por otra parte, el mural realizado por ESCIF para el *Institut Valencià d'Art Modern* (IVAM) es una obra que surge de una residencia artística para la zona exterior del museo que se ha ofrecido públicamente al seguimiento de su proceso de degradación, puesto que es una obra efímera. Según menciona el museo, el artista se había basado en un trabajo de campo previo que duró seis meses, en los que se entrevistó con diferentes agentes de la zona para construir un archivo de símbolos y mensajes con los que estructurar el proyecto (IVAM, 2017).



Figura 7 y 8.- “Lore Beltza”. Obra de Gonzalo Borondo en Vitoria. Capa efímera experimental sobre silicatos. Fotos de Vincent Cornelli



Figura 9.- IVAM *produeix*. Primera intervención exterior del IVAM (2017) en lo que hoy es el patio abierto del museo. Fragmento del mural de ESCIF. Foto de Juan Antonio del Campo

Finalmente, la obra de SUSO33 en el exterior del Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) que en 2009 formó parte de una exposición temporal de producción propia, con comisarios externos que han dejado muestra en su catálogo [7]. Esta obra que ha desaparecido recientemente por la esperada edificación en el solar en el que estaba, diez años después de su creación, fue objeto de un seguimiento fotográfico por parte del Centro Atlántico de Arte Moderno hasta cerrar su círculo vital (CAAM, 2009). [figura10]



Figura 10.- Imagen izquierda la obra de Suso33 en las afueras del CAAM en 2009. Imagen derecha en 2019. Fotos de el CAAM

En estas tres obras se decidió que su faceta efímera fuera más o menos larga y también en los tres casos existe un seguimiento de su proceso de degradación.

El éxito de una obra de arte radica en su reconocimiento, sea de la naturaleza que sea y venga de donde venga. Cuando se solicita la conservación material de alguna de ellas, lo que se puede intentar es ralentizar su carácter efímero y las obras son mantenidas en su contexto con el consentimiento del artista. Esto es significativo cuando las obras encierran unas claves valiosas para la sociedad y por eso solo unas cuantas se asumen como patrimonio. En el tipo de obras artísticas por y para el espacio urbano, este proceso no debe alterar su titularidad y existirá un compromiso de servicio público para acceder a su contemplación.

Conclusión

El análisis de la relación entre museo y arte urbano suele provocar un error en el uso de la terminología y constituye una provocación intencionada por parte de las galerías, que usan ambos términos como nombres propios vacíos de contenido. La unión de estos conceptos tan diferentes constituye un contrasentido que no es posible justificar en un análisis en profundidad desde ninguno de los dos puntos de vista. A los museos se les supone un rigor científico, orden, sistema, pero sobre todo un reconocimiento y el catálogo de su colección. El muralismo contemporáneo se asocia a la idea de un pseudo arte urbano que es aceptado por las instituciones por su valor ornamental, que mantiene fresca en sus producciones y se asocia a futuro, novedad, intuición, pasión, rebeldía, espíritu crítico, independencia y sobre todo libertad, aunque sea el reflejo de una libertad perdida.

Para dar ese paso, las instituciones han trasladado el concepto musealizado de obras de la calle de los

ochenta al siglo XXI, aprovechando la necesidad de profesionalización de los artistas y convirtiéndolos en muralistas para conseguir objetivos de promoción local y visibilidad. Por su parte, las galerías, situadas en el mercado del arte, aprovechan cualquier opción susceptible de ser mediática y útil desde el punto de vista comercial. El arte urbano aparece en estos museos y bajo esta terminología como un *Disney World* del arte, diseñado en el más puro estilo callejero. Todo esto, resulta ser lícito e incluso enriquecedor, aunque, necesitado de una estructura capaz de soportar la responsabilidad de contenidos. Por parte de la administración está pendiente la creación de una terminología propia y asumir un comisariado profesional que lleve a cabo el registro y acceso público digital de las obras, teniendo en cuenta que han sido subvencionadas con dinero público y el espacio para el que han sido encargadas.

Las diferencias de terminología no implican que los museos y centros de arte contemporáneo no puedan comunicar el resultado de todo este proceso performativo, sino que deben encontrar un procedimiento adecuado que no interfiera en las posibilidades de evolución del arte urbano, que seguirá persiguiendo, por su sendero particular, la utopía.

Notas

[1] Ulrich Blanché establece una diferencia entre arte urbano y *street art*, el primero se realiza con permiso y el segundo no. Elena G. Gayo en un "glosario básico" defiende una cuestión meramente idiomática e identifica un pequeño matiz de cercanía, en cuanto a actuar en la calle, *street*, o en la urbe, ciudad, es decir, que al analizar esta diferencia se subraya la relación de la obra y el artista con el entorno y el contexto, que será más o menos amplio, pero esto no afecta a la motivación.

[2] El artículo de Peio H. Riaño en el diario El País "Problemas para definir el museo del futuro" del 20 de agosto de 2019, menciona las palabras: inclusión, transparencia, dignidad, justicia, igualdad y bienestar para que se incluyan en la nueva definición de museo. Así como, el énfasis de la propuesta en el trabajo de los profesionales "de" museos y no de los profesionales "en" los museos. Términos, todos ellos, que no parece que puedan llegar a ser aceptados en la reunión de Kioto de 2019. https://elpais.com/cultura/2019/08/18/actualidad/1566148405_711078.html [última consulta 02-11-2019]

[3]. El enfoque de "lo rural" y "lo urbano" es una realidad cambiante que depende históricamente de la situación social en la que se quiera definir un entorno concreto y depende de muchos factores, tales como el grado de complejidad de la población o las diferencias de desarrollo y oportunidades económicas y sociales. Desde el punto de vista de la cultura, los medios de comunicación de masas contribuyen a impregnar todo el espacio homogeneizando el sentido de población y convirtiendo, según Lefebvre (1971:5), a toda la sociedad en urbana.

[4] Además de las entrevistas publicadas en el anexo de este monográfico, se han tenido en cuenta las realizadas en vídeo a artistas internacionales y gestores como Jorge Rodríguez Gerada (gestor y artista de *Avant Garde*, Tudela) Jasper Wong y Jeff Gress de (*Pow! Wow! Hawaii*), Matthew Ortiz (*Wooden Wave*), Ron English, Set Globepainter, Inti, y un buen número de artistas cuya trayectoria se ha seguido desde 2010 y que no se publican en esta ocasión.

[5] El Muro por La Paz fue diseñado por el Servicio de Patrimonio del Ayuntamiento de Madrid y ejecutado por Ramón Polo. Plaza del Carmen. ABC Madrid 7-12-1982 pág. 38. Al ser una propuesta institucional nunca consiguió la acogida deseada.

[6] En 1898 se celebró en Bruselas el primer *Congrès International de l'Art Public*, al que siguieron otros cinco congresos internacionales con el mismo lema, que propiciaron la fundación en 1905 del Institut *International de l'Art Public*, cuyo órgano de expresión fue la revista editada desde 1907 a 1912.

[7] Exposición: Distorsiones, documentos, naderías y relatos. Las Palmas de Gran Canaria. Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), 2009.

Bibliografía

ABREU, J.G. (2010) El concepto de arte público. Sus orígenes y significado actual. En *Actas del Congreso internacional de críticos de arte 2009: Arte Público Hoy*. Valladolid, ACYLCA, p. 17-29.

AZNARY. IÑIGO, M. (2007) Arte, política y activismo. Textos de la Universidad Complutense de Madrid. http://webs.ucm.es/info/arteptk/textos/texto_aznar_inigo.htm [02-11-2019]

BERNAL P. (1994) "Canteras viva, Atlántico sonoro". Canarias7 Las Palmas de Gran Canaria. 8 de mayo de 1994

BLANCHÉ, U. (2015) Qu'est-ce que le Street art ? Essai et discussion des définitions. Cahiers de Narratologie [en línea] <https://journals.openedition.org/narratologie/7397#ftn15> [02-11-2019]

CAAM (2009). *Distorsiones, documentos, naderías y relatos*. La Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM)

CALVO SERRALLER, F.(1983) Fuengirola pone en su museo abierto de pintura al aire libre. La iniciativa forma parte de un plan municipal. *El País* 18-01-1983. https://elpais.com/diario/1983/01/18/cultura/411692412_850215.html [02-11-2019]

CAPEL, H. (1975) La definición de lo urbano. *Estudios Geográficos* nº138-139. Pág: 265-301

CASTLEMAN, C. (2012) Getting up. Hacerse ver. Capitán Swing

GARCÍA GAYO, E. (2011) ¿Se debe conservar el arte urbano basado en la premisa de: "piensa, crea, actúa y olvida"? en: *Conservación de Arte Contemporáneo*, 12º Jornada. MNCARS. GE-IIC. Madrid.

GARCÍA GAYO, E. (2018a:) Arte urbano. Herencia cultural. En *VI Congreso del GEIC. ¿Y después? Control y mantenimiento del Patrimonio Cultural, una opción sostenible / coord. por International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works*. págs. 306-313. Vitoria-Gasteiz.

GARCÍA GAYO, E. (2018b) Vermibus, de la calle al estudio y la galería. *19ª Jornada de Conservación de Arte Contemporáneo*. MNCARS, GEIC. [Disponible en vídeo] <https://www.youtube.com/watch?v=wbTYuUJBP0> (English subtitles) [02-11-2019]

GARCÍA GAYO, E. (2019). Murales urbanos. Una sucesión de capas de pintura perdurables y efímeras. *20ª Jornada. MNCARS. GE-IIC*. Madrid (pendiente de publicación)

GARSAN, C. (2017) En primera persona: así es el mural de Escif en el IVAM explicado por su autor. valenciaplaza.com (9-9-2017)

NATALIA MATEWECKI. (2014) Las figuras de espectador en el arte contemporáneo. Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Facultad de BBAA. Universidad Nacional de La Plata. *Boletín de Arte*. Año 14, nº 14.

LAZY, S (1995) Debate territory: toward a critical language for Public Art. Seattle. Washington. Buy Press.

LEFEBVRE, H: (1971:5) La ville et l'urbain. Espaces et sociétés. París

IVAM (2017) Inauguración de la intervención de Escif en el solar del IVAM. Actividades. <https://www.ivam.es/es/actividades/inauguracion-de-la-intervencion-de-escif-en-el-solar-del-ivam/> [02-11-2019]

PARRAMÓN, R. (2009). Arte y espacio público. ¿Campo de acción o campo de batalla? ¿Producto o servicio? Murría, Alicia (Dir.) *Catálogo de la exposición: Distorsiones, documentos, naderías y relatos*. La Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), 2009. <http://ramonparramon.net/arte-y-espacio-publico-campo-de-accion-o-campo-de-batalla-producto-o-servicio/> [02-11-2019]

RAMÍREZ J.A. (1992: 197-207) Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante. Visor

SÁNCHEZ.J.A. Coord. (2003). Nuevos espacios para el arte, en *Práctica artística y políticas culturales: algunas propuestas desde la universidad*. Universidad de Murcia. Campus digital: <https://www.um.es/campusdigital/Libros/textoCompleto/poliCultural/05asanchez.pdf> [02-11-2019]

VAQUERO, J. M. (1980) Creado en Candás (Asturias) un

museo al aire libre. El País. 7-nov-1980 https://elpais.com/diario/1980/11/07/cultura/342399611_850215.html [02-11-2019]

YVARIS. J.F. (2005) El espacio intermedio. Apreciaciones sobre el arte moderno. Debolsillo

Autor/es



Elena García Gayo

Conservadora-Restauradora del Servicio de Patrimonio Cultural de la Diputación Provincial de Ciudad Real
observatoriodearteurbano@gmail.com

Elena García Gayo es titulada en Conservación Restauración de Bienes Culturales por la ESCRBC de Madrid. Conservadora-Restauradora del Servicio de Patrimonio Cultural de la Diputación Provincial de Ciudad Real. Paralelamente, es coordinadora de los grupos de trabajo, y del de Arte Urbano, del grupo español del International Institute for Conservation, GEIC, desde 2015. Colabora con la Comisión de Seguimiento del Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del siglo XX en representación del GEIC. Crea y administra el Observatorio de Arte Urbano. Dirige y edita la revista digital especializada Mural Street Art Conservation. Coordinó el primer monográfico anexo al nº10, Arte Urbano: Conservación y Restauración de intervenciones contemporáneas, publicado en la revista digital ge-conservación, en 2016.

<http://observatoriodearteurbano.org>

<https://independent.academia.edu/EGayo>

Berlín: todo un paradigma en el pasado, presente y futuro del arte urbano

Sandra Gracia Melero

Resumen: Desde el muro de Berlín y la East Side Gallery, al Urban Nation. Una historia política con perspectiva comercial. Berlín ha sido siempre un referente en arte urbano a nivel mundial. La zona ocupada por los EE. UU, el Berlín Oeste, fue en los ochenta un hervidero de subculturas de las que surgieron escritores de *graffiti* que usaron el muro como lienzo. Tras su caída en el 1989, estas manifestaciones callejeras se fueron extendiendo y desde finales de los noventa hasta nuestros días el graffiti, el arte urbano y el muralismo han ido mutando y siguen formando parte del ambiente contracultural berlinés. Enmarcado en este contexto, en el año 2017 abrió sus puertas el Urban Nation Museum, un claro ejemplo de que la musealización del arte urbano supone un grandísimo reto, ya que se trata de un oxímoron con respecto a sus valores, códigos y medios de difusión propios, que difieren del arte tradicional.

Palabras clave: graffiti, arte urbano, muralismo, berlín, muro de berlín, east side gallery, urban nation museum

Berlin: a paradigm in the past, present and future of urban art

Abstract: From the Berlin Wall and the East Side Gallery, to the Urban Nation. A political history with a commercial perspective. Berlin has always been a reference in urban art worldwide. The area occupied by the USA, West Berlin, was in the eighties a hotbed of subcultures from which graffiti writers emerged who used the wall as their canvas. After its fall in 1989, these street manifestations spread throughout the city and from the end of the nineties until today graffiti, urban art and muralism have been mutating and continue to be part of Berlin countercultural environment. Framed in this context, in 2017 the Urban Nation Museum opened its doors, a clear example that the museumization of urban art is a great challenge, since it is an oxymoron with respect to its values, codes and media which differ from traditional art.

Key words: graffiti, street art, muralism, berlin, berlin wall, east side gallery, urban nation museum

Introducción

Las calles de Berlín han sido desde los años 80 un lienzo en "blanco" para los escritores de graffiti de todo el mundo. Los acontecimientos históricos sucedidos durante la Guerra Fría y la represión sufrida por sus habitantes fueron en gran parte el detonante de la inclusión del *graffiti* y el arte urbano en sus calles. Y es que ha sido Berlín, pese a su aparente corta historia, el reflejo de las pulsiones políticas más importantes de la época contemporánea. Antes de concluir la Segunda Guerra Mundial, Alemania era un país

estratégico en Europa, siendo considerada peligrosa para las potencias aliadas por su tejido industrial y su marcado nacionalismo. Berlín estaba dividida en cuatro sectores: uno de corte comunista, el soviético, y los tres que correspondían a los aliados, el estadounidense, el británico y el francés. En 1949, la división en dos de la ciudad, y por extensión de Alemania, quedó patente con la creación de la República Federal de Alemania (RFA) por parte de los aliados, en el sector occidental, y de la República Democrática Alemana (RDA) por parte de los soviéticos, en el sector oriental (Garzón, 2013: 85-91).

El Muro de Berlín provoca la reivindicación y frescura de las primeras intervenciones urbanas

Tras algo más de diez años de la creación de ambos sectores, el desarrollo económico de la zona occidental hizo que la población de la parte soviética se trasladara allí masivamente en busca de más oportunidades. Frente a esto, la RDA sorprendió a la población durante la noche del 12 de agosto de 1961, comenzando a construir un muro provisional en forma de alambrada, de más de 155 kilómetros de largo, para evitar así el éxodo de población. A los pocos días se hicieron oficiales las intenciones soviéticas, anunciando públicamente la construcción de un “muro antifascista como medida para asegurar la paz” (Garzón, 2013: 118), sustituyendo las alambradas por muros de ladrillo, piedra y hormigón, y erigiendo torres de vigilancia, custodiado todo ello por la policía fronteriza de la RDA. A esta fase inicial de la construcción se la conoce como la primera generación del muro, ya que posteriormente se iría ampliando y modernizado. Primero con la segunda generación, que incorporó vías paralelas para las patrullas; posteriormente una tercera generación, a partir de 1968, incluyendo planchas de hormigón industrial; y finalmente con la sustitución progresiva en la cuarta generación en 1967, por los definitivos bloques de hormigón. Todo esto llegó a ser una mezcla heterogénea con varias fases que incluían algunos sectores del muro y diversos puestos de control, que tenían forma de torres para centinela y pasos entre los muros interiores y exteriores, lo que facilitaba una vigilancia a pie con perros patrulla. La estación de tren Friedrichstrasse fue el único punto de tránsito entre las dos zonas, existiendo un pabellón donde se llevaban a cabo los trámites burocráticos necesarios para pasar de un lado a otro del muro. Hoy en día este espacio todavía se conserva y alberga, además de la estación ferroviaria en uso, el Tränenpalast, un museo que recuerda la historia del lugar (*Ibidem*) [figura 1].

La división que provocó el muro en la sociedad berlinesa es un hecho indiscutible. La repentina adaptación que tuvieron



Figura 1. Fase inicial de la construcción del Muro de Berlín (Fuente: Berkeley News, disponible en <https://news.berkeley.edu>, imagen Creative Commons).

que realizar al nuevo medio supuso un coste personal y profesional difícil de asumir y de integrar en su día a día. Esta brecha de hormigón dividió, además de a familiares y amigos, líneas ferroviarias, cursos de ríos e incluso accesos y fachadas de viviendas. Al final de la construcción, el muro llegó a medir 156 kilómetros, con alrededor de 130.000 bloques de hormigón de 3,60 metros de alto por 1,20 metros de ancho (Pinto, 2015: 63-64).

Nada más se erigió el muro, la población plasmó su repulsa en él mediante pintadas, aprovechándose así del anonimato y el gran alcance que les otorgaba este medio. Si bien el *graffiti* no tiene porqué estar necesariamente unido al activismo político (aunque implícitamente exista por ser una apropiación del espacio público sin el permiso de quienes gestionan ese lugar), se puede afirmar que en el caso del muro de Berlín surgió como repulsa y respuesta a la situación política imperante; el fin era claramente activista y reivindicativo [1]. Pese a existir mucha rumorología sobre el número de escritores de *graffiti* que, tras ser descubiertos por los *VoPos* [2], “desaparecieron” después de ser arrestados, oficialmente solo se registró una detención por este motivo (Kimvall, 2015: 87; Pinto, 2015: 64).

Durante esta primera década, las intervenciones realizadas en el muro se limitaban a mensajes políticos ejecutados de forma apresurada, generalmente con un solo color y sin ningún tipo de intención estética. Esto difiere de los murales que se ejecutarán durante los años 80, posiblemente porque en este momento la vigilancia y el control era mucho más estricto. Además de esto, cabe destacar que las secciones del muro de las primeras generaciones, como se mencionaba anteriormente, se conformaban con materiales más heterogéneos e irregulares (ladrillos, madera, hormigón), por lo que la superficie sobre la que pintar no debía ser la más adecuada para realizar piezas más elaboradas.

La zona ocupada por los EEUU, concretamente el barrio de Kreuzberg, fue en los ochenta todo un hervidero de subculturas, proliferando sobre todo la música y el estilo punk, así como grupos pertenecientes a corrientes políticas anarquistas. Este barrio, además se encontraba muy próximo a los muros represores que fraccionaban la ciudad alemana. Berlín era el epicentro de la contracultura. Sus habitantes resultaron influenciados por la película *Style Wars* de Tony Silver y Henry Chalfant y libros como *Subway Art*, también de Chalfant y Martha Cooper, que mostraban a escritores de *graffiti* de ciudades como NY y que actuaron como catalizadores de esta libre forma de plasmar ideas políticas, su rabia ante la opresión, se “dejaba ver” en los muros exteriores de la brecha que dividía su ciudad [figura 2].

Sin embargo, fue a partir de los años ochenta cuando las pintadas en el muro comenzaron a ser más elaboradas, claro ejemplo de ello fue el *Running Man* que Jonathan Borofsky pintó en 1982, una figura sencilla blanca y contorneada en negro de un hombre angustiado huyendo, su autorretrato [figura 3]. Este fue realizado con la ayuda de un proyector que trasladaba la imagen desde el museo al muro y dos



Figura 2. Okupas en el bloque Oranienstr, número 198 con esquina Besetza (Fuente: Archivo Umbruch, Autor: Manfred Kraft).



Figura 3. A la derecha de la imagen, el *Runnin Man* de Jonathan Borofsky. Fotografía tomada por el artista en 1982 (Fuente: Archivo de Jonathan Borofsky).

asistentes, siendo sorprendidos durante el proceso por los patrulleros británicos que, haciendo la vista gorda, les dejaron continuar. Además de esto, pintó en otra sección del muro las palabras "KARMA: What you think and do comes back to you" y un pequeño rubí rojo de cartón en el lugar donde se encontraban las antiguas cámaras de tortura de la Gestapo. Esta intervención fue realizada por el artista como consecuencia de su participación en la exposición colectiva *Zeitgeist*, celebrada en el Martin-Gropius-Bau, museo situado en el Berlín occidental (barrio de Kreuzberg) (Calvocoressi, 1983: 120) [3]. Pero los muros cambiaban (y

cambian) constantemente, y al año siguiente añadieron de forma anónima al *Running Man* un bocadillo en el que se podía leer "Ick stand uff Berlin", un dicho popular que se podría traducir como "Estoy parado en Berlín" (Stahl, 2009).

Dentro de este grupo de primeros escritores y artistas que intervinieron en el Muro de Berlín, podemos tomar como ejemplo al francés Thierry Noir. Además de ser uno de los pocos artistas que ha logrado permanecer en él desde 1984 hasta la actualidad, es una muestra clara del proceder de aquel momento. Comenzó realizando piezas más elaboradas, con más elementos, pero pronto vio que permaneciendo tanto tiempo pintando llamaba demasiado la atención de los agentes de la Stasi y de los transeúntes (Noir, s.f.). Por ello, pasó a realizar obras más sencillas y rápidas de ejecutar, más efectistas. Su iconografía más conocida es la de esta segunda época, con personajes que despliega por largas extensiones de muro, usando tricromías o cuatricromías de colores vibrantes y contrastados, todos ellos perfilados en negro. Noir lo denominada "arte kilométrico" y "pintura industrial", otorgándole ese sentido de continuidad y de producción seriada y acercándose a la estética del *Pop Art* o del *Nouveau Réalisme* (Puyol, 2014) [figura 4]. También trabajó con otros artistas *in situ*, sobre todo con Christophe Bouchet, e hizo guiños a la obra de Marcel Duchamp, colocando un urinario



Figura 4. Thierry Noir en 1986 frente a una de sus obras en el Muro de Berlín (Fuente: Archivo de Thierry Noir).

y un lavabo en el muro. Cabe mencionar su colaboración con el cineasta Wim Wenders, apareciendo en la película *The Wings of Desire* subido a una escalera y pintando el Muro en la zona de Walsemarstresse. Paradójicamente, esta sección del muro, tal y como apostilla el propio Noir, se conserva en la actualidad en un patio privado de Madison Avenue de Nueva York y la escalera en la colección permanente del Museo Wende en Culver City (California) (Noir, s.f.). En la actualidad, Thierry Noir sigue realizando obras con sus emblemáticos perfiles coloristas en el barrio de Kreuzberg, aunque ahora en su *atelier* y en otros formatos como esculturas o lienzos.

El fenómeno del Muro de Berlín como lienzo, para los escritores y los artistas, se extendió por todo el mundo y en algunos momentos de su historia guardó una relación muy estrecha con el estilo de *graffiti* que se estaba viendo en el metro de Nueva York. Si la película *Style Wars*, mencionada anteriormente, se estrenaba en 1983, ese mismo año, el *graffitero* ZEPHYR realizaba una pieza con marcada estética neoyorkina, en la que se podía leer "Style", quizás incluyendo un cierto toque irónico por la naturaleza política del soporte. Era de esperar que las conexiones con la ciudad americana fueran especialmente prolíficas, ya que el propio barrio de Kreuzberg era el ocupado por EE. UU. Además, la participación directa de escritores y artistas americanos fue dilatada.

Interesante fue la exposición titulada *Stadtsichten*, celebrada en 1986 en la nGbK, una galería berlinesa que posee una filosofía cooperativa. En ella, y durante cuatro semanas, cinco artistas de Berlín invitaban a cinco artistas de Nueva York para trabajar en un proyecto en el que el espacio expositivo fue la misma ciudad. La idea desarrollaba el hecho de que las obras se veían determinadas por el cambio y la adaptación que los artistas americanos debían hacer al nuevo medio urbano. Entre ellos destacan el artista neoyorkino John Fekner, que colaboró con el escritor DAZE realizando una intervención en el muro en la que se podía leer "BETON PUZZLE" (rompecabezas de hormigón), o Peter Mönnig, que construyó un trozo de muro al lado del original (nGbK, 1986).

Un mes más tarde de la citada exposición, el también artista neoyorkino y gran referente para el arte urbano a nivel mundial, Keith Haring, fue invitado por Rainer Hildebrandt, fundador del Museo Checkpoint Charlie, a Berlín a pintar en el muro. La organización había preparado 300 metros en la zona de Checkpoint Charlie para la intervención de Haring, aplicando un fondo amarillo y cubriendo otros murales anteriores, entre ellos uno de Thierry Noir [4]. El mural incluyó, sobre el fondo amarillo, grandes figuras con los pies y las manos entrelazadas, buscando la unidad entre las personas que se debían enfrentar a la situación política, todo ello en rojo y negro para crear con el fondo, los colores de la bandera alemana (Public Delivery, s.f.; Pugh, 2015).

Tras la caída del muro en 1989, estos mismos activistas conquistaban el este de la ciudad, hasta ahora repleto

de muros grises y vírgenes. *Graffitis, stickers, stencils, tags, collages...* el "bombardeo" fue masivo, y barrios como Friedrichshain, Mitte o Prenzlauer Berg, se llenaron de *graffiti* y consignas políticas. Un claro ejemplo es el sticker de Tower, pegatinas que fueron apareciendo por toda la ciudad con esta palabra, que incluía la silueta de la torre de televisión comunista. Esta hacía alusión a los rascacielos de las grandes ciudades que estaban erigidos respondiendo a los egos de los empresarios y que el espacio urbano debería diseñarse o constituirse por la mayoría de los ciudadanos y no por una minoría (Arms, 2011).

Contemporáneamente, asistimos a un hecho relevante, ¿qué pasó con los 156 kilómetros de muro? Unos 40.000 bloques de hormigón (de los 130.000 aprox. que lo componían) fueron utilizados para reparar la autopista que une Berlín con el Mar Báltico y el resto de fragmentos, fueron donados o adquiridos por instituciones como el Newsmuseum de Washington, el Parlamento Europeo en Bruselas, el Museo Imperial de Guerra de Londres y, en otros lugares más variopintos como los jardines del Vaticano, los baños masculinos del Hotel - Casino Main Street Station de Las Vegas o los pedazos para vender a los turistas.

El muro debía desaparecer, al menos en gran medida, ya que había sido el símbolo principal represivo de aquel momento aunque el despiece y el reparto masivo pueda resultar a los ojos ortodoxos del conservador-restaurador una pérdida. Pese a esto, cabe destacar que se refleja un cierto interés de la sociedad por conservarlo (aunque a su manera, a modo de fetiche), seguramente teniendo en este caso mucha más importancia la carga simbólica y su valor como documento histórico, que como vestigio de lo que ha sido para la historia del *graffiti* y del arte urbano.

East Side Gallery: memoria y re-interpretación del Muro de Berlín

Actualmente, el tramo más largo conservado *in situ* es el East Side Gallery con 1,3 kilómetros de extensión. De junio a noviembre de 1990, un total de 118 artistas de 21 nacionalidades fueron invitados a intervenir, celebrando la libertad que había conseguido la ciudad. Estas intervenciones se realizaron en la cara sur oriental del muro, a lo largo de Mühlenstraße, que se sitúa entre Kreuzberg y Friedrichshain. Esto fue el germen de la posterior denominación, en noviembre de 1991 por parte del Senado de Berlín, de la East Side Gallery como un monumento oficial de la ciudad con la descripción de "galería al aire libre" (Heinsohn, 2015: 127).

Posteriormente, en 1996, se fundó la Verein Künstlerinitiative East Side Gallery (Asociación de artistas de la East Side Gallery), con el fin de preservar y conservar los murales que en ella se encontraban. En el año 2000, se llevó a cabo una intervención de "restauración", algunos de los artistas que había pintado en el muro con anterioridad, repintaron treinta y tres murales de la East Side Gallery, tratándose

por tanto de una reintegración ilusionista con materiales difícilmente reversibles (Künstlerinitiative East Side Gallery, 2013).

Esta galería al aire libre está gestionada por el distrito de Friedrichshain, que a su vez se encuentra bajo el dominio de la alcaldía de la ciudad, teniendo por tanto el Senado cierta influencia pero muy poco margen de maniobra con respecto a la conservación, mantenimiento y la otorgación de permisos de construcción que afecten a la zona. Muta continuamente, y no goza precisamente de supervisión y conservación bajo criterios y objetivos claros por parte de las instituciones. Claro ejemplo de ello, es el derribo en 2006 de 44 metros de muro para permitir el atraque de los barcos en el edificio O2 World (Caldas, 2015: 21) o el polémico repintado de cien murales de la galería, algunos basándose en el mural anterior (reconstrucción) y otros sustituyendo los existentes por otros de nueva creación, en 2009. En este último caso, fueron ochenta y cinco los artistas que participaron, imprimiendo previamente el soporte mural, pintando posteriormente y finalizando con la aplicación de una capa de protección *anti-graffiti*, todo ello con un coste de dos millones de euros (Künstlerinitiative East Side Gallery, 2013).

Sin embargo, la acción de los ciudadanos y de los turistas realizando pintadas y *tags* sobre los murales no cesó, incluso en 2012 se propuso colocar cámaras de seguridad para controlar y evitar nuevos daños, continuando así con el deseo de conservar los murales realizados. Finalmente parece que esto no ha llegado a llevarse a cabo.

Reinterpretación del muro. El paso del tiempo y el recuerdo

Publicitándose como la “galería al aire libre más grande del mundo”, cuenta con una página web en la que se recoge su historia, incluye un listado con los artistas que han participado en los murales que actualmente pueden verse, aportan información sobre la asociación, animan a la participación de los ciudadanos por medio de donativos (aquí incluyen una fotografía de una persona eliminando *graffitis* de los murales) y publicitan la venta de su catálogo, además de sus visitas guiadas con artistas (Künstlerinitiative East Side Gallery, s.f.). La comunicación e información proporcionada *in situ* junto a los murales, se realiza a través de placas de pie. Los datos que muestran son los mismos en todos los casos, el rótulo principal es “Berliner Mauer / East Side Gallery” y luego incluye los años en los que se pintaron los murales actuales, los créditos de organización, además de una advertencia de que no se puede pintar sobre ellos. En este sentido se comprueba cómo no existe una información individualizada de cada mural ni de cada artista. Además de esto, existen una serie de columnas informativas, una al final de Warschauer Strasse, con datos básicos sobre la East Side Gallery, además de otras diseminadas por el resto de la ciudad aunque, la mayoría de ellas, se encuentran en mal estado, con una gran cantidad de pintadas que

impiden su lectura. También se puede obtener información a través aplicaciones móviles, actualmente se encuentran disponibles dos para iOS y una para Android, que aportan datos individualizados sobre los murales, aunque todas ellas están creadas por desarrolladores independientes y ajenos a la gestión del espacio.

Tras analizar lo anterior, se puede afirmar que la East Side Gallery es una reinterpretación de lo que realmente fue el Muro de Berlín, los murales y las intervenciones son post-caída; poco queda de lo que fue en realidad, ya no se habla de *graffiti* o de *street art*, se trata de murales comisionados. Transformado en un lugar meramente turístico, todavía invita a la reflexión, la interacción y al cambio constante y conserva su carácter pacifista [figura 5].



Figura 5. Vista de la East Side Gallery.

En mayo de 2018, tras largas negociaciones por parte de la Asociación de Artistas de la East Side Gallery, con el artista Kani Alavi a la cabeza, se consiguió el reconocimiento como patrimonio perteneciente o dependiente de la Fundación del Muro de Berlín. Con esto, parece que deja de correr peligro con respecto a lo apetecible del terreno por parte de las grandes constructoras. Además, se prevé que exista una gran aportación económica por parte de la fundación para el total de los fragmentos del muro en Berlín (se habla de una inversión de hasta 15 millones de euros). Esto supondrá un gran cambio para la East Side Gallery, Alavi afirma que se ampliarían las zonas peatonales, se instalarían barreras entre el público y el muro y se colocarán placas o cartelas explicativas. Concluye diciendo que la East Side Gallery va a poder dar la “impresión de ser un museo” (Mas, 2018).

La escena vibrante del graffiti, el arte urbano y el muralismo berlinés en la actualidad

La respuesta contracultural sucedida en los 80, ha hecho que la ciudad de Berlín sea un paradigma del *graffiti* y el arte urbano en el mundo. Los alquileres en la zona oriental de la ciudad, resultaban especialmente asequibles para

los jóvenes, concentrándose en la zona una gran cantidad de artistas y creativos que terminarán abriendo tiendas independientes, pequeñas galerías o editoriales jóvenes (Jakob, 2017: 13), todo ello contribuyendo a la creación de un interesante y excitante tejido cultural. Esto ha propiciado a su vez la existencia de una atrayente demanda formativa relacionada con el arte y el diseño, siendo una ciudad que invita a los jóvenes talentos a desarrollar su formación y carrera profesional.

En los barrios de Mitte, Kreuzberg, Friedrichshain o Prenzlauer Ber, se puede disfrutar de un ambiente cultural muy rico y callejero, en el que los residentes comparten, interactúan y participan en el espacio público. Un claro ejemplo de ello, es el desarrollo del *graffiti* y del arte urbano en esta ciudad. La armonía, el orden, el control o lo monótono, no suelen ser adjetivos que definan las calles de estos barrios berlineses, donde se extienden las acciones artísticas ilegales que buscan reivindicar y criticar al sistema, rediseñar el espacio urbano o responder a los más estrictos códigos del *graffiti*.

A partir de los 2000 y hasta la actualidad, ha sido una de las ciudades pioneras en aprovechar el interés que suscitaba el *graffiti*, el arte urbano y el muralismo, sucediéndose una gran cantidad de festivales, con obras ahora comisionadas y legales, que han transformado sus calles y sus edificios. Artistas como Roa, Blu, Ash o JR, comparten medio con arte urbano ilegal, como las *Little Lucy* de El Bocho [figura 6], las modelos de XOOOOX, los OPIS con su luz vibrante de Vermibus, los muñecos de Prost, las impresiones de FLOCKE o de Bifido, o las huellas dejadas por los *graffiteros* que intervienen en los emblemáticos vagones amarillos de la red ferroviaria berlinesa.

Muchos han sido, y serán, los festivales de “arte urbano” celebrados en la ciudad de Berlín, algunos de reciente formación como el Berlin Mural Fest, que contó en su primera edición en 2018 con artistas como El Bocho, Klebebande o Ben Wagin. Para la edición de este año 2019, ya se han anunciado varios pesos pesados del panorama



Figura 6. *Little Lucy* de El Bocho.

internacional como Okuda San Miguel, Aryz o Pichiavo. Además, este festival ofrece actividades complementarias como eventos de música *hip-hop*, visitas guiadas nocturnas o una aplicación móvil para geolocalizar los murales y las intervenciones (Berlin Mural Fest, s.f.).

Otro con más recorrido es el Yard 5 Festival & Graffiti Sport Jam (vinculado a la tienda Yard5 Graffiti Shop) que, desde 2014, lleva celebrando diversas ediciones. En él, se invita a artistas y escritores nacionales e internacionales y animan a los visitantes a que ellos mismos también intervengan en murales y paneles de madera. También incluyen, como suele ser lo habitual, otras actividades como música en vivo o batallas de *beatboxes* (Streetartbln, s.f.).

El uso de pegatinas y vinilos en las calles también es una práctica que se extiende por Berlín. A finales de los años 90, surgió una gran afición por coleccionar e intercambiar estas *stickers*. La famosa pegatina de “Hello my name is” (Hola, mi nombre es) que incluía un espacio en blanco para escribir tu nombre, fue realmente un diseño realizado por una empresa americana a finales de los años cincuenta, para ser pegada en la ropa durante reuniones y conferencias (Couvreux Alijarte 2016: 163) y que a partir del año 2000 fue muy utilizada por los *graffiteros* para extender sus *tags* rápidamente por la ciudad. La tendencia de los *stickers* fue tal, que en 2008 se abrió en Berlín el Hatch Sticker Museum que, pese a autodenominarse museo de las pegatinas, se trata realmente de una tienda que cuenta con un amplio catálogo para su venta (Hatch Kingdom, s.f.).

Los *graffiteros* y artistas que intervienen en la ciudad de forma ilegal, interactúan con los ciudadanos sin nada que filtre sus obras: ni galeristas, ni comisarios, ni instituciones culturales. Tienden a crear una vibrante y desenfadada escena artística y cultural. La más reciente escena de festivales y murales comisionados, supone una pérdida de frescura notable, aunque también permite el desarrollo de grandes murales más complejos, que necesitan de una infraestructura específica y que sin los permisos oportunos difícilmente podrían llevarse a cabo. Por esta cuestión, y en muchas ocasiones por la necesidad de recibir una remuneración por sus actuaciones, muchos artistas urbanos han dado el paso de la ilegalidad a la legalidad, aunque en algunas ocasiones no haya sido fácil.

Excepciones que crean patrones para el movimiento autogestionado.

