

# 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%)

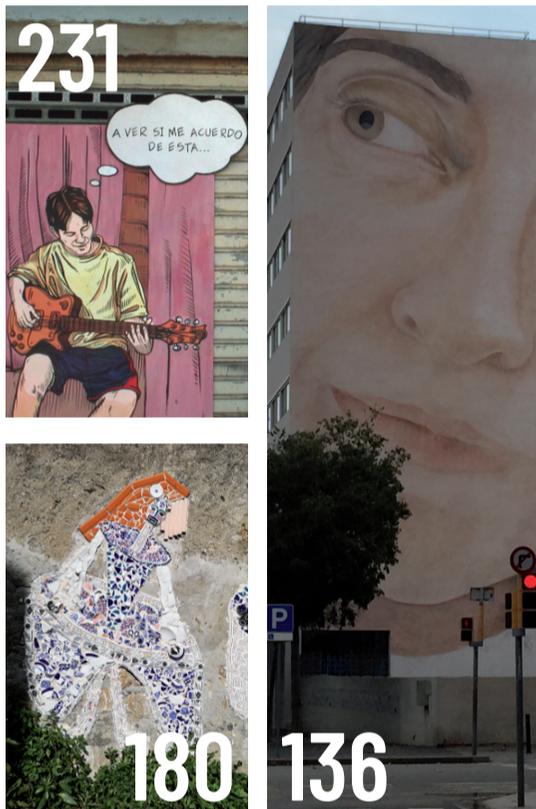
### Artículos

- 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*

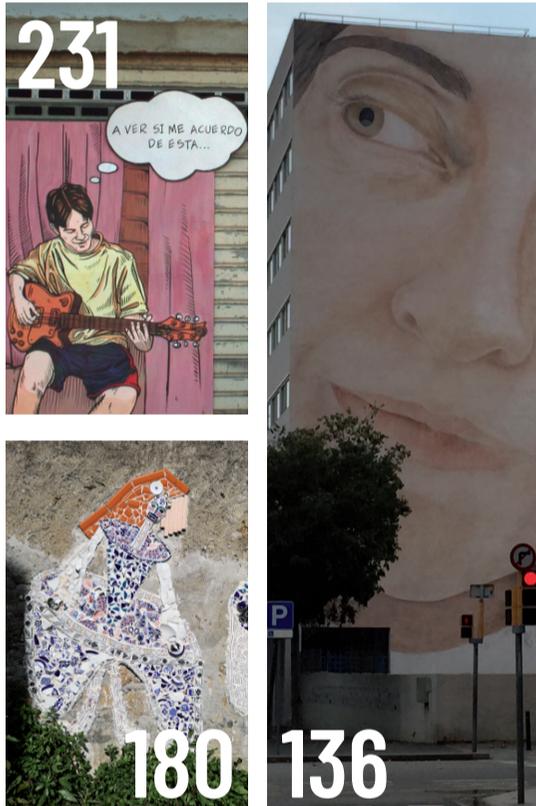
### El uso de filtros de calidad y control de distorsiones

- 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



Café-Bar

DROGUERIA

MURKIN

LAUREN



TAPAS  
ENTREPRENEURS  
CALENTIC  
LA BODE AMBROSIO

# Los efectos de las políticas institucionales en el muralismo contemporáneo de Barcelona

The Effects of Institutional Policies on Contemporary Muralism in Barcelona

Arantxa Berganzo Ràfols

Salesians de Sarrià, Barcelona, España

arantxa.berganzo@sarria.salesians.cat

 0000-0001-7308-2121

Recibido: 28/05/2021 | Aceptado: 14/09/2021

## Resumen

*Ante la dualidad entre el arte urbano y los grandes murales, cada vez más presente en muchas ciudades del planeta, Barcelona presenta una situación compleja. En una ciudad que ha buscado la homogeneidad estética y no ha fomentado el muralismo monumental, ha surgido un tipo de muralismo de medio formato mucho más libre, efímero, dialogante y cercano a la ciudadanía, abriendo así la mirada a nuevas posibilidades más allá de los gigantescos murales, habitualmente institucionalizados y dominados por el mercado.*

## Abstract

*Faced with the duality between urban art and large-scale murals, which is increasingly present in many cities around the world, Barcelona presents a complex situation. In a city that has sought aesthetic homogeneity and has not promoted monumental muralism, a type of medium-scale muralism has emerged that is much freer, more ephemeral, dialoguing and closer to the citizenry, thus opening the gaze to new possibilities beyond the gigantic often institutionalized and market-dominated murals.*

## Palabras clave

Muralismo  
Arte urbano  
Barcelona  
Espacio urbano  
Políticas urbanas  
Arte público

## Keywords

Muralism  
Urban Art  
Barcelona  
Urban Space  
Urban Policies  
Public Art

### Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Berganzo Ràfols, Arantxa. "Los efectos de las políticas institucionales en el muralismo contemporáneo de Barcelona." En *La Agonía del Arte Urbano*. Monográfico Atrio 2, editado por Elena García Gayo y Laura Luque Rodrigo, 114-145. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, Atrio, 2021. <https://doi.org/10.46661/atRIO.6295>

© Arantxa Berganzo Ràfols. 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).

El muralismo público suscita, hoy en día, diversos debates y críticas. Por una parte, se plantea si el uso de los murales por parte de las instituciones contribuye a mejorar el espacio público en beneficio de los ciudadanos que lo habitan o si, por el contrario, cambia el espacio urbano para adaptarlo a factores externos, como la atracción de turismo o las inversiones. Por otra parte, los festivales que han proliferado en la última década han llevado a muchas ciudades a llenar sus muros de murales que suelen identificarse erróneamente con el arte urbano, tal y como critica Javier Abarca.

El autor afirma que con los grandes murales hemos perdido la esencia del arte urbano, caracterizado por la relación con el contexto, la ilegalidad y la independencia del artista, el trabajo a escala humana, la importancia de la red de obras, etc., a favor de piezas de escala monumental, controladas por las instituciones y que resultan "más visibles, más atractivos para los observadores ocasionales cuyo conocimiento del contexto es sólo superficial, están libres de todo exceso de contextualización que pudiera hacer que los consumidores atendieran realmente al entorno, y carece de toda cualidad transversal que pudiera poner en duda los límites demarcados por el dinero"<sup>1</sup>. Ante esto, Barcelona se presenta como un espacio impreciso, pues en las últimas décadas las instituciones de la ciudad no han prestado demasiada atención al muralismo como herramienta artística y no lo han potenciado como han hecho con otras formas de arte público, de forma que el muralismo con origen en el arte urbano se ha desarrollado desde abajo, desde el impulso de asociaciones y/o propuestas individuales, lo cual genera una situación muy particular, como veremos.

Aunque en comparación con otras ciudades parece que en Barcelona existen unas barreras invisibles que de momento se han mostrado imposibles de cruzar y que limitan el muralismo a ámbitos muy concretos y poco reconocidos, también es cierto que estas barreras han llevado a que el muralismo no se haya impuesto sobre la ciudadanía como una forma mercantilizada e institucionalizada, y a día de hoy puede mostrarnos otras vías en las que puede ser abordado de una forma más libre y cercana al ciudadano.

Los objetivos principales de este artículo se centran en comprender y señalar el desinterés institucional que en las últimas décadas ha demostrado la ciudad de Barcelona respecto al muralismo vinculado al arte urbano, mostrar las tensiones generadas entre la institución y las propuestas artísticas generadoras de nuevas estéticas urbanas

---

1. Javier Abarca, "Del arte urbano a los murales, ¿qué hemos perdido?," *Urbanario*, 11 de diciembre de 2016, consultado el 7 de octubre de 2021 <https://urbanario.es/articulo/del-arte-urbano-a-los-murales-que-hemos-perdido/?portfolioCats=12%2C10%2C124%2C9%2C123%2C7%2C8%2C4%2C122>

y, finalmente, esbozar nuevas posibilidades para el muralismo derivadas de estas relaciones.

La evolución del muralismo contemporáneo desde los años 80 hasta la actualidad en el marco de la ciudad de Barcelona puede, quizás, arrojar algo de luz sobre la continuidad y el papel del muralismo en el espacio público. En las últimas décadas, en Barcelona ha convivido un muralismo institucional completamente desvinculado del arte urbano con otro nacido de las escenas del *graffiti* y el arte urbano y que ha mantenido una compleja relación con los consistorios. Desde 2006, momento en que en Barcelona se aprobó una ordenanza que prohibía estas manifestaciones artísticas, este tipo de intervención se ha ido canalizando a través de plataformas y proyectos que, surgidos desde diferentes visiones de lo que debe ser el muralismo urbano, han contribuido a un incremento notable de estas manifestaciones artísticas en la ciudad.

