

La Agonía del Arte Urbano

Monográfico Atrio 2



Elena García Gayo
Laura Luque Rodrigo
(eds.)

La Agonía del Arte Urbano

Monográfico Atrio 2

Elena García Gayo
Laura Luque Rodrigo
(eds.)

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

ISBN: 978-84-09-36627-9



© 2021

Monográfico Atrio

2.º volumen

Dirección de la colección

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

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

Edición

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

Laura Luque Rodrigo (Universidad de Jaén, España)

Comité evaluador

Ismael Amaro Martos (Universidad de Jaén, España)

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

Adris Díaz Fernández (Universidad de Monterrey, México)

Fernando Figueroa Saavedra (Investigador independiente, Madrid, España)

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

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

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

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

Anne Puech García (Universidad de Rennes 2, France)

Revisión de las traducciones al inglés

Carlos Usabiaga López (Universiteit Utrecht, Nederland)

Diseño y maquetación

Referencias cruzadas

referencias.maquetacion@gmail.com

Imagen de portada

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

Fotografías y dibujos

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

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

© de la edición:

ÁREA DE HISTORIA DEL ARTE

Departamento de Geografía, Historia y Filosofía

UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE

Carretera de Utrera Km 1, 41013 Sevilla

E-mail: atrio.revista@gmail.com

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

ISBN: 978-84-09-36627-9

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

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

2021, Sevilla, España

EQUIPO EDITORIAL ATRIO

Dirección

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

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

Secretaría

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

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

Comité editorial

José Manuel Almansa Moreno (Universidad de Jaén, España)

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

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

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

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

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

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

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

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

Periodicidad anual

Inicio de la publicación: 1988

Año de edición: 2021

ISSN: 0214-8293 (versión impresa)

eISSN: 2659-5230 (versión digital)

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

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

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

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

ESTADÍSTICAS DEL MONOGRÁFICO ATRIO 2 (2021)

Equipo editorial

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

Evaluadores/as

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

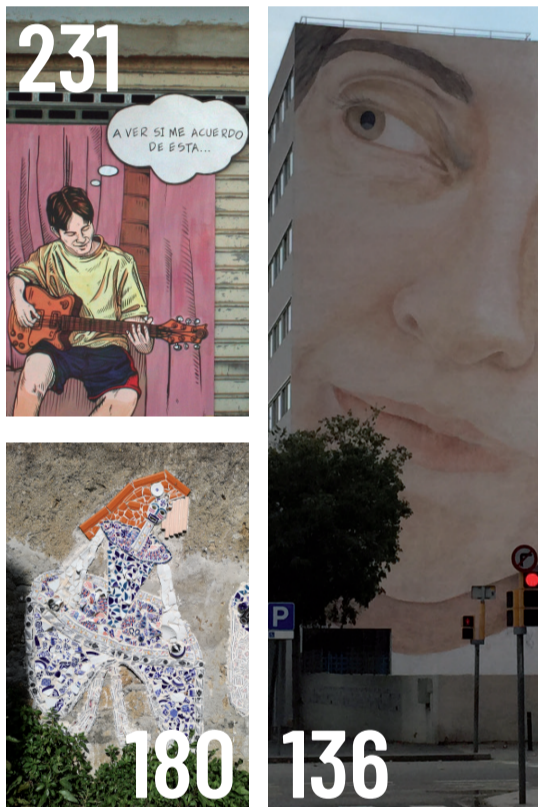
Artículos

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

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

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

índice



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

Herramientas para construir un movimiento artístico

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

Diferencias y similitudes de la gestión cultural y entre territorios

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

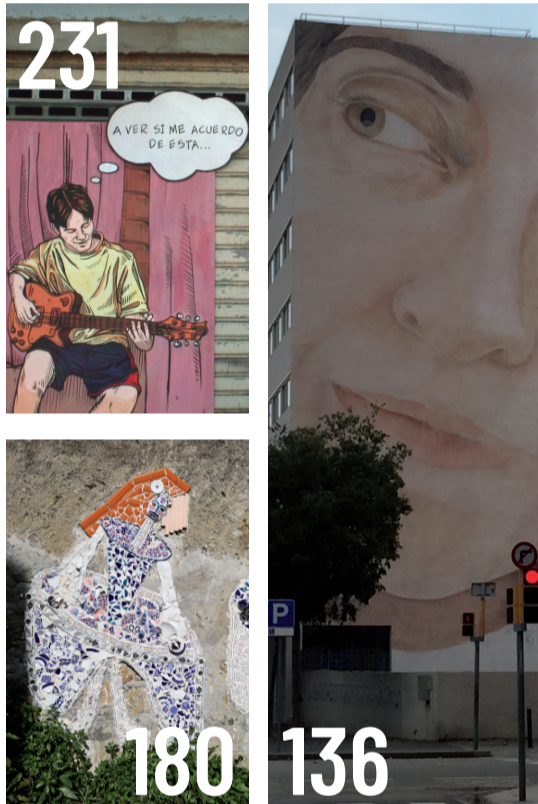
El uso de filtros de calidad y control de distorsiones

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

Curriculum Vitae

- 265 **Curriculum Vitae**

index



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

Tools to Build an Artistic Movement

- 20 Situationism and its Influence on Contemporary Urban Artistic Manifestations: Poetic and Aesthetic Drifts on the Streets and On-line
Sandra Gracia Melero
- 46 Repercussions of the Selective Removal of Graffiti in Callejón de los Punkis. Anomaly, Appropriationism or Misunderstanding?
Alberto Santos-Hermo
- 64 The Integration of Urban Art into the Public Art System in Tuscany, Italy
Marta Gómez Ubierna

Differences and Similarities in Cultural Management and between Territories

- 92 A Lustrum of Contemporary Muralism in Seville (2004-2010)
Pablo Navarro Morcillo
- 114 The Effects of Institutional Policies on Contemporary Muralism in Barcelona
Arantxa Berganzo Ráfols
- 146 Authoritarianism as an Aesthetic Model in Public Sculpture in Mexico City (2000-2020). A Precedent for other Urban Artistic Typologies
Alma Barbosa Sánchez
- 168 Urban Art, Ruin and Conservation. Analysis of Las Meninas de Canido
Andrea Fernández Arcos
- 188 Urban Art as Heritage of the Future. Heritage Analysis of Belin's Work in Linares
Francisco Delgado Chica / Celia Martínez Yáñez

The Use of Quality Filters and Control of Distortions

- 222 Separation and Speed. The Private Image of Urban Art
Kléver Francisco Vásquez Vargas
- 242 The Virtual Image of a Heritage in Constant Change: the Documentation of Urban Art and its Context
Carmen Moral Ruiz

Curriculum Vitae

- 265 Curriculum Vitae

Prólogo

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

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

Elena García Gayo

Diputación Provincial de Ciudad Real, España

elena_gayo@dipucr.es

0000-0003-1301-5562

Laura Luque Rodrigo

Universidad de Jaén, España

lluque@ujaen.es

0000-0003-2651-6948

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

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

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Herramientas para construir un movimiento artístico

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

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

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

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

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

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

Diferencias y similitudes de la gestión cultural y entre territorios

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

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

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

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

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

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

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

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

El uso de filtros de calidad y control de distorsiones

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

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

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

Conclusiones

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

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

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

Referencias

Fuentes bibliográficas

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

Fuentes periodísticas

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

Fuentes videográficas

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

atrio

revista de historia del arte

Monográfico Atrio 2 (2021)