En Berlín encontramos un caso realmente relevante en este sentido, el gran mural del artista Blu, que realizó en 2008 en el barrio de Kreuzberg. Este mural, que se divide en dos partes, ocupa las medianeras de dos edificios diferentes [figura 7]. Mostraba, en primer lugar, un torso de un personaje blanco delineado en negro, que portaba dos relojes de oro unidos por una cadena. En el segundo, dos personajes enmascarados, también en blanco y con delineado en negro, intentan quitarse las máscaras mientras uno forma con sus

dedos la letra "W" (refiriéndose al oeste de la ciudad) y el otro forma la letra "E" (haciendo alusión al este). Esta obra se encontraba concretamente en un descampado en Cuvry Str y, en 2014, solar que fue adquirido por un empresario que lo iba a utilizar para construir un edificio de apartamentos. Este constructor, sabiendo la importancia que tenía el mural, aprovechó la coyuntura y publicó estas nuevas viviendas con la promesa de que iban a tener vistas privilegiadas al famoso mural de Blu. El artista, al enterarse de la noticia, llamó a su equipo y, colocando una grúa en mitad de la noche, tapó con pintura negra los dos muros, dejando a la ciudad de Berlín sin uno de sus más emblemáticos murales (Escorial, s.f.).



Figura 7. Mural de Blu en Cuvry Str, actualmente cubierto con pintura negra. Fotografía tomada en mayo de 2014.

"Arte urbano" indoor: el Urban Nation Museum

Además de galerías de arte, que suelen contar con obras de artistas urbanos como es el caso de la Urban Spree o la BC Gallery, Berlín cuenta con el que se denomina como el primer museo de "arte urbano" del mundo.

En septiembre de 2017 abre sus puertas Urban Nation Museum for Urban Contemporary Art en la ciudad de Berlín. Se encuentra ubicado en el edificio Wilhelminian que estaba originalmente en la calle Bülowstrasse, ligeramente desplazado del centro turístico de la ciudad, en el barrio de Schöneberg. Su entrada es gratuita y en su web promete trasladar la calle al interior del museo, conectando a los artistas, creativos y público interesado y despertando el interés de los visitantes, promoviendo el talento y documentando el patrimonio cultural.

Bajo la dirección de Yasha Young [5], el museo está respaldado por la fundación Gewobag y el espacio está diseñado por los arquitectos del grupo GRAFT (Urban Nation Museum for Urban Contemporary Art, s.f.). Los muros exteriores del edificio son utilizados como soporte de manera periódica por artistas invitados, algo que le da visibilidad y protagonismo en el barrio. Además, se suelen suceder las intervenciones en las calles aledañas al museo

(aunque en este caso se trata igualmente de obras legales y comisionadas) y posee una colección que va engrosando con adquisiciones y donaciones de artistas vinculados al arte urbano y al arte actual [figura 8].



Figura 8. Urban Nation Museum for Urban Contemporary Art.

El espacio interior se asemeja al de una galería de arte. Las obras, de muy diversos artistas, se exponen bajo un criterio estético y sin aparente discurso científico. Siempre se trata de exposiciones temporales que se prolongan en el tiempo, sin existir un calendario claro o una línea discursiva concreta. Las obras más predominantes suelen ser cuadros, aunque también se incluyen algunas esculturas o instalaciones en las zonas centrales. Como recursos informativos, se pueden encontrar cartelas individualizadas para cada obra, con sus datos básicos, aunque no hay muchos textos de apoyo a la comprensión, como podrían ser vinilos o paneles explicativos de la exposición. Existe la posibilidad de realizar visitas guiadas, esta vez de pago, tanto del museo como del barrio de Schöneberg, para conocer las intervenciones artísticas [figura 9]. El edificio alberga a su vez la biblioteca especializada en *graffiti*, arte urbano y muralismo inspirada y llevada a cabo con el apoyo de Martha Cooper, que funciona como un centro de documentación. Esta nació con una colección de libros, revistas y otros objetos de la propia fotógrafa neoyorkina y ha ido aumentando sus fondos con adquisiciones y donaciones de artistas, actualmente depende del historiador del arte Christian Omodeo (Le Grand Jeu, s.f.).

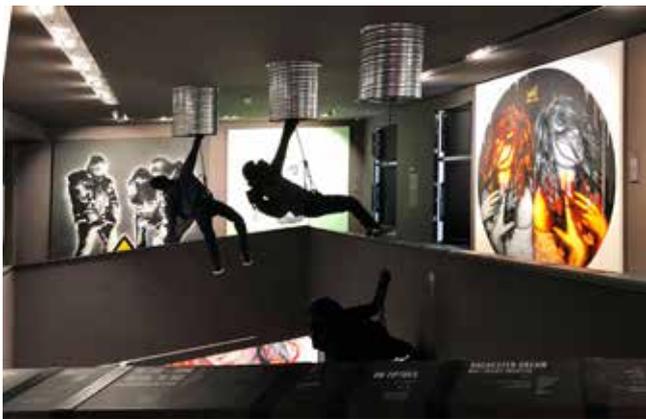


Figura 9. Interior del Urban Nation Museum for Urban Contemporary Art.

El museo también ofrece a artistas emergentes un programa de residencias becadas de tres a seis meses, bajo la tutorización profesional de Yasha Young y el apoyo económico de la Fundación Berliner Leben. Los artistas pueden ser del ámbito urbano o del arte actual, y deberán pertenecer a algún estado miembro de la Unión Europea y tener su residencia fuera de Berlín. Disponen de todo el edificio para alojarse y tener su estudio, aprovechando así las posibilidades y las sinergias que les pueda aportar la ciudad. Desde el Urban Nation apuntan, que Berlín está sufriendo una gran gentrificación en el centro de la ciudad, haciendo en muchas ocasiones poco asequibles los alquileres de viviendas y de estudios, por lo que esto es una oportunidad para los artistas que quieran centrarse en desarrollar su creatividad.

Dentro de las prioridades que posee la Berliner Leben para financiar las iniciativas artísticas de los residentes, se encuentran el apoyo de proyectos vinculados a la localidad y a la zona donde se ubica la residencia/museo, el contar con un compromiso social y el hacer partícipes a los ciudadanos y vecinos, el apoyo a la diversidad social, a la igualdad, y que cuenten con ideas que destaquen por su originalidad, calidad artística y que miren al presente y al futuro de la sociedad urbana. Para ello, cuentan con una beca de 1.900 euros al mes, de los cuales 1.000 corresponderían al pago de la estancia, 300 euros para materiales, 100 euros para el transporte en Berlín y sus alrededores y el sobrante, 500 euros, para costear el resto de gastos. El proceso de selección se realiza mediante un jurado rotativo, siendo su decisión definitiva y sin posibilidad de comunicar a los aspirantes el razonamiento de sus decisiones. Una de las condiciones de participación es la de ceder al final de la estancia una obra a la Fundación Berliner Leber, además de ser obligatoria la asistencia a todos los actos y eventos tanto de la misma, como del museo [6] (Urban Nation Museum for Urban Contemporary Art, s.f.).

Más interés guardan los proyectos relacionados con el arte urbano y el arte actual, que gestionan desde la organización del Urban Nation y que, generalmente, se encuentran bajo el comisariado de su directora Yasha Young [figura 10]. Un

ejemplo de ello es el Project M en el que con más trayectoria que el propio museo (desde 2013), realizan colaboraciones con artistas para que intervengan en el mismo edificio o en otras partes de la ciudad. Algo similar es el denominado One Wall, en el que se realizan grandes murales en los edificios de Berlín, o acciones como la reciente Urban Nation Biennale 2019 que, bajo el título “Robots and relics: unmanned” (Robots y reliquias: no tripulados), concentra a veinticinco artistas que trabajan conjuntamente en crear un gran distrito artístico con instalaciones, esculturas interactivas y actuaciones en vivo, para concienciar del diseño urbano desde un punto de vista tecnológico y sostenible (*Ibidem.*).



Figura 10. Las intervenciones murales en los alrededores del Urban Nation Museum for Urban Contemporary Art resultan frecuentemente renovadas.

Para analizar el alcance y el calado que posee el Urban Nation, el ICOM en su definición de museo (pese a que se encuentra actualmente en prueba de reformulación) hace especial hincapié en que deben ser instituciones sin fines lucrativos que, entre otras cosas, adquieran, conserven, investiguen, comuniquen y expongan el patrimonio (ICOM, s.f.), la de La Stiftung Preußischer Kulturbesitz (Fundación de Patrimonio Cultural Prusiano), entidad financiada por el Estado y de la que dependen gran parte de los museos de Berlín, que establece los objetivos de sus museos nacionales en: “Cultivar, aumentar y promocionar sus colecciones para el público en general. Actualizar, hacer accesible y preservar para el futuro. Crear contenido científico de sus colecciones a través de la investigación. Desarrollar documentación y publicaciones. Centrarse en los valores sensoriales y contenidos intelectuales de sus colecciones para organizar exposiciones y eventos adecuados. Usar sus colecciones como base para futuras actividades centradas en la mediación del arte y la cultura. Proporcionar conocimiento

y experiencia a nivel nacional e internacional” (Stiftung Preußischer Kulturbesitz, s.f.).

Aplicando ambas definiciones a las funciones realizadas por esta institución, se puede constatar que cumple con los objetivos de adquirir y exponer obras, así como de organizar eventos y actividades basados en sus colecciones o en sus artistas colaboradores. Por otro lado, en las instituciones museísticas, resulta especialmente importante el ámbito de la investigación, el de crear un discurso científico y generar documentación y publicaciones en relación a sus exposiciones y su colección, algo que en este caso no resulta un punto clave en la organización y gestión del museo.

Conclusiones

Se constata a lo largo de la historia que, la violencia, la represión y las tensiones políticas, suelen generar una interesante respuesta social, cultural y artística y, sin duda, este es el caso de Berlín, una ciudad cambiante, vibrante e inspiradora.

El Muro de Berlín, siempre será una muestra y un documento histórico de gran valor, que merece la pena ser conservado (al menos en parte) como muestra de una época convulsa de nuestra historia más reciente. Además de su valor histórico, las intervenciones artísticas y el *graffiti* que se realizaron, y que son una fiel muestra de las realidades que sufrieron los berlineses en las últimas décadas del siglo XX, deberían ser valoradas y conservadas. Esto no siempre ha sido así, se conservan pocos fragmentos originales del Muro, y mucho menos *in situ*.

Lugares como la East Side Gallery, se han rendido a las corrientes turísticas y han sufrido una transformación constante, en muchas ocasiones sin un criterio conservativo ni estético claro. Recientemente, con la inclusión de este espacio en la Fundación del Muro de Berlín, se prevén una serie de cambios que, pretenden mejorar el deficiente estado y la falta de información que se aporta en el lugar.

Sin duda, lo que hace a Berlín una ciudad especialmente valiosa, en lo que ámbito cultural se refiere, es su vida urbana. Sus calles están repletas de *graffiti*, arte urbano y muralismo, que hacen de ella todo un referente en estos campos; para muchos artistas, escritores e investigadores, toda una meca del arte. En las dos últimas décadas, estas manifestaciones han ganado en popularidad, lo que ha supuesto en muchas ocasiones, la merma de su frescura, espontaneidad y calidad, debido al efecto llamada y a la facilidad de acceso.

En los últimos años, han tomado fuerza los denominados “museos de arte urbano”, utilizando una definición (la de museo) que ha estado siempre ligada a un tipo de arte con un reconocimiento consolidado y que implica una serie de requisitos, difíciles de cumplir para este tipo de lugares. Parece que se trata de una fórmula para poner en

valor y elevar el arte urbano a un estatus que, supone un oxímoron con respecto a sus valores, códigos y medios de difusión propios. Quizás no sea arte urbano lo que albergan, quizás sea simplemente arte actual realizado por artistas que provienen de la experiencia del arte urbano. Quizás, no se deberían llamar museo, porque su funcionamiento se identifica fielmente con las galerías. Grandes galerías de arte para el consumo.

Notas

[1] Este carácter reivindicativo no existía en el *graffiti* neoyorquino de los años 70, que por lo general buscaba el “bombardear” y estar presente en toda la ciudad; una cuestión de ego más que de activismo político (Figueroa, 2014).

[2] Así es como se les llamaba comúnmente a los soldados del oeste.

[3] Información obtenida del testimonio que brinda Jonathan Borofsky en la entrevista incluida como anexo en este monográfico.

[4] Este hecho provocó el enfado de Thierry Noir, que acudió a hablar con Haring al enterarse por la prensa de lo sucedido. Haring se disculpó con él afirmando que “in New York you can get killed for that” (en Nueva York me podrías haber matado por esto) (Noir s.f.).

[5] Yasha Young posee una dilatada experiencia en el mundo del mercado del arte, siendo galerista desde 2001 a 2013, de la Strychnin Gallery con sede en Nueva York, Londres y Berlín. También ha sido comisaria de una gran número de exposiciones en grandes instituciones y cofundadora y directora del Bloom, programa de la Art Fair de Colonia.

[6] Actualmente se encuentran en la residencia Sibomania, Sara Bernabucci, Nadine Baldow, Bifidobacterias, Liviu Bulea, Faisal Hussain, Aniete Ekanem, Alexis Fidetzis, Alexandros Simopoulos y Sebastian Wandl. En la edición anterior (2018) participaron LUDO, Hera y Akut Von Herakut, WES 21 y Onur, Snik, Vendible, Louis Massai, Li-Hill, Mia Florentine White, Quintessenz, NESPOON y DOT DOT DOT (Urban Nation Museum for Urban Contemporary Art s.f.).

Bibliografía

ARMS, S., (2011). The Heritage Of Berlin Street Art And Graffiti Scene, <https://www.smashingmagazine.com/2011/07/the-heritage-of-berlin-street-art-and-graffiti-scene/#comments-the-heritage-of-berlin-street-art-and-graffiti-scene>, [Último acceso: 30 de agosto 2019].

BERLIN MURAL FEST (s.f.). <https://berlinmuralfest.de/>, [Último acceso: 30 agosto 2019].

CALDAS, R., (2015). *Gallery, Interpretation and Communication of Uncomfortable Heritage: the East Side*, Cottbus: BT University Cottbus-Senftenberg.

CALVOCORESSI, R., (1983). 'Zeitgeist' en el Martin-Gropius-Bau. Berlina. *The Burlington Magazine*, p. 120.

COUVREAU ALIJARTE, N., (2016). *La Biblia del graffitero: una teoría constructiva para la generación que tomará el relevo*, Granada: Universidad de Granada.

ESCORIAL, M., (s.f.). <http://www.berlinamateurs.com/desaparicion-del-graffiti-de-blu-en-berlin/>, [Último acceso: 30 agosto 2019].

FIGUEROA SAAVEDRA, F., (2014). *El grafiti de firma: Un recorrido histórico-social por el grafiti de ayer y hoy*. Madrid: Minobitia.

GARZÓN, D., (2013). *El Muro de Berlín. Final de una época histórica*. Madrid: Marcial Pons. Ediciones de Historia.

HATCH KINGDOM, (s.f.). <http://hatchkingdom.com/>, [Último acceso: 30 agosto 2019].

HEINSOHN, B., (2015). Critical Voices from Underground: Street Art and Urban Art Transformation in Berlin. En: *Envisioning Social Justice in Contemporary German Culture*. Rochester: Camden House, pp. 119-141.

ICOM, (s.f.). <https://icom.museum/es/actividades/normas-y-directrices/definicion-del-museo/>, [Último acceso: 10 agosto 2019].

JAKOB, K., (2017). *Street Art in Berlin: Version 8.0*. Berlín: Jaron Verlag GmbH.

KÜNSTLERINITIATIVE EAST SIDE GALLERY, (2013). <http://www.eastsidegallery-berlin.de/>, [Último acceso: agosto 2019].

KÜNSTLERINITIATIVE EAST SIDE GALLERY, (s.f.). <http://www.eastsidegallery-berlin.com/> [Último acceso: 23 agosto 2019].

KIMVALL, J., (2015). The Rise, Fall, and Aftermath of the Berlin Wall Graffiti. En: *G-Word: Virtuosity and Violation, Negotiating and Transforming Graffiti*. Arsta: Dokument Press, pp. 81-104.

LE GRAND JEU, (s.f.). https://www.legrandj.eu/veso_portfolio/marthacooperlibrary/ [Último acceso: 28 agosto 2019].

PUYOL, A., (2014). Del desafío pictórico a la generación de un símbolo: Thierry Noir, pionero de la acción artística sobre el Muro de Berlín. *Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, Issue 28.

MAS, A., (2018). https://www.eldiario.es/cultura/arte/East-Side-Gallery-Berlin-gentrificacion_0_845865702.html, [Último acceso: agosto 2019].

NGBK, A. D. L. G., (1986). <https://archiv.ngbk.de/projekte/stadtsichten-berlin-new-york-exchange-i/> [Último acceso: 15 agosto 2019].

NOIR, T., (s.f.). <https://thierrynoir.com/berlin-wall/photo-history/> [Último acceso: 20 agosto 2019].

PINTO, S., (2015). *The wall is dead, short live graffiti and street art! Graffiti, street art and the Berlin Wall's heritage*. Lisboa, Authors and Editors, pp. 62-72.

PUBLIC DELIVERY, (s.f.). <https://publicdelivery.org/keith-haring-berlin-wall/>, [Último acceso: 15 agosto 2019].

PUGH, E., (2015). Graffiti and the Critical Power of Urban Space: Gordon Matta-Clark's Made in America and Keith Haring's Berlin Wall Mural. *The Art/History Resistance. Special issue*, 18(2), pp. 1-15.

STAHL, J., (2009). *Graffiti und andere Kunst an der / mit der / über die / neben der / Berliner Mauer.*, <https://www.burg-halle.de/~jstahl/texte/mauer09.html>, [Último acceso: agosto 2019].

STIFTUNG PREUßISCHER KULTURBESITZ, (s.f.). <http://www.preussischer-kulturbesitz.de/ueber-uns.html>, [Último acceso: 10 agosto 2019].

STREETARTBLN, (s.f.). <https://www.streetartbln.com/heat-wave-in-berlin-it-gets-hotter/>, [Último acceso: 30 agosto 2019].

URBAN NATION MUSEUM FOR URBAN CONTEMPORARY ART, (s.f.). <https://urban-nation.com/>, [Último acceso: agosto 2019].

Autor/es



Sandra Gracia Melero
Conservadora-Restauradora
sandragraciamelero@gmail.com

Titulada en Conservación Restauración de Bienes Culturales por la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Aragón, realiza una estancia en la Scuola di Belle Arti Lorenzo en Viterbo (Italia). Graduada en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza, realiza prácticas en el IAACC Pablo Serrano. Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte, con estancia de investigación en técnicas pictóricas de arte contemporáneo italiano en Roma. Presenta y publica los resultados de dicha investigación en las II Jornadas de Jóvenes Investigadores de Aragón. Vicepresidenta de la Asociación de Alumnos y Ex-alumnos de la ESCRBCA (ACYRA), desde la que organiza cursos y conferencias. Integrante del equipo de Arte Urbano del Grupo Español del *International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works* (GEIIC) desde 2017. Obtiene una beca de Gestión Cultural en la Sede del Instituto Cervantes de Madrid en 2019, colaborando en la organización de exposiciones multidisciplinares y en la celebración de jornadas y ciclos de conferencias científicas e históricas de los diferentes centros del IC del mundo. Desde 2011 ejerce como conservadora restauradora por cuenta propia y ajena.

Identidad e imagen de la ciudad contemporánea: los museos de arte urbano

Laura Luque Rodrigo

Resumen: Como indica la Unesco, somos identidad, entre otras cosas, porque somos memoria. Con frecuencia identificamos la identidad con el monumento, con lo antiguo, pero, ¿qué pasa con lo contemporáneo? Es evidente que buena parte de la sociedad, aún en el siglo XXI, no se identifica con el arte de los últimos siglos. A pesar de ello, el arte que está en la calle genera reacciones en la sociedad. Algunos problemas de la ciudad contemporánea han generado soluciones institucionales, ciudadanas y artísticas como la creación de museos. El arte urbano, en muchos casos se ha convertido en el eje vertebrador de estas propuestas que pretenden dotar a las ciudades históricas de una imagen renovada, más actual, de cara al turismo e incluso con el objetivo de crear nuevas identidades para la población local. ¿Tienen realmente este efecto en las ciudades? ¿Consiguen implicar a la ciudadanía? ¿Generan ciudades más resilientes?

Palabras clave: arte urbano, arte público, identidad, museos, ciudad, contemporáneo, arte actual, *graffiti*

Identity and image of the contemporary city: the urban art museums

Abstract: As Unesco indicates, we are identity, among other things, because we are memory. We identify the term identity frequently with the monument, with the old heritage, but what about the contemporary? It is evident that a good part of society, even in the 21st century, does not identify with the art of the last centuries. Despite this, the art that is on the street generates reactions in society. Some problems of the contemporary city have generated institutional, citizen and artistic solutions such as the creation of museums. Street Art, in many cases, has become the backbone of these proposals that aim to provide historic cities with a renewed, more up-to-date image for tourism and even create new identities for the local population. Do they really have this effect in the cities? Do they get to involve citizens? Do they generate more resilient cities?

Key words: urban art, public art, identity, museums, city, contemporary, current art, *graffiti*

Introducción: objetivos, metodología y fuentes de la investigación

Este estudio tiene como objetivo analizar hasta qué punto el arte urbano -sin entrar a valorar si el término es adecuado o no, ya que no es el objetivo de este texto-, crea identidad en la población y, sobre todo, cómo participan de ello los museos que están apareciendo en Europa, dedicados al arte urbano. Se pretende conocer si sus objetivos están relacionados con la población local o con el turismo y si tienen que ver con la identidad de la ciudadanía o con la idea institucional de crear una imagen renovada de las urbes. Para ello, se han empleado desde textos científicos

y normativas internacionales, al método de la entrevista. Además, se han usado otros recursos hemerográficos y se han empleado las redes sociales como forma de conocer la opinión de al menos, una parte de la ciudadanía. No se trata de un texto del que se pueda extraer una solución definitiva, sino que abre un debate y aporta datos para ello, tanto cuantitativos como cualitativos.

Imagen e identidad: conceptos

“La identidad supone un reconocimiento y apropiación de la memoria histórica, del pasado. Un pasado que

puede ser reconstruido o reinventado, pero que es conocido y apropiado por todos" (Molano, 2007: 84).

El concepto de identidad, asociado a nuestro patrimonio histórico-artístico, ha sido definido por la UNESCO como algo relacionado con la memoria, que comienza a forjarse desde el propio nacimiento y que no solo se asocia a lo inmóvil (González Sáez, s.f.). Si leemos la definición que la RAE (Web) proporciona para identidad, conseguiremos entender en conjunto el concepto: "2. f. *Conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás.* 3. f. *Conciencia que una persona tiene de ser ella misma y distinta a las demás*". Por tanto, la identidad es algo que caracteriza a una colectividad frente a las demás, al mismo tiempo que permite a cada individuo ser uno mismo. En definitiva, la identidad es aquello que nos permite ser quienes somos, y nos facilita el reconocernos como parte de un grupo. De ahí que, la UNESCO, insista en el hecho de no asociar la identidad únicamente con lo inmóvil, es decir, que este conjunto de rasgos que nos define como personas y como parte de una sociedad, no viene dado únicamente por nuestro patrimonio monumental, sino que tiene mucho que ver con lo inmaterial: nuestras peculiaridades en el habla, expresiones, gastronomía, fiestas, canciones tradicionales, etc. La globalización, en gran medida, ha homogeneizado nuestras sociedades, haciendo que en parte se pierdan o se igualen cada vez más todas estas costumbres, lo que crea en las comunidades efectos negativos, como el desarraigo. No obstante, aún hoy, quien emigra entiende perfectamente el concepto de identidad, pues cuando en un país extranjero, se escucha una expresión propia de la localidad de origen, los efectos en la persona se hacen patentes tanto en su psique como en su propio organismo. Al fin y al cabo, es la dimensión humana la que da sentido a las ciudades, no tanto sus elementos inertes. En cualquier caso, la identidad es un constructo social por lo que no es inalterable en el tiempo (Agudo Torrico, 1999: 41-42), además, no implica necesariamente homogeneidad, sino que cabe la pluriculturalidad.

Darin (2015: 15), indica que la identidad es una necesidad individual y colectiva, caracterizada por ser afectiva, cognitiva y activa. Hernando Gonzalo (2009), explica cómo la realidad en que vivimos es tan compleja, que los mecanismos que activan la identidad permiten al ser humano sobrevivir sin ser consciente de su pequeñez. Es por ello, porque la identidad implica esas funciones sensibles e inteligibles, así como la eliminación de la ansiedad de la propia existencia, que "cuando se pretende destruir una sociedad, se ataca su cultura, su estilo de vida, su identidad, es decir, se destruye su patrimonio" (Sousa Macias, 2018: 165). De ahí la importancia que la ONU, a través de la UNESCO, otorga a la protección del patrimonio, especialmente en casos de conflictos armados. Nuestra Ley del Patrimonio Histórico Español de 1985, como ya hiciera la de 1933 recoge también la necesidad de proteger el patrimonio, precisamente como manifestación de una identidad cultural.

No obstante, como ya se ha advertido, tendemos a una identidad cada vez más individualizada que implica "un correlativo aumento de la ansiedad. (...) De ahí que quepa esperar que la importancia del Patrimonio se incrementa en proporción directa a la intensificación de los rasgos de individualidad como definidores de la identidad postmoderna" (Hernando Gonzalo, 2009: 97).

Debe tenerse en cuenta además que un individuo a lo largo de su vida puede formar parte de varias comunidades (Romero de Tejada y Picatoste, 2002: 11-23), hecho que cada vez se produce más en nuestras sociedades, por lo que la identidad se vuelve un fenómeno cada vez más complejo a la vez que más necesario, para evitar el desarraigo y promover la cohesión de una sociedad heterogénea y plural, pues aunque la identidad sea una construcción social que se basa en la diferencia, en la alteridad y el contraste cultural (Marcos Arévalo, 2004: 933), debe tender cada vez más al entendimiento del otro, el respeto y la aceptación. La identidad cultural, la pertenencia al grupo, que tan necesaria es, no debe suponer el rechazo a lo diferente, sino todo lo contrario.

Por tanto, debemos preguntarnos no sólo qué papel juega nuestro patrimonio en nuestra sociedad contemporánea en cuanto a la construcción de la identidad a la par que, de valores de respeto e igualdad, sino cómo integrar las manifestaciones artísticas actuales y cómo renovar nuestros museos al respecto de las múltiples subjetividades que conforman nuestras comunidades: "Hay que entender la identidad de forma crítica, distinta de la manera en que tradicionalmente se expresa. Pensarla así permite entenderla como algo cerrado, es decir, la identidad se construye por el Otro, el espacio humano abierto desde aquí permite mostrar que es éste el que recibe al Otro, es lugar de acogida en el que se puede construir identidad" (Aguilar Rocha, 2017: 100).

Ciudad contemporánea e identidad

Nuestras ciudades están compuestas por una amalgama de acciones humanas sobre el paisaje, que se superponen en el tiempo, eliminando o manteniendo aquellos elementos que, subjetivamente, la colectividad considera susceptibles de olvidar o de conservar. Aquellos elementos que se conservan contraen un valor simbólico que puede venir dado por distintos motivos, ya sean puramente histórico-artísticos, religiosos o de cualquier otro tipo. Pueden incluso, perder estos elementos sus valores iniciales, y continuar siendo reconocidos por la comunidad como elementos a conservar por su significación. Estos valores subjetivos, desarrollados ampliamente por Riegl (1903), no hacen sino definir el concepto de identidad. La colectividad convierte algunos de sus elementos en monumentos, mementos, es decir, recuerdos del pasado, otorgándoles nuevos valores que quizá, no tuvieron al ser creados. Pero ¿cómo se integran estos recuerdos en nuestras ciudades? El equipamiento de nuestras urbes se ha ido adaptando,

junto al urbanismo, a las nuevas necesidades que presenta la sociedad actual, generando al mismo tiempo nuevos conflictos y problemas. En todo esto, se insertan los monumentos, en lo que llamamos centros históricos. Así, dentro de una misma ciudad, podemos distinguir entre ciudades históricas, concepto ampliamente definido y ciudades contemporáneas, peor definida, pero el término aparece tanto en textos científicos como en documentos internacionales como la Carta de Cracovia (2000) (Luque Rodrigo, 2018).

¿Qué sucede por tanto con los símbolos que crean identidad en las ciudades contemporáneas? Podríamos pensar que, en estas zonas, se crean nuevos símbolos, asociados obviamente a la contemporaneidad, pero no siempre sucede así, pues, en definitiva, el ser humano tiende a mirar al pasado y por tanto busca aquellos elementos que contienen el valor de la historia. Es evidente además que, a pesar de estar ya en pleno siglo XXI, el arte contemporáneo, incluso de inicios del siglo XX, sigue generando rechazo en buena parte de la población, al menos conscientemente. Es decir, de forma intencionada, pocas personas se declaran identificadas con obras, especialmente plásticas, de un pasado ya no tan reciente. ¿Por qué iba una persona del siglo XXI a identificarse mejor con una obra del barroco que con una de su mismo tiempo? Posiblemente haya una cuestión educacional, y los historiadores del arte y humanistas en general, nos hayamos dedicado más a hacer entender el pasado más remoto, que nuestro propio presente. Sin duda, conocer y entender el pasado es fundamental para entender el presente y poder construir el futuro, pero si el relato termina siglos atrás, en algo se ha fallado (Luque Rodrigo, 2019).

En cualquier caso, esta tendencia disminuye en lo referente a las ciudades y su equipamiento. A fuerza de costumbre, puesto que las calles son ante todo democráticas (todo el mundo las transita) y vividas (no están hechas para ser contempladas como una escultura, sino que en ellas transcurre la vida y las relaciones personales), la arquitectura, el urbanismo, los monumentos urbanos que componen las vías, sí han logrado integrarse mejor en el imaginario colectivo: “en todas las épocas, el patrimonio arquitectónico-urbanístico está presente en la memoria colectiva, aunque sea de manera inconsciente. Referencia necesaria para la construcción de la identidad social e individual” (Venturini, 2004: 159).

Aun así, con bastante frecuencia se producen intensos debates en torno a nuevos edificios que parte de la población considera “demasiado modernos” para un lugar concreto o como no, en torno a todo lo que tienen que ver con el arte urbano, que es el tema que centra este texto. Así, con asiduidad leemos noticias que nos hacen saber que tal comunidad de vecinos se ha levantado en pie de guerra contra cierta obra colocada en sus fachadas, sea espontánea o encargada. ¿Quiere esto decir que el llamado arte urbano no genera identidad?

Antes de nada, debemos dejar claros algunos conceptos relacionados con el arte urbano, que será el término empleado en este texto para referirnos a cualquier tipo de obra situada en la calle, sea espontánea (sin permiso) o por encargo, excepto para los monumentos urbanos, que se definen como aquellos elementos escultóricos colocados por la municipalidad en plazas, parques y calles, para homenajear a algún personaje histórico generalmente, con unas características muy concretas creadas sobre todo a partir del siglo XIX. Si bien no hay consenso en el tema, ni entre los expertos ni entre los propios artistas, con frecuencia se ha venido utilizando arte urbano como un término más amplio que *graffiti*, puesto que incluye no sólo este tipo de creación artísticas, sino cualquiera que pueda ser realizada en el espacio urbano. Por otro lado, se ha distinguido entre *graffiti* (vandálico, realizado con espray, que puede ser figurativo, pero que sobre todo son *tags*, firmas e incluso *sticking*) y el muralismo, realizado con cualquier otra técnica pictórica, generalmente preparando el muro, figurativo y por encargo. Por otro parte, se viene usando el término arte público, en sustitución de arte urbano, para distinguir aquel que está realizado por encargo y el que no [1].

Arte urbano y ciudadanía

Talego (2012), explica que las nuevas generaciones de jóvenes deben identificarse con un patrimonio heredado, en el que deben reconocerse, aunque les resulten extraños, por ello, según el autor, el *graffiti* es un signo que les da sentido de pertenencia en las megalópolis. El autor, define el *graffiti* como patrimonio inmaterial y va más allá al expresar que “la oficialidad intenta incorporarlos y les ofrece murales y premios. No importa, otros grafiteros vienen detrás reformulando códigos y redefiniendo su singularidad cultural y geográfica” (Talego, 2012: 37).

En tan breve texto encontramos claves importantes, en primer lugar ¿el *graffiti* y por ende el arte urbano, genera identidad? y ¿en quiénes? Por otro lado, ¿qué tipo de patrimonio es? En respuesta a la primera cuestión, en las siguientes líneas se tratará de mostrar que sí es capaz de crear identidad. En cuanto a la segunda cuestión, tal vez sí debamos entender estas manifestaciones, surgidas con vocación efímera, como una manifestación inmaterial, a pesar de su materialidad, y de su artisticidad en algunos casos, si bien es una cuestión compleja ya que no aparece recogido en la legislación. Por último, el planteamiento de Talego sobre la institucionalización del *graffiti* es absolutamente pertinente, pues, como se planteará más adelante, al institucionalizar y musealizar estas obras, tal vez estamos provocando que pierdan esa identidad y dejen de fomentar el reconocimiento de los grupos sociales que los crean. El tipo de patrimonio en el que incluyamos al arte urbano será significativo al respecto, puesto que, en un museo dedicado a manifestaciones inmateriales, no se musealiza el producto, sino los objetos que sirven a ello, es decir, no se recrea en el museo una fiesta, sino

que se muestran materiales u objetos que la conforman, como podrían ser farolillos, ninots, o cabezudos que ya se usaron. Igualmente, si entendemos el *graffiti* como patrimonio inmaterial, no se musealizarían obras, sino que se contaría su historia, se mostraría material fotográfico o videográfico, y por qué no, botes de espray. Tal vez así, lograrían identificarse con el arte urbano grupos sociales que aún no lo hacen, sin que pierda su razón de ser.

Y es que, son muchos los grupos que aún muestran rechazo por el *graffiti*, identificándolo con vandalismo, aunque cada vez más la población parece diferenciar entre lo que considera reprobable (las firmas) y lo que considera manifestaciones artísticas (obras figurativas), -quizá la génesis del problema sea, volviendo al inicio de este texto, la supuesta mayor identificación con la figuración barroca que con la abstracción contemporánea-. No obstante, no es cuestión de este trabajo hablar del rechazo, sino de todo lo contrario. Son muchos los ejemplos de lugares que han integrado perfectamente el arte público y el muralismo como parte de sus localidades, los pueblos de Córdoba como La Victoria; Fanzara; el Barrio del Oeste de Salamanca; el Barrio de San Cristóbal de Madrid; Lisboa, etc.

Un ejemplo paradigmático sería el Muro de Berlín, convertido en un auténtico símbolo para la ciudad y que un movimiento ciudadano consiguió salvar cuando se pretendió destruir para construir un hotel en 2013 (Efe, 2013: s.p.). Todo ello institucionalizado, pero con arraigo en la población, puesto que conocen los efectos positivos de estas manifestaciones en sus localidades, tanto por atraer visitantes, como por la experiencia que viven con los artistas, que mejora no sólo la economía de la zona sino la autoestima en el conjunto de la población. Estas iniciativas consiguen lo que se ha venido a llamar por Lerner (2005), acupuntura social. No obstante, en ocasiones al partir estas iniciativas de instituciones alejadas de la sociedad, pueden generar rechazo e incluso gentrificación, como ha sucedido en cierto modo en Málaga.

Algunos ejemplos de cómo el arte urbano genera identidad, los encontramos en los siguientes casos, entre otros:

-En 2016, el mural de Boa Mistura "Porque sueño no estoy loco", pintado cuatro años antes en el marco del Festival Asalto, en Zaragoza, se disponía a ser destruido. Conscientes de que la ciudadanía zaragozana lo consideraba ya un símbolo de la ciudad, se repartieron trozos del muro, ante las largas colas que se formaron (Amatriain, 2016: s.p. / Asalto Web).

-En 2017, el cantante Raphael, contó para el videoclip de *Infinitos Bailes*, con la presencia del artista urbano Belin. Tanto el cantante como el artista plástico son naturales de Linares (Jaén) y son símbolos de la ciudad para su población, en un caso identificado con una generación adulta, aunque sabiendo captar la atención de los jóvenes

y en el otro caso, a la inversa, representante de una generación más joven, pero con la aceptación y el cariño de los más mayores (Linares 28, 2017: s.p). [figura 1]



Figura 1.- Fotograma del Videoclip *Infinitos Bailes*, con Raphael cantando y Belin al fondo pintando. Captura de pantalla de Youtube https://www.youtube.com/watch?v=rF_YiH1y0FO

- En 2019, el cartel oficial de la Semana Santa de Málaga, presentaba un palio pasando ante un muro con un graffiti. El autor, José Antonio Jiménez Muñoz, confesaba que había hecho un cartel arriesgado que se acercaba a la realidad de Málaga, tras crear una gran polémica y el rechazo de una parte de los cofrades malagueños (Escalera, 2019: s.p.). El asunto llegó a tal punto que Diario Sur realizó una encuesta preguntando si gustaba o no el cartel, ganando el No por un 81%, más de 7000 personas participaron en la encuesta (Diario Sur, Web). [figura 2]

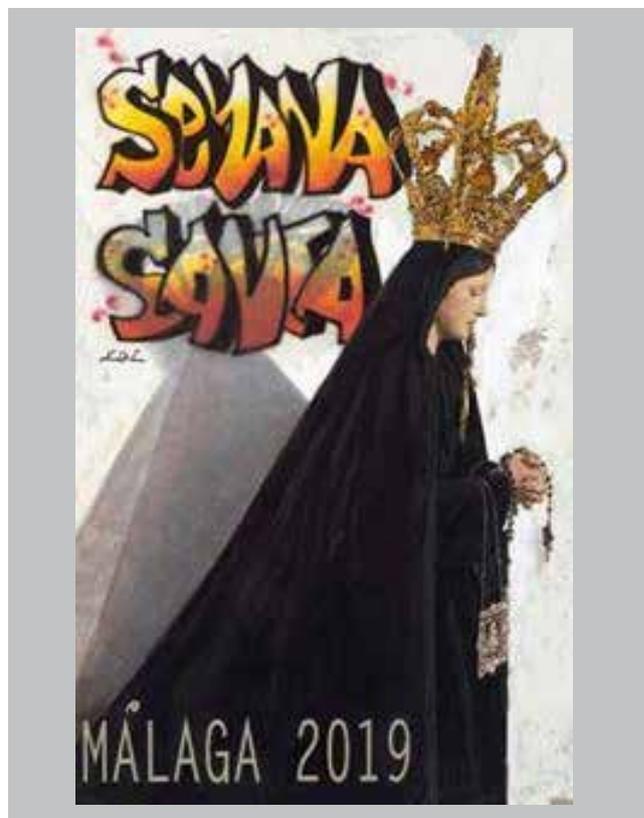


Figura 2.- Cartel de Semana Santa de Málaga 2019. Extraído del Facebook del artista <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=813950118959791&set=t.100000891603412&type=3&theater.1>.