### Barcelona y el muralismo público contemporáneo (1980–2010)

Barcelona no ha sido diferente al resto de ciudades del mundo occidental, y ya desde los 80 comenzó a adoptar estrategias para crear y difundir una imagen determinada. Podemos distinguir tres etapas en las últimas cuatro décadas, diferenciadas por la organización de grandes eventos que han actuado como puntos de inflexión: los Juegos Olímpicos de 1992 y el Fòrum de las Culturas de 2004. Tres estrategias políticas siguió la ciudad de Barcelona entre 1980 y 2010<sup>2</sup>: la organización de grandes eventos, el desarrollo de un plan estratégico y social y la reestructuración del espacio urbano. En todo este proceso, la cultura tuvo un papel central, ya que, como indica Albet, “la cultura también es utilizada como transmisora de valores que permitan unos comportamientos coherentes con las nuevas formas de acumulación (y transformación urbana), modificando las actitudes y las apreciaciones de los individuos”<sup>3</sup>. Y, sin embargo, en ningún momento estas estrategias contaron con el muralismo como forma artística de valor.

2. Núria Benach, “La reinención de la ciudad en un contexto global mercantilizado,” en *Ciudad y comunicación*, ed. M. Martínez Hermida (Madrid: Fragua Editorial, 2010), 109-122.

3. Abel Albet i Mas, “La cultura en las estrategias de transformación social urbanística de las ciudades. Barcelona, del modelo al espectáculo,” *Ciudades. Comunidades e territorios*, nº 9 (2004): 15-25, 16.

## 1980–1992: El modelo Barcelona y la irrupción del arte urbano

Llegada la democracia a España, los primeros alcaldes de Barcelona orientaron sus políticas a modernizar equipamientos y estructuras, así como a compensar déficits históricos<sup>4</sup>. Sin embargo, a partir de mediados de los 80, el objetivo fue dar una imagen de una Barcelona revitalizada, moderna e innovadora, con la idea de poner Barcelona en el mapa y mostrar la imagen de una ciudad internacional gracias a tres procesos: la dimensión internacional de los eventos, la búsqueda del reconocimiento internacional y la presentación de Barcelona como un modelo de ciudad<sup>5</sup>. Esto se basaba en dos pilares: el propio emplazamiento de la ciudad y el reconocimiento internacional de sus recursos. Asimismo, la concesión de la celebración de los JJOO se convirtió en una ocasión para concentrar inversiones, construir y modernizar infraestructuras, tanto de inversión pública como privada, permitiendo así que la ciudad se diera a conocer internacionalmente, al tiempo que se reforzó la cohesión social<sup>6</sup>.

La reconversión urbanística siguió una estrategia basada en una selección de lugares: zonas desfavorecidas, degradadas, equipamientos obsoletos, etc. La gran cantidad de obras, los premios internacionales que se otorgaron al Modelo Barcelona, y las campañas de promoción interna, como *Barcelona Posa't Guapa*<sup>7</sup> (1986), sirvieron para que hubiera un gran nivel de aceptación ciudadana respecto a una transformación urbanística centrada en dos ejes: la monumentalización de la periferia y el esponjamiento del centro histórico<sup>8</sup>. El primer eje pretendía dignificar espacios en barrios poco favorecidos urbanísticamente, con la idea de fondo de que la renovación urbanística contribuiría a la regeneración del barrio en cuestión. Para llevar a cabo este objetivo se rediseñaron espacios al tiempo que se encargaron un gran número de obras artísticas a artistas de renombre: cincuenta y ocho intervenciones en distritos exteriores<sup>9</sup>. Sólo una fue mural, y fue realizada como parte de una intervención más amplia en la Vía Júlia, llamada *Als nous Catalans*, en 1986.

Por otra parte, el esponjamiento del centro histórico buscaba renovar un barrio que, llegados los 80, había ido concentrando población muy grande y con pocos recursos.

4. Albet i Mas, 18.

5. Núria Benach, "El centro histórico de Barcelona bajo presión: flujos globales y derecho a la ciudad," en *Ciudad y diferencia. Género, cotidianeidad y alternativas.*, eds. R. Tello y H. Quiroz. (Barcelona: Edicions Bellaterra, 2009), 4.

6. Benach, "La reinención de la ciudad en un contexto global mercantilizado," 112.

7. Barcelona, Ponte Guapa

8. Albet i Mas, "La cultura en las estrategias de transformación social urbanística de las ciudades. Barcelona, del modelo al espectáculo," 18.

9. Se excluye el centro histórico, al que podemos añadir las intervenciones vinculadas directamente con los JJOO de 1992, que, entre esculturas, instalaciones y fuentes, suman 37 más.

Las políticas se orientaron a mejorar esta situación en tres aspectos: mejorar las condiciones de la vivienda, crear nuevos espacios públicos y poner en valor su patrimonio y atractivo cultural<sup>10</sup>. Este tercer aspecto se concretó en diferentes proyectos artísticos, entre los que destacó Configuraciones Urbanas, comisariado por Gloria Moure, con la idea “de una parte, atraer artistas de vanguardia y, de otra, situar el conjunto a lo largo de la costa, empezando por el barrio de la Ribera y terminando en la Barceloneta”<sup>11</sup>, al tiempo que “reivindicaba la escultura definida como ámbito de libertad sin fronteras”<sup>12</sup>. Paralelamente al caso de los otros distritos, las intervenciones de Arte Público en el centro fueron elevadas: diecisiete obras entre 1979 y 1992 más diez obras propias de la Olimpiada Cultural del 1992. Ninguna de ellas fue un mural.

Entonces, ¿qué papel tuvo el muralismo en esta etapa? Según el Ayuntamiento de Barcelona, “el problema de la fealdad de las paredes medianeras no fue abordado seriamente hasta la llegada de la campaña *Barcelona, Posat Guapa*, en el que el Ayuntamiento decidió “conseguir que una medianera pase desapercibida como la mejor manera de integrarla en el paisaje de la ciudad”<sup>13</sup>. Así, “pide que se traten como fachadas y se integren en el paisaje, mientras que se desaconsejan las soluciones que son hitos visuales aislados o inconexos”<sup>14</sup>. Se podría deducir que el muralismo jamás se visualizó como una posibilidad artística, sino como una manera de resolver un problema práctico de discontinuidad en el paisaje urbano. En ese momento se plantearon dos soluciones, que siguen realizándose en la actualidad: la primera fue la publicidad, que, al tiempo que cubría la medianera, permitía recaudar impuestos para financiar otras actuaciones; la segunda fue el fomento de actuaciones que simularan una fachada. De esta forma se priorizó el uso mercantil del espacio público en detrimento de un uso artístico, y se buscó la imagen de un espacio neutro y homogéneo, reflejo de otras ciudades europeas<sup>15</sup>, de forma que no se contempló la posibilidad de usar las medianeras como fuente de creación de valor estético singular.

Ocho medianeras se transformaron entre 1986 y 1992, siete de ellas adjudicadas a arquitectos, transformadas siguiendo el Plan de Colores del Ayuntamiento y procurando

10. Benach, “El centro histórico de Barcelona bajo presión: flujos globales y derecho a la ciudad,” 6.

11. Jaume Fabré, y Josep Maria Huertas, “Configuracions Urbanes,” *Catàleg d’Art Públic de l’Ajuntament de Barcelona*, consultado el 15 de Mayo de 2020. [https://w10.bcn.cat/APPS/gmocataleg\\_monum/CambialdiomaAc.do?idioma=ca&pagina=welcome](https://w10.bcn.cat/APPS/gmocataleg_monum/CambialdiomaAc.do?idioma=ca&pagina=welcome)

12. Fabré y Huertas, “Configuracions Urbanes”.

13. Fabré y Huertas

14. Elena Massons, “Les parets mitgeres,” *Catàleg d’Art Públic de l’Ajuntament de Barcelona*, consultado el 15 de Mayo de 2020. [https://w10.bcn.cat/APPS/gmocataleg\\_monum/CambialdiomaAc.do?idioma=ca&pagina=welcome](https://w10.bcn.cat/APPS/gmocataleg_monum/CambialdiomaAc.do?idioma=ca&pagina=welcome)

15. Gabinet del Color, “Plans de Color,” *Gabinet del Color*, consultado el 18 de mayo de 2020. <http://gabinetdelcolor.com/plans-del-color.html>.

integrar al máximo la medianera, llegando a hacer ventanas simuladas en algunos casos (Fig. 1). Por otra parte, la rehabilitación de algunas de las medianeras se adjudicó a empresas para recibir financiación a cambio de permitir la publicidad. Sólo la medianera de la Plaza de la Hispanidad, adjudicada al grupo Cité de la Création<sup>16</sup>, se realizó con intención artística. Los 450 m<sup>2</sup> de muro se pintaron usando la técnica de *trompe l'oeil* para simular unos balcones habitados por veintiséis personajes famosos (Fig. 2). Sin embargo, podemos observar que la paleta de colores usada y la imagen realizada pretenden simular también una nueva fachada, y por tanto pasar desapercibida en primera instancia, para sorprender una vez nos detenemos con calma a mirar.

