

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%)

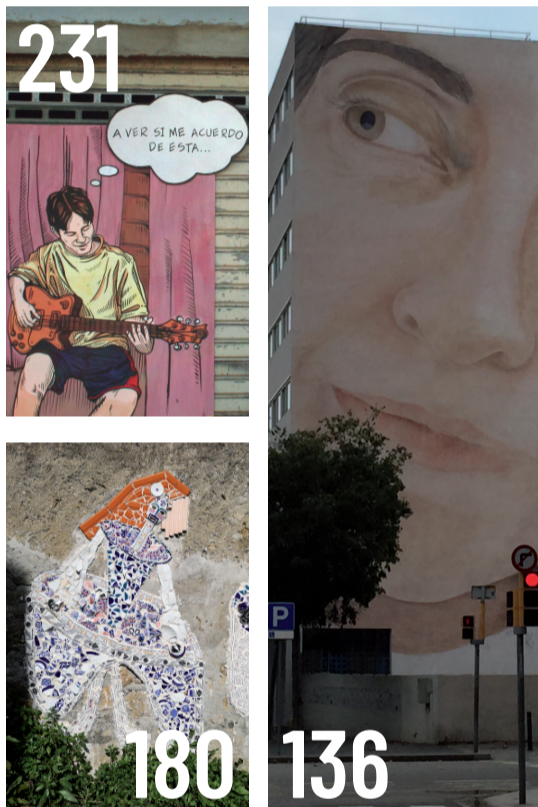
Artículos

- 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

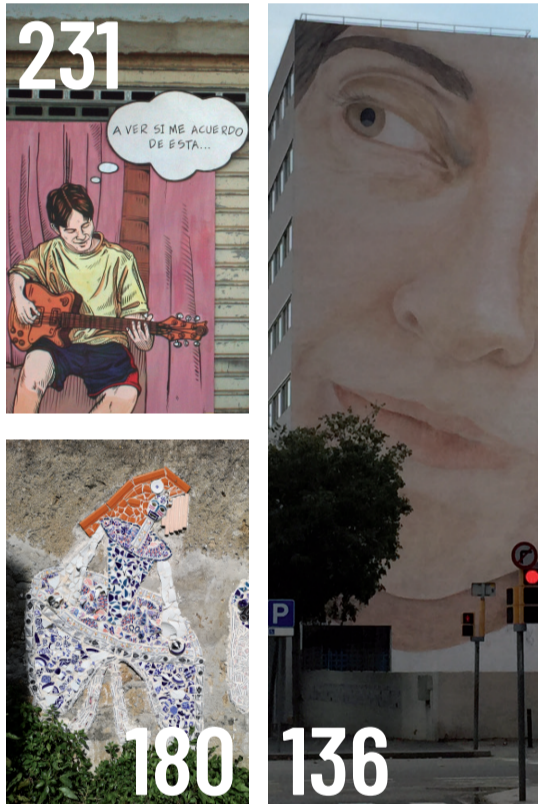
El uso de filtros de calidad y control de distorsiones

- 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



Stylized logo or signature in the top left corner of the mural.

Papa hex
Lente
2
5



La integración del arte urbano en el sistema del arte público en Toscana, Italia

The Integration of Urban Art into the Public Art System in Tuscany, Italy

Marta Gómez Ubierna

Università di Firenze, Italia

marta.gomezubierna@unifi.it

 0000-0003-3352-9034

Recibido: 01/06/2021 | Aceptado: 14/09/2021

Resumen

El arte urbano, en sus diferentes facetas, constituye uno de los lenguajes más dinámicos de la contemporaneidad cuya más reciente modalidad nace de un proceso de institucionalización que ha alcanzado niveles significativos. Hoy, la patrimonialización del arte urbano requiere una definición y caracterización que permita abordar la cuestión central de su salvaguardia. A partir de la reconstrucción de la escena artística de la región italiana de Toscana, la cuestión del arte en el espacio público es afrontada desde tres perspectivas: la presencia de obras en la ciudad, la posibilidad de usar el arte contemporáneo como mecanismo económico y social y la actualidad de las políticas culturales. La investigación establece las relaciones entre las distintas manifestaciones que han surgido en un marco institucional, como base para poner de relieve las cuestiones clave de su conservación preventiva.

Abstract

Urban art, in its different facets, constitutes one of the most dynamic contemporary languages. Its most recent modality is born from an institutionalization process that has reached significant levels. Today, the heritagization of urban art requires a definition and characterization that allow us to address the central question of its protection. Based on the reconstruction of the art scene in the Italian region of Tuscany, the question of art in public spaces is approached from three perspectives: the presence of art in the city, the possibility of using contemporary art as an economic and social mechanism, and the reality of cultural policy. This research establishes the relationships between distinct manifestations of urban art that have emerged in an institutional framework, as a foundation to highlight the key issues of their preventative conservation.

Palabras clave

Arte público
Arte urbano
Muralismo
Patrimonialización
Conservación preventiva
Toscana

Keywords

Public Art
Urban Art
Muralism
Heritagization
Preventive Conservation
Tuscany

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Gómez Ubierna, Marta. "La integración del arte urbano en el sistema del arte público en Toscana, Italia." En *La Agonía del Arte Urbano*. Monográfico Atrio 2, editado por Elena García Gayo y Laura Luque Rodrigo, 64-89. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, Atrio, 2021. <https://doi.org/10.46661/atRIO.6294>

© Marta Gómez Ubierna. Esta publicación es de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonComercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Arte urbano como patrimonio cultural

En los últimos quince años, el interés social por el arte urbano ha dado lugar a una aceleración del proceso de institucionalización de los usos artísticos del espacio público. Las administraciones públicas han puesto a disposición de los artistas lugares distintos de la ciudad sobre todo para la exhibición de murales, facilitando la asimilación del fenómeno por parte de un público cada vez más amplio y joven. Se trata en este caso de expresiones artísticas realizadas con ocasión de exposiciones temporales, festivales o *jam sessions*¹, que demuestran la creciente voluntad de incidir en la comunidad.

La patrimonialización de lo que hoy conocemos como arte urbano², plantea una serie de cuestiones. Cómo el sistema del arte ha terminado por interceptar las distintas declinaciones del arte contemporáneo en el espacio público. Cuáles han sido las premisas y las consecuencias de tal convergencia. Cuál es el futuro de estas fórmulas institucionalizadas. Esta perspectiva, si bien abre un campo de investigación vastísimo que comprende desde operaciones que nacen con la participación del público hasta proyectos de recalificación de áreas degradadas³, permite indagar relaciones no siempre evidentes e hibridaciones. A partir del análisis de los procesos artísticos de transformación de las ciudades es posible reconstruir un sistema de relaciones entre las distintas modalidades expresivas que hoy en día han generado un espacio propio, cuya conservación es necesario abordar.

Perspectivas del arte contemporáneo en el espacio público

La cuestión del arte contemporáneo en el espacio público puede ser afrontada desde tres perspectivas: los diferentes usos artísticos, la posibilidad de emplear el arte como motor económico y social de la comunidad y la actualidad de las políticas culturales.

1. Según parte de la crítica, la consagración del fenómeno también llamado "muralismo contemporáneo" y "neo-muralismo" se debe al éxito de la exposición organizada por el *Tate Modern* de Londres, en 2008. Rafael Schacter ha adoptado el término "Arte tra le mura" para referirse a las prácticas artísticas derivadas del Grafiti, del *Writing* y del *Street Art*, que se desarrollan dentro de un marco institucional (Rafael Schacter, "Street Art is a period, PERIOD. Or classificatory confusion and intermural art", en *Graffiti and Street Art. Reading, Writing and Representing the City*, eds. Konstantinos Avramidis y Myrto Tsilimpounidi (London: Routledge, 2017), 103-118; Rafael Schacter, "Street Art Is a Period. Or the Emergence of Intermural Art", *Hyperallergic* July 2016, consultado el 24 mayo de 2021, <https://hyperallergic.com/310616/street-art-is-a-period-period-or-the-emergence-of-intermural-art/>).
2. Ulrich Blanché e Ilaria Hoppe, "Urban Art: Creating the Urban with Art", en *Urban Art: Creating the Urban with Art, Proceedings of the International Conference at Humboldt-Universität zu Berlin (Berlin, 15-16 de julio de 2018)*, coord. Ulrich Blanché e Ilaria Hoppe (Lisbon, 2018), 10-12.
3. Sobre los distintos usos artísticos del espacio público: Elena García Gayo, "El espacio intermedio del Arte Urbano", *Ge-Conservacion* (Suplemento *Arte Urbano y Museo. Competencias e (in)compatibilidades*), no. 16 (2019): 154-165.