- En 2019, en un lienzo de la muralla de Córdoba, en un lugar emblemático y turístico, aparecieron unas caras, aparentemente talladas, aunque realizadas con escayola y adheridas al muro. Si bien se desconoce aún el autor, rápidamente se asoció al Hombre del Río, una obra que apareció también de forma espontánea en el Guadalquivir a su paso por la ciudad califal, en 2006, obra de Rafael Cornejo y Francisco Marcos. Como sucediera entonces, las autoridades retiraron las caras con diligencia, ante el aplauso de parte de la población, pero también ante la petición de un vasto número de personas, que reclamaban que se quedaran donde habían aparecido (Marzo, 2019: s.p.). [figura 3]



Figura 3.- Caras en la muralla de la Puerta de Almodóvar, Córdoba.

Estos ejemplos han sido elegidos porque representan cuatro formas de mostrar la identidad de un sector de la población con el arte urbano. En el primer caso, el mural de Boa Mistura se convirtió en un objeto fetiche. La ciudad pudo aceptar perder la obra, pero necesitó llevarse un trozo de él, convertirse en pequeños coleccionistas de un pedazo de algo, que quedaba descontextualizado y destruido. De alguna forma, cada persona que se llevó un trocito del muro pasaba a conformar parte de un grupo que, uniéndose, podría recuperar el todo, de manera que

ese sentido de pertenencia aparece con respecto al grupo social y al mismo tiempo en relación a la propia ciudad. La apropiación del hábitat no se produce ya únicamente al pasearla y vivirla, sino al poseer parte de uno de sus elementos integradores.

En el segundo caso, el de Raphael y Belin, ambos personajes son símbolos de la ciudad que cuentan con un auténtico fenómeno fan a su alrededor. El cantante es un icono de la ciudad, que lleva su nombre por todo el mundo, lo que le ha valido no sólo el cariño de la localidad, sino contar con un museo a su persona. Por otro lado, la ciudad saca pecho y se enorgullece de ser la cuna de Belin, el *graffitero* al que antes multaban por actos vandálicos en los muros de Linares, ahora, como artista urbano, lleva su nombre por todo el mundo. Así, dos generaciones se unen en un vídeo y este acto se reproduce en cada concierto del artista, en las pantallas de fondo.

En tercer lugar, el caso del cartel de Semana Santa es paradigmático de una realidad. La ciudad histórica se enfrenta a la ciudad contemporánea, la tradición popular, en este caso concreto de Málaga, se ve cara a cara con la cultura institucional, en un duelo entre la identidad y la imagen. La fiesta de la Semana Santa, aunque multitudinariamente turística en ciudades como Sevilla o Málaga, sigue teniendo una gran raigambre popular, la ciudad entera se identifica con ella, no sólo por fervor religioso, sino porque es un icono, un acto social de encuentros y reencuentros, una catarsis donde vivir la calle. Sin embargo, en el caso de Málaga encontramos el contrapunto de forma muy clara, aunque no es la única ciudad española y del mundo que trabaja en estas lides, renovar la imagen de la ciudad mediante lo contemporáneo. Pero ¿se identifica la población con esa nueva imagen o es algo de cara al exterior?

Son muchas las voces críticas, incluso dentro del mundo de la cultura, por los efectos negativos que conlleva todo esto, gentrificación, turistificación, elitización del centro histórico. Así, Rogelio López Cuenca junto a Elo Vega, crearon en 2017 la iniciativa *Málaga 2026*, arropados por la Casa Invisible y el MNCARS, que supone una crítica al equipamiento cultural, en lo que aparece también el arte urbano institucionalizado, y que invita a pensar en otra ciudad (*Málaga 2026*, web). Podríamos pensar que de alguna forma, el cartel legitima estas prácticas culturales alejadas de la población local las asume ya como propias de la ciudad. El autor, Jiménez Muñoz, en diversas entrevistas, señalaba cómo pretendía acercar la Semana Santa a la realidad de la ciudad, y es cierto que los tronos pasan ante un *graffiti*. Sin embargo, se creó cierta polémica puesto que en los foros cofrades hubo rechazo.

Pero ¿Por qué se produce dicho rechazo? ¿Es porque la gente se opone a este modelo de ciudad? Quizá, más probablemente, sea por la eterna lucha entre tradición y modernidad. Aún parece que ambos mundos no se pueden mezclar, que durante las fiestas tradicionales

debemos volvernos barrocos, para ser contemporáneos ya está "La Noche en Blanco", como si tuviéramos distintas personalidades a lo Dr. Jekyll y Mr. Hyde. En cualquier caso, el autor, a su vez, es muestra de otra parte de la población, aquella que ya integra ambos parámetros, que se identifica tanto con una cosa como con la otra.

Por último, el 21 de junio de 2019, aparecieron en Córdoba, más de cincuenta caras de escayola, con pigmento que simulaba el color del sillar del muro al que se adhirieron con un adhesivo bicomponente [2], a parte de la muralla situada junto a la Puerta de Almodóvar. El día 24 ya estaban siendo retiradas por el Ayuntamiento, sin embargo, durante el fin de semana que perduraron, se generó un intenso debate en las calles de la ciudad y en redes sociales, donde mucha gente mostraba su indignación y rechazo, pero otro grupo de igual envergadura pedía que se dejaran, pues "les gustaba", a pesar de tratarse de un delito contra el patrimonio y el posible daño causado al muro. La noticia salió en los telediarios del día y el fenómeno fue tal que, durante esos tres días, hubo colas para realizar una fotografía a la obra e incluso, hubo personas que extrajeron algunas de las caras, arrancándolas sin cuidado.

Este acontecimiento nos deja varias lecturas. Por un lado, cómo la ciudadanía, o parte de ella, atendiendo simplemente a un criterio de gusto personal, puede identificarse rápidamente con el arte urbano, asimilado como arte actual, aunque sea ilegal. Por otro lado, la experiencia anterior del *Hombre del Río*, nos enseña cómo un movimiento ciudadano puede generar que una obra vandálica sobre un monumento logre su legitimidad y sea conservada por las instituciones. Además, este hecho abre el debate de la propiedad. ¿Puede la gente arrancar la obra y llevarse parte de ella sin más? ¿No sería también esto un delito? O ¿nos encontramos ante el hecho de que por ser un acto vandálico todo vale?

Leer las conversaciones producidas en Facebook sobre este tema, es interesante, pues había quien pedía que se quedaran y si alguien le respondía que era vandalismo, la contra respuesta era: "vale, pero me gusta, que lo dejen". El propio Diario Córdoba, en su entrada a esta red social donde copiaba el enlace a la noticia, escribía "¿Arte o vandalismo?", animando así el debate. Los alegatos en contra se centraban en el daño al monumento o incluso se dudaba de su artisticidad ("arte, dudo. Vandalismo puro"), en cuanto a los alegatos a favor, se reproducen algunos a continuación: "Para mí es arte, arte callejero del bueno. Porque me impacta, me llama la atención, me provoca y para colmo lo he sentido integrado en ese todo (...). "Si todo lo vandálico fuera así, estaríamos llenos de obras de arte." "Un artista sin ninguna duda, sería perfecto que lo dejaran me encanta y me parece una manera de atraer más turismo un aplauso para el artista" [3] [figura 4]

Estos comentarios dan buena cuenta de distintas ideas: la relación del gusto con el aspecto sensible y la aceptación de la obra en gran medida por su integración con el entorno (una obra que no se integra con el entorno, sea por encargo o espontánea, suele producir rechazo, de ahí el éxito del arte relacional); la supuesta necesidad, en una ciudad como Córdoba, de atraer más turismo a través de más obras de arte (que generó debate en sí con respuestas como: "la muralla en sí ya es arte, el turista que quiera ver arte que se vaya al museo Julio Romero (...)") o "Córdoba ya tiene demasiado turismo, como para dejar este acto vandálico como atracción") – se genera un debate similar al malagueño-. En un lugar intermedio: quienes lo reconocían como arte, pero situado en el lugar incorrecto. Se debe señalar también un comentario que decía "Prefiero esto, antes que los graffitis", es decir, se acepta el relieve, pero se rechaza el *graffiti*, siendo en todo caso el mismo tipo de expresión artística, variando tan sólo los materiales, quizá porque se asocia con más frecuencia a lo vandálico el empleo de la pintura en aerosol.



Figura 4.- Captura de pantalla del Facebook de Cordópolis y Diario Córdoba, en la entrada a la noticia sobre las caras.

En definitiva, con estos ejemplos se puede comprobar cómo el arte urbano puede generar identidad a través de distintos procesos y medios, y dar como resultado la conservación o no de las obras, pero hay que reconocer que sí generan sentimiento de cohesión social a través del reconocimiento, aunque también el debate y muchas críticas.

Museos de arte urbano ¿para quién y para qué?

“El museo es una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo” (ICOM Web). Esta definición, ahora en revisión por el ICOM [4], contiene las funciones principales de los museos, por un lado, es fundamental su labor de conservación y por otro de comunicación. No obstante, los museos son algo más, son entidades capaces de generar identidad (Sierra Salcedo, 2016: 391), de hecho, los primeros surgen durante los nacionalismos, en busca precisamente de crear una identidad nacional, diferenciada del resto. El museo legitima, además, prácticas culturales “que en muchos casos acaban siendo desvirtuadas, simplificadas o mitificadas en exceso” (Camps, 2011: 172). ¿Estarían los museos de arte urbano, que están surgiendo en Europa en los últimos años, legitimando esta práctica artística, a la par que la desvirtúa y mitifica?

Lo cierto es que los museos, por muchos llamados “cementeros de obras de arte”, no hacen sino recoger obras que se encuentran descontextualizadas, pensemos en las palas de altar, en las pinturas murales del románico en el Museo de Cataluña, y en otros tantos ejemplos. Las obras musealizadas pierden su uso original. Por lo tanto, cabría preguntarse ¿puede un museo contener arte urbano? ¿Si no está en las calles puede llamarse urbano? En cualquier caso, parece que pierden su significación original, al no estar en la calle dejan de ser obras democráticas –que serán contempladas por todo tipo de público, vaya o no a museos-, especialmente si se cobra entrada.

Al margen de esta cuestión, la realidad es que en los últimos años han surgido en ciudades como Berlín o Ámsterdam, entre otras muchas, museos de arte urbano que están logrando, al menos, éxito mediático. ¿Para quién o para qué surgen estos museos? Lo cierto es que la creación de estos espacios está vinculada a esa búsqueda del *Efecto Guggenheim*, crear espacios que generen una nueva imagen de las ciudades, más contemporánea, nuevos focos turísticos, la espectacularidad, a costa, en muchos casos, de la homogeneización de las ciudades y su consiguiente pérdida de identidad, pues el *skyline* de todas acaba siendo muy similar. No hay más que ver dónde se sitúa el MoCo, en el Museumplein de Ámsterdam, entre el Rijksmuseum y el Museo Van Gogh, es decir, en pleno núcleo turístico y museal. ¿Es esto una elitización del arte urbano o una provocación? [figura5]

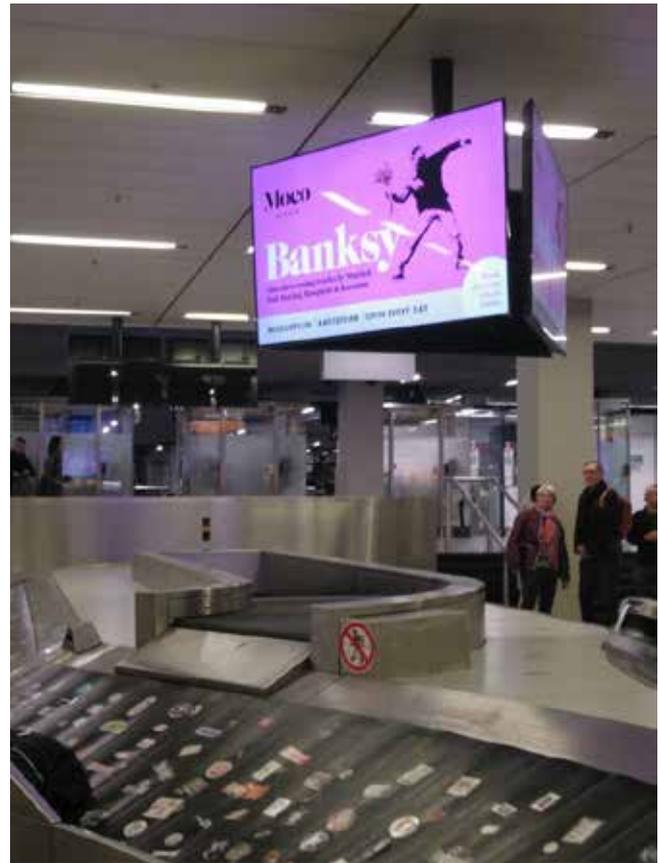


Figura 5.- Publicidad sobre el MoCo a la llegada del Aeropuerto de Ámsterdam. Enero de 2019.

¿Están por tanto estos museos creando nuevas identidades en las poblaciones? ¿O sólo crean imagen? Hay que valorar “en qué medida el desarrollo de una oferta patrimonial va a contribuir a mejorar la calidad de vida de la población” (Miró i Alaix, 1997: 34) y preguntarse ¿de quién es el patrimonio? Para Tunbridge (2006: 93) la respuesta suele ser “una cuestión de identidad cultural”. Pero, puesto que “la política de patrimonio tiene impactos económicos directos (creación de empleos, generación de ingresos) e inducidos (desarrollo de sectores vinculados a la industria cultural, tales como la producción audiovisual)” (Lisocka-] aegermann, 2004: 13), puede conllevar la invención de patrimonio e identidades.

Se ha enviado a varios de estos museos una encuesta a través de Google Formularios, a la que han respondido tan sólo dos: Street Art Museum [5] Amsterdam y el MAU de Turín. Se les ha preguntado si ¿creen que su museo aporta a la ciudad algo nuevo con lo que identificarse?, a lo que ambos han respondido que sí; ¿creen que los habitantes de su ciudad sienten como propio el museo? Con un 100% de respuestas afirmativas; ¿el museo recibe más visitas de extranjeros o de locales? Ambos responden que extranjeros, lo que claramente contrasta con la respuesta anterior, pues si los habitantes se identifican con el museo y lo sienten como propio, sería lógico que la programación estuviese pensada más para un público local que extranjero y así se dejase notar en las cifras. Por ello, la siguiente pregunta era si hacen actividades para atraer a la población local, siendo

la respuesta también afirmativa; a la pregunta ¿cree que su museo contribuye a mejorar la oferta cultural de su ciudad? También ambos respondieron que sí; ¿cree que su museo contribuye a modernizar la imagen de su ciudad al mostrarla más actual? 100% sí; en la pregunta ¿cree que la gente se identifica con el arte urbano? Ambos creen que sí, que no prefieren el arte tradicional, si bien esta pregunta contrasta con las cifras de visitas a museos dedicados a otras etapas artísticas, por ejemplo, en Ámsterdam el MoCo recibe 404.404 visitas frente a los más de dos millones del Rijksmuseum o el Museo Van Gogh (Ámsterdam Web).

Se les preguntó también si ¿creen que puede llamarse urbano a obras de arte que se muestran dentro de un lugar cerrado? Donde se pierde la unanimidad. Esta pregunta va ligada a la siguiente ¿cree que el arte urbano, especialmente el *graffiti*, queda descontextualizado al sacarlo de las calles? Sin embargo, aquí el 100% respondió que sí; por último, ¿cree que los museos de arte urbano deben estar conectados con los demás monumentos y museos de la ciudad o es preferible que se emplacen en lugares distintos para llevar la cultura a más rincones de la ciudad? La respuesta a esta pregunta en ningún caso fue afirmativa, en un caso se respondió que es indiferente y en otro que sí deben estar en un lugar diferenciado.

En cualquier caso, debe tenerse en cuenta que ambas instituciones se corresponden con los llamados “museos al aire libre”, ninguno de los museos “cerrados” ha querido responder. Ambos museos están insertos en un entorno donde existía el arte urbano e implican a la gente del barrio. El Street Art Museum, señala que trabajan en documentar la escena del *graffiti* y destinarán actividades a la población local, al mismo tiempo que a través de su director, Peter Coolen, que trabaja el *graffiti* desde hace tres décadas, tienen aceptación, según señalan, dentro de la propia comunidad artística. Apuntan además que una de las formas de llevar el arte urbano al museo, pasa por contextos industriales, pues el muro blanco no funciona bien. Además, su ubicación se aleja del núcleo turístico, lo que permite dispersar la congregación de turistas.

Conclusiones

En definitiva, debemos pensar que ciertamente el “arte urbano”, que genera identidad, es susceptible de ser estudiado como otras manifestaciones artísticas, en su contexto; sin embargo, su exposición es distinta, pues si pierde su función, podríamos provocar su muerte. Además, cuando se trate de artistas vivos, sin duda habría que contar con su opinión. Por otro lado, debe tenerse en cuenta que existen museos de arte urbano de distinto tipo en su propia génesis. Así, pueden estar creados por los propios artistas o comunidades o por instituciones, en cada caso funcionarán de una forma u otra y se dirigirán a un público u otro. No es lo mismo exhibir obras de artistas creadas para otro tipo de exposición, que dejar los muros para que sean intervenidos y mostrar obras arrancadas

dentro, sin permiso de los autores; esto no debería pasar por alto a los visitantes y la población.

Tal vez, se debería tomar nota de la exposición *Arte en la Calle Madrid 2000–2018* (Conde Duque, Web), donde no se muestran obras, sino información sobre ellas, de manera que permite conocerlas mejor e invita a visitarlas en las calles. Otra opción sería mostrar el arte urbano, como ya se propuso anteriormente, de la manera que se construyen los museos etnológicos, manteniendo así viva la tradición, “el ser entorno protector de los objetos como trasuntos de un patrimonio vivo, sucesión de un ‘continuum” (Zubiaur Carreño, 1999: 287). Según Pérez Simón (2015: 70), la identificación, hoy día, se da “cuando las comunidades empiezan a defender el patrimonio propio”, es decir, que la ciudadanía se identificará con el arte urbano cuando comience a defenderlo, lo que ya ha empezado a suceder como se ha mostrado, pero no tanto por su inclusión en los circuitos artísticos. También Castaneira (2017: 1206) defiende la necesidad de la participación, pues al fin y al cabo es la sociedad “*la causante de otorgar valor al patrimonio. De otra manera, esos vestigios culturales sólo serían restos carentes de historia y simbolismo*”.

Por todo ello, “*no existiría identidad cultural sin memoria*” (Cepeda Ortega, 2018: 254), es decir, es la sociedad quien debe considerar, en este caso, al arte urbano, como parte de su patrimonio, y será labor de los expertos el hacerlo entendible y activar la experiencia patrimonial (Muriel, 2018: 96). ¿Cómo realizar esa activación? Desde luego, posiblemente no pase por crear museos que busquen la espectacularidad del propio inmueble, orientado a los visitantes y mostrando obras arrancadas o que no forman parte del arte urbano como tal. Quizá la clave sea orientarse más a mostrar los procesos, la historia, los artistas locales e invitar a visitar los muros. En cualquier caso, parece un fenómeno imparable, pero no en todas las ciudades tiene que haber un museo de arte urbano, abierto o cerrado, como no tienen por qué haber una noria como la de Londres en todos los *skylines*. Los profesionales de la historia del arte y la conservación del patrimonio, así como otras disciplinas como la antropología o el derecho, deben trabajar como intermediarios, de manera que tanto los artistas como las sociedades sientan como propias las iniciativas relacionadas con el arte urbano, teniendo en cuenta que si la creación parte de la institución, se pierde buena parte de la propia identidad intrínseca del arte urbano y deberemos llamarlo arte público o muralismo.

Volviendo a las funciones del museo, debemos preguntarnos qué conservar con respecto al arte urbano ¿las obras o los procesos vivos? Si optamos por lo primero, redefiniremos la propia creación urbana arrebatándole su sentido inicial, sin embargo, optar por lo segundo podría no sólo mejorar la relación entre institución y artistas, sino también cómo comunicar esto a la sociedad, para que pueda generarse un sentimiento de pertenencia real y no impostado.

Notas

- [1]. Sobre este tema, leer el texto de Elena García Gayo en este mismo monográfico.
- [2]. El día 24, durante la retirada, se pudieron comprobar dichos datos en conversaciones con la restauradora, el arquitecto municipal y el arquitecto de la Junta de Andalucía.
- [3]. Es una pequeña selección de comentarios extraídos de las entradas de Facebook del Diario Córdoba sobre la noticia, entre el 22 y el 24 de junio.
- [4]. En Kioto en septiembre de 2019, durante la XXV Conferencia General del ICOM, se iba a generar la nueva definición, si bien ha quedado aplazado.
- [5]. El nombre oficial será anunciado dentro de poco.

Bibliografía

- AGUILAR ROCHA, I.S. (2017). "La ciudad contemporánea: identidad y patrimonio". En *V Congreso Internacional Cidades Creativas*, Janeiro: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 97-105.
- AMATRIAIN, A. (2016). "Llévate un pedazo del mural de Boa Mistura", *Heraldo de Zaragoza* [18 de febrero de 2016], s.p. Disponible en <https://www.heraldo.es/noticias/aragon/zaragoza/2016/02/18/festival-asalto-reparte-pedazos-del-mural-boa-mistura-entre-todos-los-zaragozanos-771725-2261126.html> [Consulta: 23/07/2019].
- AMSTERDAM WEB. <https://amsterdam.org/en/facts-and-figures.php> [Consulta: 23/07/2019].
- ASALTO. <http://www.festivalasalto.com/adios-al-mural-de-boa-mistura/> [Consulta: 23/07/2019].
- CAMPS, R.R. (2011). "El museo como instrumento de legitimación en la construcción de identidades", *Educación Artística Revista de Investigación*, 2: 170-174.
- CASTANEIRA, E. (2017). "Cidade: construção identitária". En *V Congreso Internacional Cidades Creativas*, Janeiro: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1191-1208.
- CEPEDA ORTEGA, J. (2018). "Una aproximación al concepto de identidad cultural a partir de experiencias: el patrimonio y la educación", *Tabaque*, 31: 244-262.
- CONDE DUQUE WEB. <https://www.condeduquemadrid.es/actividades/exposicion-arte-en-la-calle-madrid-2000-2018> [Consulta: 24/07/2019].
- DARIN, S.B. (2015). "Conservación del Patrimonio y la Identidad en la Sociedad del Conocimiento: el rol de la Universidad", *Revista Publicando*, 2: 3-24.
- DIARIO SUR WEB. <https://www.youtube.com/watch?v=rFYiH1y0FQ> [Consulta: 24/07/2019].
- EFE. (2013). "Las protestas masivas evitan que un constructor alemán tire partes del muro de Berlín", *ABC* [4 de marzo de 2013], s.p. Disponible en <https://www.abc.es/internacional/20130304/abc-constructor-muro-berlin-renuncia-protestas-201303040930.html> [Consulta: 24/07/2019].
- ESCALERA, A. (2019). "No he hecho el cartel para que guste a todo el mundo; he huido de lo manido", *Diario Sur* [12 de enero de 2019], s.p. Disponible en: <https://www.diariorur.es/semana-santa/cartel-guste-mundo-20190112233154-nt.html> [Consulta: 23/07/2019].
- GONZÁLEZ SÁEZ, O.J. (s.f.). "La formación de la identidad cultural. Una mirada desde una escuela asociada a la UNESCO", <http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/FIELD/Havana/pdf/laformaciondelaidentidadcultura.pdf> [Consulta: 22/07/2019].
- HERNANDO GONZALO, A. (2009). "El Patrimonio: entre la memoria y la identidad de la Modernidad", *PH* 70: 88-97.
- ICOM Web. <https://icom.museum/es/actividades/normas-y-directrices/definicion-del-museo/> [Consulta: 24/07/2019].
- LERNER, J. (2005). *Acupuntura Urbana*. Barcelona: Institut d'Arquitectura Avançada de Catalunya.
- LINARES 28. (2017). "Raphael y Belin se unen gracias a los 'Infinitos Bailes'", *Linares 28* [3 de junio de 2017], s.p. Disponible en <https://www.linares28.es/2017/06/03/raphael-belin-se-unen-gracias-los-infinitos-bailes/> [Consulta: 22/07/2019].
- LISOCA-JAEGERMANN, B. (2004). "Patrimonio cultural, identidad y territorio: problemas de investigación", *Espacio y desarrollo*, 16: 9-25.
- LUQUE RODRIGO, L. (2018). "La ciudad contemporánea: problemas y tendencias. Perspectivas institucionales, sociales y artísticas", *SÉMATA, Ciencias Sociales e Humanidades*, 30: 377-398.
- LUQUE RODRIGO, L. (2019). "Reflexiones sobre arte urbano y educación: de lo académico a lo colectivo", *Mural Street Art Conservation*, 8: 7-9. Observatorio de Arte Urbano
- MÁLAGA 2026. <http://malaga2026.net/> [Consulta: 24/07/2019].
- MARCOS ARÉVALO, J. (2004). "La tradición, el patrimonio y la identidad", *Revista de estudios extremeños*, 3: 925-956.
- MARZO, I. (2019). "Buscan al autor de las caras de la Puerta de Almodóvar", *Diario Córdoba* [22 de junio de 2016]: s.p. Disponible en https://www.diariorcordoba.com/noticias/cordobalocal/buscan-autor-caras-puerta-almodovar_1308724.html [Consulta: 22/07/2019].
- MIRÓ I ALAIX, M. (1997). "Interpretación, identidad y territorio. Una reflexión sobre el uso social del patrimonio", *PH* 18: 33-37.

MOLANO, O.L. (2007) "Identidad cultural un concepto que evoluciona", *Opera*, 7: 69-84.

MURIEL, D. (2018). *Identidad y patrimonio. Manual (desde la sociología) para entender y gestionar el patrimonio cultural*. S.C.: Lulú.

PÉREZ SIMÓN, S. (2015). "Patrimonio e identidad: una exploración de las múltiples caras del patrimonio". En *Antropología e Identidad. Reflexiones interdisciplinarias sobre los procesos de construcción identitaria en el siglo XXI*. Valladolid: Fundación para la Investigación y Formación en Interculturalidad y Educación para el Desarrollo: 65-76.

RIEGL, A. (1903). *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen*. Ed. Madrid: Visor, 1987.

ROMERO DE TEJADA Y PICATOSTE, P. (2002). "Identidad cultural y museos. Una visión comparada", *Museo*, 6: 11-23.

SIERRA SALCEDO, I.A. (2016). "Museos e identidad: espacios en juego". En *Deconstruir la alteridad desde la didáctica de las ciencias sociales: educar para una ciudadanía global*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria: 391-397.

SOUSA MACÍAS, C. (2018). "¿Se destruye patrimonio o identidad cultural?", *PH 93*: 165-166.

TALEGO, F. (2012). "Grafitis: huellas de un patrimonio inmaterial urbano", *mus-A Revista de los museos de Andalucía*, 13: 36-37.

TORRICO AGUDO, J. (1999). "Cultura, patrimonio etnológico e identidad", *PH 29*: 36-45.

TUNBRIDGE, J.E. (2006). "¿De quién es el patrimonio? Conflicto, cultura e identidad", *PH 58*: 93.

RAE. <https://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=identidad> [Consulta: 22/07/2019].

ZUBIAUR CARREÑO, F.J. (1999). "El Museo al servicio de la memoria e identidad colectivas", *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, 73: 281-288.

VENTURINI, E.J. (2004). "Centros urbanos, patrimonio e identidad ciudadana en el mundo de la globalización", *Estudios*, 15: 157-168.

publicado múltiples artículos en revistas científicas y capítulos de libro; catálogos de exposiciones y libros. Ha participado en una treintena de congresos nacionales e internacionales, e impartido conferencias en diversas instituciones nacionales e internacionales. Realizó una estancia de investigación en la *Pontificia Università Gregoriana* de Roma y una estancia docente en la Universidad de Siena; recibió un premio de emprendimiento. Es miembro del comité científico de varias revistas y es miembro del Grupo de Arte Urbano ligado al GEIC. Pertenece al grupo Arquitecto Vandelvira (HUM 573). Además ha coordinado una veintena de actividades divulgativas, como cursos, ciclos de conferencias, mesas redondas, etc

Autor/es



Laura Luque Rodrigo
Universidad de Jaén
lluque@ujaen.es

Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Jaén, es actualmente profesora en la misma universidad. Ha trabajado en inventarios artísticos institucionales. Ha participado en diversos proyectos relacionados con el arte contemporáneo,

(des)Localizaciones y contexto. La transición del arte urbano desde la calle hasta su exhibición en centros de arte

Esteban Marín

Resumen: Breve reflexión a raíz del desmontaje, conservación y reubicación de un mural de gran formato (200m²) y de las experiencias expositivas en centros de arte contemporáneo y otros espacios institucionales de artistas provenientes del grafiti y el arte urbano. Estos dos casos nos servirán para explorar la relación entre las obras realizadas en el espacio público y cómo les afecta su deslocalización para ser introducidos en contextos expositivos o como piezas decorativas.

Palabras clave: arte urbano, localización, museo, centro de arte

(de)Locations and context. The transition of urban art from the street to its exhibition in art centers

Abstract: Brief consideration following the disassembly, conservation and relocation of a large-format mural (200m²) and the exhibition experiences in contemporary art centers and other institutional spaces of artists from graffiti and urban art. These two cases will help us to explore the relationship between the works carried out in the public space and how their relocation affects them to be introduced in exhibition contexts or as decorative pieces.

Key words: urban art, location, museum, art center

Introducción

La irrupción de los llamados artistas urbanos en galerías, centros de arte contemporáneo y museos se ha ido produciendo de manera gradual hasta el punto de que estamos siendo testigos de la apertura de centros privados y proyectos institucionales o independientes que se denominan a sí mismos como museos de arte urbano. Siendo el término arte urbano algo ya de por sí muy cuestionado al haber sido asimilado por instituciones culturales y la administración pública, encontramos en la creación de estos espacios la constatación definitiva de su instrumentalización y

posterior muerte. Ante un término tan devaluado como el " arte urbano" y que en muchos casos se antoja incorrecto para definir intervenciones artísticas comisariadas e institucionales, la deriva para encontrar el término adecuado que defina a estas obras y a estos artistas ya ha empezado. Por poner algunos ejemplos, tenemos a la Biennale de arte "Artmosphere" (Moscú) [1] que define a los artistas participantes como parte de la "Street Art Wave", el festival de grandes murales en medianeras "CALLELIBRE" (Viena) [2] se define a sí mismo como de "Urban Aesthetics" o, sin ir tan lejos, la feria URVANITY de Madrid [3] hablando del "Nuevo Arte Contemporáneo".

Este baile de nombres y definiciones intenta huir del término "arte urbano" a toda costa, ya sea por encontrarlo erróneo, insuficiente o carente de valor (comercial). Del mismo modo, algunos proyectos abrazan el término arte urbano y lo integran en su discurso, como es el caso de los denominados "museos"; otros huyen de esta definición y lo relacionan con nuevos espacios y oportunidades. Los casos de los espacios como "Urban Nation Museum" (Berlín) de el "Museo de Arte Urbano Contemporáneo", futuro museo de *Street Art* en Ámsterdam o el nuevo Centro de Arte Urbano B-Murals en Barcelona, son los ejemplos más notables, y hacen suyo sin pudor el término arte urbano, aún no conteniendo ninguno de ellos arte urbano en absoluto, aunque sí puedan promoverlo o coleccionar obras realizadas por artistas urbanos.

Los artistas se ven frecuentemente atrapados en estas categorías que no les definen en absoluto. Las etiquetas como la de "artista urbano" son bidimensionales, planas e incapaces de mostrar la totalidad de la producción artística del sujeto.

Un cuadro pintado por un artista urbano es un cuadro pintado por un artista urbano y no una obra de arte urbano. Y no hay nada de malo en ello. Del mismo modo que no hay, por lo general, seres bidimensionales y no existe una única definición, que se suele quedar corta para hablar de cualquier individuo, así, los llamados artistas urbanos escapan de las categorías únicas para hacer gala de una multidisciplinariedad elogiada. Es por ello, que el término "museo de arte urbano" en sí mismo suele ser erróneo por definición y estos centros están repletos de cuadros y obras de estudio de artistas urbanos y/o piezas robadas y arrancadas del espacio público. En ambos casos, no se trata de arte urbano, ya sea por el tipo de pieza, dónde y para qué fue producida o por ser arrancada de su contexto para ser expuesta. ¿Significa eso que el arte urbano no puede ser exhibido en museos o centros de arte? El arte urbano que se extrae del contexto para el que se produjo (espacio público) y se exhibe en un museo se asemeja más a la taxidermia, a la cabeza del león abatido y expuesto a la vista como trofeo. Eso no significa que no se pueda disfrutar de los otros aspectos de la producción de un artista. Que no se pueda valorar la producción de estudio, cuadros, instalaciones, etc. de estos mismos artistas, pero no se pueden reconocer en su totalidad y se tendrá una visión parcial, con una de sus líneas de trabajo, sin la que se desarrolla en el espacio público. Guste o no, estos artistas llevan años moviéndose entre la calle, el estudio, los centros de exhibición y venta de arte. A los consumidores, gestores y comisarios, les toca empezar a presentar a estos artistas en su totalidad y hacerles tomar el lugar que tienen y la denominación correcta de cada una de sus facetas. Apoyar, para mostrar y promover el disfrute de todos los aspectos que conforman la producción del artista, debería ser una prioridad. Valorar a un artista solamente por su trabajo en el espacio público es despreciar el resto de su producción y discurso para caer en un elitismo cultural, que también existe en el arte urbano.

Entre la calle y el centro de arte: Proyecto 12+1

En Junio de 2015 se inicia el proyecto 12+1 en Sant Feliu de Llobregat y unos meses después lo haría en L'Hospitalet de Llobregat. Actualmente también se realiza en Barcelona y Sant Vicenç dels Horts. El proyecto 12+1, que nace con la idea de mostrar las diferentes facetas de artistas jóvenes y en su mayoría considerados "urbanos" y cómo se mueven, entre la calle, el estudio y los centros expositivos. Cuenta entre sus filas con escritores de grafiti, ilustradores, diseñadores, artistas visuales y un sinfín de corrientes, técnicas y estilos. Aun así, al desarrollar parcialmente su trabajo en el espacio público, todos ellos son catalogados (erróneamente) dentro del arte urbano.

El proyecto fue diseñado no sólo para mostrar varias facetas del trabajo de los artistas si no que se abordó de una manera no invasiva con el entorno y abrazando la efimeridad de este tipo de intervenciones murales. Para llevarlo a cabo, que no se necesitaban muros sobre los que realizar murales con los que mostrar a los artistas. Solo era necesario contar con un solo espacio en el que cada artista pudiera intervenir. Un muro en el que crear una nueva obra, cada vez, eliminando así la anterior de manera continuada. Esto permite un comisariado y el beneplácito de la administración sobre el proyecto (que no supervisa las obras). Se establece una programación estable que muestre la cantidad de corrientes artísticas que pueblan las calles hoy en día. Cada edición tiene una duración a largo plazo, varios meses, y cuenta con varios participantes. Se cierra con una exposición colectiva en un centro de exposiciones cercano al muro que ha servido de soporte durante todo el año.

Esta metodología es especialmente relevante en el espacio de L'Hospitalet de Llobregat, donde se sitúa el km2 más densamente poblado de Europa (Longás,2019) en un entorno degradado en vías de ser gentrificado, debido a la apertura de la nueva línea de Metro que va al aeropuerto de Barcelona.

Es un proyecto que se autolimita y permite intervenir el espacio sin colonizarlo y mediante el arte, actuando en una zona en riesgo y generando, a su vez, una programación cultural estable que era esperada por vecinos y artistas, para usar el espacio en idénticas condiciones para todos ellos [4] [figuras1 y 2].

Es en la segunda parte del proyecto en la que se centra el presente análisis y en cómo sucede la transición de estos artistas al Centre d'Art Tecla Sala en Hospitalet de Llobregat al final de cada edición.

Este centro se sitúa a escasos 150 metros de la zona donde están los murales y el equipamiento artístico de referencia. Con programa educativo propio, cuenta con cientos de metros para realizar exposiciones y con el capital humano y el presupuesto necesario.

