

La gestión del arte urbano, ¿una cuestión pendiente?

THE MANAGEMENT OF URBAN ART, A PENDING ISSUE?


Laura Luque-Rodrigo*

Resumen: Se aborda la gestión del arte urbano desde la perspectiva pública, privada e independiente, tratando los aspectos positivos y negativos, las buenas prácticas y los debates que se están desarrollando en torno al tema. Se parte de que, si bien sigue existiendo grafiti y arte urbano espontáneo, la consideración institucional adquirida ha promovido la creación de museos, rutas turísticas, festivales y concursos, a lo que debemos agregar el mercado del arte. Socialmente, estas expresiones culturales han comenzado a tener un alto grado de aceptación y son incluso promotoras de la regeneración de barrios completos. No obstante, no existe una legislación que regule su protección o consumo.

Palabras clave: arte contemporáneo; obra de arte; bien cultural; arte urbano; propiedad artística; derecho de autor; conservación de obras de arte; exposición cultural; museo

Abstract: The management of urban art is approached from public, private and independent perspectives, dealing with positive and negative aspects, best practices and ongoing debates in such regard. Despite there is still graffiti and spontaneous urban art, the institutional consideration reached has fostered the creation of museums, tourist routes, festivals and contests, added by the art market. Socially, these cultural expressions have had a high degree of acceptance and are even promoters of entire neighborhood regenerations. Albeit, there is no legislation that regulates their protection or consumption.

Keywords: contemporary art; works of art; cultural property; urban design; artistic property; rights of authors; preservation of works of art; cultural exhibitions; museum

* Universidad de Jaén, España
Correo-e: lluque@ujaen.es
 <https://orcid.org/0003-0000-6948-2651>
Recibido: 25 de octubre de 2019
Aprobado: 18 de marzo de 2020



El concepto de 'arte urbano', que la división de Arte Urbano del Grupo Español del International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (GEIIC) ha definido como "una manifestación artística independiente que se produce en el espacio público, siendo uno de sus principales objetivos convertir el espacio público en un lugar para la experiencia artística, buscando la comunicación directa y apropiándose de elementos del espacio público" (Amor García, Giner Cordero, García Gayo *et al.*, 2016: 186-192), es una noción más amplia que el grafiti, si bien éste constituye su forma más habitual. El grafiti es una expresión pictórica que se lleva a cabo sobre los muros y el mobiliario urbano, al menos desde la antigua Roma, con un carácter espontáneo (es decir, no por encargo). Incluso, se han conservado algunas caricaturas en muros de Pompeya.¹ Generalmente, incluye consignas políticas con reivindicaciones, firmas y mensajes amorosos. El grafiti contemporáneo empezó a generalizarse en Nueva York en la década de los cincuenta del siglo XX, sin embargo, el aerosol comenzó a usarse hasta 1960 en Filadelfia, siendo Cornbread el primero en realizar piezas con este material. En la década de los ochenta tuvo un gran desarrollo gracias a figuras como Keith Haring, que se convirtieron en auténticos íconos con imágenes muy reconocibles aún hoy, algunas de las cuales devinieron en productos de consumo. En el siglo XX, Basquiat y otros autores muy reconocidos en la actualidad, como Blek le Rat o Muelle, en España, configuraron el grafiti contemporáneo, que

adquirió una significación especial con el muro de Berlín.² Català lo define como:

el arte por antonomasia de la ciudad contemporánea, una forma artística que transforma los muros de la ciudad en receptáculos de sorprendentes metamorfosis formales. Es el arte de la palpitación urbana, con el grafiti la pintura regresa a los muros, donde nació antes de convertirse en cuadro (2005).

En la actualidad, el grafiti constituye una práctica que debe ser realizada con aerosol o rotulador,³ si bien el arte urbano emplea una gran diversidad de materiales, técnicas y formatos. Asimismo, es frecuente pegar carteles o *sticking* (pegatinas), como las de Ygor Marotta. Paco Hernández lo describe del siguiente modo:

el grafiti tiene que ser, por definición, una manifestación lo suficientemente elaborada, ya sea técnica o conceptualmente, como para considerarse arte, tiene que ser una obra creada para la contemplación estética de los espectadores, de una manera gratuita y en lugares públicos, en la ciudad, por y para ella, y que por su característica de intervención en la propiedad privada, tiene un carácter ilegal y efímero (2007, s/n).