En primer lugar, hablar de arte contemporáneo y de su relación con la ciudad requiere un análisis de la evolución, desde las primeras manifestaciones que toman distancia del monumento hasta las más recientes definiciones de proyectos *audience oriented*. Este fenómeno encierra, en sus diversas facetas, complejos mecanismos cuya fortuna y difusión responde a una multiplicidad de razones entre las que podemos destacar dos. La necesidad de los artistas de expresarse fuera del museo y de habitar el espacio estableciendo relaciones físicas y psíquicas con el público. Y la voluntad de ampliar el uso del arte en contra de la privatización causada por el sistema del coleccionismo. ¿Qué mejor manera de establecer el uso colectivo de una obra que llevarla al contexto de la vida cotidiana?

Si bien no es viable trazar una única perspectiva histórica, es posible reconocer los años sesenta como el momento en el que se empieza a definir el cuadro a nivel internacional⁴. En el contexto italiano, la renovada asociación entre arte y ciudad dio lugar a una nueva etapa de la dimensión pública del arte. Entre los primeros eventos artísticos que afirmaron el deseo de reapropiarse de este espacio, destaca la iniciativa promovida por el crítico de arte Giovanni Carandente, *Sculture in città*, celebrado en 1962 durante la quinta edición del *Festival dei Due Mondi* de Spoleto⁵. Una experiencia que creó escuela en otras administraciones públicas italianas, las cuales empezaron a incentivar exposiciones⁶ cuyo común denominador fue el uso del lenguaje contemporáneo para enfatizar los elementos significativos del tejido urbano. Esculturas, murales o *performance* sonoras y visuales llenaban así las calles de pequeños centros⁷. Tales manifestaciones, amparadas por una renovada política de descentralización, formaban parte de una estrategia de apoyo a la creciente industria del ocio, no exenta de una intención promocional. Sin embargo, la división de competencias entre la tutela del territorio y del patrimonio cultural, delegados respectivamente a las Regiones y al Ministerio de

4. Críticos estadounidenses como Miwon Kwon, Hal Foster, Arlene Raven, Harriet Senie, Rosalyn Deutsche, Mary Jane Jacob, William Thomas Mitchell, Suzanne Lacy, Lucy Lippard y Grant Kester catalizaron el fenómeno desde sus orígenes. Se hablará de *Art contextuel* y *Esthétique relationnelle*, en Francia, en los textos de Paul Ardenne, Raymonde Moulin y Nicolas Bourriaud; de *Public art* y *New public art* en Inglaterra con Malcolm Miles y Sara Selwood; de *Arte Público* en España con Antoni Remesar y Javier Maderuelo. En Italia, Enrico Crispolti, Germano Celant, Luciano Caramel y Filiberto Menna iniciaron la investigación del nuevo arte social y procesual.
5. Debemos colocar en los años cincuenta la tendencia a eliminar la distancia entre objeto y espacio, entendido como proyección de un arte que penetra en la realidad englobándola. La obra de arte no es ya producto o resultado sino que es considerada como modalidad y función capaz de redefinir un ambiente (Carla Subrizi, *Europa e America (1945-1985). Una nuova mappa dell'arte* (Roma: Aracne, 2008), 152).
6. Alessandra Pioselli, "Arte e scena urbana", en *L'arte pubblica nello spazio urbano*, eds. Carlo Birrozzi y Marina Pugliese (Milano: Bruno Mondadori, 2007), 20-38.
7. Un noto caso fue el festival "Parole sui muri" organizado en 1967 en Fiumalbo (Claudio Parmiggiani y Adriano Spatola, *Parole sui muri. Fiumalbo 1967* (Torino: Edizioni Geiger, 1968).

Cultura, no permitió considerar el contexto como un elemento integrado, impidiendo la identificación del fenómeno como factor de desarrollo ambiental, cultural y social.

En los últimos treinta años, un progresivo reconocimiento político y social del arte contemporáneo para revalorizar y renovar la identidad cultural ha ido enriqueciendo la escena artística. A la inicial incapacidad de las administraciones, tanto de absorber el arte urbano, como de interceptar las intervenciones artísticas callejeras que se apropiaban en manera ilegal del espacio, se ha superpuesto una política centrada en la promoción de una cultura colectiva gracias a iniciativas que hoy gozan de una particular aceptación. Una institucionalización que está dando lugar a una multitud de obras con una pluralidad de intentos como el prestigio institucional, la atracción del turismo o la regeneración urbana.

Entre los diferentes usos artísticos del espacio público a partir de los años sesenta del siglo XX, las fórmulas subvencionadas e institucionales son analizadas en las siguientes páginas a través del caso italiano de Toscana.

Experiencias de arte en el espacio público y políticas culturales en Toscana (Italia)

La región de Toscana ostenta una articulada red de obras que representan muchas de las declinaciones del arte contemporáneo en el espacio público⁸. La coyuntura de cada centro ha llevado a privilegiar una u otra forma identitaria, desde esculturas que enmarcan la entrada a la ciudad e instalaciones en el tejido urbano hasta la más reciente adquisición de murales, gracias a una proliferación de proyectos promovidos o apoyados por la administración.

Este proceso, que en cierta medida refleja el panorama internacional⁹, se inicia en los años sesenta cuando las políticas locales empiezan a concentrar su empeño en la ambientación de la ciudad mediante la colocación de esculturas permanentes.

8. Alessandra Pioselli ha esquematizado el tipo de intervenciones artísticas en cuatro tipos: acciones individuales de tipo performativo, acciones individuales o grupales con carácter social, intervenciones escultóricas *site-specific* y diseño de espacios urbanos (Alessandra Pioselli, "Arte e scena urbana", en *L'arte pubblica nello spazio urbano*, eds. Carlo Birrozzi y Marina Pugliese (Milano: Bruno Mondadori, 2007), 20-38.

9. Entre los diferentes intentos de trazar la evolución del Arte Público recordamos los estudios de Miwon Kwon (Miwon Kwon, *One Place after Another, Site Specific Art and Locational Identity* (Cambridge: MIT Press, 2002).

A diferencia de otras regiones donde surgían sobre todo manifestaciones de pintura mural¹⁰, la llegada de escultores como Henry Moore, Hans Arp o Gió Pomodoro favoreció la comisión de esculturas. Si bien la intención, no exenta de cierto idealismo, era cambiar la percepción de los lugares, las esculturas no dejaban de ser una forma de decoración urbana¹¹.

El punto de inflexión lo marcó un evento artístico que ha definido la senda de la investigación artística en Italia: *Volterra '73*, ideado por el estudioso y crítico Enrico Crispolti¹². La idea en torno a la cual giraba el proyecto era la búsqueda de nuevas vías productivas para los artistas a partir de una relación con las autoridades locales que ejercían el papel de intermediarios, tanto con el sistema del artesanado como con la comunidad. Se trataba no sólo de fomentar una relación directa entre los artistas y la ciudadanía, sino también de abrir un debate sobre el futuro de la ciudad.