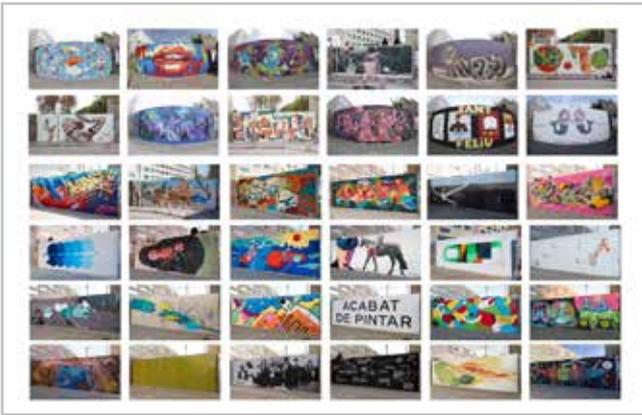


Figura 1.- Murales del proyecto 12+1 Sant Feliu de Llobregat. 2015-2018. Foto: Alex Miró]

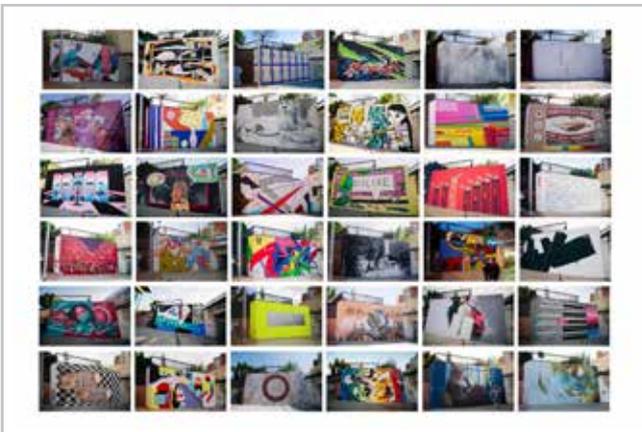


Figura 2.- Murales del proyecto 12+1 L'Hospitalet de Llobregat 2015-2018. Foto: Clara Antón]

El Centro de Arte Contemporáneo Tecla Sala cuenta con una programación estable y de calidad, pero que prácticamente ningún vecino visita. Con una población superior a las 150.000 personas, pese a ser gratuito, el centro no supera habitualmente los 5 visitantes diarios si se excluyen las visitas concertadas con escuelas de la ciudad. Esta desconexión absoluta con el entorno que rodea al centro, a pesar de tener una programación de calidad, aunque esté anticuada, tiene una dirección artística en la que raramente se cuenta con exposiciones individuales con artistas que no sean contemporáneos, catalanes, hombres y mayores de cincuenta años [5]. Esto suponía un reto al que enfrentarse, al proponer que precisamente ese era el espacio idóneo para exponer los proyectos. Desde el inicio se creyó firmemente, que si no había representación de estas nuevas corrientes artísticas en el centro se debía proponer un proyecto que lo ayudase a avanzar en esa dirección para explorar nuevos caminos y reencontrarse con una ciudadanía más interesada en este tipo de exposiciones [6].

Muchos de los participantes del proyecto demostraban una dilatada carrera y han realizado exposiciones y murales por todo el mundo gozando de reconocimiento

y apreciación. Artistas como Cinta Vidal, Medianeras Murales, Sue975, Etnik, Zurik o Mohammed L'Ghacham, han participado en estas exposiciones con un total de noventa y seis artistas locales e internacionales.

Sucesión de pasos

Se planteaban las primeras preguntas que afectan a la propia esencia de las obras. ¿Cómo se podría trasladar fielmente un proyecto de murales en el espacio público a un espacio tan elitista como es un centro de arte contemporáneo? ¿Cómo se puede trasladar la frescura y el "salirse de lo establecido" del arte urbano?

Es precisamente esa falta de rigor lo que hacía a estos artistas tan interesantes y lo que llevó a plantear la mejor manera de mostrar sus trabajos. En el caso de las exposiciones que retroalimentan este proyecto, las obras se dividieron en dos partes muy diferenciadas: una documental y otra con obra de estudio.

En la parte documental, que nunca ocupó más de un 25% del espacio total, se mostraron textos e información para situar al público, así como las fotos de las intervenciones murales de los artistas participantes en orden cronológico. Estas fotografías estaban vinculadas a una aplicación de realidad aumentada que mostraba el vídeo individual del proceso de creación de cada una de las obras. La realidad aumentada permitía huir de las pantallas y los proyectores, así como, medir el número de reproducciones y hacer al público participe de la experiencia de ver al artista realizar su obra en el espacio público. Esta parte de la exposición se situó al inicio para contextualizar el proyecto, el espacio y a los artistas. [figuras 3 y 4]

Para la segunda parte de la exposición, se encontró una dificultad añadida. No sólo había que trasladar el carácter urbano de estos artistas a un espacio expositivo, sino que las diferentes líneas de trabajo, estilos y estéticas eran opuestas entre sí. Esto presentaba inconvenientes para encontrar un nexo común que uniera las piezas y dificultó



Figura 3.- Exposición 12+ Centro de Arte Tecla Sala, 2019. Foto, Clara Antón



Figura 4.- Exposición 12+ Centro de Arte Tecla Sala, 2019. Foto, Clara Antón

la presentación y distribución de las obras. Tras un par de intentos fallidos, se llegó a la conclusión de que el único nexo que unía a estos artistas era un punto de vista desde el eclecticismo, porque a pesar de ser tan distintos todos eran considerados “artistas urbanos”. Así que, la característica principal del proyecto fue la variedad de propuestas y el contraste que existe entre ellas, lo que las separaba, también las unía, si se situaban en un determinado orden.

Para realizar el proyecto expositivo se utilizó la metodología de la primera fase del proyecto y no se clasificaron por estilos o corrientes estéticas, sino que fueron intercalados para generar el máximo contraste posible entre ellos.

De igual modo, el desagrado manifiesto y la resistencia de los centros expositivos, ayudaron a explorar nuevas fórmulas para romper ligeramente el concepto de “caja blanca” donde se realizaba la exposición, para adaptarla a lo que los artistas querían mostrar. Esto sucedió de una forma gradual, al ir virando hacia una especie de “exposición de exposiciones” donde, al igual que en el espacio público, cada artista contaba con los mismos metros lineales y tenía total libertad para desarrollar su propuesta dentro de la propuesta general.

El criterio inicial fue mutando con el paso de los años hasta llegar a tener auténticas instalaciones, mucho más escultóricas, creadas para acompañar a las piezas de estudio. Además, estas instalaciones se diseñaron para ese espacio específico y siempre teniendo en cuenta el contexto —un centro de arte contemporáneo— y hasta a los “vecinos” de exposición.

Conforme se realizaban más exposiciones, se observó que al extrapolar algunos de los códigos de las intervenciones desde el espacio público —para adaptarse al lugar— se facilitaba también la transmisión de parte de las emociones vividas a un contexto totalmente diferente. Se transitaba por una línea intermedia en la que los artistas, para mostrar sus obras de estudio, intervienen también en el contexto, y esto se asemejaba a su manera de trabajar en la calle sin tener la necesidad de trasladar, literalmente, su trabajo pintado —

un mural o una pieza de grafiti —a la sala de exposiciones con el consiguiente arranque. [Figuras 5 y 6]



Figura 5.- Exposición 12+ Centro de Arte Tecla Sala, 2019. Instalaciones de Perriné Honoré, Sue975 y Asu de izquierda a derecha. Foto: Clara Antón



Figura 6.- Exposición 12+ Centro de Arte Tecla Sala, 2019. Instalaciones de Udane y Etnik de izquierda a Derecha. Foto: Clara Antón

Evidentemente esto es un camino que se ha ido trazando con la experiencia y que se perfecciona con cada nueva muestra, pero actualmente esta fórmula es la que mejor resultados ha dado y ha creado un alto grado de consenso entre artistas, público y la Fundación. No caer en lo redundante y fácil es sumamente complicado a veces y en este tipo de centros nadie intervenía las paredes blancas desde hacía años, si no era la primera vez.

¿Será que ante un muro en blanco es imposible resistirse? En este caso resultaba ser tan necesario que sin salirse de la línea marcada, sin manchar las paredes, habría sido mejor no hacer nada.

La posibilidad de intervenir el espacio en su totalidad se ha convertido en una condición indispensable, hasta el punto de rechazar la posibilidad de exponer en espacios municipales en los que haya que ceñirse a los muros en lanco y a los hilos de colgar.

El resultado después de tres exposiciones en un Centro de Arte Contemporáneo es muy positivo, con una media de asistencia superior a la habitual, especialmente entre vecinos y residentes de la ciudad que, tras establecer un vínculo previo con una obra o con un artista, han querido conocer más sobre las otras facetas del autor.

Murales y traslados: Mural Ciudad de las Rosas, Sant Feliu de Llobregat.

El proyecto *Kaligrafics* funciona desde el año 1994 como colectivo de escritores de grafiti, no formal, y en 1999 se constituye como asociación sin ánimo de lucro. La sede de la entidad, se encuentra en el casal de jóvenes de la ciudad desde su constitución, un punto neurálgico de las actividades culturales del municipio. Como entidad, *Kaligrafics* es la más antigua en funcionamiento de toda Cataluña, está vinculada al "graffiti" y el hip-hop, que continúa gozando de un buen estado de salud y tiene nuevos miembros, más jóvenes que los miembros de la primera junta directiva.

"Ciudad de las rosas" de Esteban Marín.

En 2009 se realizó este gran mural institucional. Un encargo que en su momento fue un primer trabajo remunerado para el artista, con la ayuda que esto supone para poder desarrollar en el futuro más y mejores proyectos, y es un mural que no ha envejecido bien con los años. Surge de una propuesta del Ayuntamiento de Sant Feliu de Llobregat en 2008 por el derribo de un edificio que dejaría descubierta la fachada del Casal de Jóvenes de la ciudad. La idea era la de representar a través del tema elegido a la ciudad de Sant Feliu, que es conocida como la ciudad de las rosas por su tradición en el cultivo de esta flor, y que durante la guerra civil cambió su nombre a Rosas del Llobregat. Hay que tener en cuenta, que la ciudad nunca había tenido un mural de este tipo ni de estas dimensiones, por lo que se pensó en hacer algo muy característico. Esto resultó ser un acierto y llevó a la realización posterior de propuestas mucho más arriesgadas, en parte, gracias a esa primera gran obra, que fue "la ciudad de las rosas" ejecutada por varios artistas, en colaboración. [figura 7]



Figura 7.- Foto del mural "ciudad de las rosas"

El mural fue realizado sobre un conjunto de placas de fibrocemento instaladas en una subestructura metálica que cubría toda la fachada. Se pintó con aerosol y pintura de exterior, y con un barnizado de protección y el hecho de que no estuviese muy expuesto al sol ayudó a que se conservase en bastante buen estado durante años.

En 2016 el ayuntamiento decidió derribar el edificio para hacer un nuevo y más grande Casal de Jóvenes. Al ser un mural muy icónico y querido por la ciudad se realizó un pequeño estudio para desmontarlo y volver a instalarlo en otra localización. Esto fue posible gracias a que las placas de fibrocemento estaban unidas a la estructura con pequeños remaches fácilmente extraíbles. Aun así, durante el desmontaje alguna placa sufrió daños, especialmente durante su almacenaje y traslado al almacén municipal. El daño más común era la rotura de alguna de las esquinas al encontrarse el agujero del remache muy cercano al borde y debilitando la placa. Estas piezas tienen un tamaño máximo de dos metros de largo por sesenta centímetros de altura y son fácilmente apilables para su almacenaje. [figura 8]



Figura 8.- Desmontaje y almacenamiento del mural. Foto, Alex Miró

En enero de 2018 uno de los autores del mural, el escritor de grafiti conocido como Treze muere a la edad de 31 años en Barcelona [7]. Algunos meses después se finaliza la construcción del nuevo edificio en el que no se dispone del mismo espacio para volver a colocar el mural, ya que la composición de la fachada ha cambiado completamente.

Durante los meses previos a la finalización del nuevo edificio se plantearon diferentes espacios para reubicar la obra, con el añadido que suponía el significado especial que le daba la muerte de uno de sus autores y debido a la presión por parte de la ciudadanía para su recuperación. Encontrar un espacio con las características adecuadas era una tarea complicada debido a la superficie de 200 m² que tenía la obra. Se decidió colocar sólo la parte principal del mural que representaba a Pere Dot, el principal impulsor de la tradición de la rosa como imagen de la ciudad y que fue pintada por el artista Treze [8]. Pese a las reticencias iniciales de los autores —a la

modificación de la disposición de las piezas que componen la obra— se consideró que era preferible esta solución, si ello permitía finalmente su exhibición pública. La propiedad intelectual de la obra pertenecía a los autores, pero no la propiedad del soporte que era del ayuntamiento.

Tras varias propuestas, que no conseguían consenso, la administración decidió unilateralmente su ubicación y por lo tanto su futuro. Al inaugurar el nuevo edificio saltan todas las alarmas, 8 de las placas que formaban la obra habían sido montadas y expuestas como decoración en las escaleras del edificio, sin consulta previa ni consentimiento expreso de los artistas. Al mismo tiempo, se notificó que algunas de las piezas serían utilizadas para decorar otros espacios y despachos de técnicos y políticos municipales, algo que ya había sido descartado cuando se empezaron a seleccionar las piezas. Tras la sorpresa inicial se informó de la decisión de denunciar la modificación de la obra por exponerse de forma fragmentada y sin consentimiento de los poseedores de la propiedad intelectual. Actualmente, la situación se encuentra en un punto muerto, en el que las piezas no pueden ser recolocadas sin consentimiento expreso, a riesgo de entrar en una dinámica de acciones judiciales que decidan una solución legal. Como única respuesta se ha llegado al bloqueo del proyecto por parte de la administración y a la imposibilidad de volver a colocar la parte principal del mural en homenaje a la ciudad y al autor fallecido.

Este ejemplo tan cercano ilustra bastante bien los riesgos del desmontaje y reubicación de piezas realizadas en el espacio público, muchas veces sin permiso de los autores, aunque en este caso existiera una buena predisposición por parte del artista.

La utilización por parte de las instituciones, ya sean museos privados o administraciones públicas, de este tipo de obras puede ser objeto de faltas contra la propiedad intelectual, que siempre pertenece al artista. No sólo eso, sino que, no hay que olvidar que es precisamente el riesgo de que estas obras sean arrancadas y reubicadas lo que puede dotar a esos fragmentos de un valor económico específico del que antes carecían. Poder mercantilizar y comerciar las piezas situadas en el espacio público — se realicen o no con permiso— es uno de los grandes problemas derivados de la proliferación de exposiciones en galerías, centros de arte y museos. Es evidente la dificultad para comercializar algo que no se puede vender como un producto tradicional y en el mercado, por este motivo, se observa la necesidad de encontrar soluciones de compromiso que faciliten la especulación artística y económica de esos bienes. La tendencia de llenar nuestras ciudades con intervenciones mastodónticas crea otra clase de mercado en el que el efecto revalorizador sobre ese espacio se utiliza como catalizador para reclasificar otros bienes —inmuebles— que sí pueden ser vendidos.

Probablemente muchos artistas se negarían a llevar a cabo obras desmontables si fueran conscientes de que sus

fragmentos pueden llegar a ser separados sin su permiso, ya que lo que se lleva a cabo es una obra desmontable cuyos paneles por separado no tienen entidad propia como obra artística. En este caso la reubicación no se hizo de manera ilegal ni fue a parar a un museo donde se cobra entrada, pero fue una maniobra cuestionable y sin un criterio ético por parte de la administración. Ejemplos de malas prácticas, hay varios y muy mediáticos, con obras de Banksy (Chazan, 2019) o de Space Invaders (Sutton, 2017) son sobradamente conocidos. La realidad obliga a actuar con la máxima cautela en este tipo de procesos y empuja a la creación de modelos contractuales que reflejen los derechos de integridad material e intelectual de las obras.

Conclusiones

Con estos ejemplos recientes se pretende ilustrar tanto la correcta exposición de obras generadas por artistas con el perfil de “artistas urbanos”, así como los peligros de la especulación y reubicación de obras que no han sido creadas para ser alejadas del espacio público, y mucho menos para ser obras decorativas y “de despacho”. Ambas situaciones — exposición y reubicación de piezas— se dan cada vez con mayor frecuencia, tanto de forma acordada como ilícita y se ha convertido en una parte importante de todo lo que rodea al arte urbano y a sus movimientos derivados o paralelos.

La irrupción de las instituciones públicas en el “arte urbano” supone un riesgo altísimo y probablemente la deformación y, por lo tanto, la muerte de lo que ha hecho tan interesante este movimiento en las últimas décadas. Asimismo, los proyectos independientes y los artistas contribuyen a la asimilación por parte de las administraciones del arte urbano dentro de proyectos museísticos que alimentan una burbuja difícilmente sostenible y que ha dejado de ser interesante para muchos de los agentes involucrados desde sus inicios.

Notas

[1] Artmosphere, Biennale es la Bienal rusa que se celebran por primera vez en 2014 y 2016. Actualmente ha cambiado el nombre de Bienal de Street Art por el de Bienal de Street Wave, en respuesta a la opinión de que el arte callejero pertenece a la calle y, por lo tanto, no puede ser transferido y presentado adecuadamente en un espacio como es una galería. <http://2018.artmosphere.com/> [consulta: 30/08/19]

[2] CALLELIBRE, es un festival de estética urbana que muestra y fomenta a través de intervenciones artísticas el diálogo entre el público y los artistas. Las perspectivas culturales, las opiniones personales y artísticas se expresan libremente. <https://www.callelibre.at/about> [consulta:30/08/19]

[3] Urvanity art, declaración de intenciones en favor de medios expositivos a través de los que explicar propuestas urbanas

<https://urvanity-art.com/manifiesto/> [consulta: 30/08/19]

[4] Montana world blog, L'Hospitalet ofrece más información sobre el proyecto <http://www.mtn-world.com/es/blog/tag/lhospitalet-de-llobregat/> [consulta: 30/08/19]

[5] Laura L. Ruiz, 07/02/2017, "Contorno urbano; el muro de las reivindicaciones 'street art' en Barcelona" El Asombrario. <https://elasombrario.com/contorno-urbano-street-art-barcelona/> [consulta 03/11/19]

[6] La colaboración con la dirección del centro no resultó fácil, negándose a mostrar obra de estudio de los artistas participantes y ofreciendo como alternativa mostrar solamente las fotos de los murales pintados en el proyecto, argumentando que las obras de estudio no podían ser expuestas por "su baja calidad artística". Durante el montaje del segundo año, fueron arrancadas varias piezas de la pared dos días antes de la inauguración. El público que quería visitar la muestra era invitado a entrar por una puerta trasera. Esto es sólo un ejemplos de la resistencia ofrecida por este centro de arte contemporáneo para exponer obras de "artistas urbanos". Situaciones similares se han dado en centros de exposiciones municipales en otras localidades. La resistencia a abrir la puerta a los artistas ha sido siempre una tónica general. A pesar de las malas experiencias se han conseguido comisariar nueve exposiciones en espacios institucionales en los últimos cuatro años.

[7] Relación de exposiciones individuales en el Centro de Arte Tecla Sala desde el 2014: Joaquim Chancho, 1943. Josep Maria Alcover, 1950. Gervasio Sánchez, 1959. Jiménez Balaguer, 1928-2015. Margarita Andreu, 1953-2013. Jaume Pitarch, 1963. Lluís Lleó, 1961. Pepe Espaliú, 1955-1993. Jaume Pitarch, 1963. Lluís Hortalà, 1959. Eugenio Ampudia, 1958.

En las exposiciones colectivas también predominan los hombres así como en las exposiciones individuales organizadas por el festival de videoarte LOOP.

[8] Montana World Blog, 29/01/18, "La belleza de la vida, Treze para siempre" "En su silenciosa batalla de casi cuatro años contra el cáncer, Treze, expresó su potencial viajando a gran cantidad de ciudades por todo el mundo. Una lucha ejemplar que siempre trató de llevar con discreción para no alarmar a sus allegados". <https://www.mtn-world.com/es/blog/2018/01/29/the-beauty-of-life-treze-forever/> [consulta: 03/11/19]

Bibliografía

CHAZAN, D. (26/01/19), "Banksy painting stolen from Bataclan" Telegraph, news. <https://www.telegraph.co.uk/news/2019/01/26/banksy-painting-stolen-bataclan/> [consulta 07/09/19]

LONGÁS, H. (27/02/16) Menos de un kilómetro cuadrado para 43.000 vecinos. El País, A fondo. https://elpais.com/elpais/2016/02/23/media/1456224524_967983.html [consulta 08/09/19]

SUTTON, B. (07/07/2017), "Vigilantes Posing as City Workers Steal Street Art in Paris" Hyperalergic, In brief. <https://hyperalergic.com/394562/vigilantes-posing-as-city-workers-steal-street-art-in-paris/> [consulta 07/09/19]

Autor/es



Esteban Marín
Contorno Urbano,
project@contornourbano.com

Empieza a pintar *graffiti* en el año 2000 y se vincula al tejido asociativo del Baix Llobregat, ocupando desde entonces diferentes cargos en asociaciones de arte urbano en Sant Feliu, Cornellà y L'Hospitalet de Llobregat. El arte urbano despierta su interés para formarse como artista y realiza durante los siguientes años sus estudios en diseño gráfico e ilustración. En 2009 realiza su primer mural de gran formato y desarrolla su carrera artística. En 2015 funda el proyecto Contorno Urbano, que en 2017 se constituye como Fundación sin ánimo de lucro, en la cual ejerce de presidente y comisario desde sus inicios.

La postura del artista ante los museos de arte urbano en el contexto latinoamericano

Ana Lizeth Mata Delgado

Resumen: Cuando se utiliza el término “museo”, se asume que es un lugar cuyo objetivo es conservar, investigar y difundir el patrimonio cultural representativo de una sociedad. Por lo tanto, se entiende que la función del museo es positiva. Por el contrario, cuando hablamos de “museos de arte urbano” las percepciones de su naturaleza son muy diferentes, tanto por parte de los artistas como del público. *A priori*, se genera una crítica sobre la relevancia de su existencia, así como su misión, visión, función de esta tipología de espacio y el efecto que tendrá en la propia creación artística. Desde la gestión de espacios museísticos enfocados y realizados ex profeso para exponer, difundir, investigar e incluso conservar el arte urbano, han surgido diversas posiciones en este sentido, ya que limitar las intervenciones urbanas en el contexto museístico es aparentemente contradictorio con el propio sentido del arte urbano, a menudo transgresor, que reivindica el espacio público en toda la extensión de la palabra. No obstante, la inclusión del mismo en estos entornos abre nuevas posibilidades para la percepción de sus formas artísticas y muestra una nueva valoración de las mismas dentro de nuevos contextos. se centra en la evolución del arte urbano en el contexto de América Latina y su traspaso a los museos. Además se expondrá la opinión de diversos artistas al respecto de la creación de museos de arte urbano, utilizando para ello la entrevista como herramienta.

Palabras clave: entrevista, opinión del artista, arte urbano, contexto, museo

The artist's opinion towards street art museums inside the Latin American context

Abstract: When the term ‘museum’ is used, it is assumed to be a place whose purpose is to conserve, research and disseminate the cultural heritage representative of a society. It is therefore understood that the function of the museum is positive. On the contrary, when we speak of ‘street art museums’ the perceptions of their nature are very different, both on the part of the artists and the public. *A priori*, a critique is generated about the relevance of their existence, as well as their mission, vision, function of this typology of space and the effect it will have on the artistic creation itself. From the management of museum spaces focused and created specifically to exhibit, disseminate, investigate and even conserve street art, different positions have emerged in this sense, since limiting urban interventions in the museum context is apparently contradictory with the very meaning of street art, often transgressor, which vindicates public space to the full extent of the word. However, its inclusion in these environments opens up new possibilities for the perception of its artistic forms and shows a new appreciation of them within new contexts. This article focuses on the evolution of public art in the context of Latin America, and its transfer to museums. In addition, the street artists’ vision of the creation of street art museums will be presented, using an interview methodology..

Key words: Interview, artist’s opinion, street art, context, museum.

Introducción

Generalmente, los museos se entienden como espacios adecuados y diseñados ex profeso para albergar patrimonio cultural y obras de arte. Por ello, la identidad y función del museo se asume de manera positiva, dado que promoverá la difusión, exhibición, investigación y conservación de las obras que conformen su colección.

En términos generales, el espacio museístico se concibe como un sitio cerrado y controlado, el cual ofrece todas

las condiciones idóneas en términos medioambientales (humedad, temperatura, luz, etc.), así como respecto a la seguridad y su contexto, todo ello para la correcta conservación y difusión de los bienes que alberga permanente o temporalmente [1].

Sin embargo, cuando se trata de museos de arte urbano, el panorama y la percepción son muy distintas, tanto por los artistas como por el público. Inicialmente, al plantear el tema se genera una resistencia, una crítica sobre la pertinencia de su existencia, se discute sobre la misión, visión y función que

tendrá el formato museo sobre las producciones artísticas urbanas, puesto que supone una descontextualización de las mismas. Al mismo tiempo, al insertarse estas creaciones en un discurso curatorial, pierden la alternativa de la transgresión del espacio público y la visión de las calles se traslada a un lugar específico.

Consecuentemente, y como se ha expuesto en varios artículos de este monográfico, la creación de espacios museísticos enfocados y diseñados para arte urbano, ha producido el surgimiento de diversas posturas al respecto. Por un lado, acotar las intervenciones urbanas en un contexto museable puede resultar contradictorio con la práctica libre, transgresora y callejera que reclama el arte público independiente. No obstante, y por otro lado, se abren nuevas posibilidades para los artistas, lo que da paso a una nueva valoración del arte en el espacio público dentro de nuevos contextos de exhibición. Esto crea un debate dual sobre los posibles efectos positivos y negativos de la musealización.

A partir de esta unión y la doble polaridad creada entre la figura del museo como contenedor de patrimonio cultural y la creación artística urbana, como arte actual independiente, este artículo tiene como objetivo analizar todos los ángulos posibles y establecer de qué manera confluyen o se contraponen las obras y las fórmulas de exhibición. Para ello, se ha considerado fundamental revisar el contexto histórico y los hechos que han generado la situación actual, y dualidad en opinión, así como conocer la opinión de los artistas en este tema, además de la postura que mantienen otros agentes relacionados con la cultura. De esta manera y previamente a exponer el proceso de la entrevista a artista y gestores, así como resultados obtenidos de la misma, a continuación se realiza una exposición histórica breve de los hechos más destacables en el entendimiento actual del arte en el espacio público en México.

Revisión de los antecedentes del arte urbano en el contexto latinoamericano

El arte urbano emerge con la intención de apropiarse de las calles, de tomar el espacio público como un foro dónde desarrollar diversas expresiones artísticas; esto le otorga el carácter transgresor y activista ante otro tipo de expresiones, de igual manera lo pone en tensión con la sociedad.

En el caso de México, una de las primeras propuestas de llevar el arte a las calles tiene sus antecedentes desde el ámbito institucional con en el Movimiento Muralista Mexicano, gestado en 1921 gracias a José Vasconcelos, Secretario de Educación Pública que promovió la creación de un nuevo arte para pueblo. Igualmente, la figura del Dr. Atl (1875-1964) es fundamental en los inicios del muralismo mexicano, pues se considera el precursor ideológico y defensor de estas nuevas expresiones artísticas. El Muralismo Mexicano fue por tanto, un movimiento artístico y social que instaba a pintar fuera de los museos, llevando el arte al espacio público

a través de obras murales de grandes dimensiones, que se insertaron en la arquitectura de diversos espacios, como edificios gubernamentales, escuelas públicas y mercados, y que promovía, a su vez, el vínculo de la educación y el arte con la intención de que las temáticas de la mayoría de estas obras reflejaran una identidad nacional:

“En sus inicios, la pintura mural fue un movimiento vanguardista. El manifiesto publicado por los muralistas de 1923 pertenece a la tradición de las vanguardias occidentales. En este punto conviene distinguir las diferencias entre el muralismo mexicano y las vanguardias europeas” (Mandel, 2007:42).

Estas expresiones de Arte Público Mural dieron paso a una nueva manera de concebir el arte, tanto en términos de creación como de apropiación y arraigo por parte de la sociedad.

Con la revisión de estos antecedentes y para comprender el contexto dentro del cual se inserta la postura del artista urbano actual, es oportuno subrayar otro de los acontecimientos ocurridos en México en la segunda mitad del s. XX que dieron paso a nuevas expresiones artísticas callejeras, se trata de la “Matanza de Tlatelolco” acaecida el 2 de octubre de 1968 en la Plaza de las Tres Culturas al norte de la Ciudad de México. Este fue uno de los episodios más crueles, criticables y a su vez semillero de expresiones artísticas subversivas, vinculado a las revueltas estudiantiles acontecidas en el mismo año. Si bien este episodio no fue exclusivo de México, si lo fue en tanto el impacto que tuvo para la creación del arte público actual.

La matanza de estudiantes tuvo su antecedente meses antes en donde la policía capitalina, entonces conocida como Cuerpo de Granaderos intervino para calmar una riña estudiantil, haciéndolo con lujo de violencia y atentando contra los estudiantes. Eso derivó en una serie de marchas y manifestaciones en inicio organizadas por parte de los estudiantes de Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y del Instituto Politécnico Nacional (IPN), pero este movimiento que fue creciendo no solo por parte de los estudiantes, sino por otros movimientos sociales que estaban en contra de la represión gubernamental y policial.

Para la tarde del 2 de octubre se había convocado a una nueva marcha que iniciaría en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco, en esa ocasión los soldados rodearon el sitio y los estudiantes decidieron dar por cancelada la marcha justo para evitar conatos de violencia, no obstante inició una brutal balacera en contra de los manifestantes lo que generó caos y pánico entre los asistentes. A la fecha no hay claridad cuántas personas murieron ni fueron heridas, sin embargo, ese acontecimiento marcó de manera tajante la historia contemporánea del país y de su arte.

Es interesante y fundamental comprender cómo las diversas expresiones artísticas generadas en ese momento

y derivadas de estas manifestaciones, no tenían ninguna intención de trascender ni de conservarse, ahora son consideradas material de estudio para la historia del arte, la sociología y la política, ya que muchas de estas obras forman parte de colecciones de museos y archivos especializados generando discursos curatoriales dentro del espacio museístico. El cambio de vocación que han sufrido ha dado cuenta de la historia contemporánea mexicana y su impacto en el actual arte urbano local.

Francisco Reyes Palma, en su artículo "La resistencia blanda y la mediación como obra" (Reyes, 2004:127), se refiere a este momento de la historia mexicana describiendo esta etapa activista desarrollada durante la década de 1968:

"la euforia participativa del 68 cuando por primera vez, artistas de posturas ideológicas y tendencias encontradas, en particular los militantes del realismo social y los rupturistas, actuaron de manera conjunta en un mural colectivo sobre la estructura metálica que cubría la estatua dinamitada de Miguel Alemán, en la Ciudad Universitaria, misma que este presidente edificó, con su efigie monumental como centro, antes de concluir su mandato. Lo que unificaba a los artistas era el alto grado de tozudez y autoritarismo criminal de otro presidente, Gustavo Díaz Ordaz, quien ordenó la toma, con lujo de violencia, de las instalaciones universitarias por parte del ejército que destruyó el mural. Poco después sobrevino el asesinato a mansalva de estudiantes en la Plaza de Tlatelolco" (Reyes 2004:127).

El movimiento estudiantil del '68 dio paso a una serie de creaciones artísticas tanto individuales como grupales, que a su vez dieron origen a un nuevo imaginario del arte público y generaron imágenes icónicas para el México contemporáneo, que se continúan empleando en las manifestaciones actuales debido a su iconicidad. Es la llamada *gráfica del '68*, conformada por consignas políticas, grabados, panfletos y folletos:

"La bayoneta, el gorila, la paloma ensangrentada, el candado en la boca, la madre atemorizada, la imagen presidencial ridiculizada y otras representaciones contra la represión fueron símbolos principales desde los primeros días de lucha" (Aquino 2011:39). Todos estos grabados son ahora considerados material de archivo fundamentales para la historia contemporánea mexicana; aunque, no en todos los casos se conservan los materiales originales, sino fotocopias, registros gráficos, fotografías y audiovisuales.

De este movimiento social nacieron también en la misma época los llamados "Grupos", diversos colectivos artísticos de participación social, cuya presencia en las calles fue objeto de una dinámica activa con perspectiva social, era en la calle donde todo pasaba, el mejor sitio para socializar a través del arte y hacer partícipe al público. Algunos de estos colectivos fueron el Grupo Suma, No Grupo, Proceso Pentágono, Tetraedro y Tepito Arte Acá; todos ellos marcaron un nuevo horizonte en la perspectiva de la intervención urbana a partir, no sólo de obras pintadas en

el muro, sino de acciones diversas bajo un contexto urbano que reforzaba el significado de todo lo representado. Estos grupos "*se postulaban bajo una plataforma de ideas estéticas no tradicionales o al margen del circuito establecido de producción y circulación del arte*" (Espinosa y Zúñiga, 2002: 55). De cierta manera, estos "Grupos", hacían frente "al estancamiento del medio artístico de los años setenta, y asumían en la experimentación plástica un medio de aprendizaje alternativo y renovador" (Vázquez 2006: 194).

Para ejemplificar algunos casos de la apropiación de la calle y su impacto en el ámbito artístico urbano a nivel histórico es interesante revisar el caso de Tepito Arte Acá, bajo la tutela del Maestro Daniel Manrique (1939-2010), precursor del colectivo. El Mtro. Manrique fue un luchador social que desde sus inicios hasta sus últimos días siempre promovió el arte urbano libre y social, colaborando de la mano de la gente de su barrio no solo creando obras, sino generando espacios para la producción artística urbana.

"Mi nombre es Daniel Manrique Arias, pertenezco a la comunidad del barrio de Tepito y soy iniciador del movimiento 'Arte-Acá' pintando murales en la calle, o lo que ahora se llama arte urbano. Chance y se acuerde un cacho de nosotros, pues a usted fue al que primero le llegamos con este cuete [2], y nos dijo que era muy importante el planteamiento que hacíamos, sobre todo por la importancia que encierra en cuanto a la trascendencia de la cultura popular, y que nos deseaba la mejor de las suertes y que tambor [3] lo hiciéramos hasta sus últimas consecuencias, ¿cuáles serán?... quién sabe, pero el movimiento 'Arte Acá' continúa, 'ái la llevamos.'" [4].

Por su parte, Tepito Arte Acá, fue uno de los grupos más prolíficos y conocidos en la escena urbana, primordialmente en el centro de la Ciudad de México, y cuyo trabajo ha sido reconocido a nivel mundial; de hecho, actualmente se están generando diversos proyectos de difusión y conservación de las obras de este grupo.

"Tepito Arte Acá, fundado por Daniel Manrique y Francisco Zenteno Bujaidar en 1973 había establecido un fuerte vínculo con organizaciones vecinales del barrio céntrico de la Ciudad de México. Había mucha cercanía en el trabajo de Arte Acá con el espíritu que animaba a los colectivos chicanos que por esa época trabajaban el tema de la identidad en comunidades marginales del sur de los Estados Unidos (aunque habría que señalar que el contacto directo de los artistas mexicanos con los chicanos por aquellos años fue excepcional)" (Vázquez 2007:194).

El vínculo del arte en la calle con la gente es un recurso para la interiorización de este tipo de expresiones callejeras, como expone García:

"Los collages, los ready made, el arte en la calle, el arte ecológico urbano, los murales y carteles son algunos de los caminos explorados para trascender la soledad elitista del arte por el arte" (García, 1979:20).

Al contemplar casos como este, se entiende que estas manifestaciones de arte en el espacio público no tendrían sentido dentro de un contexto arquitectónico museístico, pues al eliminar su contexto, desaparece aquello que le da sentido y perspectiva al barrio mismo [figuras 1 y 2].



Figura 1.- Martes de arte, Tepito Arte Acá.



Figura 2.- Los oficios, Tepito Arte Acá

En la Ciudad de México, el contexto de la década de los noventa planteó una manera distinta de establecer la práctica del Arte Público.

“[...] en varios puntos de la ciudad, se pintaron varias bardas lo que causó curiosidad en los jóvenes principalmente y asombro en los adultos con respecto a la belleza que este arte callejero podía manifestar” (Fajardo 2018:36).

¿A cielo abierto o en cubo blanco?

Como se ha comentado en el apartado anterior, aun no se ha logrado un consenso universal sobre si es viable musealizar el arte urbano y las motivaciones que derivan en ello, por tanto es importante contemplar diversas opiniones al respecto.

“Llegar a un concepto único es muy complejo, cada quien va construyendo una idea de los trabajos fijados y abandonados en la urbe, según su propia experiencia. hay un punto de coincidencia y es su carácter extrainstitucional e ilegal, ya que la mayoría lo hace fuera de la ley. En general, hay una percepción de que el arte en la calle busca tener un contacto directamente con la sociedad y ofrece otras alternativas a los museos, galerías y demás espacios establecidos del arte” (Montessoro 2016:55 y 57).

Esta reflexión de Montessoro, es interesante dado que plantea al arte urbano como la alternativa a los museos y/o galerías, es un arte para y por la calle. Es importante por tanto, comprender la relación que se establece entre el espectador y la obra, y a su vez, cómo cambia la manera en que se vinculan si se encuentran en el contexto del museo, en vez de en la calle, a fin de ser congruentes en la manera en que el arte urbano se tendría que exhibir, si se llegara a esa conclusión. Por tanto, el tipo de museo que ha emergido en los últimos años, ha puesto en tensión el binomio *arte urbano-calle*.

Es imprescindible estudiar los diversos contextos en los que se desarrollan este tipo de iniciativas museísticas, y curatoriales, y es importante analizar qué le da sentido a estos museos y a las obras expuestas. Aunque actualmente en diversas partes del mundo el término museos de arte urbano proliferan cada vez más, es necesario comprender y analizar el discurso que manejan y la manera en que se plantea su misión y cuál es su visión social. De esa larga lista que se ha generado sobre museos de arte urbano, son muy pocos los que se sitúan en el contexto latinoamericano, por el momento, solo el Museo de Valparaíso, de Chile, tiene la connotación de “museo” [figuras 3, 4, 5].

Es importante mencionar que existen zonas y ciudades con amplia trayectoria y vocación por el arte urbano; por ejemplo, en México este arte ha tenido una gran recepción y si bien en todos los estados del país se producen este tipo de expresiones, existen ciudades que destacan en el tema, por mencionar algunas: Tijuana, Ciudad Juárez, Guadalajara, Monterrey, Oaxaca, Campeche, Playa del Carmen y

evidentemente la Ciudad de México [figuras 6 y 7]. Pero, ¿se les podría aplicar a estas zonas el término de “Museos a Cielo Abierto”? Dicho concepto designa aquellos sitios de la ciudad donde el arte forma parte del espacio urbano, por lo que podría relacionarse en cierta manera con una integración plástica, aunque no se trata sólo de integrar lo plástico con la arquitectura, sino con la ciudad misma. Incluso hay espacios en los que el público local o visitante puede recurrir a mapas y guías que lo lleven por la ciudad, descubriendo los espacios intervenidos por los artistas [figura 8].



Figuras 3, 4, 5.- Museo a cielo abierto de Valparaíso, Chile.



Figura 6.- Arte urbano de Lapiztola, Oaxaca México. Fotografía Yareli Jáidar Benavides



Figura 7.- Arte urbano oaxaqueño, Oaxaca México.