En paralelo a esta transformación urbanística impulsada por el Ayuntamiento, otro fenómeno, el *graffiti*, comenzó a tener presencia en los muros de Barcelona. Este movimiento llegó a Barcelona a mediados de los 80 por influencia de la música y las películas americanas, y especialmente del documental *Style Wars* emitido por RTVE en 1988<sup>17</sup>. La expansión del *graffiti* se produjo a través de grupos cerrados cuyo objetivo era pintar sobre todo en el metro o sobre mobiliario urbano, de manera ilegal, organizados por zonas y formando algunas bandas, como Yeah!, Golden ASC o Mafia2. Las piezas murales de mayor formato, que requerían más tiempo, se reservaban para lugares a los que la policía no podía acceder sin un permiso municipal, o bien se hacían en zonas de la periferia a las que la policía no solía ir. Sin embargo, en 1987, algunos murales de Barcelona (los *graffiteros* Checho, Beatsky, Siko y Sam) ya aparecieron en el libro *Spraycan Art*, importante recopilación del *graffiti* europeo, signo de que estos primeros murales tenían renombre en un círculo reducido y ajeno a las instituciones y la ciudadanía. La mayoría de incursiones se hacían en las instalaciones del metro, y TMB llegó a ofrecer espacios para pintar<sup>18</sup>, de forma que jóvenes artistas pudieran dar a conocer su obra. Así, Golden pintó un muro de la estación de Universidad, que resultó el primer muro en ser pintado de forma legal, y poco después se añadió una pared de la estación de Drassanes<sup>19</sup>.

16. Grupo de artistas de Lyon fundado en 1978 con la intención romper con el arte como patrimonio de una minoría privilegiada y hacerlo llegar a toda la población a través del muralismo.

17. Aleix Gordo Hostau y Gustavo López Lacalle, "BCN Rise&Fall," 2013, documental, 1h03m38s, consultado el 7 de octubre de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=6S-AKwulF3A>

18. TV3, "Pintar i córrer," *Actual*, 1991, documental, 14m58s, consultado el 20 de mayo de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=ns-2RxURk4kg>.

19. Arantxa Berganzo, "Barcelona i l'art urbà, l'entesa possible," *Barcelona metròpolis*, 10 de junio de 2017, consultado el 10 de octubre de 2021, <https://www.barcelona.cat/bcnmetropolis/2007-2017/calaixera/reports/barcelona-i-lart-urba-lentesa-possible/>



Fig. 1. Mitgera Mitre-Tres Torres. Pepita Teixidor, 1987. Tres Torres 40, Barcelona



Fig. 2. *Els balcons de Barcelona*. *Cité de la creation*, 1992. Plaça de la hispanitat, Barcelona

El carácter conciliador del Ayuntamiento lo llevó a ceder también una pared del pasaje Jaén para pintar, donde se realizó el mural *Safari Spray*, diseñado por Frank Trepax, uno de los primeros en usar plantillas en Barcelona, y pintado en colaboración con otros compañeros del *graffiti* (Fig. 3). En 1989 el Ayuntamiento nuevamente autorizó, en un proceso récord de veinticuatro horas, que el artista Keith Haring pintara un muro de



Fig. 3. Safari spray. Frank Trepax et al., 1987. Calle Jaén, actualmente desaparecido. Derecha: Antonio Lajusticia; Izquierda arriba realizada por Sendys; Izquierda abajo realizada por Koa. Ambas cedidas por Fran C. Ciscar (<http://bcnoldschool.blogspot.com/2009/02/safari-spray.html>)

cemento de la calle Salvador Seguí<sup>20</sup>, en Ciutat Vella, el mural *Todos Juntos Podemos Parar El SIDA*<sup>21</sup>.

A diferencia de las propuestas directamente comisionadas por el Ayuntamiento, estos dos muros se realizaron con una clara intención artística que estaba lejos de pretender que el muro quedara escondido. Y a pesar de ser proyectos autorizados por el Ayuntamiento, fueron casos aislados que no formaron parte de una política sólida de gestión del espacio público. Prueba de ello es la conservación actual de dichos murales, *Todos juntos podemos parar el SIDA* era obra de un artista consagrado de renombre internacional que murió poco después de la realización de este muro. La pieza, que abordaba el SIDA en un momento de plena concienciación con el tema, tomó entonces un gran valor y fue calcada y posteriormente realizada de nuevo y conservada, ya que el original

20. Localización escogida por el propio autor en una de las zonas más afectadas por la drogadicción de Barcelona

21. Esta rápida autorización fue debida al hecho que la propuesta surgió de un encuentro casual del artista con Montse Guillén, propietaria de un restaurante en Nueva York, que le propuso intervenir en Barcelona. El artista aceptó hacer un mural desinteresadamente con la condición de escoger el lugar.

se pintó en un muro afectado por el Plan Especial de Reforma Interior del Raval<sup>22</sup>. No pasó así con el mural de Frank Trepax, también realizado en un edificio afectado por el Plan General Metropolitano<sup>23</sup> y que, en cambio, no ha quedado documentado ni calcado. Rehacer la pieza de Haring y no la de Trepax nos muestra que la intención de conservación por parte del consistorio ha estado influenciada, por una parte, por las posibilidades de internacionalización y de generación de una imagen de ciudad comprometida y moderna y, por otra parte, por la capitalización que puede generar un mural firmado por un artista cotizado, pues existe un predominio de la noción de patrimonio como tesoro económico, no social<sup>24</sup>.

### 1992–2004: El agotamiento del modelo Barcelona y el auge del arte urbano

Acabadas las Olimpiadas de 1992, la influencia de los sectores privados creció progresivamente y se dejaron de generar mecanismos de participación ciudadana. A partir del 2000 se incrementaron las piezas arquitectónicas singulares como la Torre Agbar (2000-2005), y se diseñaron barrios como Diagonal Mar, que rompían con la densidad y las formas más tradicionales de la ciudad para fomentar el crecimiento en vertical. Ambos proyectos fueron el estandarte de una Barcelona especulativa, más orientada a dar una imagen internacional y a atraer turistas que a mejorar la vida cotidiana de los ciudadanos<sup>25</sup>. En este contexto se comenzaron a producir, en el centro histórico, ciertas situaciones paradójicas, así, algunas zonas como la Ribera entraron en un proceso de gentrificación y comenzaron a recibir inversiones, mientras que otras, como el Raval, concentraron cada vez más inmigrantes (llegando al 50% de la población en la zona) y sectores desfavorecidos, mostrando claros procesos de segregación. La creciente preocupación entre los residentes y los ciudadanos los llevó a sentirse cada vez más desvinculados del proyecto Barcelona. Por otra parte, el turismo incrementó la presión sobre el centro histórico, provocando problemas y molestias a los vecinos, al tiempo que el territorio se vació de significados para el ciudadano, convirtiéndose en objeto de consumo<sup>26</sup>.

22. MACBA, "Todos juntos podemos parar el sida, 1989 (1996)(1998)(2014)," *MACBA*, consultado el 15 de septiembre de 2021, <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/haring-keith/todos-juntos-podemos-parar-sida>.

23. Ajuntament de Barcelona, "Info Barcelona," consultado el 15 de septiembre de 2021, [https://www.barcelona.cat/infobarcelona/es/my-new-post-2773\\_40490.html](https://www.barcelona.cat/infobarcelona/es/my-new-post-2773_40490.html).

24. Arantxa Berganzo, "El muralisme contemporani a la ciutat de Barcelona," (trabajo final de máster, UOC, 2020), 40.

25. Benach, "La reinención de la ciudad en un contexto global mercantilizado", 109-122.

26. Benach, "El centro histórico de Barcelona bajo presión: flujos globales y derecho a la ciudad", 7.

Y a pesar de que el Ayuntamiento no consiguió llevar a cabo políticas que resolvieran el *boom* migratorio y la degradación del centro histórico, la creciente diversidad cultural y la atracción turística fueron aprovechadas como imagen a proyectar hacia el exterior. Así, con el Fòrum de las Culturas como estandarte, un evento sin tradición previa y vacío de contenido, se divulgaron valores como la sostenibilidad, la paz o la diversidad, mientras Barcelona centraba su renovación en la intervención y recuperación del frente litoral, donde se colocó la mayoría de arte público comisionado, sin demasiada presencia, una vez más, del muralismo. Se buscó promover una imagen multicultural y de buena convivencia, de ciudad progresista y abierta en contraste con los discursos de la Comunidad Autónoma y el gobierno central de España<sup>27</sup>, imagen que quedó patente en los pocos murales comisionados en este período. Ocho de las once medianeras intervenidas en este periodo se situaron en el centro histórico, recurso fácil para cubrir paredes que habían quedado descubiertas durante el proceso de renovación del barrio. La tónica general siguió siendo la de esconder el muro a la vista de la ciudadanía, integrándolo en un espacio que buscaba la homogeneidad, así que realizar un mural era sólo un medio para resolver un problema urbanístico y no un fin de valor artístico propio. Un buen ejemplo es el *Les Formigues*, que integró de forma sutil un caligrama de Joan Salvat Papasseit sobre un fondo monocromo de color admitido por el Plan de Color, otro patrón que, como veremos, tendrá continuidad hasta nuestros días (Fig. 4).

Algunas propuestas presentaron un concepto de mural más artístico, aunque no respondían a un proyecto institucional orientado a potenciar la creación y la integración de las artes murales en el espacio urbano, sino que fueron casos puntuales derivados de propuestas vecinales, poco arriesgados visualmente y sin demasiada impronta urbana. En primer lugar, la medianera de la Plaza de las Ollas, del 1994, plaza que se abrió a raíz del proyecto de esponjamiento del centro histórico y en la que se realizó un mural colaborativo llevado a cabo por un colectivo de artistas del barrio. En segundo lugar, el *Mural dels Gats*, realizado el 23 de abril de 1998 dentro de una propuesta colaborativa entre artistas y vecinos. Aunque en aquel momento el mural se proyectó como una intervención efímera, se acabó convirtiendo en permanente dada la inaccesibilidad de la obra, así como el hecho de que la autoría corresponde a un conocido ilustrador. Ahora bien, aunque la acción en sí puede recordar la espontaneidad del arte urbano, el mural se corrigió a posteriori para que, una vez más, quedara integrado en el Plan de Color.