Esta idea de intervención artística se desarrollaría definitivamente en la Bienal de Venecia de 1976, titulada *Ambiente, Partecipazione, Strutture culturali*¹³. La Bienal impulsó la creación de grupos de artistas en las principales ciudades –Milán, Roma o Florencia– que ejercieron una crítica al sistema del arte a través de la inserción de elementos provocadores. Uno de los más activos fue el grupo *Iniziativa* –del que formó parte el volterrano Mauro Staccioli, ya famoso por sus esculturas *site-specific*– que intervenía con mensajes de protesta escritos en los muros. Si bien se producían indistintamente panfletos, pinturas o esculturas, el mural se convirtió en el principal destinatario de la protesta social gracias a factores como la posibilidad de experimentar con nuevos materiales sintéticos y la vinculación del movimiento con los muralistas mexicanos y chilenos presentes en Italia¹⁴.

10. Uno de los primeros ejemplos fueron las pinturas que aún hoy decoran el exterior de las casas de Arcumeggia, un pequeño pueblo de Valcuvia donde, desde 1956, un grupo de artistas (Funi, Sassu, Migneco, Fiume, Usellini o Brindisi entre otros) empezó a crear pinturas directamente sobre los muros o bien sobre soportes como si de enormes cuadros se tratara.

11. A pesar de la falta de relación con el contexto, muchas de ellas se han convertido en verdaderos símbolos de la ciudad. Un ejemplo es la obra de Moore, *Forma squadrata con taglio*, colocada en Prato en 1974.

12. En *Urgency in the City*, Enrico Crispolti reclamaba una investigación centrada en el papel que el arte podría asumir en el contexto social (Enrico Crispolti y Francesco Somaini, *Urgency in the City* (Milano: Mazzotta, 1972). En el evento volterrano participaron Mino Trafeli, Nicola Carrino, Giuseppe Spagnulo, Mauro Staccioli, Nespolo Giuseppe, Francesco Somaini, Alik Cavaliere y Valeriano Trubbiani.

13. La Bienal, celebrada entre el 18 de julio y el 10 de octubre de 1976, contó con una sección especial dedicada al tema del ambiente (Enrico Crispolti y Raffaele De Grada, *Ambiente come sociale* (Venezia: Mirano, 1976).

14. Una vertiente que se desarrolló gracias a la estrecha relación con los muralistas mexicanos que pasaron largas temporadas en Italia dejando un buen número de murales (Desmond Rochfort, *Muralisti messicani: Orozco, Rivera, Siqueiros* (Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1997). El reportaje fotográfico de Cesare Grossi y Silvia Buscaroli ilustró los murales de protesta social de las principales ciudades italianas (Cesare Grossi y Silvia Buscaroli, *Murales. Diamo un'arte nuova tale che tragga la repubblica dal fango* (Bologna: Grafis, 1977).

En esta línea, en 1982, se propondrá la primera experiencia toscana que ha dado lugar a una galería de pinturas expuestas en las paredes de las casas privadas y de los edificios públicos de Luicciana, un pequeño pueblo alejado de los grandes circuitos turísticos de las vecinas ciudades de Prato y Florencia. A los artistas que trabajaron en las calles de este centro se les pidió buscar una relación profunda con los habitantes y sus costumbres para indagar el tema de la función social del arte¹⁵.

A pesar de las profundas diferencias formales, todas estas iniciativas nacían de la común exigencia de manifestar la disconformidad ante el declive social y económico, cuya reparación era posible sustentando la centralidad del arte en la vida cotidiana.

Este objetivo fue perseguido, a partir de mediados de los años ochenta, con dos tipologías de intervención encarnadas por la serie de comisiones ligadas al nuevo museo de arte contemporáneo de la región situado en Prato, el Centro Luigi Pecci¹⁶. La primera representada por las esculturas *site-specific* con las que se daba continuidad al distanciamiento respecto a la noción de monumento. La segunda representada por obras de arte en los muros que abrían las puertas a nuevas formas de comunicación y participación ciudadana, como el mural de Fabrizio Cornelli o el póster de grandes dimensiones con el que Barbara Kruger transmitía un mensaje poético¹⁷.

Uno de los episodios más significativos de estos años fue el mural "Tuttomondo" que Keith Haring realizó en Pisa gracias a las conversaciones emprendidas en New York con un joven pisano en viaje de estudios y en él participaron estudiantes y vecinos de esta toscana¹⁸. El mural de Haring simboliza cómo la importancia de este tipo de intervenciones ya no residía en el valor artístico, entendido en su materialidad, sino en el

15. Siguiendo conocidos casos precedentes, como Arcumeggia, la mayor parte de la colección está constituida por pinturas, que aún hoy decoran las paredes de los edificios, de autores como Sebastián Matta, Vinicio Berti, Gualtiero Nativi o Adon Brachi (Elvio Natali y Francesco Riccomini, *Arte nel paesaggio. Pittura e scultura a Luicciana* (Prato: Pro Loco, 2000).

16. El Centro, fundado por Enrico Pecci, abrió sus puertas en 1988 (<https://centropecci.it>). Entre los primeros artistas que trabajaron para el museo cabe citar a Mauro Staccioli, Arnaldo Pomodoro o Ben Jacober.

17. Arianna Fantuzzi, "Immagine/parola. La contaminazione tra linguaggi nell'arte italiana degli anni Novanta", *Piano B. Arti E Culture Visive*, no. 5 (2)(2021): 104-126. Sobre el trabajo de la artista: Ann Goldstein, coord., *Barbara Kruger: Thinking of You* (Cambridge: MIT Press, 1999).

18. En 1985, Allan Schwartzman reunió, en su libro *Street Art*, el trabajo de una generación de artistas como Basquiat y Haring, activos desde los años ochenta en las calles de Nueva York. Entre los precursores europeos el autor cita a Daniel Buren, Black le Rat y Paolo Buggiani (Allan Schwartzman, *Street Art* (New York: Dial Press, 1985). Sobre el mural de Haring: Gregorio Rossi, *Keith Haring* (Poggibonsi: Cambi, 2011); Francesca Bianchi y Elisa Bani, *Pisa è Tuttomondo! Il murale di Keith Haring raccontato alle nuove generazioni* (Pisa: Marchetti Editore, 2019). En 1982, durante la "Settimana Internazionale della Performance" de Boloña, organizada por Francesca Alinovi y Maico Mango, se proyectaron videos de Haring durante la realización de sus pinturas (Francesca Alinovi, "Arte di frontiera", *Flash Art*, no.107(1982): 22-26).

proceso que produce la obra y que transforma el espacio habitado en un lugar nuevo gracias a la experiencia vivida¹⁹.

Si bien en este caso el ayuntamiento tuvo la clarividencia de aprobar el proyecto en un área visible de la ciudad, que enlazaba el centro histórico con la estación de tren, es cierto que a estas alturas el *Street Art* gozaba de un reconocimiento sobre todo entre los círculos de jóvenes artistas. A ello había contribuido especialmente la exposición de 1984 *Arte di frontiera: New York graffiti*, organizada por Francesca Alinovi²⁰. Una generación de artistas que pasaba así de una práctica académica e individualista a formas más extendidas de la cultura popular. Una actitud que inevitablemente dirigía las miradas hacia los artistas americanos, cuya llegada a Italia, destinada a mantenerse viva a lo largo de los años, no hacía sino alimentar estos comportamientos²¹.

A principios de los años noventa, tuvieron lugar proyectos en los que el artista adquiría un rol de mediador social²². La mayor parte de estas obras, destinadas a recuperar lugares simbólicos, nacieron durante eventos artísticos que propiciaron una nueva etapa de difusión de obras de arte en el espacio urbano, esta vez como parte de un programa estratégico a largo plazo. Uno de los experimentos más interesantes que ha logrado mantenerse vivo es la colección de Peccioli, fundada por Vittorio Corsini²³. Un entramado de obras que cada año han ido ocupando los rincones de este centro y entre las cuales destaca la restauración del teatro "Fabbrica" que el artista Alberto Garutti rescató para convertirlo en un nuevo centro cultural. Peccioli inauguraba además una tendencia típica del territorio: la investigación de la relación entre la contemporaneidad y los contextos históricos. Ejemplo de ello fue otro importante proyecto, *Affinità*²⁴, en el que las instalaciones de cinco artistas del Arte Povera se insertaban en el centro

19. La crítica americana Suzanne Lacy hablará de *new genre public art* para referirse a un nuevo modelo democrático de comunicación basado en la participación y colaboración del público en la producción de una obra de arte (Suzanne Lacy, *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (Seattle: Bay Press, 1995).