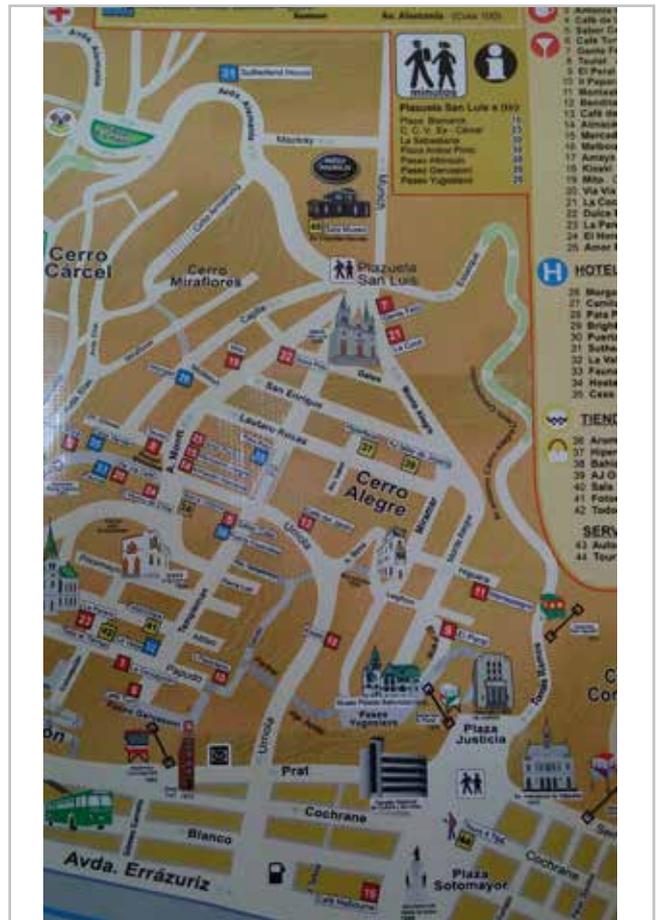


Figura 8.- Mapa que muestra la ubicación del Cerro Alegre de Valparaíso, Chile.

Estos espacios, los llamados “Museos a Cielo Abierto”, contemplan dentro de sus objetivos y dinámicas de interacción, el contexto, el espacio, la comunidad y primordialmente al espectador que visitará y caminará el espacio urbano en donde se insertan las obras. Si bien, en inicio toda la producción artística urbana que se encuentre en las ciudades podría considerarse un museo a cielo abierto, es verdad que requiere tener un discurso curatorial o al menos una guía, acorde a las propuestas artísticas realizadas por los artistas, para poder llamarse “museo”, inclusive aunque en algunos casos pudieron incluir el diálogo con los habitantes de las ciudades o barrios donde se llevó a cabo la obra.

La entrevista a artistas urbanos: metodología y formatos

La entrevista es una herramienta fundamental para recolectar información de manera directa, y en la conservación de arte contemporáneo, es una alternativa sustantiva para adentrarse en la comprensión de las obras. Como expone Mikel Rotaèche:

“Una herramienta irremplazable para poder completar esta investigación, previa a cualquier intervención, es la entrevista a los artistas. [...] A diferencia del arte tradicional, en el arte contemporáneo se puede recurrir a la fuente más fiable de información sobre los materiales y las técnicas usadas en la creación de una obra, es decir, el artista o en su defecto a sus asistentes” (Rotaèche 2011:178).

De manera similar, la entrevista se puede aplicar al arte urbano, ya que en muchas ocasiones estas permiten acceder a información que no está explicitada en la bibliografía o es carente en otras fuentes documentales.

Existen diversos modelos de entrevistas, cada uno con diversas características dependiendo del contexto, el tipo de obra, la accesibilidad al artista, entre otros; lo que a su vez deriva en diversos modelos para desarrollarla, sin embargo, el más básico y accesible es sin duda el cuestionario:

“El antecedente más claro de la entrevista como herramienta de trabajo es el cuestionario técnico. Este tipo de cuestionario, que iba dirigido al artista, era una relación de preguntas sobre materiales, técnicas pictóricas o escultóricas y modo de exposición de las obras de arte. Las respuestas eran consideradas como una fuente documental de información técnica” (Rotaèche 2011:179).

Para esta investigación y con el objetivo de acceder directamente a la opinión de los creadores, se empleó una metodología basada en el diálogo, con cuestiones enfocadas a recabar y sistematizar sus posturas frente a las posibilidades de estos nuevos espacios de exhibición de reciente creación y que cada vez están más extendidos en el contexto internacional.

Los artistas entrevistados hasta el momento para esta investigación se encuentran dentro del contexto de la América Latina, principalmente México y Colombia. Sin embargo, se pretende extrapolar este ámbito a fin de contar con diversas miradas sobre un tema común. Así pues, el modelo usado en este estudio será aplicable en otros contextos geográficos, enriqueciendo el estudio y obteniendo una visión más global y completa sobre el tema. Es importante señalar, que dentro del contexto latinoamericano, el concepto de museo de arte urbano aún no está extendido ni apropiado como está sucediendo en Europa. De este modo, la producción artística urbana en este área está más vinculada a la identidad, derivada de la resistencia y lucha social; muchas de las obras surgen a partir de manifestaciones populares, con el objetivo de llevar el arte a la calle en aras del vínculo social, en donde la política y el arte se conjugan de una manera orgánica.

“[...] de una gran importancia, es el contenido, tanto del corte macro-político como poético-afectivo, y eso también se debe a la tormentosa historia del continente y a la necesidad de buscar nuevos mitos colectivos. A esta mezcla contribuyó también el [...] fenómeno: universitario y popular, que alimenta el amalgama socio-cultural que se expresa a través de las inscripciones y las imágenes urbanas” (Koziol 2014:10).

La información obtenida resulta imprescindible para comprender qué conlleva la exhibición de obras en exposiciones permanentes, temporales y/o rutas guiadas a través de las ciudades, que también están funcionando como verdaderos museos abiertos. Ello derivará en una reflexión respecto a la pertinencia de difundir, apreciar y conservar el arte urbano como un objeto museable y estático dentro de un contexto expositivo.

Tras evaluar de manera general la problemática de los museos de arte urbano y su impacto en la percepción del mismo por parte del público, se valoró la importancia de que los artistas generadores de este tipo de arte expusieran su perspectiva. Esta consideración resulta imprescindible y fundamental para esta investigación, pues serán ellos quienes formarán parte de estas nuevas colecciones y acervos culturales en diversos museos, ya sean espacios cerrados o abiertos, que implican una lógica de percepción y apropiación distinta por parte del espectador que requiere de unas reglas que deben ser asumidas desde el proceso creativo de las obras.

Además de contar la opinión de un grupo de artistas, también consideró importante contactar con gestores culturales, dado que son estos los que plantean las diversas propuestas curatoriales que determinan las exhibiciones.

La estructuración de la entrevista tanto a artistas como gestores culturales se hizo a partir de un formato de cuestionario que podía ser editado por el artista, basado en seis preguntas abiertas, a fin de que tuvieran plena libertad de expresión. Cabe señalar que se les dio la alternativa

de poner, o no, su nombre o su seudónimo a fin de establecer un vínculo de respeto a su identidad. Algunos artistas no tuvieron inconveniente en proporcionar sus datos personales completos (nombre y seudónimo), sin embargo, otros prefirieron el anonimato; por tanto, para evitar polemizar, la información vertida en las entrevistas, se maneja a través del anonimato, dando así un parámetro general a todos los participantes. Las entrevistas fueron enviadas vía correo electrónico, la mayoría respondió a través de este medio; en otros casos las respuestas se recibieron por notas de voz, las cuales fueron transcritas para tener un archivo completo y con el mismo tipo de registro. Estas alternativas de diálogo resultan válidas, toda vez que se recupera la información por cualquier vía, como se expone:

“En 1999 el INCCA publica el manual: *Guide to good practice: artist interview*. En éste se establecen los puntos de partida para construir un canal de comunicación directo con el artista. El manual se estructura en varias situaciones distintas de interacción con el artista: Por carta (cuando el artista no está accesible), por teléfono (cuando el artista es accesible pero no en persona), trabajando con el artista, conversación cara a cara, entrevista corta o extendida, entrevista extendida, entrevista bajo presión (en situaciones de trabajo complicadas), otros medios de comunicación con el artista” (Rotaèche 2011:181).

En este caso, se conjuga el binomio de entrevista directa o corta mediante otros medios de comunicación alternativos con el artista, de este modo además se resolvió el problema de la ubicación geográfica en varios casos.

Por último, complementariamente a la entrevista -como ya se ha expuesto- fue necesario hacer una revisión de los hechos históricos que influyeron en la evolución y entendimiento del arte de la calle, las expresiones muralistas en México, y su influencia en el posterior arte urbano.

Resultados de las entrevistas

Una vez recopilada la información a través de las entrevistas, se revisaron cuáles podrían resultar más interesantes a efectos de documentación del presente artículo. Las respuestas se han explicitado a manera de gráficos, de porcentaje, a fin de que sea más sencilla su lectura. Es importante mencionar que este artículo presenta un avance de resultados dado que es una investigación que continúa en marcha y se espera la colaboración de más artistas. A la fecha de publicar este artículo se tienen diez entrevistas de las cuales hay todo tipo de respuestas, abiertas y cerradas, a favor y en contra de la figura del museo. Tabla 1.

Las respuestas a las preguntas propuestas proporcionan un corolario que si bien no se genera desde la unanimidad, sí revela la postura de este grupo de artistas encuestados y que podría ser extrapolable a otros contextos. Respecto a las respuestas, a la primera pregunta, *¿Conoces alguno de los museos de Arte urbano/Street Art que han surgido a últimas fechas en diversas ciudades del mundo?* [Gráfico 1] la opinión más común fue que no sabían de la existencia de museos, quizá tenga que ver con que la mayoría de estos museos se están generando en el contexto europeo y no en el latinoamericano.

Gráfico 1.-

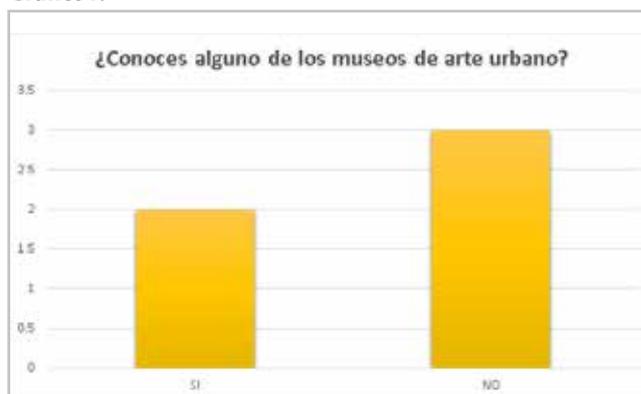


Tabla 1.-

Proyecto URBARTE Conservación, diagnóstico y registro de Arte Urbano y Graffiti en México. “Los museos y los creadores de arte urbano y/o Street Art”
1. ¿Conoces alguno de los museos de Arte urbano y/o Street Art que han surgido a últimas fechas en diversas ciudades del mundo?
2. ¿Qué características consideras que tendría que tener un museo de este tipo para poder exhibir arte de este tipo?
3. ¿Consideras viable que este tipo de obras se muestre dentro de un espacio cerrado o es la calle la única alternativa de exhibición?
4. Desde tu perspectiva los museos de Street Art y/o arte urbano ¿enriquecen o demeritan la escena?
5. Alguna obra (s) tuya ha sido expuesta en alguna exhibición y/o museo dedicado al arte urbano y/o Street Art? De ser positiva la respuesta favor de agregar datos (exhibición y/o museo, título de las obras, año, técnica).
6. Finalmente, ¿museo especializado o exhibición temporal dentro de un museo?
Nombre y/o seudónimo:
Colectivo o crew:

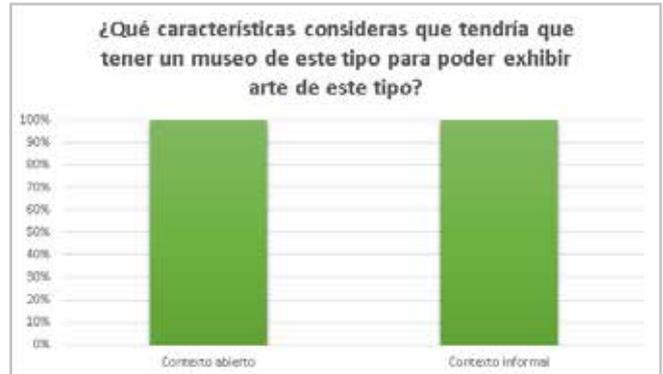
Solo un par de artistas respondieron que sí conocían el caso de Berlín y el de París. Sin embargo, otras respuestas hacen énfasis en el desconocimiento de la figura de los museos de arte urbano:

“A decir verdad no sabía de la existencia de museos de arte urbano en otros países, pero sí por ejemplo de la expo que se lleva a cabo en el Fotomuseo de Cuatro Caminos [5]. También sé de galerías al aire libre como Wynwood o la Central de Abastos [6], ubicada en nuestra bella ciudad (CDMX), pero de museos, entendido como espacio cerrado no tenía conocimiento”.

Es interesante porque ni la Central de Abastos, ni el Fotomuseo de Cuatro Caminos, se han erigido como espacios museísticos especializados en arte urbano, no obstante, la Central de Abastos es el mercado más grande de la ciudad, el segundo mayor centro comercial de la ciudad después de la Bolsa Mexicana de Valores; y si bien ha sido intervenido por colectivos con arte urbano con el proyecto “Central de muros” no se considera un museo. Por su parte, el Foro Cuatro Caminos expuso recientemente la exposición “Illegal” donde se llevó a cabo una división entre lo legal y lo ilegal, explicando las motivaciones de cada uno y creando obras de artistas ilegales como SILER al interior del museo [figuras 9 y 10].

En relación a la pregunta *¿Qué características consideras que tendría que tener un museo de arte urbano?* [Gráfico 2].

Gráfico 2



Las respuestas mostraron la tendencia a que se debe dejar de lado la formalidad del museo como lo tenemos entendido y que la exhibición en el exterior es fundamental. Una de las respuestas más relevantes, por la clara división que hace entre arte urbano y muralismo y por el hecho de evidenciar que puede ser beneficioso explicar el arte urbano, fue que no es el museo el formato más adecuado, como expuso uno de los artistas entrevistados:

“Considero que no hay museo que tenga las características necesarias para exhibir dichas expresiones, porque el museo como espacio es ya una delimitación categórica dentro/fuera, [...] divisiones que no existen en las calles o, por lo menos, las distinciones son más tenues, además de que acciones como el plasmar tu tag en lugares peligrosos o físicamente difíciles de alcanzar, en un museo, carecen completamente de sentido. Creo que la intención es buena al tratar de explicar el fenómeno, sin embargo, no creo que sea el medio adecuado. Creo yo que el muralismo es, de las “artes” urbanas que me son familiares, la que mejor se podría adaptar para exhibirse en un museo”.

Respecto al cuestionamiento en torno al espacio cerrado o abierto a partir de la pregunta *¿Consideras viable que este tipo de obras se muestre dentro de un espacio cerrado o es la calle es la única alternativa de exhibición?* [Gráfico 3]

Gráfico 3

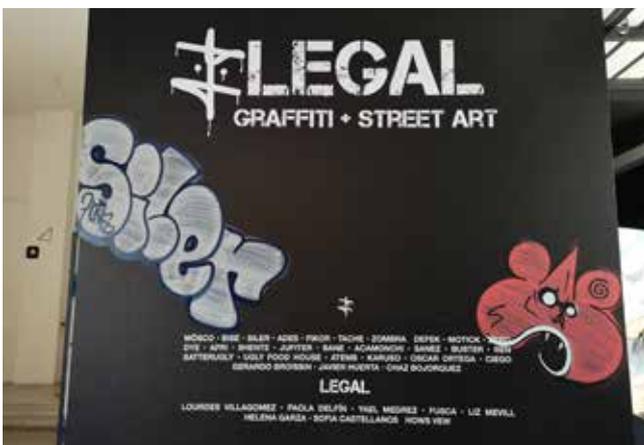
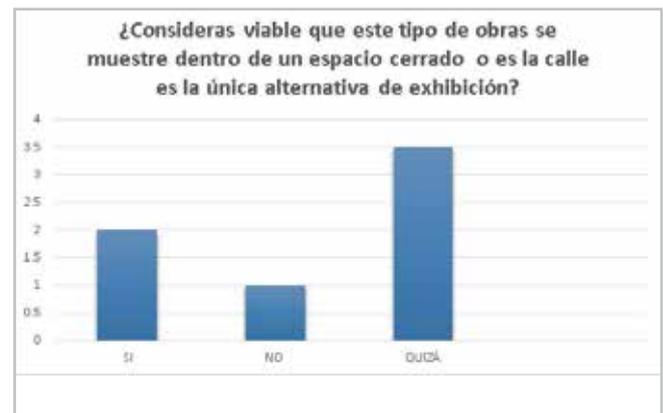


Figura 9. Inicio de la exposición ILEGAL en el Foto Museo Cuatro Caminos, Naucalpan de Juárez, México. En la cédula inicial se aprecia la división entre los artistas ilegales y legales presentes en la muestra.



Figura 10. Exposición ILEGAL en el Foto Museo Cuatro Caminos, Naucalpan de Juárez, México.

el resultado comienza a variar un poco la tendencia, sobre todo en relación a la validación del arte urbano como una expresión artística no vandálica, aunado a que le dará difusión al trabajo artístico y generará documentación histórica. En este caso la perspectiva varía de acuerdo a la consecuencia, aparentemente positiva derivada de la existencia del museo.

Sobre si los museos enriquecen o demeritan la escena [Gráfico 4] en la pregunta número cuatro: *Desde tu perspectiva los museos de Street Art y/o arte urbano ¿enriquecen o demeritan la escena?* las respuestas vuelven a polarizarse, pues la mayoría no acaban de determinar aún si la enriquecen o si la representan de manera injusta, como expresa uno de los artistas

Gráfico 4



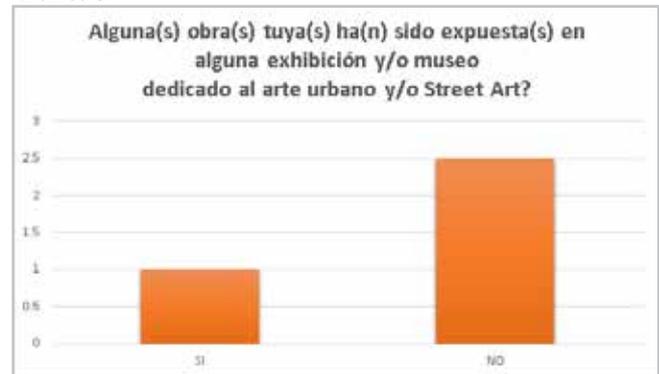
“Me parece que no representan la escena de manera justa, pero, hasta ahí, me parece que entre otras cosas, es un intento de mercantilizar, de cosificar la escena, de convertirla en recursos. Creo que el proceso de selección y curaduría que el museo implica, merma la democratización y el acceso a los espacios de exhibición del cual gozan las expresiones urbanas. Desde mi punto de vista, la exhibición en museos, más allá de enriquecer o demeritar la escena, la descontextualizan y la resignifican, la adaptan a parámetros de exhibición de otro tipo de expresiones. Creo que estas acciones centralizan el acceso a expresiones culturales, por qué exhibir una pieza en un museo, en una zona turística y de alto índice de desarrollo humano, cuando lo puedes hacer en un muro de la periferia sin acceso a expresiones culturales”.

El insertar las obras dentro de un discurso curatorial y cosificar el arte urbano, es uno de los puntos en contra para validar la figura del museo; como explica Montessoro “el arte urbano, es una alternativa a la figura de los museos y las galerías” (2016, 55-57).

En cuanto a la exhibición de sus obras dentro de este tipo de contextos a través del cuestionamiento: *Alguna obra (s) tuya ha sido expuesta en alguna exhibición y/o museo dedicado al arte urbano/Street Art? De ser positiva la respuesta favor de agregar datos (exhibición y/o museo, título de las obras,*

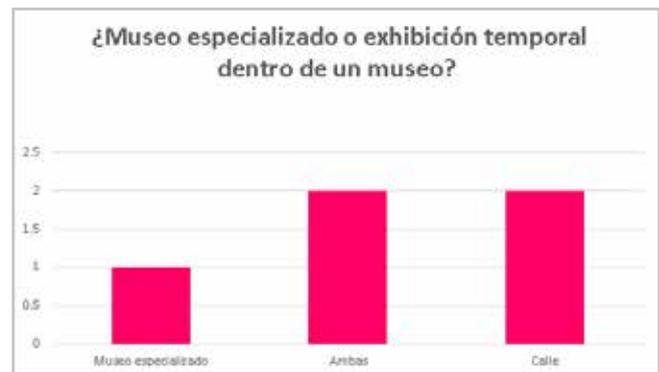
año, técnica), [Gráfico 5] la mayoría indica que no han sido exhibidas en museos de arte urbano especializados, sin embargo, dos de las respuestas coinciden en que sí se han expuesto en otros contextos como galerías o exposiciones colectivas dentro de museos de otro tipo, no especializados en arte urbano.

Gráfico 5



Finalmente, la pregunta enfocada a la existencia de los museos de arte urbano, *¿Museo especializado o exhibición temporal dentro de un museo?* [Gráfico 6], obtuvo respuestas significativamente enfocadas a que la calle es el espacio adecuado para su exhibición, aunque algunos no descartan la posibilidad de que coexistan ambas alternativas.

Gráfico 6



Lo que reflejan estas respuestas, es que difícilmente la figura de museo como espacio cerrado será aceptado, pues es la calle su contexto natural. Si se considera la diversidad de términos planteada al inicio como parte de su problemática es válida la perspectiva de Sergio Raúl Arroyo:

“el grafiti lleva implícita una convocatoria a la que, de una u otra, todos están invitados: el indiferente; el transeúnte que circula por una arteria citadina y mira perplejo una intervención; el activista o el colectivo que forma redes para grafitear en diferentes lugares y ponen en marcha rutas enteras dentro de un extenso mapa, propiciando una peculiar retroalimentación, transmitiendo mensajes entre generaciones e individuos de todo tipo. “Ojo: la búsqueda consiste en garantizar más la permanencia de una idea que de una obra” (Arroyo 2015:21 y 23).

Esta reflexión sobre la permanencia de la idea, del concepto, es de suma importancia, ya que será importante considerar qué es lo que se busca conservar o hacer trascender en los museos enfocados al arte urbano, si la idea o las obras. Resulta evidente que este tipo de expresiones artísticas no buscan necesariamente trascender materialmente, sino conceptualmente, como lo han hecho durante décadas, incluso siglos, en distintos contextos.

Conclusiones

Es evidente que este tipo de expresiones artísticas nacieron por y para la calle, que circunscribirse al contexto de museo no es una alternativa viable a menos que se garantice un espacio urbano como contexto y se respete su forma libre y transgresora, situación que se complica al tener que ceñirse a un discurso curatorial derivado del museo en el que ambos, comisario y museo, deben convertirse en cómplices y mediadores del artista. Por tanto, al entrar dentro del espacio físico o conceptual del museo tradicional, retoman su esquema limitante, la conquista libre del espacio público y el vínculo directo con el espectador quedan relegados al hacerlo desde el objetivo institucional, a no ser que llegue a ser reformulado, se abra, y llegue a contemplar la transgresión como fórmula expresiva.

Los museos de arte urbano, hasta el momento, se han presentado como nuevos y alternativos espacios para exhibir este tipo de arte, sin embargo, no han logrado vincularse de manera positiva, ni legitimar este tipo de expresiones artísticas. Al menos, no con una gran parte del gremio que considera esto como una cosificación del arte urbano y un proceso relacionado con la mercantilización del arte más que como una práctica que pueda legitimar el movimiento.

De las entrevistas realizadas se desprende que no existe interés por los museos enfocados al arte urbano. Dependerá del contexto en donde se ubique el artista y el propio museo, si bien es cierto que la existencia de museos de arte urbano ofrece una perspectiva distinta a este tipo de obras y les otorga un reconocimiento y legibilidad social diferentes, las obras se descontextualizan de su principal referencia, la calle. Es fundamental considerar la opinión de los artistas respecto a la existencia de estos museos. Inclusive aquellas obras comisariadas derivadas de festivales, buscan en su mayoría respetar la práctica callejera, libre y abierta, quedando ante la mirada de la gente que convive con ellas, lo que no resulta así cuando están en un espacio cerrado, como es un museo.

Aún es pronto para saber hasta dónde y cuántos museos de arte urbano surgirán, lo que será interesante evaluar es cuántos permanecerán en el futuro, además de evaluar si esto generará un cambio positivo en la percepción del arte urbano o si, por el contrario, se abrirá el concepto de museo a intervenciones artísticas que admitan la crítica de la propia institución y sus reglas, retomando algunos de las características que le dan sentido y origen a este tipo de expresiones artísticas.

Referencias

[1] El ICOM propone (2017) la definición de museo como: "una institución, sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere conserva, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente, con el fin de educación, estudio y recreo" ICOM, <https://icom.museum/es/news/the-challenge-of-revising-the-museum-definition/> [consulta: 26/05/2019].

[2] En la jerga popular mexicana el término "cuete" hace referencia al tema tratado o en su caso al problema que nos ocupa.

[3] En la jerga popular mexicana el término "tambor" hace referencia al término también.

[4] La Redacción. "La muerte de Daniel Manrique, cofundador de Tepito Arte Acá en Revista Proceso <https://www.proceso.com.mx/103003/la-muerte-de-daniel-manrique-cofundador-de-tepito-arte-aca> [consulta: 29/05/19].

[5] El Foto Museo Cuatro Caminos es un espacio educativo referente de la cultura visual en México, donde la imagen es un detonador de experiencias y diálogo entre artistas, fotógrafos, creadores, investigadores, académicos y público en general. Somos un proyecto cultural al servicio de la sociedad y su desarrollo. <https://www.fotomuseo.mx/nosotros> [consulta 08/10/2019].

[6] Central de Muros es el nombre de la iniciativa que Itze González e Irma Macedo del colectivo We Do Things propusieron para que este espacio público se transformará no solo en aspecto, sino en "cómo se siente" su ambiente.

Su deseo es que con estas intervenciones visuales se logren diálogos, cuestionamientos, interacciones y nuevas perspectivas en la comunidad. "No estamos descubriendo el agua tibia: el arte es apapachón, purifica el alma", dice Irma. <https://www.elfinanciero.com.mx/sibarita/central-de-abasto-el-arte-que-esta-en-todas-partes> [consulta 08/10/2019].

Bibliografía

AQUINO, A. (2011). *Imágenes épicas en el México contemporáneo. De la gráfica al graffiti*. 1968-2011, INBA, CENIDIAP, CONACULTA, México.

ARROYO, S. y D. ARROYO. CODEX. *Una aproximación al grafiti de la Ciudad de México*, CONACULTA-TURNER, México.

GARCÍA, N. (1979). *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*, SIGLO VEINTIUNO EDITORES, México.

ESPINOSA, C. y A. ZUÑIGA. (2002). *La perra brava: arte crisis y políticas culturales. Periodismo cultural y otros textos de los años 70 a los 90*, UNAM, México.

FAJARDO, E. (2018). "El grafiti en México" en *Graffiti DF*, Broissin, México.

KOZIOŁ, K. (2014). *No estamos pintados en la pared. El arte urbano como representación de la identidad latinoamericana*. Universidad Jaguelónica de Cracovia, Cracovia.

MANDEL, C. (2007). "Muralismo mexicano: arte público / identidad / memoria colectiva" en *Artes Visuales Revista ESCENA* 30 (61), Costa Rica.

MONTESSORO, F. (2016). *Stickers DF*, Universidad Iberoamericana, México.

PALMER, R. (2013). *Arte callejero en Chile*, Ocho libros, Chile.

PAÚL, A., (2016-2017), *M.I.A.U.El museo que cambió a Fanzara*, Universidad Jauteme, Inédito.

REYES, F. (2004). "La resistencia blanda y la mediación como obra". En *Tercer Simposio Internacional sobre Teoría del Arte Contemporáneo. Resistencia*, Ciudad de México: Patronato de Arte Contemporáneo.

ROTAECHE, M., (2011). *Conservación y restauración de materiales contemporáneos y nuevas tecnologías*, Madrid: Editorial Síntesis.

VÁZQUEZ, A. (2007). "Los Grupos: una reconsideración" en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968 - 1997*, UNAM, México.

Entrevistas realizadas a: Colectivo Lapiztola, Flavio Montessoro, Alter Os, Museo Mutante [México] y a PDV Crew [Colombia].

Autor/es



Ana Lizeth Mata Delgado
ENCryM, INAH.
lizeth_mata_d@encrym.edu.mx

Licenciada en Restauración por la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Cultura y Maestra en Historia del Arte con especialidad en Arte Contemporáneo por la Universidad Nacional Autónoma de México. Docente investigador titular del Seminario Taller de Restauración de Arte Moderno y Contemporáneo en la ENCryM, INAH. Coordinadora del Proyecto de *Registro, Diagnóstico y Conservación de Arte Urbano en la Ciudad de México* desde 2011. Organizadora de los encuentros *Conservando el Street & Graffiti* (2013) y el Encuentro Internacional de Arte Urbano URBARTE (2016 y 2018). Participante en VINCULARTE 2015. Miembro del Grupo de Arte Urbano del Grupo Español del International Institute of Conservation. Autora de diversos artículos relacionados con el Arte Urbano, por mencionar algunos títulos: *Conservando el Street Art y el Graffiti. ¿Se queda o se va? La disyuntiva ante la conservación del arte urbano. La estética de la resistencia en el arte urbano, entre la política y el arte.*

Arte público, ciencia y patrimonio en el entorno rural: el caso de *Murales Conciencia*

Diego Ortega-Alonso, Juan Jesús Padilla Fernández

Resumen: En un universo global donde el mundo rural tan solo se concibe como un entorno secundario, destinado preferentemente a la generación de recursos económicos y vacacionales, el arte se convierte en una herramienta válida para generar nuevos estímulos que permitan su recuperación como espacio de vida. Concretamente, el proyecto *Murales Conciencia*, desarrollado en Bailén (Jaén), plantea la creación de una colección de arte público a través de la utilización del propio municipio como continente, que se completa con un museo virtual. Artistas relevantes en el ámbito de la tipología mural, han conformado una colección única que se fundamenta en dos pilares básicos: el Patrimonio y la Ciencia. En este trabajo abordamos la construcción de un proyecto singular que, además de reconvertir estéticamente enclaves denostados de la localidad, ha favorecido la creación de ámbitos comunitarios y de memoria, repletos de conocimiento y responsabilidad social.

Palabras clave: arte público, museo virtual, innovación social, comunicación científica, pintura mural, patrimonio

Public art, science and heritage in the rural environment: the case of *Murales Conciencia*

Abstract: In a universe where the rural world is only conceived of as a secondary environment, preferably exploited for the generation of economic and holiday resources, art becomes a valid tool to generate new stimuli that allow its recovery as an authentic living space. Specifically, the *Murales Conciencia* project, developed in Bailén (Jaén, Spain), proposes the creation of a public art collection by using the municipality itself as a continent, which is completed with a virtual museum. Relevant artists in the field of mural typology have formed a unique collection that is based on two basic pillars: Heritage and Science. In this work, we describe a unique project that, in addition to aesthetically converting sites in the town endangered by gentrification, has favored the creation of community and memory areas, full of knowledge and social responsibility.

Key words: public art, virtual museum, social innovation, scientific communication, mural painting, heritage

Museos del Siglo XXI

¿A qué llamamos museo? Dar respuesta a esta pregunta está suscitando en la actualidad una gran discusión dentro del ICOM, la mayor organización internacional de museos y profesionales ligada a la Unesco. Para una parte de este Consejo Internacional, la definición acordada en 2007 (un calco de la de 2001 y ésta, a su vez, de la de 1995, 1989 y 1974) todavía se considera como la más adecuada (Hernández 1993). Para ellos, los museos siguen siendo instituciones permanentes y sin ánimo de lucro al servicio de la sociedad y su desarrollo, abiertas al público, que

adquieren, conservan, investigan, comunican y exhiben el patrimonio tangible e intangible de la humanidad y su entorno con fines de educación, estudio y disfrute.

El nuevo significado que pretende implantarse es muy distinto de los que han sido aceptados hasta ahora (ICOM 2019) [1]. De hecho, presenta cambios estructurales importantes al entenderse que la definición que actualmente permanece en vigor, no atiende a la complejidad inherente de los museos, ni deja claros sus compromisos, responsabilidades, desafíos y visiones para el futuro. En este sentido, el comité permanente

que se encarga de plantear las nuevas perspectivas y potencialidades de un museo, lo concibe como un lugar democratizado, inclusivo y polifónico para el diálogo, crítico sobre el pasado y el futuro, que reconoce y aborda los conflictos y desafíos del presente, mantiene los artefactos y objetos que le han sido confiados por la sociedad, salvaguarda la diversidad de la memoria para las generaciones futuras, y garantiza la igualdad de derechos y el acceso al patrimonio para todas las personas. Asimismo, los museos no deben tener ánimo de lucro y se les exige ser participativos, transparentes y trabajadores activos en la recopilación, preservación, investigación, interpretación y exhibición del mundo, y deben tener como principal objetivo contribuir a la dignidad humana y la justicia social, la igualdad global y el bienestar planetario. De acuerdo con esto, a partir de ahora se decide apostar por conceptos como la inclusión, para dar visibilidad a la diversidad de la sociedad y poder atender las necesidades de todos los públicos. Otras nociones importantes son la de transparencia, dignidad, justicia, igualdad y bienestar, apuntalando el papel crucial que los profesionales de los museos tienen en la sociedad a la que se dirigen. Sin duda, se trata de toda una declaración de intenciones que pretende transformar por completo la concepción tradicional de dicho término y comprometerse con las necesidades e intereses del nuevo público, al menos en los próximos años, hasta que la propia evolución de la humanidad en su conjunto demande nuevos planteamientos y necesidades.

Ante tal coyuntura, el proyecto *Murales Conciencia*, desarrollado desde el Ayuntamiento de Bailén gracias a la concesión de una ayuda para el Fomento de la Cultura Científica, Tecnológica y de la Innovación por parte de la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT), ha permitido materializar un museo en abierto, entendido este como un espacio público patrimonial, democrático e inclusivo que cuenta con los artefactos artísticos necesarios para establecer una interacción recíproca con la ciudadanía, tanto de forma física como a través de recursos tecnológicos y plataformas digitales. El proyecto muestra la necesidad de traspasar las fronteras establecidas y entender los museos como entes diáfanos y componentes fundamentales en los procesos de “hacer ciudad”, mediante la generación de artefactos de carácter artístico (Remesar 2019: 9) que propicien una interrelación entre el patrimonio local y la comunicación social de la ciencia, y que potencian el cuidado, mantenimiento y mejora de los ámbitos de vida compartidos por la comunidad.

Ciencia, arte público, patrimonio y turismo en un contexto rural

Bailén, localidad de la provincia de Jaén con una población de 17.820 habitantes (según los datos registrados en el Instituto Nacional de Estadística, en su censo de 2018), llegó a ser el primer productor de España de cerámica estructural, alcanzando alrededor de un 30% de la producción nacional (Cárdenas y Agudo 2012). La denominada *crisis del ladrillo*

supuso para este municipio un varapalo socioeconómico que le llevó a superar el 35% de desempleo y a perder un millar de habitantes en una década (2). En este contexto de emergencia social y económica, Bailén fue contando con multitud de infraestructuras urbanas degradadas o abandonadas, que invitaban a plantear acciones para su mejora o mantenimiento. El aprovechamiento de estos espacios para la generación de nuevos artefactos culturales con utilidades inmediatas y cercanas (Martos y García 2014: 123), podría ser utilizado para recuperar una estética identitaria, que confriese a los habitantes del municipio un sentimiento de pertenencia a través del establecimiento de un nuevo vínculo social. Además, constituirse en otro recurso turístico que, en línea con proyectos similares instaurados en el territorio, generase un impacto socioeconómico real en la vida del municipio. En este sentido, el arte es una herramienta eficaz para la aplicación de diversos procesos como la cohesión del grupo, la transformación y la participación ciudadana, ya que incide directamente en el desarrollo comunitario y social y en el bienestar de los sujetos (Serrano-Martínez 2016: 25), pese a la inicial “necesidad de desarrollar procesos de regeneración más centrados en las personas y no tanto en el entorno físico” (Remesar, 2019: 28) [figura 1].

El proyecto *Murales Conciencia* se puede enmarcar en el ámbito de la definición que Remesar realizó sobre el arte público (2010) cuando se refiere al “conjunto de las intervenciones estéticas que, interviniendo sobre el territorio, desencadenan mecanismos sociales e individuales de apropiación del espacio que contribuyen a co-producir el sentido del lugar”. Los elementos patrimoniales con los que contaba la localidad, como monumentos, edificios históricos o el Museo de la Batalla de Bailén, se ven complementados por otros nuevos que no solo generan una dinamización cultural alternativa en



Figura 1.- Proceso de creación de la acción Simbiosis, a cargo de Boa Mistura, con la participación de más de 600 personas.

el municipio, sino que además se constituyen como un nuevo recurso que se puede abordar desde la perspectiva del turismo cultural, en la misma línea de otros proyectos llevados a cabo con éxito, como, las rutas del Niño de las Pinturas en Granada, Madrid Street Art Project en Madrid, las de Belin en Linares (Jaén), o Festivales como ASALTO en Zaragoza, MIAU Fanzara (Castellón) o MAUS en Málaga, por citar solo algunos ejemplos (García y García 2016: 133; Ortega-Alonso 2018: 190).