27. Albet i Mas, "La cultura en las estrategias de transformación social urbanística de las ciudades. Barcelona, del modelo al espectáculo," 15.

Bien cerca, grupos de artistas de arte urbano actuaban de forma intensiva sobre los muros del centro histórico<sup>28</sup>. Esto se debe a que, durante la década de los 90 y hasta el año 2005, Barcelona se estableció como una de las capitales europeas del *graffiti* y el arte urbano desde el punto de vista artístico. Mientras que las sanciones y la persecución del arte urbano se iban haciendo más y más duras en muchas ciudades del mundo, en Barcelona se produjo un auge sin precedentes<sup>29</sup> debido a factores como la aparición de la tienda Montana Colors, que distribuía material de buena calidad y a un bajo precio, el carácter abierto y receptivo de la ciudad y de los artistas que pintaban y, sobre todo, la laxitud de la normativa. El Ayuntamiento sólo limpiaba lo más molesto, se indultaban muchos murales, y las sanciones eran mínimas. A menudo los artistas no salían corriendo si venía la policía, sino que hablaban con ellos, y en zonas degradadas del centro histórico que habían quedado fuera de los proyectos de mejora, nadie llamaba a la policía y los animaban a pintar porque “daban color al barrio”<sup>30</sup>. En un mundo cada vez más globalizado, la noticia de este oasis de libertad se extendió rápidamente y propició la venida de escritores de *graffiti* y artistas urbanos de todo el mundo, que encontró en Barcelona el espacio idóneo para pintar con tranquilidad. A principios de siglo se instalaron en Barcelona artistas como Miss Van o Jorge Rodríguez Gerada, e incluso artistas como Banksy hicieron parada en la ciudad condal<sup>31</sup>. Las consecuencias fueron un incremento sin precedentes de las paredes pintadas, de la diversidad de intervenciones artísticas y de la rotación de estas obras. Esta situación es recordada por los artistas como una época dorada de expresión libre en el espacio urbano, de participación y de diálogo artístico con los ciudadanos, que permitió a los artistas urbanos experimentar con todo tipo de propuestas, técnicas y estilos.

No obstante, aunque podamos pensar que esta actividad debía haber encajado con la imagen de diversidad e integración que pretendía dar Barcelona en los años previos al Fórum de las Culturas, el aumento constante de *graffitis* y murales en la ciudad desembocó en las primeras muestras de rechazo por parte de la ciudadanía. Si bien surgieron iniciativas culturales orientadas a promover el arte urbano, el público general no las acogió<sup>32</sup>. Paradójicamente, las instituciones y parte de la opinión pública

28. Zosen, entrevista telefónica de Arantxa Berganzo, 18 de mayo de 2020.

29. Justin Donlon, “Las Calles Hablan,” 2013, documental, 55m44s, consultado el 5 de mayo de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=zQHx6Z3Avbk>

30. Zosen, entrevista.

31. Zosen

32. Por ejemplo, en 2002 se realizan las Primeras Jornadas Internacionales de Artes Urbanas en la Calle, organizadas por el CCCB. En el 2003, en el marco de la Maratón de Arte del Mercat de les Flors, se organiza el evento CamelArte, que reúne en el Pueblo Español a varios artistas del *graffiti* que pintan bajo la mirada del público asistente. Ninguna de estas iniciativas, sin embargo, consigue generar un impacto significativo y de continuidad.



Fig. 4. *Les formigues* Jose Manuel Pinillo, 2004. Passeig del Born Barcelona

empezaron a ver la gran actividad extraoficial como una amenaza a la imagen que quería dar la ciudad y a la atracción de turistas e inversiones. Artículos en los periódicos asociaban la pertenencia de estas manifestaciones artísticas, intrínsecamente efímeras y cambiantes, a la múltiple y heterogénea cultura postmoderna, caracterizada por la inmediatez, el conocimiento nómada y fragmentado, y la fusión del arte y la vida cotidiana, en la que la ciudad es el centro cultural<sup>33</sup>. Sin embargo, defendían los murales realizados en paredes viejas y abandonadas, mientras condenaban aquellos hechos en paredes cuidadas y limpias. Por lo tanto, el arte urbano se aceptaba, pero mientras no interfiriera en el proyecto de ciudad<sup>34</sup>. El rechazo hacia las propuestas de arte urbano fue incrementando progresivamente, consecuencia del total desconocimiento de la escena artística, de la falta de regulación y de cierta saturación de la ciudad. Algunas asociaciones de vecinos comenzaron a luchar contra estas acciones argumentando que eran signo de dejadez y generadores de temor e inestabilidad, y la prensa más conservadora aprovechó la ocasión para apoyar este rechazo, criticando y presionando al Ayuntamiento de Barcelona, acusándolo de no aclarar porque las pintadas y los *graffiti* estaban volviendo a “cangrenar las paredes de la ciudad”<sup>35</sup> sin hacer nada para evitarlo.

Además, los murales que proponían los artistas urbanos solían tener estéticas opuestas a la pulcritud propia del Plan de Color de Barcelona. Mientras oficialmente el Ayuntamiento ofrecía una imagen de diversidad e integración, no apostó fuertemente en ningún momento por la teoría de la integración de las artes, ante una presión cada vez más intensa de los sectores conservadores. No hubo cambios de estrategia, ni cambios en la legislación ni formas de integrar el fenómeno del arte urbano en los muros. El espacio urbano estaba incompleto y fracturado, gestionado por un Ayuntamiento que, jugando a dos bandas, pretendía dar imagen de diversidad y tolerancia a la vez que sólo invertía en las zonas nuevas que podrían atraer capital internacional. El muralismo urbano fue el elemento de caos que se coló entre las grietas de la unidad que buscaban las instituciones, y justamente estos fenómenos impredecibles fueron los que provocaron cambios y nuevas estructuras de relación, reconfigurando el espacio público<sup>36</sup>.

33. Berganzo, “Barcelona i l’art urbà, l’entesa possible”.

34. Jose Maria Casasús, “Buenos graffiti,” *La Vanguardia*, 30 de agosto de 1993, consultado el 20 de enero de 2017, <http://hemeroteca.lavanguardia.com/edition.html?bd=30&bm=08&by=1993&x=60&y=11&page=1>

35. Xavier Sala i Martín, “Higiene Democrática,” *La Vanguardia*, 17 de mayo de 2003, consultado el 10 de octubre de 2021, <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2003/05/17/pagina-33/34008835/pdf.html>

36. Berganzo, “El muralisme contemporani a la ciutat de Barcelona,” 55–56.

## 2004–2020: La Barcelona del civismo y la incerteza del arte urbano

Pasado el Fòrum de las Culturas no hubo grandes cambios en las estrategias de Barcelona al respecto del espacio público. La presión turística y migratoria siguió creciendo en el centro histórico y se incrementó la presión del mercado inmobiliario, dando lugar a una situación en que coexistían la gentrificación, la segregación social y la turistificación, y que derivó en la progresiva pérdida de contenido simbólico de los espacios y la consiguiente falta de identificación de los ciudadanos<sup>37</sup>.

Sin otro gran acontecimiento que justificara una gran transformación urbanística, Barcelona siguió necesitando las inversiones y el turismo, así que se centró en organizar eventos internacionales de gran alcance<sup>38</sup> para mantener una imagen de ciudad innovadora y joven a nivel internacional, pero a nivel interno la ciudad entró en un estado crítico, pues Barcelona optó por apoyar lo que favorecía la economía de mercado, de forma que no se consolidó la identidad y la participación de la ciudadanía. Respecto al espacio público, se entendía que todo lo que no encajaba tenía que ser apartado, sancionado o invisibilizado. Así, después de una intensa campaña contra el incivismo liderada en verano de 2005 por el diario La Vanguardia, el Ayuntamiento propuso una nueva y controvertida ordenanza<sup>39</sup> que obligaba a los ciudadanos a homogeneizar sus comportamientos mediante la estrategia de regular y sancionar, pero no de integrar a través de acciones comunitarias aquellas acciones que se consideraban incívicas desde el consistorio<sup>40</sup>. Así se intentaban ocultar los dilemas con diferentes colectivos (jóvenes, inmigrantes, grupos en riesgo de exclusión social, etc.), mientras la ciudad vendía el espacio público a empresas y turismo.