20. La exposición dio a conocer el trabajo de los jóvenes *Writers* y *Street Artists* americanos entre el público italiano (Francesca Alinovi, 22-26). Achille Bonito Oliva presentó la mostra "Transavanguardia: Italia/Art" donde se mostraban las obras de Haring y Basquiat que habían estimulado el ingreso del *Writing* en el circuito institucional del arte (Achille Bonito Oliva, eds., *Transavanguardia: Italia/Art, catálogo de la exposición (Módena, Galleria Civica, 21 marzo-2 mayo 1982)* (Modena, 1982). Acerca de la acogida del fenómeno en Italia: Renato Barilli, "L'ora di gloria del Graffitismo", en Marco KayOne Mantovani, coord., *Vecchia scuola-Graffiti Writing a Milano* (Milano: Dragopublisher, 2017).

21. Phase 2, inventor de una tipología de *Lettering* convertida en un verdadero género artístico, después de participar en la exposición de Alinovi volvería a Italia en varias ocasiones entre 1984 y en 2012 para participar en eventos de *writing*. Sobre el trabajo de Phase en Italia ver Andrea Caputo, *All City Writers: the Graffiti Diaspora* (Kitchen93, 2009).

22. Achille Bonito Oliva, *Gratis a bordo dell'arte* (Milano: Skira, 2000) 61.

23. Tiziano Scarpa y Pietro Gaglianò, *VOCI un coro a Peccioli per un progetto di Vittorio Corsini* (Prato: Gli Ori, 2021).

24. Giuliano Briganti y Luisa Laureati, *Affinità* (Milano: Archinto, collana "Le Mongolfiere", 2007). En el proyecto participaron Giulio Paolini, Nunzio, Eliseo Mattiacci, Jannis Kounellis y Luciano Fabro.

urbano medieval de San Gimignano, declarado bien del patrimonio mundial de la UNESCO en 1990. Lo que entonces prevaleció –y probablemente remarcó el éxito del proyecto facilitando sucesivos ensayos de modernización– fue el deseo de no distorsionar el paisaje cultural.

A finales del siglo XX, se inauguraron colecciones de arte que fueron ocupando por capilaridad tanto los espacios urbanos como el entorno natural. Así, en el año 1997 tuvo lugar la primera edición de *Tusciaelecta*²⁵ y un año después se inauguró *Arte all'Arte*: una serie de manifestaciones que poblaron de obras el territorio de varios municipios de Florencia y Siena. Lo que caracterizó estas iniciativas fue, por una parte, la diversidad de lugares disponibles que supuso la posibilidad de desarrollar nuevas soluciones formales, favoreciendo la cancelación entre categorías artísticas, y por otra, la estrecha colaboración con la red turística local que configuraba las colecciones como un motor económico.

La nueva etapa del muralismo

Estos últimos ejemplos reflejan cómo el arte público se ha ido constituyendo como elemento de regeneración y revitalización del urbanismo sobre la base de dos conceptos: resiliencia y sostenibilidad²⁶. La tendencia de los últimos quince años pretende renovar las estratificaciones del pasado y eliminar la discordancia paisajística debida a la falta de planificación, tanto con operaciones de microubanismo como con la promoción de murales²⁷.

En el primer caso, la cultura estetizante del urbanismo se ha centrado en la reinterpretación de espacios preexistentes, a menudo caracterizados por una fuerte connotación histórica. Tales son los casos de la plaza de Colle Val D'Elsa diseñada por Jean Novel y

25. "Tusciaelecta. Arte contemporáneo en el Chianti" comprende los municipios de Greve in Chianti, Barberino Val d'Elsa, Castellina in Chianti, Gaiole in Chianti, Impruneta, Radda in Chianti, San Casciano Val di Pesa, Tavarnelle Val di Pesa y Florencia (en Arabella Natalini, *Tusciaelecta. Arte contemporanea nel Chianti* (Firenze: Maschietto Editore, 2003). Las sucesivas ediciones de *Arte all'arte* tuvieron lugar en los municipios de Buonconvento, Colle di Val d'Elsa, Montalcino, Poggibonsi, San Gimignano y Siena. Un total de 84 artistas fueron invitados por los 20 curadores que han trabajado en el proyecto a lo largo de los años. Entre los artistas que han participado recordamos aquí Sol Lewitt, Luisa Rabbia, Anish Kapoor, Kiki Smith, Joseph Kosuth y Antony Gormley (en particular los volúmenes coordinados por Angela Vettese y Florian Matzner, *Arte all'arte* (Prato: Gli Ori, 1999) y Achile Bonito Oliva y James Putnam, *Arte all'arte* (Prato: Gli Ori, 2004).

26. Malcolm Miles, *Art, Space and the city. Public Art and Urban Futures* (London: Routledge, 1997).

27. Jacqueline Ceresoli, *La nuova scena urbana. Cittàstrattismo ed urban art* (Milano: Franco Angeli, 2005).

Daniel Buren (2011)²⁸ o de la plaza de Vinci proyectada por Mimmo Paladino (2017). La misma cultura ha dado lugar a proyectos innovadores focalizados en satisfacer las exigencias creativas de la sociedad, como las esculturas-juego del “Giardino volante” de Pistoia, diseñadas por Luigi Mainolfi²⁹.

La fase más reciente de este proceso, entendido como recuperación física de áreas degradadas generalmente en barrios periféricos, ha impulsado el interés por la integración de *Street Art*, visto como un fenómeno artístico actual capaz de imaginar e integrarse en el futuro de las ciudades. Siguiendo el modelo turinés de *Murarte*³⁰, los festivales de murales han entrado a formar parte de la agenda institucional de ciudades toscanas como Prato y Pontedera, a las que se han sumado recientemente Pistoia, Grosseto y Florencia. Además, desde el año 2005, han tenido lugar un sinnúmero de iniciativas –públicas y privadas– de adaptación del arte callejero en un programa de comunicación reglado: desde la concesión de espacios legales hasta la organización de *jam sessions* y la permisividad de creación de *hall of fame*.

Uno de los primeros hitos que ha inaugurado esta floreciente etapa del muralismo, con la que se atribuye una identidad cultural principalmente a centros de tradición industrial, fue la pintura de Enrico Baj “Nuclear Movement”, realizada en Pontedera³¹. Otro caso pionero es la ciudad de Prato³², donde la llegada de Blu y Ericailcane (Fig. 1) en 2006 estimuló a jóvenes artistas a dar sus primeros pasos en los muros. Muchos de ellos, como Moallaseconda o Caracollo, han pasado de un proceso de abstracción de los primeros *tags* –común a muchos otros artistas pioneros del *writing*³³– a explorar una dimensión gráfica o incluso figurativa del arte³⁴. En este sentido, si la llegada de *Street*

28. La obra titulada “Concave / Convexe: deux places en une avec fontaine” fue realizada en 2002, consultado el 28 de mayo de 2021, <https://danielburen.com/images/exhibit/1172?ref=search&q=elsa>.

29. Una panorámica del proyecto está disponible en la página web <http://www.ilgiardinovolante.it/>, consultado el 28 de mayo de 2021.

30. En los mismos años nació la “Associazione per la Creatività Urbana” (ACU), una organización sin ánimo de lucro creada por escritores para la promoción de actividades artísticas y facilitar la participación de grupos en nuevos proyectos públicos nacionales, se extiende por toda Italia (<http://www.dothewriting.it/sito/acu/index.html>). En 2011 nace en Italia el “International Network on Writing Art Research and Development” (INWARD) (<http://www.inward.it/>).