Por lo tanto, el grafiti se define por ser una manifestación artística que se da en el espacio urbano, es espontánea, efímera⁴ y utiliza como soporte los muros de la ciudad y como material el spray, el rotulador y las pegadas. A esto se suman otras

1 El término 'graffiti' proviene del griego 'grapho' y hace referencia a grabar o escribir. Presente en numerosos monumentos de la época medieval y la Edad Moderna, ha sido tratado por varios investigadores y ha servido también como fuente para el estudio de la historia. Según el *Diccionario Etimológico del Inglés*, de Douglas Harper (2020), el concepto comenzó a utilizarse hacia 1851 y se generalizó en torno a 1877, para referirse precisamente a los grafitis de Pompeya. Poptualmente, el término se asocia más a una manifestación contemporánea, definida en los años setenta del siglo XX.

2 Sobre la historia del grafiti contemporáneo y su definición existen diversos estudios, pero se recomiendan los textos de Fernando Figueroa Saavedra, especialmente el libro *Graphüfragen. Una mirada reflexiva sobre el grafiti* (2006).

3 Así lo definen numerosos trabajos, entre los que destaca el artículo "Estética popular y espacio urbano: El papel del grafiti, la gráfica y las intervenciones de calle en la configuración de la personalidad de barrio" (Figueroa Saavedra, 2007).

4 Sobre lo efímero y su aplicación al grafiti se puede consultar el artículo "Etapas del Arte Urbano. Aportaciones para un Protocolo de conservación", de Elena García Gayo (2016).

expresiones mucho más amplias y diversas, en constante renovación. A pesar de su carácter en principio vandálico, el arte urbano desde hace algunos años ha comenzado a tener una auténtica consideración por parte de las instituciones con la creación de museos, rutas turísticas, festivales y concursos donde se fomenta este tipo de producción. Lo anterior ha generado un debate sobre si esto supone un control e incluso una forma de alejar a las creaciones de lo urbano, es decir, de su razón de ser, a pesar de que continúan existiendo obras espontáneas. Además, el mercado del arte ha dado cabida a estas expresiones y algunos grafitis arrancados de los muros en los que fueron creados (sin permiso del autor) se están vendiendo en las casas de subasta por precios nada desdeñables.

Socialmente, el arte urbano empieza a tener un alto grado de aceptación e, incluso, se ha convertido en promotor de la regeneración de barrios completos gracias a colectivos como Boa Mistura.⁵ Hay que señalar que en los últimos tiempos se están llevando a cabo investigaciones que aumentan las posibilidades de esta manifestación artística, tanto a nivel material como estético. Por ejemplo, en el Parees, Festival de intervención mural de Oviedo 2018, se realizó un mural con un proceso parecido a la fotosíntesis, gracias a reacciones químicas que hacen que la obra sea más duradera y ecológica (Parees, Festival de intervención mural de Oviedo, 2018). En esta línea, también se debe tener en cuenta la existencia de una serie de obras que emplean técnicas novedosas, entre las que destaca el uso de materiales de desecho (Basurama),⁶ impresoras

3D (MISO),⁷ disolventes (Vermibus),⁸ o incluso, la anulación de una pintura en otras. El arte urbano se ha ido complejizando y constituye lo más contemporáneo que existe (Guével, 2017). Por último, debemos tener en cuenta el muralismo y el arte público, formados por obras situadas también en la calle y con características similares, pero realizadas por encargo.⁹ En este artículo se emplea el término 'arte urbano' de manera general.

MARCO LEGISLATIVO

A la hora de abordar el marco legislativo que envuelve al arte urbano, debemos tener en cuenta tres cuestiones. En primer lugar, su clasificación de vandalismo por parte de las normativas municipales; por otro, los derechos de propiedad de la obra; y finalmente, su consideración como patrimonio histórico-artístico.

Con relación a lo primero, el arte urbano se mueve entre la condena penal y la sanción administrativa. La Comisión de Economía, Fomento; Micro, Pequeña y Mediana Empresa; Protección de los Consumidores y Turismo, de la Cámara de Diputadas y Diputados de Chile, elaboró el informe "Legislación comparada sobre el delito

5 Colectivo multidisciplinar nacido en Madrid en 2001. Realiza sus obras en el espacio público y en las últimas décadas ha obtenido un gran reconocimiento internacional. Si bien algunos de sus trabajos son espontáneos, otros los realiza por solicitud. Pretende realizar 'acupuntura urbana', es decir, ser motor para mejorar la autoimagen de algunos barrios o localidades, por ello ha recibido encargos de entidades como la ONU, Oxfam Intermón, ONCE, Acción Contra el Hambre, Cruz Roja y Greenpeace (Boa Mistura, 2020a).