Y, si bien se podían hacer murales artísticos con permiso del Ayuntamiento, las autorizaciones se redujeron al mínimo, se incrementó el proceso burocrático y aumentaron desmesuradamente las multas hacia las acciones ilegales<sup>41</sup>. En consecuencia, se redujo el número y la diversidad de las propuestas murales con origen en el arte urbano, ya que los artistas se veían obligados a invertir tiempo y recursos presentando proyectos,

37. Benach, "El centro histórico de Barcelona bajo presión: flujos globales y derecho a la ciudad," 1-2.

38. Mobile World Congress (2006), Sónar(2004), Primavera Sound, etc.

39. Ordenança de mesures per fomentar i garantir la convivència ciutadana, BOPB nº20, de 24 de enero de 2006, consultado el 27 de abril de 2017, [http://cido.diba.cat/normativa\\_local/175011/ordenanca-de-mesures-per-fomentar-i-garantir-la-convivencia-ciutadana-a-lespai-public-ajuntament-de-barcelona](http://cido.diba.cat/normativa_local/175011/ordenanca-de-mesures-per-fomentar-i-garantir-la-convivencia-ciutadana-a-lespai-public-ajuntament-de-barcelona).

40. Jordi Oriola, "Barcelona 2006. L'any del civisme," 2007, documental, 30m17s, consultado el 20 de mayo de 2020, [https://www.youtube.com/watch?v=jjL\\_91k8wGM](https://www.youtube.com/watch?v=jjL_91k8wGM)

41. Zosen, entrevista.

y se produjo una pérdida total de libertad expresiva, pues el Ayuntamiento pasó a ser el filtro que decidía si una obra era digna de ser realizada o no, incluso si se trataba de una propiedad privada en la que el propietario ya había pactado el proyecto con el artista.

En el mismo año se publicó una nueva ordenanza destinada a regular el aspecto del paisaje y los colores con el que se podían tratar las fachadas, que se redujeron a grises, beiges y marrones<sup>42</sup>. Así, mientras, se autorizaban grandes carteles publicitarios en edificios en proceso de rehabilitación, proliferaron las vallas publicitarias en la calle y la colocación de anuncios en los autobuses, y se realizaban intervenciones en medianeras a partir de concursos organizados por el FAD<sup>43</sup>, con el apoyo del Ayuntamiento y otras entidades de carácter privado<sup>44</sup> que se arrogaron la promoción de la participación popular en el diseño de rincones de la ciudad en estado precario<sup>45</sup> mientras los murales no autorizados eran perseguidos y sancionados. Se traslada así la idea de que quién pudiera pagar las tasas para tener una zona en un espacio público lo podía modificar, pero no existía la posibilidad de pintar libremente, sin ánimo de lucro y con fines no mercantiles sino artísticos.

Y aunque los planes estratégicos de cultura publicitaron la necesidad de abordar “la libertad de los individuos y las comunidades para expresarse (...) la preservación del espacio público como lugar de encuentro, diálogo e intercambio”<sup>46</sup>, las ordenanzas bloquearon la libertad de expresión y, por tanto, el diálogo visual entre arte urbano y espectador en el espacio público se volvió casi imposible. Se borraron una gran cantidad de murales<sup>47</sup>, a la búsqueda de la uniformización bajo la idea de la defensa del patrimonio histórico y de la protección del espacio público, que, por otro lado, se cedió fácilmente al ámbito publicitario, a través del cual el Ayuntamiento recaudaba mucho más. Así, el Ayuntamiento aprovechó la ocasión para legitimar un modelo de espacio urbano que, como indica Manuel Delgado, promovía una imagen de convivencia que interesaba a las clases dominantes, y eliminaba cualquier otra forma de apropiación del espacio urbano mediante la descalificación y convenciendo a los ciudadanos de su neutralidad<sup>48</sup>.

42. Ordenança municipal dels usos del paisatge urbà de la ciutat de Barcelona, BOPB, nº 55 de 5 de marzo de 2009, consultado el 25 de abril de 2017, [http://cido.diba.cat/normativa\\_local/2828/ordenanca-dels-usos-del-paisatge-urba-de-la-ciutat-de-barcelona](http://cido.diba.cat/normativa_local/2828/ordenanca-dels-usos-del-paisatge-urba-de-la-ciutat-de-barcelona).

43. FAD: Foment de les Arts i del Disseny

44. Rincones Públicos fue organizado por el FAD con el apoyo de El Periódico, la empresa privada SAPIC, y el Departamento de Urbanismo del Ayuntamiento de Barcelona

45. Ordenança municipal dels usos del paisatge urbà de la ciutat de Barcelona.

46. Ordenança municipal dels usos del paisatge urbà de la ciutat de Barcelona.

47. Gordo Hostau y López Lacalle, “BCN Rise&Fall”

48. Manuel Delgado y Daniel Malet, “El espacio público como ideología” (comunicación, Jornadas Marx siglo XXI, Universidad de la Rioja, Logroño, diciembre de 2007).

Aun así, también las actuaciones institucionales en el espacio público experimentaron un fuerte descenso a partir del 2005, de forma que hasta 2011 sólo se transformaron cuatro medianeras (Fig. 5) que continuaban con el patrón de etapas anteriores, compartiendo la homogeneización del espacio, la sobriedad en los colores y el uso de la visualización del lenguaje poético como recurso.

Sin embargo, la situación de tolerancia cero impuesta por el Ayuntamiento provocó que a partir del 2007 comenzaran a surgir asociaciones de artistas y proyectos de creación



Fig. 5. *Art Poètica i Poema Visual*. Joan Manuel Clavillé, Cristina Trius i Isaac Hita. 2007. València 250\_252.Barcelona

que buscarán vías para poner de manifiesto la importancia artística de estas actuaciones, vinculándolas a la dimensión cultural, social y de conservación del espacio urbano. Así, entre un sector de los artistas que quería seguir siendo activo surgió la necesidad de asociarse para realizar proyectos comunes y tomar fuerza en las negociaciones con las instituciones para obtener espacios legales donde pintar. En junio del 2007 se celebró el primer *Difusor Stencil Meeting*<sup>49</sup>, organizado por el colectivo de artistas Difusor, que trajo a Barcelona un centenar de artistas internacionales que pintaban con *stencil*, interviniendo siete muros para reivindicar el uso de espacios abandonados y degradados. Ya desde este inicio los muros intervenidos fueron mayoritariamente muros perimetrales de espacio público, a los que se podía acceder sin necesidad de maquinaria especial. Uno de los muros quedó posteriormente cedido al colectivo, dando lugar a la Galería Abierta, espacio en el que se podía pintar libremente y que se convirtió, durante tres años, en la primera zona para pintar legal y abierta a todos, aunque esta absoluta democratización del espacio no convenció a todos los artistas y duró poco, pues en 2010 el muro fue reconvertido en una valla, y el espacio pictórico desapareció<sup>50</sup>.

También, algunas instituciones comenzaron a ensayar con las posibilidades del muralismo: en 2009 el CCCB<sup>51</sup> incluyó un mural realizado por Blu en el marco del festival cultural *Influencers*<sup>52</sup>; la Fundación Miró organizó, en 2010, la exposición temporal *Murales*, dedicada a las diferentes expresiones murales, defendiendo la idea de “la vigencia y constante renovación de un formato que ha acompañado la creación humana desde tiempos inmemoriales”<sup>53</sup>. Sin embargo, estas iniciativas no derivaron en un interés creciente del Ayuntamiento por el muralismo ni por su aplicación en los muros de la ciudad, en un momento en el que se estaba produciendo un cambio a gran escala respecto al impacto y la consideración del muralismo con origen en el arte urbano, que estaba siendo aprovechado por muchas ciudades para, justamente, crear una imagen de marca y generar un efecto llamada del turismo, como en el caso del Winwood Arts District de Miami<sup>54</sup>; o bien para revitalizar barrios degradados y revalorizar el espacio público, como es el caso del proyecto GAU (Galería de Arte Urbana) de Lisboa<sup>55</sup>, iniciado en 2008, o el Mural Arts Philadelphia, ya activo desde mediados de los 80<sup>56</sup>.

49. Difusor, “Difusor Stencil Meeting,” consultado el 20 de mayo de 2017, <http://difusor2007.difusor.org>.

50. Difusor

51. Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona

52. CCCB, “The influencers,” CCCB, consultado el 1 de junio de 2020, <https://www.cccb.org/es/proyectos/ficha/the-influencers/40706>.

53. Fundació Miró, “Murals,” *Fundació Miró*, consultado el 1 de junio de 2020, <https://www.fmirobcn.org/ca/exposicions/1955/murals>.

54. Winwood Arts District, “Winwood Arts District,” consultado el 21 de mayo de 2020, <http://www.wynwoodmiami.com/about.php>.

55. Martín del Barrio, Javier, “Lisboa, museo de arte urbano,” *El País*, 19 de diciembre de 2014, consultado el 10 de octubre de 2021, [https://elpais.com/elpais/2014/12/16/eps/1418755203\\_259187.html](https://elpais.com/elpais/2014/12/16/eps/1418755203_259187.html)

56. Mural Arts Philadelphia, “Mural Arts Philadelphia,” consultado el 21 de mayo de 2020, <https://www.muralarts.org/>.

## Nuevas iniciativas (2010–2020)

En esta última década sólo se han realizado ocho murales institucionales, la mayoría financiados mediante las compensaciones económicas que aportan las empresas para cubrir con lonas publicitarias las obras de restauración de edificios<sup>57</sup> y sin relación con el arte urbano. Los muros institucionales continúan con las pautas ya presentes desde los 80: integración en el paisaje urbano (en forma de jardín vertical o de unificación con la arquitectura), publicidad y poesía visual. A ello también se han incorporado murales vinculados a la memoria histórica realizados de forma participativa, como el fotomontaje cerámico *El mundo nace en cada beso*, realizado por Joan Fontcuberta en memoria del Tricentenario de 1714 (Fig. 6).