31. El mural de Baj es un mosaico de más de cien metros de longitud en el que el artista indaga la relación entre ciencia, arte y tecnología. Su colocación en una calle adyacente a la estación de tren obliga a un encuentro entre la obra y la población que diariamente utiliza el transporte público.

32. Un análisis del Arte Urbano en Prato, desde 2006 en: Miranda Mac Phail y Marta Gómez Ubierna, “Street Art a Prato”, *Prato: storia e arte*, no. 16 (2021): 97-105.

33. *Style. Writing from the Underground. (R)evolutions of Aerosol Linguistics* (Viterbo: ed. it. Nuovi Equilibri, 2003 [1996]).

34. En este proceso, un papel fundamental ha jugado la necesidad de salir del aislamiento que la naturaleza vandálica del *graffiti* supone, en un intento por comunicar directamente con el público. La implicación de los artistas en los aspectos sociales de la ciudad, ha llevado a algunos de ellos (Moallaseconda en el caso de Prato) a centrar hoy sus investigaciones en la instalación, augurando un papel del arte en la educación. Sobre el papel educativo del arte participativo (Frank Popper, *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy* (Madrid: ed. española Akal, 1989)).



Fig.1. Blu y Ericailcane. 2007. Prato. Toscana. (©Marta Gómez Ubierna)

Artists de fama internacional fue un factor desencadenante para Prato, también figuras institucionales como la de Francesco Carnevale, entonces al frente de la Oficina de Políticas Juveniles³⁵, han alentado la incorporación del arte de la calle canalizando las acciones de estos jóvenes en proyectos tanto efímeros como permanentes. En años más recientes, el paisaje de la ciudad se ha completado con una serie de comisiones encaminadas a integrar los murales en el centro histórico encargadas a artistas como HOPNN (Fig. 2), Moallaseconda, Lo Gnob y DEM (Fig. 3).

Desde 2015, el proceso de patrimonialización en Toscana ha continuado con tres modalidades:

- Festivales de murales como *DOTS* en Poggibonsi, *Florence Biennale* en Florencia, *TRAME* en Grosseto, y el festival celebrado dentro de la décima edición del *Internet Festival* de Pisa.
- Proyectos locales con objetivos sociales ambiciosos como combatir el abandono del medio rural o la emergencia migratoria³⁶. Un ejemplo es el laboratorio

35. La escuela fue uno de los interlocutores privilegiados con proyectos formativos como "Incurzioni creative".

36. Riccardo Lanfranco y Lorenzo Sechi, *Murarte. Interventi di estetica urbana* (Torino: Settore politiche giovanili della città di Torino, 2005), consultado el 14 mayo de 2021, <https://docplayer.it/27110542-Murarte-interventi-di-estetica-urbana.html>.



Fig. 2. HOPNN, *La fabbrica a pedali*. 2014 Prato. Toscana. (©Marta Gómez Ubierna)



Fig. 3. DEM, Proyecto para el Teatro Metastasio. 2016. Prato. Toscana. (©Marta Gómez Ubierna)

de murales que Guerrilla Spam ha activado en Pratovecchio para de intercambiar la cultura local con el arte africano³⁷.

- La última deriva de esta institucionalización, contrapuesta a las anteriores, está representada por operaciones en las que artistas de relieve internacional son invitados a intervenir en lugares clave del turismo con una finalidad sobre todo publicitaria, como el mural homenaje a Miguel Ángel de Edoardo Kobra situado en una de las canteras de mármol en Carrara.

Transformación de la ciudad a través del arte urbano. El caso de Poggibonsi (Siena)

Uno de los centros que mejor representan la actual patrimonialización del arte urbano es Poggibonsi. Una población cercana a Siena que, si ya había renovado su identidad cultural gracias a algunas de las instalaciones de *Arte all'Arte*, en años recientes ha promovido tres festivales de murales. Se trata, en este último caso, de pinturas realizadas por encargo de la administración pública a través de asociaciones culturales locales, planificadas y ejecutadas para vehicular un mensaje en el menor tiempo posible a una audiencia indirecta e indeterminada.

La manifestación de *Arte all'Arte* promovida por la Asociación cultural "Continua" tuvo lugar entre 1998 y 2005 y ha dejado en la ciudad esculturas permanentes como las de Anthony Gormley (*Fai spazio prendi posto*, 2004), Mimmo Paladino (*I dormienti*, 1998) y Sarkis (*La fontana dell'acquerello*, 2003) e instalaciones temporales como la de Nari Ward titulada *Illuminated Sanctuary of Empty Sins*³⁸. Obras que fueron realizadas con hierro, bronce, alabastro y mármol situadas tanto en el centro urbano como en los barrios periféricos y en los jardines fuera de las murallas.

En 2015 tuvo lugar la primera de las cuatro ediciones del festival de *Street Art* y música, *DOTS (Down On The Street)*, promocionada por el "Circolo Arci BlueTrain Club" que propuso a la Junta Municipal tres pinturas en edificios abandonados y zonas fuertemente degradadas: las fachadas del Tribunal de Justicia y de la sede de la Sociedad

37. Guerrilla Spam, "Attivando un cambiamento sociale attraverso la Street Art", *The Magazine Social*, consultado el 23 de mayo de 2021, <https://thesocialmagazine573027131.wordpress.com/portfolio/attivando-un-cambiamento-sociale-attraverso-la-street-art-guerrilla-spam/>.

38. Otras obras temporales fueron las de Daniel Buren (1999), Tania Bruguera (2000), Damián Ortega (2002) y Tobias Rehberger (*Fraternal twins*, 2005).



Fig. 4. ZED1. *Integrate yourself*. 2015.
Poggibonsi. Siena. (©Marta Gómez
Ubierna)

Montalcini y la rampa de acceso a la Estación de ferrocarril que han inspirado el tema a ZED1, IURO y Mr. Thoms respectivamente. El contrato entre las partes preveía la cesión gratuita del espacio público mientras los artistas, que se comprometían a garantizar el uso de materiales adecuados a la normativa de seguridad, podían elegir entre estos espacios individualizados por el Municipio trabajando según un proyecto previo inspirado en el contexto. Un ejemplo es el mural de ZED1, "Integrate yourself" (Fig. 4), sobre el tema de la lectura como antídoto contra el racismo o el mural de Mr. Thoms que a través de su personal estilo inspirado en el cómic denuncia las lacras sociales en clave satírica (Fig. 5).



Fig. 5. Mr. Thoms. 2015.
Poggibonsi. Siena. (©Marta
Gómez Ubierna)



Fig. 6. ZED1, *Paga per l'Arte*.
2016. Staggia (©Marta Gómez Ubierna)

El éxito de la operación posibilitó la realización de otras tres ediciones, entre 2016 y 2018. En la edición de 2016 los participantes fueron DOME en la fachada del edificio de la pública asistencia, Qbic que trabajó en el subterráneo Gramsci y ZED1 que eligió la zona industrial de Staggia para realizar un mural titulado "Paga per l'Arte" (Fig. 6), una crítica hacia la falta de apoyo a los artistas de la calle.

En 2017 la artista invitada fue Vera Bugatti que trabajó en el subterráneo de Largo Melucci en su obra titulada "Anamorphic mural and oniric travel" (Fig. 7): una pintura realizada para ser vista desde un punto específico del subterráneo en el que los viandantes pueden detenerse a reflexionar sobre la caducidad de la vida.



Fig. 7. Vera Bugatti, *Anamorphic mural and oniric travel* (detalle). 2017. Poggibonsi. Siena. (©Marta Gómez Ubierna)

En la última edición, DOME y Astro trabajaron juntos en la vía Spartaco Lavagnini, en el edificio de la pública asistencia y en el puente Bidoni, mientras SeaCreative realizó una pintura en el subterráneo de la calle Solferino (Fig. 8). Esta última, titulada “Guarda oltre”, refleja el estilo gráfico del artista que al igual que Bugatti se ha concentrado en el espacio para abrir la imaginación del público.