6 Colectivo que surge en Madrid en 2001. Centra su labor en la producción cultural y medioambiental, investigando con los desechos que produce la sociedad contemporánea (Basurama, 2001).

7 Estudio creativo multidisciplinar e independiente fundado en 2012. Crea proyectos relacionados con la ciudad, empleando para ello las nuevas tecnologías (MISO, 2012).

8 Artista urbano español residente en Berlín que realiza acciones de carácter global, relacionadas con la publicidad y los iconos de moda (Vermibus, 2020).

9 La diferencia entre grafiti y arte urbano, así como entre muralismo y arte público, difusa en muchos ámbitos, es uno de los temas de estudio del Grupo de Arte Urbano del GEIIC, cuyas investigaciones se siguen para este texto, por ser aportaciones recientes y rigurosas. Aunque no es nuestra intención ahondar en las diferencias terminológicas, resulta imprescindible señalarlas, pues así se está exigiendo en los foros más recientes. Al respecto, se invita a consultar el último monográfico publicado en la revista *Ge-Conservación* en diciembre de 2019, cuyo núm. 16, además de artículos científicos, incluye numerosas entrevistas a artistas que aportan claridad al debate terminológico, entre otras cuestiones. Sobre el mismo tema, se recomienda especialmente leer a la directora del Grupo de Arte Urbano del GEIIC (García Gayo, 2019).

de *Graffiti*" (Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, 2018), en el que examinaba la situación de Chile, Alemania, Argentina, Bélgica, Canadá, España, Estados Unidos, Francia y México. En todos está penado, aunque con distintos tipos de sanciones y agravantes; en algunos países se regula en los códigos penales, y en otros, es competencia de las normativas municipales. Pero como veremos, al mismo tiempo que existen estas prohibiciones se fomentan acciones ligadas a la creación de grafitis y arte urbano.

En España, el artículo 263 del Código Penal (Ley Orgánica 10/1995, 1995) recoge las posibles condenas por daños. Si bien no se menciona al grafiti, algunas sentencias lo han usado para establecer condenas, sobre todo cuando las pintadas han sido de gran envergadura, por ejemplo, en trenes. En otros casos, el grafiti ha sido penado como falta leve, por deslucimiento, sanción que desde 2015 está recogida en el artículo 37.13 de la Ley Orgánica 4/2015 (2015) de protección de la seguridad ciudadana.

Tenemos que remitirnos a las normativas municipales para encontrar referencias expresas al grafiti. Si bien no hay unanimidad en cuanto a las acciones a seguir, lo cierto es que éstas suelen ir dirigidas a la limpieza de las pintadas y a sanciones por los desperfectos en el mobiliario urbano. Además, encontramos otras medidas interesantes que promueven la creación de manifestaciones artísticas urbanas, sobre todo grafiti, de manera controlada, como una forma de evitar que surjan espontáneamente en cualquier punto de la ciudad. Por ejemplo, en 2015, la Concejalía de Fomento del Ayuntamiento de Murcia creó la Oficina Municipal del Grafiti, "con el objetivo de disponer de un servicio municipal ágil, directo y específicamente encomendado para coordinar el conjunto de actuaciones de limpieza, promoción, concienciación ciudadana, atención de quejas, sugerencias y solicitudes, relacionadas con dicho objeto" (Ayuntamiento de Murcia, 2015: 1). Es decir, la institución se encarga de limpiar los muros de inmuebles intervenidos, además de

que llevó a cabo el proyecto 12 Meses / 12 Muros, que consistió en la creación de un museo urbano en el que cada mes se añadía una obra. La selección se recopiló en un libro homónimo (Oficina Municipal del Grafiti, 2016). Además, se presentó una exposición en el Museo de Bellas Artes de Murcia y se difundió el Festival Murcia se Mueve y el Graffiti Jam, entre otras actividades destinadas a promover el grafiti y el hip-hop.