Mientras en el resto del mundo los muros convertidos en soportes artísticos a gran escala no han parado de aparecer, Barcelona ha seguido obviando las posibilidades que los murales podían tener para lograr justamente los objetivos que la ciudad se había planteado. Así, en la última década, han ido apareciendo propuestas siempre impulsadas por organizaciones e iniciativas surgidas desde abajo y, por tanto, bastante independientes, que han logrado acercar al público de la ciudad al mundo de los murales sin convertirlos en instrumentos del poder y el mercado. Podemos determinar tres clases de propuestas que, si bien se producen en otros lugares, han tenido en Barcelona un carácter propio: festivales, gestión de muros que pueden pintar libremente y un espacio dedicado íntegramente a este tipo de expresión artística.

Dentro de los festivales, es necesario destacar el Open Walls Conference, celebrado en cuatro ocasiones entre 2011 y 2016, combinando el trabajo de artistas con un programa de conferencias y mesas redondas que permitían reflexionar sobre el presente y el futuro del arte urbano. Dedicado a “fomentar la visibilización y articulación de proyectos que operan en el espacio público como base creativa”<sup>58</sup>, y con el apoyo del CCCB desde el 2014, uno de los objetivos de la propuesta ha girado siempre en torno al muralismo, como indican en la memoria del OWC 2011:

Uno de los pilares de la propuesta de OpenWalls Conference es la producción de murales, algunos de gran formato, en los que una selección de 13 artistas urbanos internacionales desarrollaron su obra en colectivo, fusionando estilos y técnica, y visibilizando la variedad de formas creativas del nuevo mura-

57. Ajuntament de Barcelona, “Catàleg Art Públic,” consultado el 20 de septiembre de 2020 [http://w10.bcn.cat/APPS/gmocatalog\\_monum/CambialdiomaAc.do?idioma=ca&pagina=welcome](http://w10.bcn.cat/APPS/gmocatalog_monum/CambialdiomaAc.do?idioma=ca&pagina=welcome).

58. Difusor, “Open Walls Conference,” (memoria, Festival OpenWalls, Barcelona, 20-22 de octubre de 2011), consultado el 20 de enero de 2017, <http://conference2011.openwalls.info/es/>

lismo. Mostrando la producción en directo de obra artística de calidad pretendíamos acercar el arte al público a la vez que establecer las condiciones para que, en un futuro, se pueda intervenir nuevamente sobre los muros ya intervenidos, contribuyendo así a normalizar esta modalidad de arte público entre la administración y otras entidades<sup>59</sup>.

En las cuatro ocasiones el comisariado de las obras ha corrido a cargo del colectivo Difusor, y se ha financiado gracias a las aportaciones de la Generalidad de Cataluña y de la empresa Montana Colors. El Ayuntamiento sólo ha autorizado los muros a pintar y a veces ha aportado una financiación muy testimonial<sup>60</sup>. Los murales realizados no se han considerado permanentes, provocando así un espacio visual vivo y dinámico, y en varios casos se ha trabajado con la participación ciudadana, en línea con el New Genre Public Art. Un ejemplo de ello es *Panorama*, de Jorge Rodríguez Gerada, realizado sobre el lateral del Centro Cívico de Sant Martí, que es un rostro creado a partir de la composición de fotografías de usuarias del centro cívico (Fig. 7), y los murales de Pastel y Alexis Díaz abordaron temáticas consensuadas con la Asociación de Vecinos de Ciutat Meridiana.

Otros festivales han sido el FemGraff, organizado por el espacio joven Bocanord y dedicado a las mujeres del mundo del *graffiti* y el arte urbano, y que se ha celebrado en varias ocasiones hasta el 2016, dando como resultado murales de dimensiones más reducidas, buscando así la cercanía con el ciudadano; también el Festival US Barcelona, organizado por Rebobinart y que durante 4 años ha celebrado en zonas en "desuso debido a cambios urbanísticos y que han perdido su función social"<sup>61</sup>, con la idea de fondo de revalorizar el espacio para la ciudadanía.

Varios factores han diferenciado estos festivales de otros muchos que se han ido realizando en varias ciudades del mundo: en primer lugar, la poca presencia de las instituciones, de forma que los artistas no han tenido limitaciones en su acción, y por lo tanto cada uno ha desarrollado su propuesta diferenciada, así generando una enriquecedora variedad de estilos: desde la pincelada expresiva de Gonzalo Borondo a la columna neoclásica de Escif, que dialoga irónicamente con la próxima Torre Agbar (Fig. 8), estética pop que nos recuerda desde los lienzos de Lichtenstein hasta los retratos de Btoy y Uriginal o las siluetas en negro de SAM3, la ciudad se ha ido enriqueciendo con murales que han roto con la monotonía constructiva a la vez que han mejorado medianeras

59. Difusor

60. Xavier Ballaz, entrevista telefónica de Arantxa Berganzo, 15 de mayo de 2020.

61. Marc García, entrevista telefónica de Arantxa Berganzo, 11 de enero de 2017.

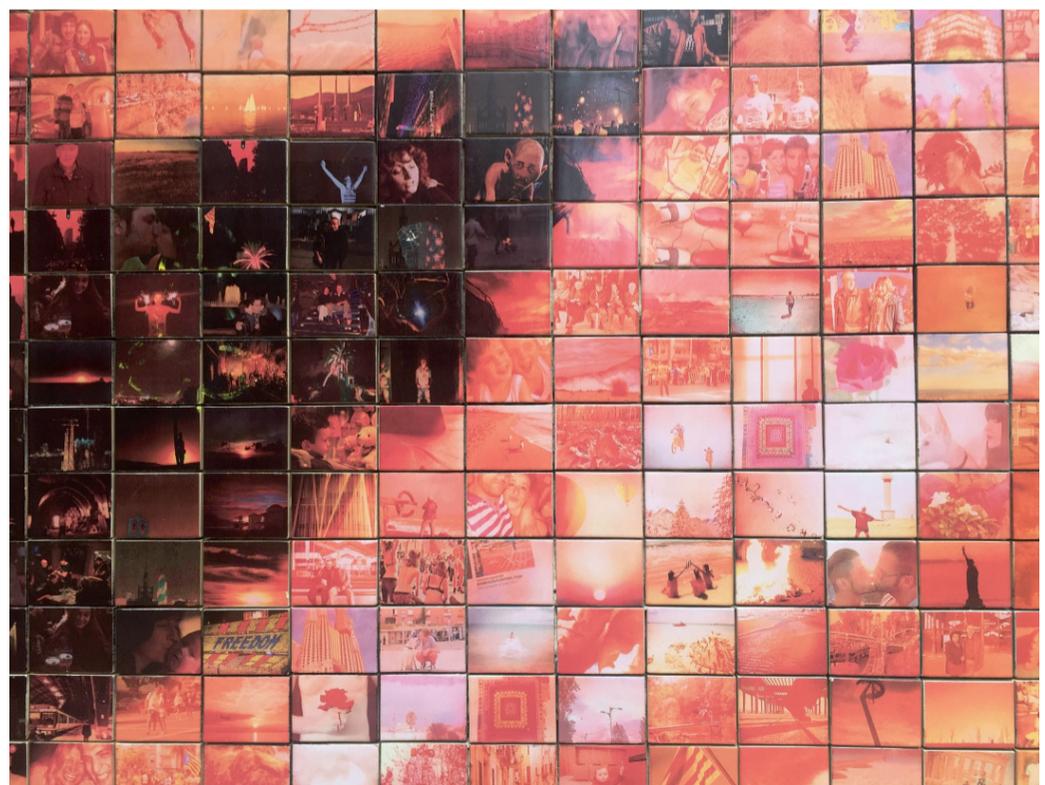


Fig. 6. *El mon neix a cada besada*. Joan Fontcuberta. 2014 Placa Isidre Nonell Barcelona. A la derecha, detalle



Fig. 7. *Panorama*, Jorge Rodríguez Gerada. 2015. Rambla Guipúzcoa, Barcelona



Fig. 8. Pililla. Escif. 2014, Carrer Marroc cantonada, Carrer Espronceda, Barcelona (© Martina Figuera)

que han quedado a la vista por el derribo de los edificios en barrios alejados de los circuitos turísticos y de los ejes de gentrificación de la ciudad. En segundo lugar, estos festivales no sólo se han orientado al muralismo, sino que han propuesto combinar las intervenciones murales con talleres, actividades infantiles o rutas por el arte urbano de Barcelona, lo cual ha permitido acercar estas propuestas al ciudadano lejos de buscar la rentabilidad turística. Finalmente, el hecho de actuar en zonas en desuso ha tenido como consecuencia la condición efímera de estos murales, que no se han planteado para ser permanentes e imponerse sobre el ciudadano. Salvo algunas excepciones, no se han realizado murales monumentales lo cual ha evitado la saturación de la ciudad de murales de grandes dimensiones, que, como indica Abarca, se convierten en un “instrumento más para ejercer control sobre un entorno y su población”<sup>62</sup>.