Silberberg (1995) se refirió al turismo cultural como “las visitas realizadas por personas de fuera de la comunidad receptora, que están motivadas total o parcialmente, por el interés histórico, artístico, científico, además de las costumbres y modos de vida que puede brindar una comunidad, región, grupo o institución”. Más recientemente, en la Conferencia de la Organización Mundial del Turismo (OMT) y la Unesco, celebrada en Turquía en diciembre de 2018, una de las conclusiones alcanzadas se refiere a las políticas y estrategias de turismo cultural, indicándose que “deben considerar las perspectivas e intereses de las comunidades locales, que también pueden ayudar a los organismos de gobernanza a hallar un equilibrio entre el desarrollo del turismo y la conservación y salvaguarda del patrimonio.” Ambas perspectivas inciden en la necesidad de involucrar a la comunidad en lo que le es propio.

En una sociedad de consumo como la actual, en la que los productos artísticos que llegan al ciudadano medio en general, y rural en particular, están muy influenciados tanto geográficamente (por su carácter descentralizado) como económicamente —por la enorme influencia de los *mass media* en la construcción de una cultura de consumo, la mayoría de las veces “de usar y tirar”—, se torna necesario que los organismos públicos e instituciones los contrarresten, preservando y fomentando el patrimonio y la cultura, mediante el desarrollo de estrategias y acciones que garanticen una alternativa viable y de suficiente calidad para garantizar su perdurabilidad. Como afirma Bauman (2010), con la aparición de estos mercados de consumo, los agentes y administradores deben ocupar un papel neutral sobre el consumo de la cultura y el comportamiento humano “normativamente regulado” hacia los administrados (sociedad), asignándole a la educación un papel fundamental. Así pues, el espacio público debe entenderse como un bien colectivo, donde el sentido de pertenencia de la comunidad y el diálogo con el mismo lo instaura como lugar significativo, con capacidad para estimular los intercambios dialécticos y dialógicos entre todas las partes implicadas (Visconti, Sherry, Borghini y Anderson 2010: 511).

Murales Conciencia ha resultado ser un revulsivo que no solo ha conseguido acercar la ciencia a toda clase de públicos, sino que además, ha aportado valor estético, cultural, patrimonial y turístico a la localidad. Así pues, el proyecto surge con la intención de crear espacios agradables y prósperos para sus habitantes y visitantes, documentando los procesos de creación de los murales y

la interacción entre artistas y ciudadanía. En connivencia con los propietarios de los edificios objeto de las intervenciones pictóricas, se han plasmado en murales diversas temáticas relacionadas directa o indirectamente con la ciencia (Ortega-Alonso 2018: 189) [figura 2]



Figura 2.- Adrián Pérez “Manomatic” ejecutando *Hawking y la universalidad del AOVE*.

El carácter público de la pintura mural en el contexto urbano de una sociedad como la actual, tan expuesta a tecnologías que nos interconectan —la mayoría de índole audiovisual e interactiva—, permite difundir cualquier tipo de expresión artística a todos los confines del mundo, con independencia de (o incluso gracias a) su localización, y proyecta culturalmente estas intervenciones como lugares que visitar. El proyecto *Murales Conciencia* ha conseguido transformar estéticamente la localidad de Bailén (Jaén), dotándola de un nuevo recurso inexistente hasta el momento. La unión de elementos de carácter artístico (pintura mural), con una sólida apuesta por la comunicación social de la ciencia, ha convertido la localidad en un ecosistema museístico de divulgación innovadora, utilizando elementos tecnológicos de geolocalización, promoción y difusión por la red de Internet.

Nos encontramos ante un proyecto de innovación social que promueve la interacción entre diversas formas de conocimiento, y la resolución colectiva e inclusiva de problemas que incluyen a sus protagonistas a través de metodologías participativas, generando bienes colectivos y comunes, así como una movilización distinta de los actores de la sociedad (Lora y Rocha 2016: 176). Pero ¿por qué ciencia? Es ésta una pregunta que frecuentemente se ha planteado durante los procesos de ejecución de las diferentes intervenciones artísticas. En este punto, cabe recordar los objetivos específicos del proyecto

Murales Conciencia, recogidos en la memoria técnica de la Convocatoria 2017 de ayudas para el Fomento de la Cultura Científica, Tecnológica y de la Innovación, los cuales son:

-Aportar conocimiento sobre aspectos científicos concretos que son comunes, y que son vistos como muy abstractos y alejados de la sociedad.

-Impulsar la localidad de Bailén a través de la realización de recorridos artísticos con la ciencia como protagonista, por medios electrónicos e impresos, configurando un nuevo atractivo turístico al municipio.

-Creación de actividades paralelas al certamen, que impulsen sectores locales como la hostelería o el comercio (conferencias, talleres, simposios...)

-Establecer vínculos y sinergias con municipios y ciudades que ya cuentan con recorridos y oferta turística específica en torno al arte público, así como con otras entidades relacionadas con el mundo de la divulgación científica.

-Promover y difundir el evento a través de la plataforma Exploria Ciencia, tras convenio firmado con la Fundación Descubre. En esta plataforma aparecerán los siguientes aspectos:

-Presentación de los artistas y de los proyectos de divulgación científica que trabajarán.

-Procesos de creación de las obras.

-Información de carácter científico con las temáticas abordadas.

-Promoción y difusión a través de redes sociales e internet.

Desde el año 2002, la FECYT recoge bianualmente el análisis y los resultados de la Encuesta de Percepción Social de la Ciencia y la Tecnología en España, cuyo fin es “profundizar en el conocimiento de las relaciones entre ciencia, tecnología y sociedad y analizar la percepción de la ciudadanía sobre los avances científicos y tecnológicos, y sobre la capacidad de éstos para la mejora de la calidad de vida de la población”. Los datos que arroja la última encuesta (2018) indican que el interés suscitado por los temas científicos y tecnológicos de la sociedad española se sitúa en torno al 16,3%, en una tendencia ascendente que, sin embargo, parece haberse estancado en los últimos años. En cuanto a la alfabetización científica general, se considera que el nivel de educación científico-técnico es bajo, o al menos más bajo de lo que se desearía, ya que el 40,6% de las personas encuestadas lo califica así, frente al 12,6% que lo considera muy alto (1,6%) o alto (10,9%). La búsqueda del incremento del interés de la ciudadanía en ámbitos científico-técnicos responde a una de las razones que justifican esta necesidad. En palabras de Toharia

(2010): “Cuando se difunde ese tipo de cultura científica, cuando se educa a toda la población de manera informal y atendiendo más a sus curiosidades e inquietudes que a una mera formación erudita y sistemática, se está contribuyendo a incrementar el nivel medio de la educación científica global, hoy por hoy bajo mínimos.”

Otra de las razones se encuentra en la reivindicación de la innovación disruptiva (Christensen, Raynor y McDonald 2015: 4) que supone incluir algo tan, a priori, ajeno a la cotidianidad de lo rural como puede ser el conocimiento científico. A través de expresiones artísticas que generan nuevos recursos visuales, y vinculan lo que es propio de la identidad colectiva de un pueblo con cuestiones de relevancia para la sociedad, se consiguen crear nuevas identidades que encuentran de este modo los canales adecuados para su comunicación social [figura 3].



Figura 3.- Vista del antes y el después de la intervención *Bosque de neuronas* de Ramón Pérez Sendra.

Si bien la previsión inicial del proyecto era la de realizar quince murales, la idiosincrasia de los espacios y el presupuesto disponible supusieron la reducción de este número hasta un total de nueve, tal y como puede verse en el recorrido museístico virtual (3). Como contrapartida, los artistas han podido abordar obras de un tamaño muy superior al inicialmente previsto, con el consiguiente impacto que causa su monumentalidad, al estar ubicadas en espacios públicos como paredes medianeras, accesos a plazas o muros que, en algunos casos, llevaban más de medio siglo sin haber sido siquiera pintados con pintura de exteriores.

Los Murales Conciencia

Como ya se ha mencionado, uno de los factores diferenciales de *Murales Conciencia*, más allá de ser una colección de arte público, reside en su musealización virtual, que permite la interacción del público con las obras artísticas, el registro audiovisual de los procesos de creación de las mismas [4] y una apuesta por la comunicación social de la ciencia a través de descripciones textuales y audiodescritas, así como enlaces a contenidos en la red de internet. Esta tarea, por tanto, se materializa desde el espectro físico pero también a través del uso de herramientas digitales.

Dicho museo virtual está incluido dentro de la plataforma Explora Ciencia, de la Fundación Descubre, una institución privada y sin ánimo de lucro impulsada por la Consejería de Conocimiento, Investigación y Universidad de la Junta de Andalucía, cuyo compromiso institucional reside en comunicar ciencia a la sociedad. La plataforma permite, de forma sencilla e intuitiva, navegar por una panorámica en 360° de cada uno de los murales, conocer más sobre quién los hizo, cómo, cuándo, por qué y para qué. La distribución, en los puntos de interés turístico y cultural de la localidad, de dípticos impresos informativos sobre la ubicación geográfica de los murales y su vinculación a la plataforma digital a través del uso de códigos QR, permiten la interacción entre la ruta urbana y el museo virtual [figura 4].



Figura 4.- Vista del museo virtual Murales Conciencia en plataforma Explora Ciencia. Fundación Descubre. (Abajo): Plano con la ubicación de los murales para su recorrido en Bailén. Ilustración de los autores.

Este artículo no estaría completo sin describir cada una de las temáticas científicas de las obras que componen los Murales Conciencia. Los artistas partían de una propuesta inicial formulada por los responsables del proyecto, y condicionada por aspectos como el conocimiento de los espacios y lugares del municipio, el contexto de las intervenciones o el interés por temáticas concretas que dotaran al itinerario de mayor riqueza patrimonial y científica. En este sentido, los artistas desarrollaron una investigación propia de procesos, en ocasiones, cercanos a los de la ilustración científica, mediante documentación

basada en bibliografía o a través de la investigación directa, de carácter tanto metodológico como epistemológico y gnoseológico. Sin coartar en ningún caso a los autores en su libertad creadora o su lenguaje expresivo, éstos acumularon grandes conocimientos que propiciaron resultados artísticos personales y fundamentados en el ámbito del encargo (Ortega-Alonso 2019: 61).

La Rendición de Bailén

La vida bailenense gira en torno a la plaza General Castaños, como espacio público y de encuentro. Además, como su propio nombre indica, se trata de una plaza ligada a la Batalla de Bailén, hecho histórico que ha dado al municipio una fama internacional y que la ha situado en los libros de Historia. Debido precisamente a su singularidad, el proyecto *Murales Conciencia* inició su andadura en este lugar, uno de los puntos neurálgicos de la ciudad. Esta intervención de Ramón Pérez Sendra es una reinterpretación de la obra del pintor romántico Casado del Alisal, que plasmó en un lienzo la primera derrota de Napoleón en campo abierto, tomando como referencia *La Rendición de Breda de Velázquez*. El mural hace referencia a este hecho, pero además, a la teoría y la percepción del color: en la retina del ojo existen millones de células especializadas en detectar las longitudes de onda procedentes de nuestro entorno. Estas células fotorreceptoras, los conos y los bastones, recogen parte del espectro de la luz y, gracias al efecto fotoeléctrico, lo transforman en impulsos eléctricos, que son enviados al cerebro a través de los nervios ópticos, para crear la sensación del color.

Los peces del Vivero

La memoria social también es patrimonio. Durante más de tres generaciones, el estanque emplazado en el jardín del Parque D. Eduardo Carvajal (conocido popularmente como *El Vivero*) contó con una estimable población de carpas japonesas *Cyprinus carpio koi*, y fue protagonista del esparcimiento familiar bailenense. Antes de la llegada de la revolución tecnológica, este espacio era uno de los más frecuentados por las familias en días no lectivos, porque en él los niños podían jugar y pasear sin peligro, así como observar y dar de comer a estos peces de gran tamaño y colores llamativos. Por tanto, el valor patrimonial de este mural es inmaterial, y reside en el recuerdo de los habitantes de Bailén, pero la obra también aprovecha para tratar un tema de especial relevancia en la actualidad y que es uno de los principales causantes de pérdida de biodiversidad: las especies exóticas invasoras y su incidencia en los ecosistemas.

La existencia de una pared medianera construida en (y sin ser pintada desde) la década de los 60, justo enfrente del estanque, y la transformación continua de la localidad, ha convertido esta zona en un lugar de paso obligado para viandantes y escolares. El mural fue concebido por uno de

los autores de este texto, Diego Ortega-Alonso, y para su ejecución contó con la colaboración de Ramón Pérez Sendra.

Somos creación

La cerámica es una de las señas de identidad de Bailén. Desde tiempos inmemoriales este municipio ha sido un pueblo alfarero. Desgraciadamente, en la época del plástico y las nuevas tecnologías la cerámica se ha visto relegada a un segundo término y los conocimientos heredados de generación en generación por este oficio, corren el peligro de la desaparición. En este sentido, *Murales Conciencia* apuesta por difundir conceptos físicos y químicos tomando como ángulo de referencia el proceso de producción cerámico. Este se encuentra repleto de gestos técnicos que transforman naturalmente el mineral de la arcilla extraído de los cerros bailenenses para crear recipientes funcionales de cerámica, tales como platos, vasos, cazuelas, orzas, cántaros, macetas, etc., que forman parte de nuestra vida cotidiana. La fabricación cerámica es capaz de unir por sí misma patrimonio y ciencia y se constituye como una de las señas de humanidad más características desde el periodo neolítico. La capacidad de generar recipientes duraderos que permitían almacenar y cocinar una serie determinada de productos revolucionaría, a partir de entonces, el modo de vivir de las comunidades humanas. La generación de excedentes y la sedentarización estuvieron íntimamente relacionados con la gestación de un nuevo producto y su proceso de manufactura. Tanto es así que prácticamente la mitología de todas las culturas recoge la creación de piezas cerámicas como sinónimo de divinidad. Numerosas leyendas centran el origen del mundo y del ser humano en el barro y también coinciden en situar a sus artífices como dioses que modelan el mundo a su imagen y semejanza. De forma paralela, el traspaso inmaterial de saberes técnicos de generación en generación ha propiciado la instauración de un sistema de transformación físico-químico fundamentado en el valor de la experiencia. Obra de Raúl Ruiz "El Niño

de las Pinturas", su ejecución tuvo lugar aprovechando el contexto de la III Feria Internacional de Cerámica Artística de la Ciudad de Bailén, CERAMIBA 2018, y el V Congreso de la Asociación Española de Ciudades de la Cerámica.

Simbiosis

Más de seiscientos personas pertenecientes a centros educativos, asociaciones locales y colectivos en riesgo de exclusión social, participaron en la creación de este mural colaborativo de casi sesenta metros de largo, coordinado por el colectivo madrileño Boa Mistura. El resultado fue la confección de una frase del escultor Pablo Serrano, que habla de la necesidad de unir ciencia y arte, y no entenderlas como disciplinas separadas por barreras que en realidad, no existen, lo que supone una declaración de intenciones para el proyecto *Murales Conciencia*. El tema tiene que ver con utilizar la ciencia, el arte y el patrimonio urbano para despertar una conciencia cívica de respeto por lo que es de todos, en un espacio público marginal que se encontraba muy degradado y que, gracias a esta intervención, ha sido recuperado para su uso y disfrute. Así pues, este mural ha sido realizado por varios colectivos que abarcan desde niños/as y jóvenes, hasta padres y madres, personas mayores, entidades del movimiento asociativo, profesorado o personas con discapacidad [figura 1].

Hawking y la universalidad del AOVE

¿Qué tiene que ver Stephen Hawking con Bailén? Se trata de una pregunta recurrente que se suele plantear cuando se visualiza por primera vez este mural ubicado en la Plaza de Prim. Con la elección de uno de los grandes científicos de la historia de la humanidad, Adrián Pérez "Manomatic" podía cumplir con cada uno de los criterios que hacen de *Murales Conciencia* un proyecto singular. En primer lugar, en este mashup artístico ha inmortalizado a uno de los padres

Tabla 1.- Relación de entidades y personas involucradas en la ejecución colectiva del mural *Simbiosis*.

COLEGIOS/ENTIDADES	TOTAL
CEPr 19 DE JULIO (todo el alumnado)	70
CEPr GENERAL CASTAÑOS / CEIP PEDRO CORCHADO (50 alumnos/colegio)	100
COLEGIO SAGRADO CORAZÓN (6º y ESO)	100
CEIP VIRGEN DE ZOCUECA (50), IES MEDINA RIVILLA (50)	100
Personas con discapacidad intelectual y familias: TALLER OCUPACIONAL (20 personas), Asoc. AFAMP (30 personas), CLUB DEPORTIVO ALI-UP (25 personas)	75
ALUMNADO, AMPA Y PROFESORADO CONSERVATORIO REINA SOFÍA DE BAILÉN	150
CENTRO DE DÍA DE MAYORES DE BAILÉN	15
total participantes	610

del conocimiento de las Teorías del Universo que exploran lo que somos y de dónde venimos, en el mismo año de su muerte (2018). En segunda instancia, se refuerza la necesidad de difundir que la inclusión en nuestra sociedad es posible y debe ser una realidad, si se prestan los apoyos necesarios. Por último, con el guiño al olivar en el estampado de aceitunas de la camisa de Hawking, su autor pone de relieve que el aceite de oliva, una seña de identidad gastronómica de la provincia de Jaén, es un producto universal que nos pertenece a todos. Porque, recordemos, este mural se encuentra ubicado en un espacio en el que la gastronomía (mercado de abastos) y la cuestión social e inclusiva (Centro de Servicios Sociales de Bailén) encuentran gracias a la intervención de Manomatic, la unión perfecta a través de esta visión tan innovadora de Stephen Hawking [figura 2].

Topo-grafías

La topografía ha sido siempre una disciplina científica y técnica esencial para erigir monumentos enigmáticos de la antigüedad, aunque también ha servido a los geógrafos para conocer las propiedades y naturaleza del territorio que ha sido ocupado por las comunidades humanas. De igual modo, era imprescindible en el arte de la guerra. Por estas razones, el espacio elegido para llevar a cabo la realización de un mural ligado a la importancia de la medición, fueron las paredes y el ventanal de la terraza del Museo de la Batalla de Bailén. El conocimiento del territorio supone obtener ventaja en cualquier ámbito que tenga la pretensión de realizar alguna actividad en él. Lógicamente, en los conflictos bélicos el dominio del paisaje ha jugado tradicionalmente un papel fundamental a la hora de decantar la victoria hacia uno de los bandos enfrentados. Desde el punto de vista histórico, la idiosincrasia orográfica de Bailén y el conocimiento de ésta por parte del General Reding fue determinante para vencer por primera vez en campo abierto a la grande armée de Napoleón. La posición sobreelevada de la línea de artillería española acabó rompiendo en dos la división central gala sin causar un número de bajas numerosas entre sus soldados. Al igual que lo sucedido en las Termópilas, Zama, o las Navas de Tolosa, las tropas españolas, menores en formación y número, consiguieron desorganizar al ejército más poderoso del mundo de ese momento. El mural realizado por Ramón Pérez Sendra es una reinterpretación personal del mapa topográfico de la época. En el centro aparece esbozado el Bailén de 1808 sobre una gama cromática de curvas de nivel. A la izquierda se representa al general Reding, principal estratega sobre el campo del bando español y buen conocedor del medio geográfico. A la derecha se muestra al general Dupont, el máximo dirigente de los regimientos franceses obligado a capitular.

Reforestando

Esta intervención artística de alrededor de 300m², ha transformado por completo una plaza absolutamente

degradada de la localidad y la ha reconvertido en un lugar de paseo, esparcimiento y contemplación. “Reforestando” es un proyecto de Doa Ocampo, que nace con la voluntad de recuperar espacios a través de temáticas vegetales relacionadas con el entorno donde se ubican. En Bailén son cinco las especies escogidas: el olivo, el clavel silvestre, la coscoja, la lavanda y el paloduz. Todas ellas están ligadas al municipio de diversas maneras: algunas, por ser plantas de cultivo tan importante para la economía local como el olivar; otras como el paloduz, cuya presencia en las cuencas de los ríos Rumbler y Guadiel ha implicado su consumo por parte de varias generaciones y alude a la memoria colectiva local; el resto, por tratarse de especies ligadas al ecosistema mediterráneo y a la flora de Sierra Morena. Las especies de flora autóctona representadas en este mural están estéticamente vinculadas a la ilustración botánica, utilizando colores planos de gamas frías y líneas que perfilan las sinuosas formas de la vegetación elegida por su autora.

Bosque de neuronas

Ramón Pérez Sendra aborda la intervención de un espacio de rampas sumamente degradado que conduce desde el Paseo de las Palmeras (uno de los puntos neurálgicos de la localidad) hasta un área vinculada a un parque infantil, muy próxima a las intervenciones de Doa Ocampo y la obra colectiva coordinada por Boa Mistura. La perspectiva de las rampas, con el Paseo de las Palmeras y el Monumento a la Batalla de Bailén de fondo, permite al autor la creación de una anamorfosis en la que los motivos pictóricos y el paisaje coinciden desde un determinado punto de vista, y unen su temática con el lugar, a través de una intrincada maraña de células nerviosas y colores, de la mezcla del paisaje y la composición del mural, donde las raíces de las palmeras son dendritas, y viceversa, en el 85 aniversario del fallecimiento de Santiago Ramón y Cajal [figura 3].

Cántaros comunicantes

Desde la época romana, los recipientes cerámicos se utilizaban para lograr el equilibrio de los líquidos contenidos en vasos comunicantes. La presión atmosférica y la gravedad son constantes en cada recipiente, por lo que la presión hidrostática es siempre la misma, sin influir su geometría ni el tipo de líquido. Esta es la base a través de la cual el muralista jiennense José Fernández Ríos construye un trampantojo que enlaza directamente con el contexto histórico y el patrimonio inmaterial de la localidad, a través de la figura de una mujer y su cántaro, que evoca al papel crucial que tuvieron las aguadoras en el desarrollo de la Batalla de Bailén y que Benito Pérez Galdós reflejase en una de sus obras dedicada a este suceso:

“Es verdad que de Bailén salían en bandadas multitud de mujeres con cántaros de agua para refrescarnos; pero de este socorro apenas podía participar una pequeña parte

de la tropa, porque los que estaban en el frente no tenían tiempo para ello. Más de una vez aquellas valerosas mujeres se expusieron al fuego, penetrando en los sitios de mayor peligro, y llevando sus alcarrazas a los artilleros del centro. En los puntos de mayor peligro, y donde era preciso estar con el arma en el puño constantemente, nos disputábamos un chorro de agua con atropellada brutalidad: rompíanse los cántaros al choque de veinte manos que los querían coger, caía el agua al suelo, y la tierra, más sedienta aún que los hombres, se la chupaba en un segundo.” (Pérez Galdós, Benito: «Bailén». *Episodios Nacionales*, 1.a Serie, IV episodio)

Consideraciones finales

Murales Conciencia es un proyecto singular que se alinea con la nueva definición de museo propuesta por el sector más progresista del ICOM. De acuerdo con esta, no importaría tanto el continente como el contenido y la

relación que este último tenga con las personas que entran en contacto con él. Más allá de la percepción propia que se tenga de las obras que conforman el proyecto, y atendiendo principalmente a diversos condicionantes contextuales y sensoriales, los murales se encargan de narrar discursos científicos que parten de valores patrimoniales intrínsecos a la sociedad bailenense. Se trata esta de una singularidad que ha propiciado el nacimiento de un sentimiento de apropiación y arraigo en un entorno plenamente rural.

Existen datos que permiten comenzar a apreciar el potencial turístico que la configuración de una ruta física y virtual de arte público puede llegar a generar. La repercusión en el flujo turístico, y la percepción y valoración pública del proyecto, desde un punto de vista cualitativo y cuantitativo, ha propiciado unos resultados reflejados en los mecanismos de evaluación de impacto del proyecto y en el interés que este ha suscitado tanto en la población como en los diferentes eventos en los que ha sido presentado.

Tabla 1.- Herramientas, acciones, indicadores y resultados de los mecanismos de evaluación de impacto del proyecto *Murales Conciencia*.

HERRAMIENTA/ACCIÓN	INDICADOR
Murales colaborativos	<p>Simbiosis de Boa Mistura. 610 participantes de diferentes perfiles sociales (Datos desglosados en Tabla 1).</p> <p>Mural colaborativo (exhibición) en Encuentro Guadalinfo de Punta Umbría, Huelva (más de 800 dinamizadores de Centros Guadalinfo pudieron verlo, más de 8000 visualizaciones en Facebook).</p> <p>Debido a que todos los murales se han realizado en el entorno urbano, es prácticamente imposible contabilizar el número de personas que han podido asistir directamente a sus procesos de creación o visitarlos in situ. Nos remitimos al censo de la localidad de 2018 (17820 habitantes) para dar una cifra referencial.</p> <p>Número de visitantes que ha recibido el Museo de la Batalla de Bailén en 2019 (enero-octubre): 12000, nacionales e internacionales. Aunque no podamos asegurar que hayan realizado la ruta diseñada al completo, sí podemos certificar que han podido observar el mural Topo-grafías.</p>
Participación en congresos, jornadas, conferencias...	<p>V Congreso de la Asociación Española de Ciudades de la Cerámica. Bailén, Jaén (Junio 2018). Creación de mural adscrito al programa del congreso.</p> <p>30º Encuentro de APECV (Asociación de Profesores de Expresión y Comunicación Visual) y 3º Congreso de la RIAEA (Red Iberoamericana de Educación Artística). Coimbra, Portugal (Junio-julio 2018). Participación con comunicación oral. 200 asistentes aprox.</p> <p>Jornadas Murales Conciencia. 5 conferencias y 1 mesa redonda. Museo de la Batalla de Bailén. (Enero 2019). Nº de asistentes/conferencias: 60 personas (en su mayoría, alumnos del Máster de Investigación y Educación Estética y del Máster de Patrimonio de la Universidad de Jaén, y también personas interesadas de la localidad y de alrededores).</p> <p>Participación en debate abierto del grupo de arte urbano del GEIIC: Museos de arte urbano: competencias y posibilidades. 20ª Jornada de Conservación de Arte Contemporáneo del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: 40 personas aprox. (Marzo 2019).</p> <p>Congreso de Comunicación Social de la Ciencia. Universidad de Burgos, Asociación Española de Comunicación Científica (Octubre 2019). Comunicación Flash oral.</p>
e-mailing especializados a los prescriptores y actores seleccionados	<p>Nº de destinatarios de la lista de distribución de contactos del ayuntamiento: 33 medios de comunicación.</p> <p>Lista de comunicación de la Red Guadalinfo.</p>
Video-clips en canales de divulgación virtuales	<p>9 videoclips (uno por cada mural ejecutado).</p> <p>Visualizaciones totales Youtube: 2329.</p> <p>Videoclips en Instagram: 9.</p> <p>Visualizaciones totales: 603.</p> <p>(Se reflejan los datos de las publicaciones propias del proyecto, si bien los datos de visualizaciones son muy superiores en los perfiles sociales profesionales de los artistas participantes).</p>

<p>Ferias y muestras del sector turístico para promoción y difusión del proyecto (a través de difusión en vídeos, cartelería y folletos)</p> <p>El proyecto Murales Conciencia se integra dentro del paquete turístico de la localidad que se promociona en estos eventos</p>	<p>Feria de los Pueblos de Jaén (Marzo de 2018 y 2019) En torno a 15000 visitantes cada edición.</p> <p>Tierra Adentro. Jaén (Noviembre de 2018). En torno a 20000 visitantes.</p> <p>FITUR 2018 En torno a 70000 visitantes.</p> <p>FITUR 2019 En torno a 60000 visitantes.</p> <p>(Nº de encuentros mantenidos y contactos generados: 12. Contactos con empresas turísticas provinciales. 20 Contactos con empresas turísticas autonómicas. 100 Contactos con empresas turísticas nacionales e internacionales).</p>
<p>Integración de recorrido virtual en Google My Maps</p>	<p>https://www.google.com/maps/d/u/1/edit?hl=es&mid=1vPTZvlf3SNf3sH9UaamNORg0WCJ80YGU&ll=38.09404309537841%2C-3.779163516671815&z=17 [última consulta:2-11-2019]</p>
<p>Portales web</p>	<p>Nº de visitas a portal Ayuntamiento en el primer trimestre de 2018:</p> <p>Enero (Visitas 14.525 Número de páginas visualizadas 42.908).</p> <p>Febrero (Visitas 14.510 Número de páginas visualizadas 45.266).</p> <p>Marzo (Visitas 16.501 Número de páginas visualizadas 49.233).</p> <p>En cuanto a la web del Museo de la Batalla de Bailén, donde también se encuentra ubicado el link a la exposición virtual, los datos estadísticos del primer trimestre de 2019 han sido los siguientes:</p> <p>Enero – (Visitantes – 2157 Páginas visitadas : 4000)</p> <p>Febrero – (Visitantes – 1787 Páginas visitadas : 3533)</p> <p>Marzo – (Visitantes – 1634 Páginas visitadas : 4512)</p>
<p>Notas de prensa/apariciones en medios</p>	<p>Nº de notas de prensa/comunicaciones:</p> <p>Artículos en Diario Ideal: 2 (uno de ellos, portada del diario en su edición impresa). Volumen de público de los medios que publican: Diario Ideal.</p> <p>Artículo en Diario Jaén: 1 (66000 lectores según Estudio General de Medios 2013). https://www.diariojaen.es/provincia/bailen/murales-conciencia-impulsa-el-arte-urbano-IA5453749 [última consulta:2-11-2019]</p> <p>Los datos facilitados por el medio Bailén Diario, son de 39836 sesiones en su página en 2018.</p> <p>Los datos de alcance de la Red Guadalinfo, que se ha realizado numerosas acciones de promoción y difusión del proyecto (como ya se ha indicado anteriormente) pueden consultarse aquí http://consorciofernandodelosrios.es/descargas/Informe_POA_2018.pdf [última consulta:2-11-2019]</p> <p>Artículos en blog de Guadalinfo: 2</p> <p>Nota de prensa de FECYT</p> <p>1 entrevista en Radio Municipal de Bailén.</p> <p>1 aparición en las noticias autonómicas de Canal Sur Televisión (septiembre 2019).</p> <p>1 reportaje en el programa Andalucía Directo, de Canal Sur Televisión (Octubre 2019).</p>
<p>Perfiles sociales</p>	<p>Cuenta en Instagram</p> <p>Página Facebook.</p>
<p>Acciones de Divulgación de la Fundación Descubre*</p>	<p>Datos recabados por la fundación sobre el nº de visitas al portal EXPLORIA CIENCIA en 2018: 487.</p> <p>*(Datos facilitados por la Fundación Descubre</p>
<p>Publicaciones en revistas especializadas</p>	<p>Artículo "Murales Conciencia". Locvber, Revista Científica de Patrimonio (2018), Vol 2: 187-194.ISSN: 2603-5847.</p>

No obstante, la adscripción de pertenencia por parte de la mayoría de un colectivo social, permite divulgar ciencia y que se entienda el patrimonio material e inmaterial como algo de dominio público, que merece ser conocido, conservado y promovido por el conjunto de la sociedad. La creación de esta colección museográfica en la calle ha favorecido el surgimiento de una conciencia colectiva que reivindica la necesidad de mantener, proteger y preservar el espacio público, promoviendo la gestación de una nueva realidad urbana democratizadora y responsable con su medio. El desarraigo individualista impuesto por la modernidad (Hernando 2012) ha empezado a romperse gracias a la creación de obras que hablan de lo que une a la comunidad.

La ejecución de algunos de los murales se realizó coincidiendo con importantes eventos celebrados en la localidad, como la Recreación de la Batalla de Bailén 2017, con alrededor de 4500 visitantes, o la Feria Internacional de Cerámica Artística CERAMIBA 2018 y el V Congreso Nacional de Ciudades de la Cerámica (3600 visitantes entre ambos eventos). Sólo en estas dos actividades, el municipio bailenense recibió más de 8000 visitantes de fuera de la localidad que pudieron ver los procesos de creación de los murales y, por tanto, la transformación de la ciudad.

¿Podría ser *Murales Conciencia* un referente o método marco para actuar en otros municipios? No necesariamente, pero sí puede servir como ejemplo para un mundo rural cada vez más desarraigado, que intenta hacer frente a crisis de identidad que condicionan su propia existencia. Un punto de partida podría ser empezar a plantear enfoques innovadores que garanticen una adaptación sostenible y sensible a los cambios asociados a la crisis económica de la última década, que han supuesto una fuerte contracción de la población rural (Pinilla y Sáez 2017). Si estas líneas sirven, al menos como reflexión, habremos cumplido con creces los objetivos planteados cuando este proyecto, ahora materializado, empezó a forjarse como idea. En nuestro caso la clave reside en recordar y potenciar de dónde venimos para proyectar un presente prometedor que vaticine un futuro sostenible. Los museos tienen una misión crucial en esta tarea y *Murales Conciencia* empieza a cumplirla.

Notas

[1] Tal y como Rosa Gasol, Restauradora de la Diputació de Barcelona, expuso de forma clara durante la reunión paralela a la 20ª jornada de Conservación de Arte Contemporáneo celebrada en el Reina Sofía en febrero de 2019.

[2] DONAIRE, G (2012). Los ladrillos se amontonan en Bailén. *El País*. Fecha de última consulta: 23/08/2019 https://elpais.com/ccaa/2012/06/16/andalucia/1339865809_126996.html [última consulta:2-11-2019]

[3] FUNDACIÓN DESCUBRE (2019). *Murales Conciencia. Explora Ciencia*. Fecha de última consulta: 23/08/2019 <https://fundaciondescubre.es/recursos/murales-conciencia/> [última consulta:2-11-2019]

[4] ORTEGA-ALONSO, D (2019). Lista de reproducción de vídeos del proyecto *Murales Conciencia*. *Canal Youtube del Centro Guadalinfo de Bailén*. Fecha de última consulta: 28/08/2019 <https://www.youtube.com/playlist?list=PLX-3qa9QsS56aWlcQWjPrZSM62b-pG6-> [última consulta:2-11-2019]

Bibliografía

BAUMAN, Z. (2010) *Mundo-consumo: ética del individuo en la aldea global*. Editorial Paidós Mexicana.

CÁRDENAS, A., AGUDO, J. A. (2012). *La Edad del Barro*. Granada: Port-Royal.

CHRISTENSEN, C. M., RAYNOR, M. E., MCDONALD R. (2015) "What is disruptive innovation." *Harvard Business Review* 93.12 : 44-53.

FUNDACIÓN ESPAÑOLA PARA LA CIENCIA Y LA TECNOLOGÍA (2018). "Percepción Social de la Ciencia y la Tecnología en España". Recuperado de: https://icono.fecyt.es/sites/default/files/filepublicaciones/18/epsct2018_informe_0.pdf [última consulta:2-11-2019]

GARCÍA, J., GARCÍA, M. R. (2016). "El turismo cultural en Málaga: Una apuesta por los museos." *International journal of scientific management and tourism* 2.3: 121-135.

HERNÁNDEZ, F. (1993): "Evolución del concepto de Museo." *Revista General de Información y Documentación* 2.1:85-97.

HERNANDO, A. (2012): *La fantasía de la individualidad. Sobre la construcción sociohistórica del sujeto moderno*. Buenos Aires: Katz editorial.

ICOM (2019): "Definición de Museo". Recuperado de: <https://icom.museum/es/actividades/normas-y-directrices/definicion-del-museo/> [última consulta:2-11-2019]

LORA, P., ROCHA, D. (2016). "Promoción de la innovación social a través de la utilización de metodologías participativas en la gestión del conocimiento." *Equidad y Desarrollo*, (25): 159-178.

MARTOS, E., y GARCÍA, A. E. M. (2014). "Artefactos culturales y alfabetización en la era digital: discusiones conceptuales y praxis educativa." *Teoría de la educación. Revista Interuniversitaria*, 26 (1 (en-jun), 119-135.

ORTEGA-ALONSO, D. (2018). "Murales Conciencia". *Locvber*, Vol 2: 187-194

ORTEGA-ALONSO, D. (2019). "Personalidad artística en ilustración científica: Un estudio de caso." *Tercio Creciente*, 15, págs. 55-72.

PÉREZ GALDÓS, B. (2014): *Episodios Nacionales (todas las series, con índice activo)*. E-artnow.

PINILLA, V., SÁEZ, L. A. (2017). "La despoblación rural en España: génesis de un problema y políticas innovadoras". CEDDAR, Zaragoza.

REMESAR, A. (2000). "@rte contra el pueblo. Tensiones entre la democracia y el arte público." Publicacions de la Universitat de Barcelona. *Monografias socioambientales* 24

REMESAR, A. (2019). "Del arte público al post-muralismo. Políticas de decoro urbano en procesos de Regeneración Urbana." *On the W@terfront. Public Art. Urban Design. Civic Participation*. Urban Regeneration, 61(1), 3-65.

SERRANO-MARTÍNEZ, C. (2016). "El arte urbano como instrumento de empoderamiento y visibilización. El Festival de Asalto." *Comunitania: revista internacional de trabajo social y ciencias sociales*, 11, 9-26.

SILBERBERG, T. (1995). "Cultural Tourism and business opportunities for museums and heritage sites". *Tourism Management*, Vol.16, nº. 5: 361-365.

TOHARIA, M. (2010). "Políticas de comunicación universitaria y divulgación científica." *La Cuestión Universitaria* 6: 95-102.

VISCONTI, L. M., SHERRY JR, J. F., BORGHINI, S., ANDERSON, L. (2010). "Street art, sweet art? Reclaiming the "public" in public place". *Journal of consumer research*, 37(3), 511-529.

Referencias web

Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología. Informe de resultados de Percepción Social de la Ciencia y la Tecnología (2018). Referencia web: <https://icono.fecyt.es/informes-y-publicaciones/percepcion-social-de-la-ciencia-y-la-tecnologia-en-espana> [última consulta 24-10-2019]

Conferencia OMT/UNESCO: El turismo cultural mantiene las comunidades y el patrimonio vivo. Referencia web: <http://www2.unwto.org/es/press-release/2018-12-05/conferencia-omtunesco-el-turismo-cultural-mantiene-las-comunidades-y-el-pat> [última consulta 24-10-2019]

Ruta virtual de Murales Conciencia en la plataforma Explora Ciencia, de la Fundación Descubre. Referencia web: <https://idescubre.fundaciondescubre.es/explora-ciencia/murales-conciencia/> [última consulta 24-10-2019]

Ruta virtual de Murales Conciencia en página web del Ayuntamiento de Bailén. Referencia web: <http://www.ayto-bailen.com/index.php/component/content/article/95-news/2781-murales-conciencia> [última consulta 24-10-2019]

Museo de la Batalla de Bailén. Referencia web: <http://museobatalladebailen.es> [última consulta 24-10-2019]

Autor/es



Diego Ortega-Alonso
Universidad de Jaén
info@diegortegalonso.com

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Granada. Máster en Investigación y Educación Estética y Doctorando en Patrimonio por la Universidad de Jaén. Sus líneas de trabajo se extienden en torno a temas como la investigación en artes, la divulgación de la ciencia a través del arte, la ilustración científica, la innovación social o la inclusión de las personas con discapacidad intelectual y colectivos en riesgo de exclusión social. Agente de Innovación del Ayuntamiento de Bailén en la Red Guadalinfo, es responsable e investigador principal del proyecto Murales Conciencia, financiado por FECYT.