El Ayuntamiento de Salamanca también fomenta la creación de grafitis mediante su Plan de Actuación Contra las Pintadas Vandálicas. En él se indica la limpieza de los grafitis, con especial atención a los que se encuentran sobre bienes patrimoniales catalogados. Además, se contemplan acciones de concienciación para erradicar las agresiones al patrimonio, que pasan por la educación en centros de Secundaria y la creación de un concurso de ideas para el alumnado, donde se planteen posibles soluciones al problema. Al mismo tiempo, el plan incluye medidas de fomento "de las prácticas cívicas en el ámbito del grafiti, en colaboración con las asociaciones juveniles y las asociaciones vecinales" (Ayuntamiento de Salamanca, 2018: 7), que suponen la necesidad de obtener un carnet de graffitero y la organización de festivales, concursos e, incluso, cursos de formación. Entre otras medidas, se plantea la creación de un registro de actuaciones y un mapa de agresiones. El caso de Salamanca ha sido ejemplar, como demuestra su inclusión en el Plan de Formación Continua para las Administraciones Públicas (FEMP, 2013).

Estos dos ejemplos muestran cómo una de las líneas de actuación municipal es la conciliación entre erradicar los grafitis creados sin permiso, especialmente si producen daños en bienes patrimoniales, y el fomento a la creación artística con un control. Otra opción que toman algunos consistorios, por ejemplo, el de Motril, es simplemente prohibir las pintadas (Ayuntamiento de Motril, 2019: 5).

Para algunos sectores, el grafiti es una expresión de mal gusto, pero cada vez con más

frecuencia se reconoce el valor artístico de algunas de estas obras. Al respecto de las sanciones y la valoración social, Laburu (2015: 295-300) diferencia entre la intención que puede tener un individuo en un momento dado de dañar una propiedad y la tentativa de realizar un trabajo estético, ¿pero, quién decide qué está a cada lado de la frontera?

Lo que nos interesa de estas normativas en relación con la gestión es esa dualidad entre la eliminación y el fomento que hace que los municipios se conviertan en gestores del arte urbano.

En cuanto a la cuestión del derecho de propiedad de las obras, se produce un conflicto entre tres partes, puesto que el muro puede pertenecer a una propiedad privada. Hay que tener en cuenta que las fachadas de los inmuebles están sujetas a las normativas municipales, por lo que entran dos agentes en juego. No obstante, la propiedad intelectual de la obra es sin duda del autor, siendo además un derecho irrenunciable. El artista Kent Twitchell ganó un juicio contra el gobierno de Estados Unidos por haber tapado en 2006 su trabajo *Ed Ruscha Monument*, realizado en Los Ángeles (Pfleger, 2015). Las leyes de propiedad intelectual difieren en cada país, pero Europa reconoce derechos patrimoniales, en términos de explotación y compensación económica; y derechos morales, irrenunciables, incluso si la obra es ilegal (Giner Cordero, 2016: 28-31). Es importante tener esto en cuenta de cara a la gestión del arte urbano, para no atropellar los derechos de los creadores.

Por último, hay que considerar que ni la legislación estatal sobre protección de patrimonio histórico ni la autonómica contemplan estas manifestaciones, que aún no han sido reconocidas, por lo que se dificulta su conservación y protección frente a la mala praxis. No obstante, el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, en su base de datos de patrimonio mueble (IAPH, 2020a), ha recogido ya algunos grafitis, lo que les da una legitimidad de la que antes carecían. Cabría preguntarse, en cualquier caso, si es

adecuado que estos trabajos se clasifiquen tal y como aparecen en dicho catálogo, pues la pintura mural es parte de los inmuebles.¹⁰ En Francia existe el mismo debate sobre si los grafitis son inseparables del inmueble o si son obras muebles. Seube (2017) las distingue según el soporte en que se hayan ejecutado, lo cual influye en la legislación que sanciona las producciones ilegales. En este sentido, la discusión actual se centra en gran medida en si se debe considerar al arte urbano como patrimonio arquitectónico, pictórico, efímero o, incluso, inmaterial. Su definición, aún pendiente, marcará el devenir de los trabajos de investigación y catalogación, pero sobre todo, las actuaciones de conservación y exposición.