Otra propuesta que se ha activado desde 2011 son las redes de muros. Tanto Wallspot.org como OpenWalls.info gestionan muros cedidos por el ayuntamiento en los que se puede pintar de forma legal. Estas redes causan cierta controversia, pues se plantean como un espacio legal para pintar libremente pero previa reserva, idea que se aleja de la espontaneidad propia del arte urbano para integrarse en un sistema controlado que, en principio, no regula lo que se pinta sino sólo el uso del espacio: “existe una pared democratizada pero también domesticada”<sup>63</sup>. A pesar del sistema de reservas, no se puede controlar que alguien acceda y pinte sin autorización. En consecuencia, a menudo los murales tienen una duración muy corta y, por tanto, algunos artistas no quieren ir a pintar, ya que realizar un mural es una inversión para el propio artista. Por otra parte, si bien la pretensión es democratizar el espacio, el hecho de que todos puedan acceder a pintar hace que a menudo se convierta en un lugar que sirve para pintar y hacerse una fotografía, por lo que se frivoliza la idea del mural y el trasfondo que puede tener, así como la idea teórica de que una obra pública debe dialogar con la comunidad, permitir que esta se identifique y cree nuevos significados, tarea que se convierte en difícil en un espacio que cambia diariamente y cuyos murales se realizan para hacerse autopublicidad.

Sin embargo, a pesar de estos inconvenientes, estos muros suelen ser muros pequeños que cierran perimetralmente espacios en desuso o bien que están colocados expresamente para ser pintados. Esto provoca que los artistas que pintan sean mayoritariamente locales y que se genere un diálogo con el ciudadano y con otros artistas,

---

62. Abarca, “Del arte urbano a los murales, ¿qué hemos perdido?”.

63. Zosen, entrevista.

creando así obras vivas y no destinadas a perdurar. Esto ha generado también la posibilidad de acciones conjuntas por parte de artistas para reivindicar o defender sus ideas. Por ejemplo, en junio del 2020, 15 artistas pintaron los muros de Tres Xemeneies solidarizándose con el movimiento Black Lives Matter<sup>64</sup> y en Febrero de 2021, a raíz de la entrada en prisión del rapero Pablo Hásel, se realizó otro encuentro de artistas para pintar los mismos muros y expresar su rechazo a la monarquía y a las decisiones del gobierno español a través del arte mural<sup>65</sup>. Acciones como estas hacen posible que el muralismo se convierta en una herramienta de expresión popular y libre por varias razones: en primer lugar, porque en un solo día se produce una alta concentración de artistas en un mismo lugar y a pie de calle, lo cual permite que los ciudadanos entren en contacto directamente con los muralistas; en segundo lugar, porque los artistas actúan libremente, aunque sus murales se borren al cabo de unos días; en tercer lugar, porque la inmediatez de los eventos trae a pintar artistas locales, conectados con la vida de la ciudad y con las preocupaciones de la gente, a diferencia de los murales monumentales que se distancian y buscan temas neutrales y apolíticos.

Finalmente, a partir de 2019 se ha consolidado otra propuesta: B-Murals, impulsada por Xavier Ballaz y Ana Manaia en el marco de la Nau Bostik, que combina una galería de murales al aire libre con exposiciones, talleres, residencias de artistas, proyectos participativos y talleres educativos. Este proyecto ha permitido que se desarrolle con regularidad un muralismo comisionado que convierte las paredes del recinto industrial de la Nau Bostik en una exposición de murales al aire libre en constante renovación, que puede ser revisitada por público y que muestra a la ciudadanía las amplísimas posibilidades del muralismo e intenta mostrar la obra de artistas locales e internacionales (Fig. 10). Aunque esto puede llevar a pensar en un muralismo más permanente, el proyecto tiene ciertas características que abren también nuevas perspectivas: en primer lugar, el proyecto se encuentra en un recinto industrial autogestionado de un barrio semiperiférico, manteniéndose así a cierta distancia del control de las instituciones; en segundo lugar, el proyecto no se limita a pintar los murales, sino que lo combina con residencias artísticas, que permiten que el artista pueda activar proyectos de participación social, y con proyectos educativos y culturales dirigidos a la ciudadanía.

64. Betevé, "Art urbà negre als murs de les Tres Xemeneies en suport al moviment Black Lives Matter", *Betevé*, 5 de mayo de 2020, consultado el 27 de mayo de 2021, <https://beteve.cat/societat/art-urba-tres-xemeneies-contra-racisme/>.

65. Verónica Mur, "Así son los murales más provocativos de las Tres Xemeneies", *Metropoli Abierta*, 22 de febrero de 2021, consultado el 05 de mayo de 2021, [https://www.metropoliabierta.com/el-pulso-de-la-ciudad/fotogaleria-murales-provocativos-tres-xemeneies\\_36696\\_102.html](https://www.metropoliabierta.com/el-pulso-de-la-ciudad/fotogaleria-murales-provocativos-tres-xemeneies_36696_102.html).



Figs. 10a, 10b y 10c. NauBostik. Calle Ferran Turné, Barcelona

## Conclusiones

El Ayuntamiento de Barcelona no ha publicitado por ningún medio una estrategia de gestión clara en relación al muralismo. Las soluciones para las medianeras no han sido consideradas como obras potencialmente artísticas, sino que se han ejecutado desde un punto de vista más cercano al urbanismo y la arquitectura, buscando la homogeneización del espacio público, de forma que las muestras de murales realizados desde un punto de vista artístico o de trabajo colaborativo han sido siempre minoritarias.

Y si bien homogeneizar bajo capas uniformes de gris y beige nos lleva a una imagen de marca inspirada en ciudades nórdicas, el mismo poder institucional, hegemónico y dominante ha llegado también, en muchas ciudades, a abusar de los murales para transmitir una imagen que mezcla la idea de ciudad de vanguardia con la aceptación de fenómenos "alternativos" cuya omnipresencia deja más sospechas que certezas. Tal y como explica Harvey, "esto puede llevar a las ciudades a caer en la paradoja de homogeneizar, mercantilizar el espacio y *disneyficarse*<sup>66</sup> bajo otra imagen distinta cuando su objetivo era la diferenciación"<sup>67</sup>. Sin embargo, esto sucede sólo cuando las instituciones pasan a controlar los procesos, promoviendo el tipo de murales a gran escala que tan acertadamente analiza Javier Abarca. Si sólo se aprovecha el muralismo para generar un efecto llamada del turismo, contribuir a la gentrificación y aumentar la visibilidad de la ciudad hacia el exterior, se pierden las múltiples ventajas que éste puede generar: diálogo e interacción social, recuperación de patrimonio, revalorización de espacios degradados, democratización del arte y traslado de este fuera de los museos, porque, al fin y al cabo, no se trata de uniformizar ni tematizar la ciudad, sino de generar patrimonio interesante, dialogante y conectado con la ciudadanía.

Pero, quizás, existe una brecha entre el muralismo monumental institucionalizado y el arte urbano íntimo, independiente, humano. El desinterés de las instituciones por el muralismo en Barcelona ha derivado en una falta de institucionalización y de politización. Por lo tanto, no ha contribuido a la gentrificación de barrios o territorios y, sin quererlo, ha permitido que se desarrollen propuestas desde abajo, mucho más dinámicas, vivas, locales y vinculadas a la ciudadanía. Se ha desarrollado un muralismo a pequeña escala en zonas periféricas de la ciudad o en paredes destinadas a derrumbarse o cubrirse, de forma que sólo contadas veces ha llevado a la realización de muros

66. Es decir, convertirse en una especie de "parque temático" completamente desconectado de la identidad local propia.

67. David Harvey, "El arte de la renta: la globalización y la mercantilización de la cultura," en *Capital financiero, propiedad inmobiliaria y cultura*, eds. David Harvey y N. Smith, (Barcelona: MACBA-UAB, 2005), 29-54.

gigantes y permanentes, y muchos de estos murales se encuentran ya borrados o bien con otros *graffitis* encima. Todo ello ha mantenido la actividad muralista con origen en el arte urbano mucho más libre y popular, y con opciones a convertirse también en una herramienta válida para revalorizar la ciudad desde una visión interior, hacia el ciudadano, en contacto directo con su día a día. Es este movimiento introspectivo, desde los artistas y las iniciativas individuales o comunitarias, se han invadido las grietas incompletas del espacio urbano y se ha propiciado un diálogo difícil e inacabado, que contiene un gran potencial crítico, enriquecedor, desde otra perspectiva, del espacio público.

Si Gideion, Leger & Sert instaban, a mediados del siglo XX, a la colaboración integrada y al reconocimiento, por parte de las instituciones, de las fuerzas creativas capaces de crear obras que formarían “una verdadera expresión de nuestra época”<sup>68</sup>, llegados a 2021, esta llamada se mantiene viva en cuanto al muralismo público urbano contemporáneo latente en la ciudad de Barcelona.