En 2017, la asociación Territori Sociali Alta Valdelsa propuso el proyecto *Piglia Bene* dentro del festival *Walldelsa*: una *jam session* supervisada por JamesBoy para recalificar la zona del Vallone, un aparcamiento cercano a los jardines de la muralla medieval. Un total de once artistas, la mayor parte toscanos (JamesBoy, Eko, Monograff, Argonaut, Forma, HOPNN, Cad310, Exit Enter, Ni Ann, Insane, Skino) han trabajado con escolares para realizar el proyecto (Fig. 9).

Las pinturas más recientes se ejecutaron en 2019, cuando la asociación “Sienambiente” y el “Circolo Arci BlueTrain Club” obtuvieron los permisos municipales necesarios



Fig. 8. SeaCreative, *Guarda oltre*. 2018. Poggibonsi. Siena. (©Marta Gómez Ubierna)



Fig. 9. JamesBoy, *Walld'elsa*. 2017. Poggibonsi. Siena. (©Marta Gómez Ubierna)



Fig. 10. Martoz. Poggibonsi. 2019. Siena. (©Marta Gómez Ubierna)

para comisionar dos obras a Martoz: una en el subterráneo de Largo Belucci y en otra en la fachada principal del Instituto de vía Pieraccini, coincidiendo con la Fiesta de Toscana (Fig. 10). Esta última pintura es un juego interactivo en el que los estudiantes golpean con un balón las manzanas para sumar o restar los números pintados en ellas. Un tema elegido en acuerdo con el Municipio, que el artista ha ideado a partir del diálogo con la escuela.

Necesidad y desafíos de un plan de conservación preventiva

Poggibonsi, como muchas otras ciudades, se ha convertido en laboratorio de experimentos artísticos de los que cabe ahora preguntarse en qué medida han conseguido sus objetivos.

La ciudad ha visto cómo su degradado tejido urbano se ha transformado con nuevas obras de arte contemporáneo. Un *work in progress* que aspira a convertir la ciudad en un distrito de la cultura actual apto a enriquecer la vida de la comunidad. Un lugar de alto nivel artístico en el que distintos actores –asociaciones culturales, ayuntamiento, empresas y fundaciones privadas– llevan años colaborando.

La construcción de una ciudad distinta, a través del arte y de los artistas, requiere además la participación y aceptación social. Con el fin de acercar la cultura artística contemporánea al público, la creación de las obras se ha visto acompañada de debates y encuentros con los artistas, como en el caso de *Arte all'Arte*, o de eventos musicales y talleres infantiles, como en el caso de *DOTS*, cuyo objetivo último es sentar las bases para generar valores, memoria e identidad. Gracias a esta conexión con el tejido social, las obras se han integrado en un espacio vital con el que viven en perfecta simbiosis. Un ejemplo paradigmático son los hombres de Gormley que el viandante encuentra de camino al hospital, al ayuntamiento, al supermercado o a la estación de tren. Cabe destacar además otras obras, como la pintura de Martoz que aún decora los muros del patio de la escuela Pieraccini o la fontana de Sarkis concebida como una enorme paleta para la mezcla de colores, que son el objeto de juegos y talleres infantiles.

A distancia de pocos años, la pervivencia de tales valores está en peligro debido al proceso de degradación que, especialmente en el caso de los murales, ha llevado a la pérdida de materia. En este sentido, la patrimonialización de un arte que nace como acontecimiento basado en emociones vinculadas a un uso directo, plantea una serie de dilemas en cuanto a su conservación. Al asumir el arte urbano en el sistema del patrimonio cultural, debemos preguntar si la conservación de los valores tangibles e intangibles es importante para la comunidad³⁹. ¿Qué ocurrirá con estas obras? ¿Podría la ciudadanía pedir que se conserven? Una vez decidida su continuidad, ¿cuáles son los desafíos de la conservación?

39. Sobre el debate de la conservación de murales públicos: J. William Shank y Tim Drescher, "Breaking the rules: A new life for Rescue Public Murals", en *Saving the Now: Crossing Boundaries to Conserve Contemporary Works' Registration, Congress of the International Institute for Conservation of Los Angeles (Los Angeles 12-16 de septiembre de 2016)*, coord. Austin Newin et al., (London: Routledge, 2016), 203-207. Una panorámica sobre el tema en América en el texto de Leslie Rainer: Leslie Rainer, "The Conservation of Outdoor Contemporary Murals", en *The Getty Conservation Institute Newsletter*, vol. 18 (2) 2003: 4-9. En España las aportaciones de los números de *Mural Street Art Conservación* del Observatorio de Arte Urbano (consultables en: <https://issuu.com/observatoriodearteurbano>), y del grupo español de trabajo de "Arte Urbano" del *International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works* (GEIIC) que ha publicado dos monográficos como suplemento a la revista GEIIC *Conservación* (Elena García Gayo, coord., *Arte Urbano. Conservación y Restauración de Intervenciones Contemporáneas*, no. 10 (2016) 77-119; Elena García Gayo, *Monográfico: Arte Urbano y museo. Competencias e (in)compatibilidades*, no. 16 (2019).

Los valores que encarnan las obras justifican la salvaguardia de las mismas. Partiendo de esta aseveración, la conservación debe ser entendida como un proceso dinámico, cuyos criterios se basan en un sistema de valores, los cuales, a su vez, determinan las prioridades a la hora de reducir los riesgos que ponen en peligro el patrimonio cultural.

Para la determinación de estos valores en relación al multiforme universo de la producción artística contemporánea no solo es necesario afrontar el tema de la intención del artista sino que también se deben considerar aquéllos que se irán adquiriendo, gracias a la capacidad del arte urbano de configurarse como expresión de nuestra cultura. Por tanto, es primordial identificar qué valores constituyen el significado de las obras, teniendo en cuenta que son específicos de un tiempo y un contexto, y explicitar los aspectos materiales que los definen. Los criterios según los cuales una obra de arte es importante pueden ser clasificados por categorías en función de la relación con temas, actividades, prácticas culturales o eventos significativos, en virtud de la asociación con una institución o una persona relevantes para la comunidad, según el valor artístico de la obra que representan las características distintivas de un tipo, estilo, período o método de construcción, y en base al valor sentimental o simbólico adquirido. Para ello, es imprescindible incluir las opiniones del artista respecto al sistema de valores y los criterios propuestos.

Lo ideal sería que cada proyecto de arte urbano incluyese un proceso que ponga de relieve los motivos de la conservación de cada obra. Aunque la falta de recursos y el tiempo necesario para ello se enfrentan a la velocidad del degrado que sufren sobre todo los elementos débiles de las obras desde el momento de su puesta en escena. En el caso de los murales de Poggibonsi, por ejemplo, los artistas han utilizado emulsiones acrílicas al agua y pinturas al cuarzo, aplicadas con pinceles y rulos en varias capas⁴⁰. Los muros, generalmente de cemento, han sido tratados previamente con una imprimación. Aun cuando los artistas se han mostrado más atentos a la calidad y durabilidad de las pinturas y a la preparación del soporte, la decoloración causada por la acción de los rayos ultravioletas y la delaminación consecuencia de la migración de sales, han causado la pérdida de materia pictórica en apenas cinco años.

Por todo ello, sería imprescindible instaurar desde el principio un plan de conservación preventiva que incluya operaciones de salvaguardia dirigidas tanto al ambiente –prevención– como a las obras –mantención⁴¹. Además, la variedad de propuestas en el

40. En Alessia Cadetti, *Conservare la Street Art. Le problematiche del muralismo contemporaneo in Italia* (Firenze: Edifir, 2020) 254 y 352.

41. A menudo hemos asistido a proyectos en los que los artistas garantizan un control periódico y la eventual reparación de sus obras durante los primeros años de existencia, como es el caso de la obra de Jannis Kounellis a San Gimignano, realizada para *Affinità*.

espacio público requiere no solo una evaluación caso por caso, basada en un diálogo entre todos los actores, sino que también debe formar parte de un marco teórico y práctico capaz de guiar el tipo de operación necesaria para reducir el riesgo al que están expuestas. Por último, el número siempre más elevado de obras realizadas con materiales y técnicas diferentes, sometidas a una multitud de impactos debido a su posición en espacios distintos y a su particular relación con la arquitectura, requiere una priorización que garantice la sostenibilidad del plan.