CATALOGACIÓN Y CONSERVACIÓN DEL ARTE URBANO

Sin duda, la manera de conservar estas obras pasa al menos por su catalogación documental, sin que esto suponga un régimen de protección específico, ya que, como se mencionó, no existe legislación al respecto. ¿Pero, quiénes deben llevarla a cabo?, ¿y cómo realizarla? El American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (AIC) y la Foundation for Advancement in Conservation (FAIC) dedican un apartado a la conservación de los grafitis públicos, en el que dan una serie de recomendaciones tanto a las instituciones que encargan dichas obras como a los autores (AIC/FAC, 2020).¹¹ El AIC y la FAIC determinan que la vida de un mural, si se hace con ciertas garantías, debe ser de entre veinte y treinta años. Asimismo, dan importancia a la elección del espacio, ya que se debe tener en cuenta a todos los grupos implicados, incluida la comunidad. El documento trata de manera

10 Por otro lado, la posible protección del arte urbano podría desvirtuar su génesis, por lo que hay que ser muy cautelosos en ello (Luque Rodrigo y Moral Ruiz, 2019).

11 El AIC y la FAIC siguen para ello la Ley de Derechos de Autor de Estados Unidos, por lo que también aconsejan definir quién será el propietario de la obra una vez concluida (Esworthy, 1997).

muy abierta la elección de materiales, por lo que las indicaciones en relación con la selección del soporte mural son amplias. Además, se establecen consideraciones con respecto a la iluminación (exposición al sol, lluvias), historia del edificio, contaminación y vegetación activa, porque no todos los factores podrán controlarse en cada mural sin dejar de satisfacer las necesidades estéticas de los artistas.

En algunos casos, cuando se intenta alargar la vida de un muro, es el propio autor quien es llamado a intervenirlo. Aunque parezca obvio, hay que recordar que esto no es una restauración y que para ello debería contarse con profesionales. No obstante, al finalizar sus obras, algunos artistas dejan un dossier con el proceso técnico perfectamente documentado, el cual es de gran ayuda para los posibles restauradores que intervengan la obra en el futuro, al tener un mejor conocimiento sobre ella. Por ejemplo, Boa Mistura (2020b) redactó un documento con las precisiones del color, las características de la pintura usada, el modo de empleo e indicaciones gráficas de cada zona de la pieza *Bacatá* (Bogotá, 2015). Dado que este colectivo trabaja en consonancia con la comunidad, el dossier es útil para que sea ésta quien conserve la obra al sentirla como suya, parte de su propia identidad.

Elena G. Gayo indica distintas maneras de preservación, según qué es lo que se trate de salvaguardar, a las que podríamos añadir algunas más: si se pretende proteger la obra de la especulación, la iniciativa Saving Banksy, de Brian Greif, propone incluso destruirla; si la intención es que permanezca en el lugar donde fue creada porque es icónica, y siempre teniendo en cuenta los derechos de autor, se puede proceder a hacer un calco y reproducirla, como en el caso de *Todos juntos podemos parar el Sida*, de Keith Haring, realizada en el Rabal de Barcelona. Otra opción, en un supuesto similar al anterior, es que el mismo autor vuelva a pintar una obra deteriorada o desaparecida, como hizo Blek le Rat con la *Madonna and Child*, en Leipzig. Si la obra va

a ser destruida, pero constituye un símbolo, la movilización ciudadana y de los expertos, además de acciones como la recolección de firmas, pueden ayudar a instar a las instituciones a su protección, tal como sucedió con la iniciativa del artista Muelle a través de su plataforma. Si la obra ha sido cubierta, se puede proceder a la eliminación de la capa que la ocultaba, ejemplo de lo cual tenemos el *Retrato de Ed Ruscha*, de Kent Twitchell. Por último, se puede proceder a que sea un restaurador quien limpie y consolide el trabajo. Es decir, en la conservación debemos distinguir entre restaurar, labor que sólo puede ser realizada por un profesional, o preservar la imagen e identidad que da la obra a una comunidad concreta con otro tipo de actuaciones, como la reproducción con una misma plantilla. Generalmente, se han usado también con frecuencia los metacrilatos para proteger las obras de los *tags*, el problema es que esto repercute negativamente en la conservación de la obra al concentrar humedad y calor.