## Referencias

### Fuentes bibliográficas

- Albet i Mas, Abel, “La cultura en las estrategias de transformación social urbanística de las ciudades. Barcelona, del modelo al espectáculo,” *Ciudades. Comunidades e territorios*, nº 9 (2004): 15–25.
- Berganzo, Arantxa, “El muralisme contemporani a la ciutat de Barcelona,” (trabajo final de master, UOC, 2020).
- Benach, Núria, “El centro histórico de Barcelona bajo presión: flujos globales y derecho a la ciudad,” en *Ciudad y diferencia. Género, cotidianeidad y alternativas.*, eds. R. Tello y H. Quiroz. (Barcelona: Edicions Bellaterra, 2009): s.p.
- . “La reinención de la ciudad en un contexto global mercantilizado,” en *Ciudad y comunicación*, ed. M. Martínez Hermida (Madrid: Fragua Editorial, 2010): 109–122.
- Delgado, Manuel y Daniel Malet, “El espacio público como ideología” (comunicación, Jornadas Marx siglo XXI, Universidad de la Rioja, Logroño, diciembre de 2007).
- Giedion, Sigfried, Ferdinand Leger y Josep Lluís Sert, “Nine points on monumentality,” en *Architecture you and me*, de Sigfried Giedion, (Cambridge: Harvard University Press, 1943 [1958]): 49–51.

68. Giedion, Sigfried, Ferdinand Leger, y Josep Lluís Sert, “Nine points on monumentality,” en *Architecture you and me*, de Sigfried Giedion, (Cambridge: Harvard University Press, 1943 [1958]), 49–51.

Harvey, David, "El arte de la renta: la globalización y la mercantilización de la cultura," en *Capital financiero, propiedad inmobiliaria y cultura*, eds. David Harvey y N. Smith, (Barcelona: MACBA-UAB, 2005): 29-54.

## Webgrafía

- Abarca, Javier, "Del arte urbano a los murales, ¿qué hemos perdido?," *Urbanario*, 11 de diciembre de 2016. Consultado el 7 de octubre de 2021. <https://urbanario.es/articulo/del-arte-urbano-a-los-murales-que-hemos-perdido/?portfolioCats=12%2C10%2C124%-2C9%2C123%2C7%2C8%2C4%2C122>
- Ajuntament de Barcelona, "Info Barcelona." Consultado el 15 de septiembre de 2021. [https://www.barcelona.cat/infobarcelona/es/my-new-post-2773\\_40490.html](https://www.barcelona.cat/infobarcelona/es/my-new-post-2773_40490.html).
- . "Catàleg Art Públic." Consultado el 20 de septiembre de 2020. [http://w10.bcn.cat/APPS/gmocataleg\\_monum/CambialdiomaAc.do?idioma=ca&pagina=welcome](http://w10.bcn.cat/APPS/gmocataleg_monum/CambialdiomaAc.do?idioma=ca&pagina=welcome)
- Berganzo, Arantxa, "Barcelona i l'art urbà, l'entesa possible," *Barcelona metròpolis*, 10 de junio de 2017. Consultado el 10 de octubre de 2021. <https://www.barcelona.cat/bcnmetropolis/2007-2017/calaixera/reports/barcelona-i-lart-urba-lentesa-possible/>
- Betevé, "Art urbà negre als murs de les Tres Xemeneies en suport al moviment Black Lives Matter", *Betevé*, 5 de mayo de 2020. Consultado el 27 de mayo de 2021. <https://beteve.cat/societat/art-urba-tres-xemeneies-contra-racisme/>.
- CCCB, "The influencers," *CCCB*. Consultado el 1 de junio de 2020. <https://www.cccb.org/es/proyectos/ficha/the-influencers/40706>.
- Casasús, Jose Maria, "Buenos graffiti," *La Vanguardia*, 30 de agosto de 1993. Consultado el 20 de enero de 2017. <http://hemeroteca.lavanguardia.com/edition.html?bd=30&bm=08&by=1993&x=60&y=11&page=1>
- Difusor, "Difusor Stencil Meeting." Consultado el 20 de mayo de 2017. <http://difusor2007.difusor.org>.
- . "Open Walls Conference," (memoria, Festival OpenWalls, Barcelona, 20-22 de octubre de 2011). Consultado el 20 de enero de 2017. <http://conference2011.openwalls.info/es/>
- Fabré, Jaume, y Josep Maria Huertas, "Configuracions Urbanes," *Catàleg d'Art Públic de l'Ajuntament de Barcelona*. Consultado el 15 de Mayo de 2020. [https://w10.bcn.cat/APPS/gmocataleg\\_monum/CambialdiomaAc.do?idioma=ca&pagina=welcome](https://w10.bcn.cat/APPS/gmocataleg_monum/CambialdiomaAc.do?idioma=ca&pagina=welcome)
- Fundació Miró, "Murals," *Fundació Miró*. Consultado el 1 de junio de 2020. <https://www.fmi-robcn.org/ca/exposicions/1955/murals>.
- Gabinet del Color, "Plans de Color," *Gabinet del Color*. Consultado el 18 de mayo de 2020. <http://gabinetdelcolor.com/plans-del-color.html>.
- MACBA, "Todos juntos podemos parar el sida, 1989 (1996) (1998) (2014)," *MACBA*. Consultado el 15 de septiembre de 2021. <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/haring-keith/todos-juntos-podemos-parar-sida>.

- Martín del Barrio, Javier, "Lisboa, museo de arte urbano," *El País*, 19 de diciembre de 2014. Consultado el 10 de octubre de 2021. [https://elpais.com/elpais/2014/12/16/eps/1418755203\\_259187.html](https://elpais.com/elpais/2014/12/16/eps/1418755203_259187.html)
- Massons, Elena, "Les parets mitgeres," *Catàleg d'Art Públic de l'Ajuntament de Barcelona*. Consultado el 15 de Mayo de 2020. [https://w10.bcn.cat/APPS/gmocataleg\\_monum/CambialdiomaAc.do?idioma=ca&pagina=welcome](https://w10.bcn.cat/APPS/gmocataleg_monum/CambialdiomaAc.do?idioma=ca&pagina=welcome)
- Mur, Verónica, "Así son los murales más provocativos de las Tres Xemeneies", *Metropoli Abierta*, 22 de febrero de 2021. Consultado el 05 de mayo de 2021., [https://www.metropoliabierta.com/el-pulso-de-la-ciudad/fotogaleria-murales-provocativos-tres-xemeneies\\_36696\\_102.html](https://www.metropoliabierta.com/el-pulso-de-la-ciudad/fotogaleria-murales-provocativos-tres-xemeneies_36696_102.html).
- Mural Arts Philadelphia, "Mural Arts Philadelphia." Consultado el 21 de mayo de 2020. <https://www.muralarts.org/>.
- Sala i Martín, Xavier, "Higiene Democrática," *La Vanguardia*, 17 de mayo de 2003. Consultado el 10 de octubre de 2021. <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2003/05/17/pagina-33/34008835/pdf.html>
- Winwood Arts District, "Winwood Arts District." Consultado el 21 de mayo de 2020. <http://www.wynwoodmiami.com/about.php>.

## Fuentes legislativas

- Ordenança de mesures per fomentar i garantir la convivència ciutadana, BOPB nº20, de 24 de enero de 2006. Consultado el 27 de abril de 2017. [http://cido.diba.cat/normativa\\_local/175011/ordenanca-de-mesures-per-fomentar-i-garantir-la-convivencia-ciutadana-a-lespai-public-ajuntament-de-barcelona](http://cido.diba.cat/normativa_local/175011/ordenanca-de-mesures-per-fomentar-i-garantir-la-convivencia-ciutadana-a-lespai-public-ajuntament-de-barcelona).
- Ordenança municipal dels usos del paisatge urbà de la ciutat de Barcelona, BOPB, nº 55 de 5 de marzode2009. Consultado el 25 de abril de 2017. [http://cido.diba.cat/normativa\\_local/2828/ordenanca-dels-usos-del-paisatge-urba-de-la-ciutat-de-barcelona](http://cido.diba.cat/normativa_local/2828/ordenanca-dels-usos-del-paisatge-urba-de-la-ciutat-de-barcelona).

## Fuentes videográficas

- Donlon, Justin, "Las Calles Hablan," 2013, documental, 55m44s. Consultado el 5 de mayo de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=zQHx6Z3Avbk>
- Gordo Hostau, Aleix y Gustavo López Lacalle, "BCN Rise&Fall," 2013, documental, 1h03m38s. Consultado el 7 de octubre de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=6S-AKwulF3A>
- Oriola, Jordi, "Barcelona 2006. L'any del civisme," 2007, documental, 30m17s. Consultado el 20 de mayo de 2020. [https://www.youtube.com/watch?v=jjL\\_91k8wGM](https://www.youtube.com/watch?v=jjL_91k8wGM)
- TV3, "Pintar i córrer," *Actual*, 1991, documental, 14m58s. Consultado el 20 de mayo de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=ns2RxURk4kg>.

## Entrevistas

Ballaz, Xavier, entrevista telefónica de Arantxa Berganzo, 15 de mayo de 2020.

Garcia, Marc, entrevista telefónica de Arantxa Berganzo, 11 de enero de 2017.

Zosen, entrevista telefónica de Arantxa Berganzo, 18 de mayo de 2020.

# atrio

revista de historia del arte

---

Monográfico Atrio 2 (2021)