Juan Jesús Padilla Fernández
Patrimonio del Ayuntamiento de Bailén
juanypad@ucm.es / jjpadilla@ayto-bailen.com

Doctor internacional en Historia y Arqueología por la Universidad Complutense de Madrid con la calificación de Cum Laude. Actualmente gestiona y dirige el área de Patrimonio del Ayuntamiento de Bailén, así como el Museo de dicha localidad, centrado en recordar la célebre Batalla de Bailén. Desde esta posición, ha promovido múltiples actuaciones de carácter cultural que han ayudado a enriquecer y fomentar el patrimonio material e inmaterial de este municipio jiennense. Uno de ellos es precisamente Murales Conciencia, financiado por FECYT.

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

Jordi Pallarès

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

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

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

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

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

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

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

Introducción

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

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

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

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

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

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

Mediar con lo público: retos museísticos y curatoriales

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

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

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

Street Art-Banksy & CO: el comisario como vándalo

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



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

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

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

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

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



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

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

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

La opinión de los profesionales

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

Respecto a los emergentes museos de arte urbano

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

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

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

Abordar lo efímero y la autoría en espacios indoor

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

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

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

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

La ciudad como museo

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

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

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

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



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

Conclusiones

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

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



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

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

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



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

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

Notas

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografía

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Autor/es**Jordi Pellarès**

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

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

Repensando el arte público. New York city's *Percent for Art Program*

Sergio Pardo López

Resumen: En los últimos treinta años el número de nuevos programas e iniciativas de arte público se ha incrementado exponencialmente tanto en Estados Unidos como a nivel internacional. El aumento de iniciativas que promueven esta disciplina y la falta de rigurosidad en sus procesos de selección y gestión dificultan la consecución de piezas de arte público exitosas. El siguiente artículo presenta y evalúa diferentes aspectos que facilitan la concepción de piezas de arte público con garantías a través del *Percent for Art Program*, de la Concejalía de Cultural de Nueva York, programa pionero en la disciplina en Estados Unidos.

Palabras clave: Percent for Art Program, New York, Arte Público, Cultural Policies

Rethinking public art. New York city's *Percent For Art Program*

Abstract: In the last thirty years the number of new public art programs and initiatives has increased exponentially both in the United States and internationally. The increase in initiatives that promote this discipline and the lack of rigor in their selection and management processes make it difficult for these programs to achieve public success. The following article presents and evaluates the conception of public art pieces through the *Percent for Art Program*, of the Department of Cultural Affairs of New York City, a pioneering program in the United States.

Key words: Percent for Art Program, New York, Public Art, Cultural Policies

Introducción

En palabras de la filósofa de origen alemán Hilde Hein *"la presencia de arte al aire libre, bien en una terminal de autobuses o en la recepción de un hotel no hace que el arte sea automáticamente público, al igual que no por el mero hecho de introducir un tigre en una jaula lo podremos llegar a domesticar"*. (Hilde 1996:4). En las últimas décadas, la presencia de piezas de arte público como resultado de iniciativas aisladas o enmarcadas en programas específicos ha aumentado exponencialmente tanto dentro de nuestras fronteras como a nivel internacional. Sin embargo, la falta de transparencia, la carencia de

procesos de selección rigurosos o el descuido en la posterior gestión – en parte de estas iniciativas – ha tenido a corto plazo la consecuencia global de un empobrecimiento de la disciplina.

El éxito del arte público radica en gran parte en la adecuada combinación de tres componentes principales: la elección de propuestas y, por ende, de sus creadores que despierten gran interés artístico, una correcta comprensión del espacio, así como su vinculación con el entorno en donde se ubicará la pieza. Estos tres ejes son esenciales a la hora de responder a la idea principal que debe estar detrás de cualquier proceso de arte en

el espacio público: ¿Qué debe lograr la presencia de la futura obra? Respuesta que tiene que ver con el mensaje, sus destinatarios y su propósito. Entender y responder correctamente a las premisas de cada proyecto facilita, por tanto, la aceptación del elemento en el lugar y busca construir un sentimiento de pertenencia y empoderamiento por parte de aquellos que vivirán y disfrutarán de la misma. Así bien, esta amalgama de factores ha de llevarse a cabo teniendo siempre presente la valía artística del proyecto y su potencial para enriquecer, expandir y fortificar la disciplina y la trama urbana de nuestras ciudades.

Es hora de hacer un alto en el camino a fin de ahondar en una profunda reflexión sobre esta materia en aras de establecer y determinar unas directrices que no pretendan alentar y llevar a cabo programas que produzcan meramente obras anodinas sin ningún vínculo con sus destinatarios, cuyo único propósito sea favorecer la imagen del patrocinador o artista e, incluso, inundar de imágenes vacuas las plataformas digitales. Es momento de seleccionar trabajos en procesos abiertos, por profesionales expertos en el campo concreto, teniendo siempre presentes las disciplinas en juego: medio ambiente, arquitectura, demografía e idea de permanencia en el tiempo; lo que junto con el proceso creativo del artista lleve a generar una pieza específica para el lugar. Hoy todos los agentes implicados deben promover políticas y programas que escuchen a las partes actoras, que las hagan partícipes en el proceso de selección para que una vez pasado el testigo la obra no sea entendida como un elemento extraño.

Pasado y presente del arte público en EEUU

En los Estados Unidos la idea contemporánea de introducir arte en el espacio público surge con el denominado *Federal Art Project* (FAP), creado por el presidente Franklin D. Roosevelt en 1935 a fin de fomentar la industria creativa y crear oportunidades para pintores, muralistas, escultores y artistas gráficos. El proyecto (renombrado en 1939 como *Works Progress Administration*; WPA) es el germen de los programas de arte público surgidos a finales de la década de los 50 y, por tanto, del centenar de programas que existen en la actualidad: locales, estatales o federales, y que se subvencionan a cargo de un porcentaje del presupuesto de construcción de las obras públicas (Grieve, 2009). Como definió el primer director del FAP, el curador e historiador Holder Cahill, (1880-1960) la visión de la iniciativa era servir como herramienta para incorporar el arte, los artistas y su proceso creativo en la vida cotidiana de las comunidades de todo el país.

A través de la FAP/WAP [1] unos diez mil artistas produjeron alrededor de trescientos cuarenta mil dibujos, pinturas y obras esculpidas, muchas de las cuales aún son visibles en edificios públicos de todo el país (Hapke, 2008:113). Sin embargo, durante este tiempo el arte público no se

entendió como la intersección entre el arte, el espacio y la comunidad. Fue la influencia de un movimiento de arte contemporáneo —durante la década de 1980, el arte participativo y las ideas de Jane Jacobs, "*community development must be locally informed, human-centric, and holistic*" (Jacobs, 1961)— lo que ayudó a configurar la práctica actual del arte público en Estados Unidos.

Este nuevo enfoque artístico fue capaz de abordar elementos que parecían difíciles de manejar en proyectos institucionales durante los años setenta y ochenta. El arte participativo se centró en un compromiso directo con los espectadores a lo largo del proceso creativo, permitiéndoles ser además creadores y editores. Se plantearon nuevas preguntas: ¿en qué medida el trabajo y el proceso de un artista tienen que estar vinculados al contacto directo con la comunidad? A diferencia del arte participativo, en el arte público no existe un enfoque único para lograr el objetivo deseado. La pieza ha de surgir como respuesta del creador al entorno y condicionantes del proyecto, permitiendo a las partes implicadas participar de manera directa o indirecta, dependiendo del proceso creativo del artista, con el fin de producir obras que además de su intrínseco valor estético, cumplan otros propósitos: fomentar sentimiento de comunidad/identidad, mejorar el espacio urbano, abordar problemas sociales, fomentar el cambio social, aportar un valor educativo o favorecer el desarrollo económico. Como señala la historiadora británica Claire Bishop "una obra de arte público se concibe como incompleta si no hay interacción directa o indirecta por parte de los espectadores". Debe entenderse que, como en el arte participativo, la importancia artística debe estar vinculada a la construcción de vínculos sociales a través del significado y la actividad de la comunidad (Bishop 2006).

Percent for Art Program. NYC Department of Cultural Affairs

En 1982, mientras Nueva York salía de una recesión económica, el alcalde de la ciudad Edward I. Koch inició el *Percent for Art Program*, posteriormente aprobado por el Ayuntamiento y dependiente de la Concejalía de Cultura de la ciudad. A partir de entonces un uno por ciento (2) del presupuesto de todos los proyectos de construcción de obra nueva o renovaciones financiadas por la ciudad se destina a obras de arte público, realizadas de manera específica para dichos espacios y su entorno. El Programa comenzó en 1983 con el desarrollo de un procedimiento para determinar los proyectos más adecuados, así como con la implantación de un proceso de selección equitativo llevado a cabo por profesionales del sector, abierto al público y con gran participación de la comunidad. Cerca de 430 proyectos han sido completados desde el inicio del programa, alcanzando un montante de noventa millones de dólares destinados a arte público. A lo largo del programa han participado

entre otros artistas Alice Aycock, Sol Lewitt, Chakaia Booker, Lawrence Weiner o Ursula von Rydingsvard. Desde el año 2002 casi 140 proyectos han sido completados y en la actualidad el programa cuenta con 126 en curso — que alcanzan la suma de 23.9 millones de dólares— y serán destinados a la realización de futuras piezas para la ciudad de Nueva York, obras que llevarán la firma de artistas como Hank Willis Thomas, Mierle Laderman Ukeles o Sara Ouhaddou.

Proceso

Fases del proceso:

1. Licitación del proyecto
2. Comisariado de Artistas
3. Primer panel de selección
4. Segundo panel de selección. Presentación de propuestas
5. Fabricación
6. Instalación

Licitación del proyecto y Comisariado de Artistas

Cada proyecto comienza en el momento de la licitación de la construcción y a partir de ahí se inserta en paralelo el trabajo de arquitectos, paisajistas e ingenieros en comunión con el artista. Durante la primera fase el equipo del programa lleva a cabo diferentes reuniones con las partes implicadas: técnicos, miembros de las concejalías involucradas en el proyecto, futuros usuarios del espacio y cohabitantes de la obra, a fin de entender las expectativas y posibles finalidades de las obras. Así mismo, el proyecto es presentado en la Junta de Distrito a fin de involucrar a la comunidad y generar diálogo. Tras un estudio pormenorizado de los condicionantes, el equipo del programa realiza un comisariado de artistas — aproximadamente cuarenta por proyecto — fundamentado únicamente en la trayectoria de los candidatos y su potencial para el proyecto en cuestión, solo teniendo en cuenta su trabajo previo y proceso creativo. Como novedad, factores como la procedencia, el momento en su carrera artística, el valor de mercado o su experiencia previa con la ejecución de obras de arte en el espacio público son del todo irrelevantes, por lo que cualquier artista, con independencia de su trayectoria y ubicación puede postularse como posible candidato.

La selección de artistas es el resultado por tanto de un trabajo interno de comisariado de los miembros del programa, los cuales hacen uso de la base de datos de artistas de la Concejalía de Cultura. Cualquier creador interesado en participar, tanto nacional como internacional, puede postularse durante todo el año a través del portal habilitado y enviar la información necesaria a fin de ser considerado para futuros proyectos [figura 1].

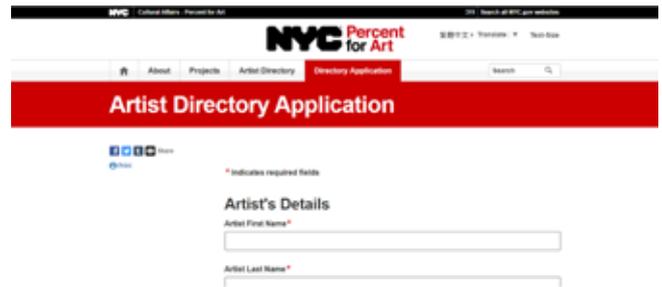


Figura 1.- Captura de pantalla del registro de artistas del Percent for Art Program, accesible dentro de la página web de la Concejalía de Cultura de la ciudad de Nueva York. <https://www1.nyc.gov/site/dclapercentforart/contact/contact.page> [última consulta: 2-11-2019]

Primer y segundo panel de selección

En las dos fases inmediatamente posteriores de este proceso, del que saldrá el artista elegido, todas las decisiones serán tomadas por técnicos: curadores externos, artistas, críticos especializados en la materia, historiadores, y responsables del programa. Decisiones que tendrán en cuenta los comentarios y puntos de vista de todo aquel que quiera participar, siendo las sesiones abiertas a la participación del público en general. Para cada proyecto, el equipo del programa selecciona los miembros del jurado que participaran en ambos paneles. Los criterios de selección tienen en cuenta la trayectoria del profesional, experiencia en procesos de arte público y su conocimiento del entorno en donde se ubicará la pieza.

Composición el jurado:

Presidente del jurado: director o miembro del *Percent for Art Program*

- Panelistas con derecho a voto
- Representante del *Percent for Art Program*
- Representante de la *Sponsor Agency* [3]
- Representante de la *Design Agency* [4]
- 3-4 profesionales externos: artistas, críticos de arte, historiadores o curadores.
- Panelistas Asesores
- Arquitectos, paisajistas, urbanistas, ingenieros
- Representantes de la *Public Design Commission* [5]
- Representantes políticos: Ayuntamiento, Junta de Distrito
- Organizaciones locales
- Público general

Durante el Primer Panel de Selección el cometido es cribar la lista de cuarenta artistas preseleccionados a cuatro o cinco finalistas, atendiendo a su proceso y potencial creativo. Para ello se presenta a los panelistas diez obras de cada artista acompañado de un *Artist Statement* [6]. Después de visualizar el trabajo de los artistas a considerar, se abre la ronda de discusión que va seguida por diversas rondas de votación, facilitando la participación de cualquier asistente en la sala a presentar sus alegaciones y puntos de vista. Los

técnicos con derecho a voto, por tanto, basan su decisión en base tanto a su experiencia y criterio profesional como a los argumentos compartidos por los asistentes y el debate generado durante el proceso.

Tras la selección y posterior comunicado a los finalistas, se organiza en las semanas posteriores una Orientación Artística en donde el equipo del *Percent for Art Program*, arquitectos, miembros de la comunidad y demás actores involucrados, comparten la información necesaria para la realización de la propuesta específica remunerada por parte de los finalistas. Desde este momento los creadores cuentan con dos meses para desarrollar la idea y contarán con el apoyo de los técnicos *Percent for Art Program*, que visitarán a los creadores al menos una vez en sus estudios o por a través de videoconferencia un mes antes de la presentación de las propuestas, y demás profesionales involucrados en el proyecto.

El segundo panel de selección o de entrevistas, igualmente abierto al público, el mismo comité escuchará de viva voz durante media hora, ya de manera presencial o por videoconferencia, la presentación por parte de cada uno de los finalistas seleccionados. Debido a la variedad geográfica de los artistas y condicionantes del idioma, la presentación puede ser llevada a cabo por un representante (galerista, miembro del estudio del artista, etc. con la ayuda de intérpretes facilitados por la Concejalía. Tras las presentaciones, al igual que en la primera fase de selección, se abre la ronda de debate y diversas votaciones que tendrán como resultado la selección del artista y proyecto a realizar.

Fabricación e Instalación

Una vez seleccionada la pieza, comienza la fase de desarrollo de la propuesta, que permitirá al artista(s) definir la idea y abordar tanto aspecto artístico, conceptuales y técnicos con la ayuda de las partes implicadas en el proceso. Siempre que la obra y el proceso creativo a desarrollar lo permitan, se podrán llevar a cabo talleres o actividades en relación a la futura obra, temática y medio artístico, a fin de seguir fomentando el sentimiento de pertenencia y propiedad por parte de la comunidad para con la futura pieza de arte público.

En tal sentido, la visión del *Percent for Art Program* y su por ende su proceso busca que las piezas seleccionadas pretendan ser una herramienta de expresión y transformación de la comunidad mediante una creación artística colectiva y participativa, surgida del entendimiento de las necesidades, así como de una ubicación concreta y sus adherencias sociales, funcionales, simbólicas y estéticas. Los proyectos de arte público realizados por el programa de Nueva York se materializan en multitud de medios, tamaños, localizaciones y técnicas. Si bien parte de la colección de la ciudad incluye murales, mosaicos y esculturas que se suelen asociar

más fácilmente con la concepción más tradicional de "arte público", los proyectos del *Percent for Art Program* pretenden reflexionar con una visión contemporánea sobre la trama urbana en la que se insertan. Obras como *Alterview* de Natasha Johns-Messenger que versa sobre las diferentes percepciones de la realidad; *Your Voices* de Janet Zweig, que funciona como elemento de conexión entre docentes y estudiantes en un colegio público del Bronx; *Peace Clock* de la artista noruega Lina Viste Grønli, repensando la idea del monumento o memorial con su escultura cinética frente a las Naciones Unidas; o una lámpara de LED, *Shakespeare Machine* de Ben Rubin que se ha convertido en el icono del vestíbulo del Public Theater, constituyen ejemplos claros de lo que tratan de conseguir. [figura 2]



Figura 2.- Obra titulada *Peace Clock*, realizada en 2019 por la artista Lina Viste Grønli y ubicada en la Trygve Lie Plaza, enfrente de las Naciones Unidas en Manhattan. La pieza en su concepción busca reflexionar sobre cómo ha de abordarse el monumento contemporáneo, buscando conceptos atemporales y transversales en la diversidad de los espectadores, para una mayor relevancia en el tiempo del legado de la persona al que se busca honrar. *Peace Clock* es una pieza de arte público cinética ubicada delante de las Naciones Unidas que forma el símbolo de la paz dos veces al día (04:30 y 16:30) como tributo a Trygve Lie, primer Secretario General de la organización y promotor de la campaña de desarme nuclear. Concejalía de Cultura de la Ciudad de Nueva York

Tras más de treinta y cinco años de recorrido, el programa neoyorquino sigue marcando la hoja de ruta del arte público en América, y ha logrado sentar unas bases sólidas en cuanto a la necesidad de crear una colección pública con unos criterios abiertos, desde una organización profesionalizada que tiene como objetivo conseguir una muestra contextualizada en su tiempo y lugar, siendo conscientes de que las obras seleccionadas pueden llegar a ser reconocidas como patrimonio cultural. El programa y su proceso han sido adaptados, parcial o totalmente, por otras ciudades americanas, como por ejemplo Seattle o Chicago, y tomado como modelo de referencia por parte de instituciones internacionales con amplio recorrido en la materia, como los de Melbourne y Oslo.

Algunas de las obras seleccionadas



Figura 3.- Artista: Natasha Johns-Messenger; Título: *Alterview*; Localización: HS/ IS 404, Hunters Point, Queen; Créditos de foto: NYC Department of Cultural Affairs; Breve descripción: Ubicada en la azotea de un instituto público en Queens, la pieza versa sobre las diferentes percepciones de la realidad dependiendo desde donde se miren las cosas.



Figura 4.- Artista: Ben Rubin; Título: *Shakespeare Machine*; Localización: Public Theater, Manhattan; Créditos de foto: NYC Department of Cultural Affairs; Breve descripción: Obra que muestra una selección cambiante de frases de los textos de Shakespeare en el espacio que rinde tributo a su obra y se ha convertido en el icono del teatro público de Nueva York.



Figura 5.- Artista: Ellen Harvey; Título: *Mathematical Star*; Localización: Marcy Plaza, Brooklyn; Créditos de foto: NYC Department of Cultural Affairs; Breve descripción: Pieza de arte público que funciona en diversos niveles. Por un lado el mosaico recoge la historia del barrio a través de la tradición patchwork incorporando 18 patrones diferentes que hacen referencia a lugares de especial importancia para la comunidad, y por otro genera un nuevo hito con identidad propia. La pieza hoy en día es activada por diferentes organizaciones locales que trabajan con mujeres tras cumplir sus condenas y los hijos de están que han nacido y vivido en prisión, para fomentar sentimiento de identidad y pertenencia en su barrio.



Figura 6.- Artista: Janet Zweig; Título: *Your Voices*; Localización: Walton High School, Bronx; Créditos de foto: NYC Department of Cultural Affairs; Breve descripción: Obra con un componente participativo que funciona como elemento de conexión entre docentes y estudiantes en un colegio público del Bronx.



Figura 7.- Artista: Mary Temple; Título: *Double Sun*; Localización: McCarren Pool, Brooklyn; Créditos de foto: Sergio Pardo López; Breve descripción: Murales que celebran con dos sutiles trampantojos a la entrada del centro deportivo la historia del barrio, los meses de verano y parte de la vegetación perdida del parque.



Figura 8.- Artista: Milo Mottola; Título: *Totally Kid Carousel*; Localización: Riverbank State Park, Manhattan; Créditos de foto: NYC Department of Cultural Affairs. Breve descripción: Pieza creada por el artista con el propósito de revitalizar un parque en desuso y que incorpora el trabajo realizado por el artista con los niños de la zona a fin de generar un sentimiento de propiedad.



Figura 9.- Artista: Penelope Umbrico; Título: *Cabinet 1526-2013*; Localización: PS IS 71, Staten Island; Créditos de foto: NYC Department of Cultural Affairs; Breve descripción: Obra que pretende ser un contrapunto a la sobreexposición de imágenes de la web y presenta en esta enciclopedia de pared o gabinete de curiosidades un complejo mundo de imágenes, grabados y objetos que pretenden incitar a la investigación y el descubrimiento.

Conclusión

Tanto en sus inicios como en la actualidad, la promoción del sector creativo y la descentralización de la cultura en los cinco barrios de la ciudad de Nueva York siguen facilitando el acceso y visibilidad a piezas artísticas en suelo público y haciendo de esta práctica un catalizador para el diálogo, el compromiso social y el desarrollo económico en cada rincón.

Iniciativas como la expuesta deberían hacer reflexionar sobre el estado del arte público y sobre la inclusión de herramientas similares en las políticas públicas actuales. Generar debate y controversia a fin de revisar lo que actualmente se está haciendo al respecto en otras latitudes y establecer una hoja de ruta que tenga como objetivo principal la correcta integración de arte contemporáneo en el entramado urbano, permitiendo a las generaciones presentes y futuras cuestionarse la forma en la que vemos, escuchamos, pensamos y nos comportamos.

Algunas respuestas:

—¿Cómo se seleccionan los barrios en los que se sitúan las obras?

Los proyectos del *Percent for Art Program* están vinculados a las obras a realizar en los cinco barrios de la ciudad. El programa busca mantener un ratio equitativo en las diferentes áreas y primar todo proyecto que tenga un mayor impacto para la comunidad y su entorno.

—¿Hay cesión de derechos de autor al Ayuntamiento?

Las piezas que conforman la colección del *Percent for Art*

Program son propiedad de la ciudad la cual se reserva el derecho de utilizar imágenes para promocionar la iniciativa y el programa, no pudiendo hacerlo con fines comerciales. El autor(es) tiene libertad para utilizar imágenes de la obra incluyendo fines comerciales.

—¿Se catalogan las obras?

Las obras se encuentran catalogadas dentro del registro de la colección del *Percent for Art Program* de la Concejalía de Cultura.

—¿Qué vinculación posterior existe del Ayuntamiento con los artistas?

Los artistas mantienen una vinculación con el programa y participan en cualquier menester que tenga que ver o se relacione con su pieza, principalmente en lo concerniente a futuras restauraciones de la obra o por motivos divulgativo o informativos.

—¿Pueden volverse a presentar?

Si bien se busca fomentar la diversidad y dar oportunidad a nuevos creadores, los artistas pueden volver a ser considerados tras cinco años desde la instalación de su última obra.

Notas

[1] El *Federal Art Project* posteriormente renombrado *Works Progress Administration* fue el primer intento de patrocinio de las artes por parte del gobierno de los Estados Unidos, y el más extenso e influyente desde la Gran Depresión de la década de 1930 durante la administración del presidente Franklin D. Roosevelt. El éxito del programa fue en gran medida resultado de su primer director, Holder Cahill, (1880-1960), curador, escritor y gestor cultural, que vio el potencial para el desarrollo cultural a través de lo que sería un programa de ayudas para artistas.

[2] El presupuesto para cada proyecto, proveniente del 1% del presupuesto de construcción del edificio, espacio u obra civil, y se desglosa de la siguiente forma: Desglose del presupuesto del 1%.

- 20% Honorarios del Artista. Cantidad a recibir por el artista(s) por idear la pieza de arte público. Dicho porcentaje no incluye los honorarios de fabricación en caso de que sea realizado por el propio artista(s).
- 60% Instalación y Fabricación. Cantidad destinada a la producción y posterior ubicación de la pieza en el lugar.
- 10% Gastos Generales. Cantidad destinada a partidas no relacionadas directamente con la producción de la pieza: seguros, documentación, viajes...

d. 10% Contingencia. Cantidad destinada a hacer frente a imprevisto o fluctuaciones de precios durante el periodo previo a la instalación de la pieza.

e. *Sponsor Agency*. Concejalía que gestionará el espacio: Departamento de Parques, Departamento de Transportes, Departamento de Educación... El representante ha de ser un técnico en arte público.

f. *Sponsor Agency*. Concejalía que financia la obra. En su mayoría esta figura recae en el *Department of Design and Construction* (Departamento de Obras Públicas) o el *New York City Economic Development Corporation*. El representante ha de ser un técnico en arte público.

g. *Public Design Commission* de la Ciudad de Nueva York, conocida legalmente como la *Art Commission* es la agencia del gobierno de la Ciudad de Nueva York que revisa obras permanentes de arquitectura, paisajismo y arte que serán ubicadas en suelo público de la ciudad. La Comisión está compuesta por 11 miembros que sirven pro-bono y se reúnen una vez al mes para revisar y votar proyectos presentados por agencias de la Ciudad. Los miembros incluyen un arquitecto, arquitecto paisajista, pintor, escultor y tres miembros independientes, así como representantes del *Brooklyn Museum*, el *Metropolitan Museum*, la Biblioteca Pública de Nueva York y Alcaldía.

h. *Artist Statement* o Declaración de Artista es la descripción del proceso creativo de un artista. El breve escrito tiene como finalidad informar, facilitar la comprensión de la obra y presentar las bases para un mejor entendimiento del trabajo; es por tanto un texto de naturaleza didáctica, descriptiva o reflexiva.

Bibliografía

HEIN, H. (1996). What is Public Art? Time, Place, and Meaning. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 54: 1-7

VICTORIA GRIEVE, (2009). *The Federal Art Project and the Creation of the Middlebrow Culture*. Chicago: University of Illinois.

HAPKE, LAURA (2008). *Labor's canvas: American working-class history and the WPA art of the 1930s*. Newcastle: Cambridge Scholars. 113

JACOBS, JANE JACOBS (1961) *The death and life of great American cities*. New York: Random House.

CLAIRE BISHOP (2006) ed. *Participation*. London: Whitechapel.

Autor/es



Sergio Pardo López
Percent for Art Program
spardolopez@cultura.nyc.gov
sergiopardolopez@gmail.com

Director de Proyectos del *Percent for Art Program* de la Concejalía de Cultural de la Ciudad de Nueva York. Arquitecto Superior por la ETSAM de Madrid, visitante del Illinois Institute of Technology (beca Rafael del Pino), MBA Cultural por New York University (beca Fulbright), y ctual doctorando en el programa de Arquitectura, Diseño, Moda y Sociedad de la Universidad Politécnica de Madrid, ha venido desarrollando una trayectoria vinculada al mundo del arte desde una óptica multidisciplinar. En tal sentido ha participado en el comisariado de proyectos en prestigiosas instituciones como la Colección Peggy Guggenheim de Venecia, el Pabellón de España en la 10ª Bienal de Arquitectura de Venecia, la Fundación Canal de Isabel II, la Casa Encendida de Madrid o la gestión de la Colección Lola Garrido. Ha sido conferenciante invitado en diversos foros como: Cornell University, New York University, Universidad de Navarra o Christie's.

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

Mercedes Sánchez Pons

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

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

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

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

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

Introducción y objetivos

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

Gracias!!!!!!!

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

—Tipología 4: cibercolecciones de arte urbano

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

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

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

El Fondo de Arte y Patrimonio de la UPV

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

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

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

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

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

Intervenciones de Arte Urbano en la UPV

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



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

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

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

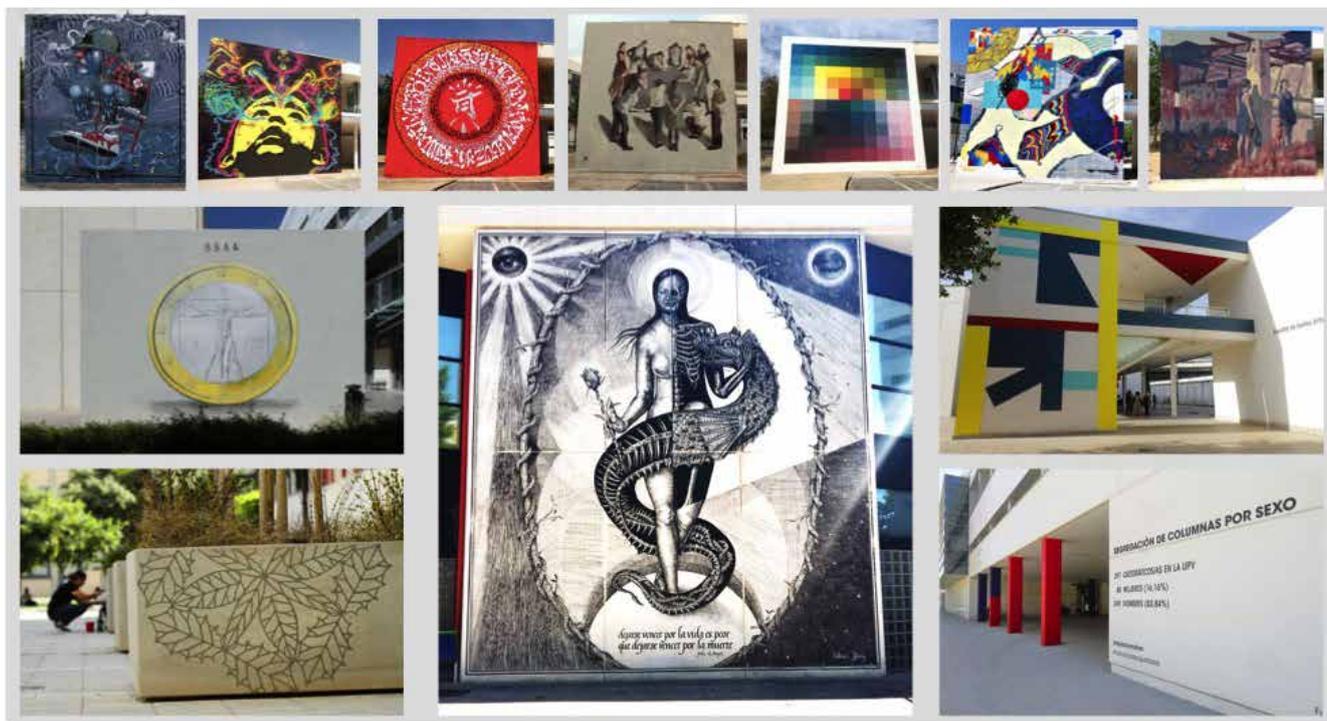


Figura 9.- Arriba muro reutilizado en sucesivas ediciones del festival *Poliniza y Poliniza-Dos* y abajo algunas de las intervenciones que perviven todavía en el campus y que exceden el tiempo estimado de vida de un año entre ediciones, en concreto: Escif 2015; Alexis Díaz 2017; Eltono 2016; Vero Rivera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

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

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

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

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

Conclusiones: propuesta de colección

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

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

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

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

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

Notas

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

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

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

[4] https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:9de60958-95ee-4562-b3c9-ac28c70cd5e2/Museos_y_Colecciones_Museograficas_Metodologia_2002.pdf [última consulta: 8-9-2019]

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

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

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

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

de los comisarios de la exposición

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

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

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

Bibliografía

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Autor/es



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

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

Museos de arte urbano. Estado de la cuestión

Rosa Senserrich-Espuñes, Elena García Gayo

Resumen: El concepto de “museo de arte urbano” se está utilizando en la actualidad para denominar una múltiple variedad de espacios de naturaleza muy diversa sin demasiados lazos en común. Así pues, existen museos de arte urbano creados desde una perspectiva más tradicional, es decir, espacios-contenedores cerrados, con la obra concentrada dentro de sus paredes, en contraposición a otros, más innovadores, ubicados en espacios abiertos o con la obra dispersa por la ciudad. También existen museos desligados de toda materialidad, que se desarrollan exclusivamente en el espacio virtual. La voluntad inicial de los creadores de estos espacios es también muy variada, y persigue objetivos que van desde el querer ser considerados como anti-museos a integrarse en la red existente de museos de arte contemporáneo.

Esta recopilación pretende ser un catálogo de iniciativas que sirva de complemento a los artículos del presente monográfico, que facilite un estudio ordenado y pormenorizado de las iniciativas existentes. Para lograr entender cómo llegan a fundirse dos propuestas tan divergentes, museo y arte urbano, es necesario analizar los motivos que llevan a los gestores de estos espacios a identificarlos así.

Palabras clave: arte urbano, museo de arte urbano, gestión cultural del arte urbano, arte público, *urban art*

Street Art museums. The state of the art

Abstract: The concept of “urban art museum” is currently being used to describe a wide variety of spaces of a very diverse nature without too many ties in common. Thus, there are urban art museums created from a more traditional perspective, that is, enclosed spaces, with the work concentrated within its walls, as opposed to others, more innovative, located in open spaces or with works scattered throughout the city. There are also museums that lack any type of materiality, and that exist exclusively in the virtual space. The initial vision of the creators of these spaces is also extremely varied and pursues objectives that range from wanting to be considered as anti-museums to integration into the existing network of contemporary art museums.

This compilation aims to be a catalog of initiatives that complements the articles in this monograph, to facilitate an orderly and detailed study of existing initiatives. To understand how divergent entities come to merge, museums and urban art, it is necessary to analyze the reasons that lead the creators of these spaces to identify them in their own way.

Key words: street art, street art museum, cultural management of street art, public art, urban art

Introducción

Los museos de arte urbano han revolucionado en ciertos aspectos la idea tradicional de museo como espacio expositivo, no solo respecto a las obras, sino también en la forma de presentarlas a través de la experiencia provocada en el público durante su visita. Se observa una gran variedad de puntos de vista en cuanto a la percepción y oferta de disfrute de las colecciones, por lo que, en primer lugar, es necesario identificar cual es la definición del término arte urbano o *street art* que afecta a las diferentes alternativas, para entender después sus objetivos.

En lo que respecta a la presentación de las obras, algunos basan sus planteamientos museísticos y culturales en el uso de nuevas tecnologías a través de *apps* y realidad aumentada o virtual, transformando la materialidad de las mismas y completando su significado con una experiencia que va más allá de lo representado. Un ejemplo es el *Museo di Arte Aumentata - MAUA*, en Italia. [1] [figura 1]

Otros se acogen a la denominación de museos *online* y existen exclusivamente en la realidad virtual, sin una ubicación concreta, recopilando y clasificando imágenes

de piezas de la calle y superando la calidad efímera al que están sujetas las obras de la calle. Es el caso de *The Museum of Urban Art* - tMoUA fundado en 2012 por el artista y fotógrafo inglés Lord K2. [2] [figura 2]



Figura 1. *Let's break it down*, mural del artista italiano Millo, pintado en Turín el año 2014. Para visualizar cómo el gigante de Millo cobra vida, enmarcar la imagen con la aplicación *Bepart*. Foto © A.Lincetto, A.lammarino / Realidad aumentada © M.Repetto - MAUA (IT)



Figura 2. Imagen de la organización de la información en la web del museo *online* tMoUA. Clicando en una de las fichas, se ingresa en las colecciones de cada artista. Foto © Leon K2 - Archivo tMoUA

El criterio de conservación de las colecciones es variable y, aunque no existe una red de museos de arte urbano organizada que los defina, la mayoría identifican sus obras con un arte perecedero, siendo estos límites difusos y modificables. Para su clasificación, es imprescindible introducir aspectos que tengan relación con los objetos expuestos, ya sea a través de la didáctica, del hilo conductor que va a unir unas piezas con otras, del contexto o, al contrario, de las contradicciones de la propia descontextualización y musealización.

En cuanto al contenido, se han encontrado algunos museos que llevan a cabo acciones de tipo activista, con

propuestas de comisariado rompedoras y nada habituales. Este es el caso de *The Street Museum of Art* - SMOA de Brooklyn (NY), fundado en 2012 en las calles de ese barrio neoyorquino. [3]

Militante, también, es el *Museo dell'Altro e dell'Altrove di Metropoli* - MAAM de Roma, ubicado en los suburbios del este de la ciudad. El MAAM es un museo inmerso en una ocupación habitacional que alberga, desde el año 2009, a más de doscientos migrantes y trabajadores temporales de todo el mundo bajo la amenaza constante de un desalojo forzoso. [figura 3]



Figura 3. Visita guiada al MAAM *di Metropoli* del vicealcalde de Roma, Sr.Luca Bergamo, y su equipo. Foto © Giorgio Sacher - MAAM (IT)

Otros ejemplos con vocación activista son los llamados museos "a cielo abierto" de Latinoamérica, donde la mayoría de los murales reivindican justicia con las luchas del pueblo, se pintan de forma colaborativa con la comunidad y utilizan el arte como herramienta de transformación social, como es el caso del Museo a Cielo Abierto en La Pincoya, Chile. [4] [figura 4] [Tabla 1]



Figura 4. Mural en honor al comunero mapuche Camilo Catrillanca (1994-2018) asesinado por la represión estatal. Pintado en 2018 por el artista chileno Rodrigo Estoy, dentro de la convocatoria "Bombardeo muralista por Camilo Catrillanca". Foto © José Bustos - Museo en La Pincoya (CL)

Asimismo, se hace indispensable el análisis de estas intervenciones desde el punto de vista de un patrimonio histórico artístico efímero que llega desde cauces diferentes a los oficiales, con el reto que esto supone para la industria cultural preestablecida, ya que debe asumirlos como parte de la evolución de la sociedad actual. Todo este mundo heterogéneo ha contribuido a crear lo que con el tiempo se percibe como una oferta artística que procede de la gestión de una actividad, ya sea pública o privada, que en muchas ocasiones resulta deudora de subvenciones y en la cual las instituciones aún no han encontrado una fórmula ajustada para posicionarse y asumir fórmulas de promoción artística local estables.