Si bien la adopción de planes y programas de conservación preventiva⁴² supondría una herramienta fundamental para la gestión de este patrimonio en ciudades como Poggibonsi, su incorporación a la salvaguardia de estas obras plantea una serie de problemáticas.

En primer lugar, la determinación de unos objetivos claros en cuanto a la duración de las obras por parte de las administraciones. En tal contingencia, los autores aceptarían una conservación, aun sin sentir una necesidad de que estas existan para siempre⁴³. Sin embargo, aspectos como el carácter temporal de los eventos o la calidad efímera de los materiales son a menudo esgrimidos para evitar un compromiso claro para la salvaguardia.

En segundo lugar, las actividades de prevención y mantenimiento deben basarse en un protocolo de identificación, análisis y evaluación de riesgos que determina los tipos y la probabilidad de los escenarios de riesgo o situaciones que ponen en peligro las obras. Para efectuar tal estudio, es necesario tener en cuenta una serie de peligros en un periodo de tiempo el más dilatado posible. En este caso, el proceso se enfrenta a una vida breve de las obras que no han sufrido los peligros de baja y media frecuencia que tienen lugar con cadencia como mínimo anual⁴⁴.

La tercera y última cuestión se refiere al control de las obras. Muchos de los peligros o eventos que causan un daño al patrimonio se manifiestan en distintos tipos de

42. La asociación "Rescue Public Murals" en su documento *Best Practice for Mural Creation* ha dado una serie de recomendaciones para llevar a cabo un mural. Además de los pasos previos como la preparación del muro y la elección de materiales de calidad, la conservación preventiva se considera una de las actividades fundamentales (Rescue Public Murals, consultado el 20 de mayo de 2021, <https://www.culturalheritage.org/about-us/foundation/programs/heritage-preservation/rescue-public-murals>).

43. La mayor parte de los autores han expresado su acuerdo con la conservación de las pinturas (entrevista a Manuela Morandi, Políticas culturales del Ayuntamiento de Poggibonsi).

44. Se trata de obras expuestas a eventos de alta frecuencia como son la temperatura, humedad o luz solar mientras que no han sufrido la mayor parte de los peligros que tiene lugar con una frecuencia media o baja como las tormentas, los movimientos sísmicos, las inundaciones o los incendios.

patologías de deterioro. El éxito del plan de conservación preventiva se basa en el registro de todas las evidencias de este degrado, recogidas desde el nacimiento de la obra, puesto que permiten comprender muchos de los riesgos que incidirán negativamente en su futuro. Si la variedad de escenarios de riesgo hace necesario disponer de un método específico para seguir la evolución de los materiales, la escasa documentación –generalmente parcial y fragmentada– acerca del estado de conservación de estas colecciones, pone en entredicho la posibilidad de efectuar un análisis certero. Además, otro aspecto fundamental está representado por la oportunidad de reconstruir el proceso creativo gracias a la posibilidad de entrevistar a los autores⁴⁵.

Conclusiones

La creciente comisión de obras de arte urbano obedece a una pluralidad de intereses que han llevado a las instituciones a dotar de espacios públicos para usos artísticos, propiciando un proceso de patrimonialización que parece aspirar también a incorporar las exitosas fórmulas del arte callejero no sólo en virtud del éxito del que gozan sino también debido a una voluntad, por parte del sistema gubernativo y administrativo, de regularizar y gestionar las intervenciones subversivas e ilegales. En este último caso, si bien la multiplicación de pinturas obedece a menudo a una política cortoplacista, al mismo tiempo, ha representado una oportunidad para muchos *writers* de explorar nuevos lenguajes artísticos o de abrirse a un diálogo con el público a través del arte. Jóvenes que, al convertirse en artistas urbanos, han abordado sus obras con un espíritu diverso en virtud de la naturaleza social de estos proyectos subvencionados a través de los que se les ha permitido profesionalizarse. Al perder el carácter provisional, también el concepto de conservación de la propia obra se ha visto ampliado. Prueba de ello, es el retorno al uso de materiales tradicionales como la piedra o el metal, la elección de materiales pictóricos resistentes a la intemperie o la búsqueda de protectores adecuados.

Al transitar entre expresiones libres, reivindicativas y efímeras y esta nueva modalidad institucionalizada, muchos de ellos advierten de los peligros que encierra la generalización y patrimonialización del arte urbano: la estandarización y homologación de estilos, la propuesta de intervenciones con una connotación puramente decorativa o la búsqueda de un impacto mediático de las localizaciones. Al contrario, para la mayor

45. La red europea INCCA, coordinada por el *Netherlands Institute for Cultural Heritage* de Amsterdam y el *Tate Modern* de Londres, ha establecido buenas prácticas a la hora de realizar la entrevista a los artistas.

parte es necesario proponer obras capaces de captar el ambiente con el fin de fomentar la conexión entre el arte y el público. En estos espacios abiertos de exposición institucional los artistas echan en falta proyectos integrales –urbanísticos, sociales, culturales, artísticos– que puedan incidir en la vida de la comunidad⁴⁶.

Para la creación de estos espacios vitales, es hoy necesaria una reinterpretación de la ley del 2%⁴⁷ que permita relanzar las políticas públicas de arte contemporáneo sobre la base de unos criterios declarados. No se trata solo de promover el arte urbano sino también de promocionar a artistas emergentes y obras de todo tipo, dentro de programas culturales que sostengan la experimentación artística.

Por otra parte, estos programas deben estar acompañados por protocolos de conservación que garanticen la posibilidad de preservar una obra antes de su pérdida. Un marco teórico y práctico que permitiría al público gozar de las obras durante más tiempo, al artista tener garantías sobre la conservación y a las administraciones diseñar las operaciones necesarias para gestionar mejor sus inversiones en el campo del patrimonio.

Referencias

Fuentes bibliográficas

- Alinovi, Francesca. "Arte di frontiera", *Flash Art*, no.107(1982): 22-26.
- Barilli, Renato. "L'ora di gloria del Graffitismo". En *Vecchia scuola-Graffiti Writing a Milano*, coordinado por Marco KayOne Mantovani. Milano: Dragopublisher, 2017.
- Bianchi, Francesca, y Elisa Bani. *Pisa è Tuttomondo! Il murale di Keith Haring raccontato alle nuove generazioni*. Pisa: Marchetti Editore, 2019.
- Blanché, Ulrich e Ilaria Hoppe. "Urban Art: Creating the Urban with Art". En *Urban Art: Creating the Urban with Art, Proceedings of the International Conference at Humboldt-Universität zu*

46. En el curso de la investigación se han realizado entrevistas a HOPNN, Moallaseconda, Rabbia, Caracollo, Lo Gnob, Etnik y DEM además de entrevistas con los consejeros comunales de San Gimignano, Poggibonsi y Colle Val D'Elsa.

47. En base a la "Ley del 2%", las administraciones estatales u organismos públicos que interpretan o restauraban edificios públicos debían por la cantidad no inferior a dos por ciento del total a la realización de obras de Arte Público (Ley 717/1949, de 2 de julio, Norme per l'arte negli edifici pubblici. *Gazzetta Ufficiale* no. 237, de 14 de octubre de 1949, consultado el 18 de mayo de 2021, <https://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:legge:1949;717>). Sobre esta base, la región toscana ha emanado la ley regional para la financiación de los trabajos artísticos "Norme per le opere artistiche a corredo delle opere pubbliche" (Ley 9/2005, de 6 de mayo. Norme per le opere artistiche a corredo delle opere pubbliche. Consiglio regionale della Toscana no. 5683/2, de 6 de mayo de 2005, consultado el 18 de mayo de 2021. <http://www.consiglio.regione.toscana.it:8085/storico-crt/viii/proposte-di-legge/testi/2005/pdl009.pdf>).