Es interesante resaltar que los implicados en todos estos proyectos multidisciplinarios del siglo XXI son profesionales que proceden del mundo de la antropología, arquitectura, museología, bellas artes, de la historia del arte y de la gestión cultural. Además, es también de vital importancia destacar el papel del ámbito publicitario, siempre en liza con la escena artística más reivindicativa centrada en las posibles promociones presentes en ferias y galerías. Finalmente, la prensa presenta al mundo un producto terminado desde su particular óptica mediática, en el que todos estos puntos de vista aportan un significado diferente a la misma terminología.

Metodología

Para abordar un tipo de manifestación artística como es la del arte actual en el espacio público, es necesario hacer una primera relación a través de su principal pilar, que es la información que procede de la difusión a través de internet. Así pues, los medios utilizados para desarrollar el estudio que se deriva de este artículo no pueden ser otros que los que ofrece la propia red digital: artículos de prensa, notas para difusión, catálogos de exposiciones, entrevistas [5], redes sociales [6] y un sinnúmero de recursos puestos a libre disposición por los propios interesados.

El planteamiento inicial consiste en localizar aquellos espacios que han enlazado los términos “museo” (ICOM, 2019) y “arte urbano” en sus propuestas. Por razones prácticas, en este artículo no se han incluido los museos de arte contemporáneo que, cada vez con más frecuencia, ingresan en sus colecciones piezas artísticas procedentes de la calle o que realizan exposiciones ocasionales dedicadas al arte urbano y/o al *graffiti*, como es el caso de la TATE MODERN de Londres, del MACRO de Roma o del MOCO de Amsterdam -entre otros- y cuyo análisis pormenorizado merecería capítulo aparte. Seguramente, aquí tampoco figuran todos los museos de arte urbano que existen en la actualidad, ya que el objetivo es presentar algunos ejemplos que sirvan de introducción al estado de la cuestión [relación de museos en Tabla 1].

El concepto de museo basado en la idea de conservación de una colección artística es el tema que presenta más dudas

para los que han asumido esta confusa unión de etiquetas, al igual que el concepto de arte urbano interpretado como expresión artística relacionada con la actividad de las ciudades y los ciudadanos (Tielve, 2000:112-118). Al avanzar en esta metodología, sobrevienen otros espacios que no se denominan museos, como son algunas galerías de arte urbano [7], asociaciones que promueven el arte en la calle [8] o espacios expositivos seleccionados para albergar muestras temporales [9] que, teniendo las mismas bases y utilizando unos recursos similares, sugieren un cambio de punto de vista, aunque los objetivos sean parecidos.

Estas variantes un tanto inconexas que se pueden observar cuando se analiza en conjunto la tipología de espacios existente tiene que ver, probablemente, con el público al que van dirigidos y al deseo de asimilación social de las iniciativas. Unos pretenden mantener una imagen de rebeldía, frente a otros que se muestran desde la más sobria institucionalización. Los museos menos numerosos, pero con más presencia urbana, son los que están soportados por una estructura económica compleja en la que participa capital público y privado, partes interesadas en producir cambios en el tejido social, cultural, y posiblemente económico, en el que se inscriben.

Para crear una primera clasificación sería preciso centrarse en el estudio del contexto, el contenido y los lazos que unen las propuestas a los visitantes, así como el análisis de sus proyectos museográficos, ya sean contemplativos, inmersivos o participativos (Derosas, 2017:99-108) y su presentación final, material o virtual (Mancini, 2013).

Material expositivo: el contenido

Los museos de arte urbano calificados como contenedores, es decir, como espacios generalmente cerrados que albergan contenido artístico en su interior, se construyen habitualmente con una mezcla de obras de diferentes procedencias, cuyo discurso puede resultar chocante cuando se une a la concepción de lo “urbano”, ya que la mayoría de ellas sufren una descontextualización. En ocasiones, se exhiben obras arrancadas de la calle junto con piezas de características aparentemente similares y creadas ex profeso, o se combinan esculturas e instalaciones tomadas del espacio público con otro tipo de obras no urbanas, cuyos autores pueden ser los mismos que hacen habitualmente arte urbano. Estos museos juegan con esa dualidad, aunque las obras tengan una carga conceptual diferente.

Podría ser ésta una de las razones por las que algunos gestores, ante este hecho y para dar cierta coherencia a sus colecciones, han bautizado a sus proyectos como “museos de arte urbano y contemporáneo”, combinando así las dos etiquetas. Éste es el caso del MUCA de Munich, del MARCC de Cascais o del URBAN NATION de Berlín, entre otros (relación de museos en Tabla 1). Aún con todo, esta denominación continúa siendo un tanto inexacta, pues el

arte procedente de la calle, cuando entra en un museo, se convierte automáticamente en otra cosa, diferente. Según palabras del Manifiesto del artista italiano Mr. Savethewall: "Street Art without Street is 'just' Art. Il luogo più autentico per la sua valorizzazione è la strada, il vero museo a cielo aperto" [10] (Corriere di Como, 2018). De estas frases se desprende que, para este artista, y para la mayoría de seguidores de esta manifestación artística llamada arte urbano, el único museo reconocible como *street art* es aquel que se sitúa a cielo abierto, el de la calle, aunque esto pudiera sonar tan incongruente como el poner un zoo en la jungla (entrevista a SAN en anexo).

Si se compara el contenido de los museos de arte urbano que existen en su contexto con el de los museos de arte urbano-contenedores, la variedad de objetos expuestos disminuye drásticamente. En estos casos, y salvo contadas excepciones, la tipología mural es la más numerosa y constituye la materia sobre la que plantear un recorrido conceptual basado en su capacidad expresiva. Con ello, se pretende trazar una línea que discurra, por una parte, por cada obra independiente y por otra, por un discurso compartido con el resto de piezas.

El hecho de analizar una colección de elementos artísticos situados en el espacio público no es tarea fácil, por la cantidad de influencias de su entorno, lo que conduce previamente a fijar una metodología que ordene las diferentes formas de transitar la exposición, sin olvidar que estará en función del contenido.

Con respecto al papel del espectador, se pueden distinguir cuatro grandes grupos:

1. Exposiciones estáticas. El espectador es un sujeto pasivo, mero observador.
2. Dinámicas. El observador es un sujeto activo, participativo.
3. El espectador visita las obras desde su casa porque tienen una dimensión virtual.
4. El espectador es el verdadero protagonista y se comunica con el artista. En este caso, la conexión en contexto urbano es a través de colectivos sociales o asociaciones vecinales.

Los promotores, que generalmente ejercen de comisarios, eligen a los artistas, a los colectivos de artistas y/o a las obras, mediante festivales o convocatorias periódicas, y son también los responsables de generar una estructura de funcionamiento específica que les permite ir añadiendo piezas. Esta estructura está totalmente supeditada a la intencionalidad de cada convocatoria.

En la mayoría de propuestas existentes, las obras se incluyen o se encargan a artistas a los que se conoce por su repercusión mediática, su participación en redes sociales y por estar en permanente actividad a lo largo del mundo. Sin embargo, también se dan propuestas más territoriales, como los museos militantes "a cielo abierto", algunos museos de arte en su contexto, como el *Goya*

Street Art Museum - GSAM en Fuendetodos [11] [figura 5] u otros museos-contenedores de carácter más local, como el *Musée Romeo's d'Art Urbain* de Montreal [12] [figura 6]. En estos ejemplos, las obras se encargan a artistas de la comunidad, porque normalmente involucran iniciativas de las personas que conforman esa sociedad (relación de museos en Tabla 1).



Figura 5. *El bienestar y la tranquilidad*, mural del artista zaragozano Danjer, pintado en Fuendetodos durante la Semana de Goya 2017. Foto © Felipe Díaz - GSAM (ES)



Figura 6. *Poseidon*, mural del artista quebequés Santerre, pintado en un rellano de la escalera de este singular museo, inaugurado en septiembre de 2018 por la firma ROMEO'S Gin. Foto © ROMEO'S Gin (CA)

El contexto y el continente

En general, los museos de arte urbano no se ubican en espacios del centro de la ciudad muy turistificados. Tampoco suelen ser necesarios para capturar al público, situándose al lado de museos consolidados y con una afluencia de visitantes asegurada. Tan solo en contadas ocasiones, en las que se persiguen intereses comerciales, es necesario conseguir una alta visibilidad para la promoción de aspectos diferentes a la mera exhibición artística. Estos museos son normalmente el fruto de iniciativas particulares o colectivas que dan vida a espacios en desuso y que buscan fortalecer el tejido social de un barrio a través del arte urbano. En la mayoría de los museos-contenedores, este espíritu de regeneración tampoco suele estar ligado a la

creación de un impactante edificio vanguardista que facilite la renovación de la imagen de una zona degradada, es decir, no tienen nada que ver con el llamado “efecto Guggenheim” (Luque, 2018:377-398). Como un aspecto común destacable de estos museos hay que mencionar la voluntad didáctica de contar a la comunidad cómo se ha desarrollado el arte relacionado con el entorno urbano de su localidad.

En las manifestaciones artísticas desarrolladas en el espacio público, el contexto es una parte de vital importancia y resulta alterado constantemente, incluso, por los propios visitantes. Según la modalidad de proyecto, el continente forma parte de la obra, contextualizándola, y puede ser tan diferente como los siguientes ejemplos: espacios virtuales, cubos asépticos, edificios que cambian su funcionalidad -al menos parcialmente-, lugares cotidianos en ciudades y localidades o rincones destinados a otras funciones y a la espera de nuevos usos. Entre todas estas casuísticas de museos, abundan los espacios de la propia ciudad y escenarios industriales o portuarios, como el *Museu de Arte Urbana do Porto* - MAUP, en Río de Janeiro [13] [figura 7], cuyos murales aportan color a las tradicionales paredes blancas del puerto metropolitano. Su estética, alejada claramente del convencionalismo de un museo, pretende acercarse a la del *graffiti* y del *street art*.

Otros museos han sido creados con la finalidad de revitalizar el contexto urbano de los emplazamientos donde se sitúan, como por ejemplo el MAU o el MAUA, en Italia. El MAU - *Museo d'Arte Urbana* de Turín se fundó con el objetivo de crear un asentamiento artístico permanente al aire libre no lejos del centro de la ciudad. El núcleo originario está ubicado en el *Borgo Vecchio Campidoglio*, un distrito de clase trabajadora de fines de 1800, de casitas bajas y con una fuerte actividad artesanal, comercial y social. Este ambiente favorece la relación de comunidad entre los habitantes y el tipo de asentamiento propuesto, convirtiéndolo en un “pueblo en la ciudad”. A partir del año 2014, el MAU salió del Campidoglio para realizar más de setenta obras en otros barrios de Turín.

El MAUA - *Museo di Arte Aumentata*, se inició gracias a una convocatoria financiada por el Municipio de Milán en el



Figura 7. Mural del artista carioca André Lourenço da Silva, aka Kajaman, pintado en el Boulevard Olímpico de Río de Janeiro durante 2018. Foto © Douglas Dobby - MAUP (BR)

año 2016, en la que se seleccionaron catorce proyectos culturales entre más de ciento cincuenta propuestas encaminadas a dar vida a las zonas periféricas de la ciudad. Se trata de un proyecto participativo en cuya creación han contribuido cientos y cientos de personas, como artistas callejeros, creativos digitales, estudiantes y residentes de los distintos barrios seleccionados. Después del éxito de Milán en el 2017, la realidad aumentada se trasladó a las ciudades de Palermo y Turín. En la web del museo se ofrecen también *tours* guiados, en diferentes idiomas, para poder disfrutar de la experiencia presencial y de la realidad aumentada de los diferentes proyectos murales.

Un museo que destaca por su titánica labor realizada tanto en el contexto como en el continente es el MAAM - *Museo dell'Altro e dell' Altrove di Metropoli*, de Roma. Desde el año 2012, el sitio ocupado por migrantes y personas sin recursos en la antigua fábrica de salami *Fiorucci* tomó una dirección artística experimental, asumiendo el nombre de MAAM, y hoy alberga más de quinientas obras de arte urbano, desde murales hasta instalaciones, que ayudan a dignificar y apoyar los proyectos de vida de las personas que lo habitan. Se puede visitar un día concreto a la semana, previa reserva.

En la definición oficial de “museo” existente hasta nuestros días, conceptos como el contenido y el discurso museográfico priman sobre el continente, aunque en algunos de los museos de nueva creación que se plantean en este artículo es precisamente al revés, ya que su ubicación y entorno urbano es fundamental. Entre las numerosas propuestas que se están debatiendo en la actualidad con el fin de actualizar la definición de museo, merece la pena destacar la importancia que algunos otorgan a las redes que, como espacios culturales, se establecen con el exterior (Thomas, 2019). Asimismo, sería interesante considerar el planteamiento contextual que ofrecen estos nuevos museos, ya que abre un sinfín de posibilidades en su configuración.

Financiación y titularidad

La financiación de los museos de arte urbano es también diversa, igual que sus diferentes propuestas, y va desde la opción más simple, como la financiación privada, hasta las más complejas, en las que participan capitales compartidos a partes proporcionales. Un ejemplo de financiación sencilla -por la libertad que implica la no dependencia de otros agentes- son los museos de arte urbano *online*, normalmente sostenidos por el propio creador o creadores.

En los llamados museos “a cielo abierto” de Latinoamérica, de carácter local y reivindicativo, son las mismas personas que forman la comunidad las que gestionan los recursos para llevar a cabo las iniciativas, muchas veces en solitario y otras, con la ayuda del gobierno del municipio o la nación, a través de fondos concursables para proyectos específicos. Una manera de proceder similar es el de los museos autogestionados en Europa, como el *Street Art*

Museum Amsterdam - SAMA, que se mueven gracias a la aprobación de propuestas presentadas al ayuntamiento de la ciudad, de proyectos de *crowdfunding* impulsados por el equipo curatorial o gracias a los ingresos procedentes de las actividades ofrecidas por la asociación creadora, generalmente visitas y *tours* guiados.

En el caso de los museos de arte urbano-contenedores, que requieren de una infraestructura más compleja, se puede afirmar que casi todos cuentan con una regla en común, y es que tienen solucionada su financiación, procedente de iniciativas institucionales o privadas similares en organización y que pueden aparecer unidas en un porcentaje variable, como es el caso del *Urban Nation* de Berlín [14] o el *Museu de Arte Urbana e Contemporânea de Cascais* - MARCC (relación de museos en Tabla 1). En algunos casos se crean sociedades en las que empresas inmobiliarias son parte importante, y en éstos, existe un riesgo importante de discriminación territorial por 'gentrificación'

(Abarca, 2009:53-64) u otras problemáticas éticas o sociales que confrontan la exposición de las obras para el público con los objetivos principales y reales de la creación de tales espacios, pues muchas veces el factor económico es la motivación principal de la empresa patrocinadora, algo que ha cambiado de forma importante la fisonomía de muchas ciudades. [15]

De este modo, la financiación de las obras puede ser directa o indirecta y la titularidad de las colecciones no siempre es clara, porque depende en gran medida del origen del proyecto -muchas veces las colecciones se nutren de depósitos temporales de los propios artistas-. Esta titularidad va a marcar la definición del tipo de museo-galería o centro de arte, sea público o privado y lo enmarcará en propuestas ejecutadas dentro de un determinado esquema, que será más o menos libre y/o más o menos convencional (entrevistas en anexo de gestores de eventos relacionados con el tema). [16]

Tabla 1.- Localización territorial de museos - arte urbano

Nº	Acrónimo	Nombre	Localización	Web
MUSEOS DE ARTE URBANO - CONTENEDORES				
01	ART 42	ART 42 Urban Art Museum	Paris. FR	http://www.art-42.fr
02	GASAM	The Graffiti & Street Art Museum of Texas	Houston. US	http://thegasamtexas.org
03	MAAM	Museo dell'Altro i dell'Altrove di Metropoliz	Roma. IT	http://goo.gl/flA1Ho
04	MARUM	Museo de Arte Urbano de México	Querétaro. MX	(*)
05	MAU	Museo Arte Urbano - MAU	Callao. PE	https://www.facebook.com/museoarturbano/
06	MAUSA	Musée d'Art Urbain et du Street Art - Les Forges	Toulouse-le-Château (Jura). FR	https://www.instagram.com/mausa.official/?hl=es
07	MAUSA	Musée des Arts Urbains et du Street Art - Vauban	Neuf-Brisach (L'Alsace). FR	https://mausa.fr/
08	MoSA	Museum of Street Art - New York Bowery Hotel	citizenM New York Bowery - Lower East Side, New York. US	www.citizenm.com/mosa/experience-mosa
09		Amsterdam Street Art Museum in NDSM area	Amsterdam-Noord (antiguo almacén astillero). NL	(*)
10		ROMEO'S Museum - Musée d'Art Urbain	Mile-End, Montreal. CA	https://romeosgin.com/romeos-museum/
11		STREET ART MUSEUM	East Saint Petersburg. RU	http://www.streetartmuseum.ru
MUSEOS DE ARTE URBANO EN EL CONTEXTO				
12	GSAM	Goya Street Art Museum	Fuendetodos. ES	http://goyastreetartmuseum.com/
13	MAU	Museo d'Arte Urbana	Torino. IT	http://www.museoarturbana.it
14	MAUA	Museo di Arte Urbana Aumentata	Milano - Palermo - Torino. IT	https://mauamuseum.com/
15	MAUP	Museu de Arte Urbana do Porto	Rio de Janeiro. BR	http://maup.rio/
16	MIAU	Museo inacabado de arte urbano	Fanzara. ES	http://www.miaufanzara.org
17	SAMA	Street Art Museum Amsterdam	Amsterdam Nieuw-West, Amsterdam West and Schiphol Airport. NL	https://www.streetartmuseumamsterdam.com/
18	SMoA	The Street Museum of Art	New York - London - Montreal (US-GB-CA)	http://www.streetmuseumofart.org

MUSEOS ARTE URBANO ON-LINE				
19	tMoUA	The Museum of Urban Art	web	http://www.tmoa.org
20	UMA	Urban Museum of Art	Valencia. ES	http://umavalencia.blogspot.com/?m=1
MUSEOS DE ARTE URBANO Y CONTEMPORÁNEO				
21	MARCC	Museo de Arte Urbana e Contemporânea de Cascais	Cascais. PT	https://bairrodosmuseus.cascais.pt/list/museu/museu-de-arte-urbana-e-contemporanea-de-cascais?section=0
22	MUCA	Museum of Urban and Contemporary Art	Munich. DE	https://www.muca.eu/
23	UN	URBAN NATION Museum for Urban Contemporary Art	Berlín. DE	https://urban-nation.com/
24		Museo al Aire Libre de Pintura Mural Contemporánea	Fuenlabrada. ES	(*)
MUSEOS DE ARTE "A CIELO ABIERTO", "OPEN AIR"				
25		ARTE A LA VISTA. MUSEO URBANO	Rosario. AR	https://www.rosario.gob.ar/web/ciudad/cultura/museos/museo-urbano-arte-a-la-vista
26		Dundas Street West Open Air Museum	Toronto. CA	https://www.dundaswest.museum/
27	MOPA	Museum of Public Art	Baton Rouge, Louisiana. US	http://www.museumofpublicart.org/
28		Museo a Cielo Abierto de Teruel	Barrio de San Miguel, Teruel. ES	https://www.instagram.com/museoacieloabiertoteruel/?fbclid=IwAR3iBL8_qHKdGt_g49BhHJXjKy2HFCu7hj11rZRVWcX8Z7nN-t4XVS3-FTc
29		Museo a Cielo Abierto de Valparaíso	Valparaíso. CL	http://ucv.altavoz.net/prontus_unidacad/site/edic/base/port/inglescieloabierto.html
30		Museo a Cielo Abierto en La Pincoya	Población Pablo Neruda, Santiago de Chile. CL	https://museoacieloabiertoenlapincoya.wordpress.com/
31		Museo a Cielo Abierto en San Miguel	Villa San Miguel, Santiago de Chile. CL	https://www.museoacieloabiertoensanmiguel.cl/
32		Museo a Cielo Abierto en Sauce	Localidad de Sauce - Canelones. UY	(*)
33		Museo a Cielo Abierto La Legua	Población La Legua Esperanza, Santiago de Chile. CL	https://www.facebook.com/pages/Museo-a-Cielo-Abierto-La-Legua/922289187979588
34		Museo al Aire Libre de Vigo	Vigo. ES	(*)
35	PSA	PUERTO STREET ART	Puerto de la Cruz -Tenerife. ES	http://visitpuertodelacruz.es/puerto-street-art/
PROYECTOS CON VOLUNTAD ANUNCIADA DE SER FUTUROS MUSEOS DE ARTE PÚBLICO				
36		BOULEVARD PARIS 13	Paris. FR	https://www.youtube.com/watch?v=urKXvZiJSAY&t=14s
37		TITANES (Silo Mural project)	Calzada de Calatrava, Ciudad Real, Corral de Calatrava, Herencia, La Solana, Manzanares, Malagón, Porzuna y Villanueva de los Infantes (La Mancha). ES	https://iamtitanes.com/
38		VINARÒS ART URBA	Vinaroz. ES	http://www.instagram.com/vinaros_art_urbà

(*) museos que todavía no tienen web propia

Conclusión

Queda pendiente, pues, una revisión pormenorizada de las iniciativas sujetas a una descripción más detallada. Sirvan estos apuntes de estructura para facilitar el análisis de las particularidades del material expositivo, localización, financiación y titularidad de estos museos. La presente propuesta de estudio se centra en la unión de los términos "museo" y "arte urbano", y quedan al margen las propuestas de "galería" que tienen una acepción diferente, aunque su apariencia sea similar.

También conviene aclarar que, por omisión de aspectos relacionados con la definición de museo pronunciada por el ICOM, se desprenden todas aquellas premisas que estos museos no cumplen, puesto que el 95% se entienden como galerías de exposiciones temporales, y la didáctica de sus exposiciones como una exhibición desordenada de objetos. Aun así, en algunas de las propuestas se han podido identificar intereses puntuales relacionados con la práctica habitual de un museo, como la creación de una colección pública, la investigación, la conservación de la memoria y también la conservación-preservación de las obras. Se debería seguir profundizando en estos aspectos y plantear, en un futuro, la adopción de medidas encaminadas a mejorar los planes básicos de conservación preventiva, como el uso y fomento de la investigación de materiales (soportes, pinturas o protecciones pasivas), el seguimiento de los procesos de envejecimiento y la documentación de las piezas. Todos estos aspectos y actividades en torno a las obras contribuirían a la consolidación de estos espacios tan singulares y a tejer redes con la comunidad.

Hay que alertar de que la información vertida en internet, entrevistas y declaraciones promocionales, pueden quedar una simple declaración de intenciones, y que algunos de los museos con los que se ha intentado contactar no han acabado de facilitar la consulta. Aún con todo, las propuestas a las que se hace referencia más arriba son:

- El museo al aire libre de Valparaíso (CL), creado por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso de acuerdo con el Municipio, e inaugurado en 1992. Cuenta con veinte murales de pintores chilenos ubicados en la parte baja del cerro Bellavista. La universidad promueve la constante restauración de los murales deteriorados.

- *El Museo d'Arte Urbana* - MAU, de Torino (IT), creado en el año 1995, está reconocido como Museo de interés ciudadano y, desde el año 2001, integrado al circuito de la «Carta Musei». Las obras se encuentran en continuo cambio, restauración y creación, gracias a los proyectos promovidos periódicamente por la asociación fundadora. [figuras 8 a-b]

- *El Street Art Museum de Amsterdam* - SAMA (NL) es un eco-museo en el contexto, fundado en el año 2011. Su misión es crear, explorar, documentar y preservar un creciente movimiento democrático del *street art*. Cuenta con un equipo curatorial que está entrando en una etapa de

valoración de los criterios de preservación, documentación y archivo de la colección. Recientemente ha realizado algunas experiencias con 3D y realidad virtual para preservar la memoria de algunas piezas de *street art* en riesgo de desaparición inminente. [figuras 9 a-b]



Figura 8 a-b. *Cor Iesu*, mural de la artista italiana Roberta Fanti, pintado en 2007 y con importantes alteraciones debidas a su exposición a la intemperie (a). Ha sido restaurado en otoño de 2019 por Rita Pontarollo, de *Art Deco Snc*, en colaboración con el artista Vito Navolio (b). Fotos © Rita Pontarollo - Archivo MAU (IT)



Figura 9 a. *Fatherhood*, mural pintado en 2015 por el artista colombiano Stinkfish para la localidad popular de Nieuw-West Amsterdam. Foto © SAMA (NL)



Figura 9 b. Modelo 3D del mural, reconstruido con fotogrametría y utilizado para crear una experiencia de realidad virtual 360, con el fin de preservar la imagen y memoria de la obra, ante su desaparición programada para finales de 2019. Modelo 3D © Gabriele Romagnoli - SAMA (NL)

- El museo al aire libre *Puerto Street Art - PSA* se puso en marcha en 2016, bajo la iniciativa de una plataforma de trabajo multidisciplinar coordinada por el Área de Cultura del Ayuntamiento de Puerto de la Cruz, en Tenerife (ES). Actualmente está integrado en la red de museos de la ciudad, y agrupa obras de artistas internacionales en diferentes “salas virtuales” clasificadas según su tipología (murales, esculturas, etc.), pudiéndose visitar tanto *online* como presencialmente. Su plan de conservación se circunscribe a la preparación óptima del soporte antes de la intervención y a un documento que se firma con la comunidad de propietarios, en el que se indica que están obligados a mantener las obras durante ocho años, tiempo estimado de vida media de los murales sometidos a la acción del sol y a la cercanía del mar. [figura 10]

- El *Museum for Urban Contemporary Art - URBAN NATION*, de Berlín (DE) abrió sus puertas en 2017. Entre sus finalidades, anunció la creación de una colección y la documentación y conservación de las obras promocionadas; aunque



Figura 10. . *Hay canarios... y canarios*, mural pintado en octubre de 2015 en Puerto de la Cruz (Tenerife) por el artista argentino Martín Ron. <https://goo.gl/maps/PWaYmCVAmG2wJdb5A> Foto © Alejandro Amador - PSA (ES)

desde su creación no ha demostrado que así sea, y en la inauguración de la *Biennale* de septiembre de 2019, su directora y principal impulsora, Yasha Young, anunció su despedida, poniendo especial énfasis en lo positivas que fueron las residencias temporales de artistas en el museo y que esta sería una meta prioritaria en proyectos personales futuros [17]. Son, por lo tanto, las residencias temporales de artistas, una de las novedades de este tipo de museo-galería, y la posibilidad de justificar inversiones en investigación a partir de las experiencias de los artistas.

Para finalizar, la única premisa común en casi todos los museos de arte urbano-contenedores (exceptuando los de vertiente más activista), es la de ser muestras abiertas en las que prima una percepción de sorpresa primaria y un tanto sensacionalista, dirigida a una oferta de turismo alternativo, y la percepción que se intenta transmitir es la de ser la colección más grande, la primera, la más novedosa o la más visitada.

En contraposición, los museos de arte urbano en contexto u *open air* están creados en su mayoría para fortalecer el vínculo del arte con la sociedad, a un nivel popular y no elitista, y son los únicos que pueden soportar, con menos contradicciones, las etiquetas de “museo” y “arte urbano”, al no favorecer la descontextualización. Aspectos pendientes de análisis son la garantía de libertad en el proceso creativo y el respeto a la motivación de los artistas que, unidos a la espontaneidad, caracterizan las intervenciones. Por esta razón, desde el punto de vista de la organización museística y obviando las carencias de las estrictas normas del ICOM, la posibilidad de ofrecer fórmulas diferentes, inspiradas en la exposición de arte en espacios urbanos, debería tenerse en cuenta a la hora de plantear la nueva definición de museo.

Los museos de arte *online* constituyen también un interesante ejemplo de documentación y preservación de la memoria de muchas obras de la calle y cumplen al 100% uno de los principales papeles a los que algunas propuestas de redefinición actual de museo hacen referencia: el de ser redes abiertas al exterior y totalmente accesibles para cualquier persona, es decir, fomentan la democratización del arte.

Notas

[1]. MAUA es un museo al aire libre de libre acceso gracias al mapa en la aplicación *Bepart*, descargable de forma gratuita para Android y iOS en: <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.Bepart.BepartApp>

[2]. El tMoUA es una galería de arte visual *online* dedicada a exhibir arte urbano y *graffiti*. Documenta, de una manera ordenada y visualmente estética, las obras seleccionadas y preserva, de esta manera, su memoria. Según su creador, «la virtualidad es la única forma que permite superar las barreras del tiempo y espacio propias del arte urbano».

[3]. Hasta el año 2016, el SMOA ha llevado a cabo iniciativas de comisariado ilegal, utilizando la misma táctica de guerrilla del *street art* y de la cultura del *graffiti*. Sus proyectos han reevaluado el modelo vigente de los museos de arte contemporáneo, explorando las relaciones que los artistas compartían con sus entornos urbanos.

[4]. La crítica social siempre va contra las normas establecidas y sería necesario un análisis en profundidad de los museos en los que se percibe ese ejercicio para facilitar una posible autocritica desde la propia institución.

[5]. La célebre fotografía de *graffiti* Martha Cooper sostiene que todos los museos de arte urbano están incompletos. También comenta que no ha oído nunca a nadie, en ninguna parte del mundo, hablar de alguno de ellos como un referente. Para más información, vean la "Entrevista a Martha Cooper", realizada por Elena García Gayo en abril de 2019 y publicada en este monográfico.

[6]. Aunque hay muchas redes sociales, se impone la influencia de *Instagram*, y tal como señala Martha Cooper: "si desaparece *Instagram*, desaparece todo".

[7]. La *Galería de Arte Urbana* - GAU de Lisboa, inaugurada en octubre de 2008, es uno de los primeros ejemplos en institucionalizarse y constituye un modelo para muchas galerías que vinieron después. <http://gau.cm-lisboa.pt/galeria.html>

[8]. La Asociación Le M.U.R. (*Modulable, Urbain, Réactif*) de París, se fundó en marzo de 2003 en torno al artista Jean Faucheur y se dedica a la promoción del arte contemporáneo y, más particularmente, del arte urbano. Situada en el corazón del distrito 11, Le M.U.R. promueve prácticas regulares con un panel de publicidad ubicado en la esquina de las calles St. Maur y Oberkampf, creando un puente entre el barrio y el arte callejero.

[9]. *Beyond the streets'* es el nombre de las dos muestras mediáticas en torno a la evolución del *street art* y *graffiti*, celebradas en Los Ángeles 2018 y Nueva York 2019.

[10]. El Manifiesto '*Street Art is Dead*', lanzado en diciembre de 2018 por el artista italiano de Como, Pierpaolo Perreta, aka Mr. Savethewall, se puede seguir en su página de Facebook: <https://www.facebook.com/www.savethewall.it/posts/2012549602131655>

[11]. El objetivo principal del GSAM es la revitalización de la localidad de Fuendetodos (Zaragoza) a través de la reinterpretación, en clave de arte urbano, de las obras de su ilustre hijo, don Francisco de Goya y Lucientes.

[12]. El *Musée Romeo's* acoge veinticuatro murales de artistas de Montreal en las cajas de escalera de dos inmuebles que forman el museo de arte urbano patrocinado por una marca de ginebra montrealés. Nicolas Duvernois, fundador y presidente de la compañía de licores de Quebec *Duvernois* (Pur Vodka y Romeo's Gin) está detrás de la idea del museo, con el fin de democratizar el arte. Por esta razón, decidió ubicarlo en dos edificios con mucha

afluencia de público, para que la gente pudiera ver arte en su vida cotidiana.

[13]. El MAUP, primer museo de arte urbano a cielo abierto de Río de Janeiro (2018), reúne unos cincuenta murales de grandes dimensiones ubicados en la zona portuaria. Los murales que vayan desapareciendo con el tiempo serán sustituidos por otros. EL MAUP cuenta con una plataforma digital que facilita la búsqueda rápida de cada una de las obras catalogadas, con el nombre del artista, la imagen, el título del mural, la fecha y la técnica empleada.

[14]. El *Urban Nation* es una Fundación pública cuya financiación fundamental procede de una inmobiliaria. Sobre este museo, vean el artículo de Sandra Gracia Melero "Berlín: todo un paradigma en el pasado, presente y futuro del arte urbano", publicado en este monográfico.

[15]. Son innumerables los artículos dedicados a la gentrificación que ha sufrido la ciudad de Málaga (entre otras), en la que han tomado parte las obras artísticas patrocinadas por el Centro de Arte Contemporáneo.

[16]. Las entrevistas contenidas en el anexo de este monográfico ofrecen más información sobre la gestión de *Parees Fest* (Oviedo), *B-Murals* (Barcelona) y *Asalto* (Zaragoza), festivales pioneros en España que han creado una metodología expositiva propia.

[17]. URBAN NATION Biennale 19: <https://urban-nation.com/event/urban-nation-biennale-2019/>. La inauguración de la *Biennale*, el 13 de septiembre, fue retransmitida en directo a través de *Instagram* por algunos de los asistentes.

Bibliografía

ABARCA, J. (2009). *Arte en el espacio público: barrios artísticos y revitalización urbana* / coord. por Blanca Fernández Quesada, Jesús Pedro Lorente Lorente. Zaragoza: Prensas universitarias.

DEROSAS CONTRERAS, D. (2017). "Museo Inacabado de Arte Urbano (MIAU). Musealización del paisaje urbano", *Didácticas Específicas*, 17, ISSN 1989 - 5240.

LUQUE, L. (2018). "La ciudad contemporánea: problemas y tendencias. Perspectivas institucionales, sociales y artísticas", *Sémata. Ciencias Sociais e Humanidades*, 30, ISSN 1137-9669.

TIELVE GARCÍA, N. (2000). "La ciudad y el arte. Los nuevos comportamientos artísticos ante el escenario urbano", *Ábaco, Revista de Cultura y Ciencias sociales*, 23, ISSN 0213-6252.

CORRIERE DI COMO (2018). "L'arte di strada è morta", parola di Savethewall". <https://www.corrieredicomo.it/larte-di-strada-e-morta-parola-di-savethewall/> [consulta 14/10/2019]

ICOM (2019). "La Conferencia General Extraordinaria pospone el voto sobre una nueva definición de museo", en *ICOM Consejo Internacional de Museos*. <https://icom.museum/es/news/la->

[conferencia-general-extraordinaria-pospone-el-voto-sobre-una-nueva-definicion-de-museo/](#) [consulta 22/09/2019]

MANCINI, F. (2013). *Hacia una museología participativa: Análisis de experiencias participativas basadas en las TIC aplicadas a los museos. Tesis doctoral*. Universitat Oberta de Catalunya. <http://openaccess.uoc.edu/webapps/o2/bitstream/10609/25961/1/Tesi%20Doctoral%20Federica%20Mancini.pdf> [consulta 26/09/2019]

THOMAS, N. (2019). "What are museums really for?", en *Apollo. The International Art Magazine*. <https://www.apollo-magazine.com/defining-museums-in-the-21st-century/> [consulta 23/09/2019] ..

Comisión de Seguimiento del Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del siglo XX en representación del GEIC. Crea y administra el Observatorio de Arte Urbano. Dirige y edita la revista digital especializada *Mural Street Art Conservation*. Coordinó el primer monográfico anexo al nº10, Arte Urbano: Conservación y Restauración de intervenciones contemporáneas, de la revista digital ge-conservación, en 2016. <http://observatoriodearteurbano.org>
<https://independent.academia.edu/EGayo>

Autor/es



Rosa Senserrich Espuñes
Grupo de Investigación Consolidado
"Conservación-Restauración del
Patrimonio". Universidad de Barcelona
rosa.senserrich@gmail.com

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona (UB) con la especialidad de Restauración (1987). Ha ejercido como técnico superior en conservación-restauración de pintura mural y decoraciones arquitectónicas, trabajando para diferentes instituciones y museos en Cataluña y Aragón. En paralelo, ha combinado su profesión con la docencia, siendo contratada como profesora asociada por la Universidad de Barcelona (2010-17), dentro del Departamento de Artes y Conservación-Restauración de la Facultad de Bellas Artes, como responsable de la asignatura de Grado *Tratamientos aplicados a la pintura mural*, y de Máster *Pintura mural: entre el contexto arquitectónico y el museístico*. Actualmente se dedica a la investigación independiente, y es miembro de la asociación de Conservadores y Restauradores de Cataluña (CRAC), del grupo de trabajo de Arte Urbano perteneciente al grupo español del *International Institute for Conservation of historic and artistic Works* (GEIC) y del comité científico de la revista digital "Mural Street Art Conservation", creada por el Observatorio de Arte Urbano en 2015.

https://www.researchgate.net/profile/Rosa_Senserrich/research



Elena García Gayo
Diputación Provincial de Ciudad Real
elenagayo@gmail.com

Titulada en Conservación Restauración de Bienes Culturales por la ESCRBC de Madrid. Conservadora-Restauradora del Servicio de Patrimonio Cultural de la Diputación Provincial de Ciudad Real. Paralelamente, es coordinadora de los grupos de trabajo, y del de Arte Urbano, del grupo español del *International Institute for Conservation*, GEIC, desde 2015. Colabora con la