- Berlin (Berlin, 15-16 de julio de 2018)*, coordinado por Ulrich Blanchè e Ilaria Hoppe, 10-12. Lisboa, 2018.
- Bonito Oliva, Achille, y Putnam, James. *Arte all'arte*. Prato: Gli Ori, 2004.
- . coord. *Transavanguardia: Italia/Art*. Modena, 1982. Catálogo de la exposición. Módena, Galleria Civica, 21 marzo-2 mayo 1982.
- . Achille. *Gratis a bordo dell'arte*. Milano: Skira, 2000.
- Briganti, Giuliano, y Luisa Laureati. *Affinità*. Milano: Archinto, collana "Le Mongolfiere", 2007.
- Cadetti, Alessia. *Conservare la Street Art. Le problematiche del muralismo contemporaneo in Italia*, Florencia: Edifir, 2020.
- Caputo, Andrea. *All City Writers: the Graffiti Diaspora*. Kitchen93, 2009.
- Ceresoli, Jacqueline. *La nuova scena urbana. Cittàstrattismo ed urban art*. Milano: Franco Angeli, 2005.
- Crispoliti, Enrico, y Francesco Somaini. *Urgency in the City*. Milano: Mazzotta, 1972.
- Crispoliti, Enrico, y Raffaele De Grada. *Ambiente come sociale*. Venezia: Mirano, 1976.
- Fantuzzi, Arianna. "Immagine/parola. La contaminazione tra linguaggi nell'arte italiana degli anni Novanta", *Piano B. Arti E Culture Visive*, no. 5 (2)(2021): 104-126.
- García Gayo, Elena, coord. *Arte urbano y museo. Competencias e (in)compatibilidades*. Suplemento -Conservación. no. 16, 2019.
- . coord. *Arte urbano. Conservación y Restauración de Intervenciones Contemporáneas*. Suplemento Ge-Conservación. no. 10, 2016.
- . "El espacio intermedio del arte urbano", *Ge-Conservacion (Suplemento: Arte urbano y Museo. Competencias e (in)compatibilidades)*, no. 16 (2019): 154-165.
- Goldstein, Ann, coord. *Barbara Kruger: Thinking of You*. Cambridge: MIT Press, 1999.
- Grossi, Cesare, y Silvia Buscaroli. *Murales. Diamo un'arte nuova tale che tragga la repubblica dal fango*. Bologna: Grafis, 1977.
- GuerrillaSpam, "Attivando un cambiamento sociale attraverso la Street Art", *The Magazine Social*. Consultado el 23 de mayo de 2021. <https://thesocialmagazine573027131.wordpress.com/portfolio/attivando-un-cambiamento-sociale-attraverso-la-street-art-guerrilla-spam/>
- Kwon, Miwon. *One Place after Another, Site Specific Art and Locational Identity*. Cambridge: MIT Press, 2002.
- Lacy, Suzanne. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1995.
- Lanfranco, Riccardo, y Sechi, Lorenzo. *Murarte. Interventi di estetica urbana* (Torino: Settore politiche giovanili della città di Torino, 2005). Consultado el 14 mayo de 2021, <https://docplayer.it/27110542-Murarte-interventi-di-estetica-urbana.html>.
- MacPhail, Miranda, y Gómez Ubierna, Marta. "Street Art a Prato", *Prato: storia e arte*, no. 16 (2021): 97-105.
- Miles, Malcolm. *Art, Space and the city. Public Art and Urban Futures*. London: Routledge, 1997.
- Natali, Elvio, y Riccomini, Francesco. *Arte nel paesaggio. Pittura e scultura a Luicciana*. Prato: Pro Loco, 2000.
- Natalini, Arabella. *Tusciaelecta. Arte contemporanea nel Chianti*. Firenze: Maschietto Editore, 2003.

- Parmiggiani, Claudio, y Adriano Spatola. *Parole sui muri. Fiumalbo 1967*. Torino: Edizioni Geiger, 1968.
- Pioselli, Alessandra. "Arte e scena urbana". En *L'arte pubblica nello spazio urbano*, editado por Carlo Birrozzi y Marina Pugliese, 20-38. Milano: Bruno Mondadori, 2007.
- Popper, Frank. *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*. Madrid: ed. Akal, 1989.
- Rochfort, Desmond. *Muralisti messicani: Orozco, Rivera, Siqueiros*. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1997.
- Rossi, Gregorio. *Keith Haring*. Poggibonsi: Cambi, 2011.
- Scarpa, Tiziano, y Pietro Gaglianò. *VOCI un coro a Peccioli per un progetto di Vittorio Corsini*. Prato: Gli Ori, 2021.
- Schacter, Rafael. "Street Art is a period, PERIOD. Or classificatory confusion and intermural art". En *Graffiti and Street Art. Reading, Writing and Representing the City*, editado por Konstantinos Avramidis y Myrto Tsilimpounidi, 103-118. London: Routledge, 2017.
- . "Street Art Is a Period. Or the Emergence of Intermural Art", *Hyperallergic* July 2016. Consultado el 24 mayo de 2021. <https://hyperallergic.com/310616/street-art-is-a-period-period-or-the-emergence-of-intermural-art/>.
- Schwartzman, Allan. *Street Art*. New York: Dial Press, 1985.
- Shank, J. William, y Tim Drescher, "Breaking the rules: A new life for Rescue Public Murals". En *Saving the Now: Crossing Boundaries to Conserve Contemporary Works' Registration, Congress of the International Institute for Conservation of Los Angeles (Los Angeles 12-16 de septiembre de 2016)*, editado por Austin Newin et al., 203-207. Londres: Routledge, 2016.
- Style. *Writing from the Underground. (R)evolutions of Aerosol Linguistics*. Viterbo: ed. it. Nuovi Equilibri, 2003 [1996].
- Subrizi, Carla. *Europa e America (1945-1985). Una nuova mappa dell'arte*. Roma: Aracne, 2008.
- . *Europa e America (1945-1985). Una nuova mappa dell'arte*. Roma: Aracne, 2008.
- Vettese, Angela, y Florian Matzner. *Arte all'arte*. Prato: Gli Ori, 1999.

Webgrafía

- ACU. Associazione per la Creatività Urbana. Consultado el 25 de mayo de 2021. <http://www.dothewriting.it/sito/acu/index.html>.
- Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci. Consultado el 25 de mayo de 2021. <https://centropecci.it>.
- INWARD. International Network on Writing Art Research and Development. Consultado el 25 de mayo de 2021, <http://www.inward.it/>.
- Observatorio de Arte Urbano. Consultado el 25 de mayo de 2021. <https://issuu.com/observatoriodearteurbano>.
- Public Art Rescue. Consultado el 20 de mayo de 2021. <https://www.culturalheritage.org/about-us/foundation/programs/heritage-preservation/rescue-public-murals>.

Daniel Buren. Cóncavo-convexo. Consultado el 23 de mayo de 2021. <https://danielburen.com/images/exhibit/1172?ref=search&q=elsa>.

Luigi Mainolfi, Giardino voltante. Consultado el 23 de mayo de 2021. <http://www.ilgiardinovoltante.it/>.

Fuentes legislativas

Ley 717/1949, de 2 de julio, Norme per l'arte negli edifici pubblici. *Gazzetta Ufficiale* no. 237, de 14 de octubre de 1949. Consultado el 18 de mayo de 2021, <https://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:legge:1949;717>.

Ley 9/2005, de 6 de mayo. Norme per le opere artistiche a corredo delle opere pubbliche. Consiglio regionale della Toscana no. 5683/2, de 6 de mayo de 2005. Consultado el 18 de mayo de 2021. <http://www.consiglio.regione.toscana.it:8085/storico-crt/viii/proposte-di-legge/testi/2005/pdl009.pdf>.

atrio

revista de historia del arte

Monográfico Atrio 2 (2021)