Aunado a esto, existen algunos proyectos y publicaciones internacionales sobre conservación de arte contemporáneo que proponen modelos de catalogación, como el de The Foundation for the Conservation of Contemporary Art (SBMK). Los apartados que se plantean son: Identificación, Localización, Descripción, Producción, Manipulación y almacenamiento del objeto, Presentación/Instalación, Bibliografía, El artista,

- 12 Identificación (Nombre de la institución, Número de inventario, Artista, Título, Fecha, Palabras clave, Estilo, Significado, Comentario adicional); Localización (Localización del objeto, Localización material embalaje, Comentario adicional); Descripción (Descripción general, Fotografía, Número de partes/piezas, Completa sí/no, Certificada sí/no, Firmada sí/no, Inscripciones sí/no, Leyenda sí/no, Etiqueta sí/no, Dimensiones, Peso, Materiales); Producción (Lugar de producción, Método/técnica, Proceso, Método, Equipo empleado, Documentos de producción, Personas involucradas, Bibliografía, Comentarios); Manipulación y almacenamiento del objeto (Tratamientos pasados, Condiciones de registro, Condiciones de almacenaje, Mantenimiento, Manejo, Transporte, Exposiciones precedentes, Préstamo, Comentarios adicionales); Presentación/Instalación (Condiciones particulares, Comentario adicional); Bibliografía (Exposiciones, Sobre la obra, Comentarios); El artista (Entrevistas del artista, Información general presente y pasada); Compra (Palabras clave, Vendedor, Fecha, Procedencia, Precio, Valor del seguro, Comentario adicional).

y Compra.¹² Resulta especialmente interesante la parte dedicada al creador, puesto que no es algo que suele contemplarse en los inventarios de este tipo de bienes. Sin embargo, cuando se trata de obras de autores vivos tal consideración es esencial, especialmente en el caso de producciones urbanas, ya que el artista debe indicar si estaría dispuesto o no a que su trabajo fuera intervenido por un profesional para restaurarlo, algo que se propuso en el Congreso YOCOCU España de 2016 (Luque Rodrigo y Moral Ruiz, 2016). Otro aspecto interesante, planteado en este mismo evento, fue la posibilidad de que, mediante una aplicación digital, cualquier individuo pudiera registrar un muro, con una fotografía y una localización, el cual sería revisado por los expertos y serviría para ubicar obras nuevas, a veces con una vida muy corta, que puedan tener interés estético. En cuanto a los artistas, esta herramienta les permitiría registrar sus propias producciones, al mismo tiempo que informar sobre procesos técnicos útiles tanto para su estudio como para futuras intervenciones, así como dejar constancia de su opinión al respecto de la conservación y difusión de la obra.

María Isabel Úbeda García, miembro del Grupo de Arte Urbano del GEIIC, publicó en *Ge-Conservación* una propuesta de ficha de catalogación para arte urbano donde se recogen numerosos campos atendiendo a distintos aspectos, como datos técnicos y formales (autoría, ubicación, descripción); pautas cuya base es la observación artística (iconografía, valoración estética, estilo, contexto, etc.); criterios relativos a la conservación, la restauración, la valoración externa y personal, así como aquella extraída de la opinión o datos vertidos por el artista en las entrevistas y el entorno de la obra (2016: 169-179). De esta propuesta se destaca el interés por el diálogo con el autor. Además, Úbeda García señala la importancia de trabajar en torno a la creación de un glosario de términos de uso del arte urbano.

De manera institucional, hay que señalar que el IAPH, dentro del proyecto Patrimonio mueble urbano de Andalucía,¹³ incluyó algunos grafitis que ya se encuentran en la base de datos del instituto, mismos que en la actualidad están en proceso de ser subidos a la red.¹⁴ En este caso, la ficha de registro es más tradicional y no presenta los aspectos relativos a la opinión del autor y su posible restauración. Existen en línea otras propuestas de registro de arte urbano, como Street Art, de Google Art Project (2015), que tiene un total de 441 obras inscritas en España. Este catálogo presenta una fotografía, la localización y algunos datos básicos de los trabajos, además de que en algunos casos encontramos un video de su realización.

GESTIÓN PÚBLICA. INSTITUCIONALIZACIÓN DE LO URBANO

Como se expuso en el apartado anterior, buena parte de las medidas de fomento del arte urbano por parte de las instituciones surge como un medio para dar cabida a esta manifestación artística de una manera controlada, que evite la aparición de muros pintados de forma espontánea e ilegal. Lo cierto es que, en su mayoría, la organización de estos festivales, concursos y demás eventos no ha logrado que desaparezcan las pintadas irregulares en las ciudades, aunque en algunos casos sí han dado pie a la creación de lo que se conoce como museos al aire libre o rutas, que adquieren incluso interés turístico. El ejemplo paradigmático es, sin duda, la Galería de Arte Urbana, de Lisboa (Câmara Municipal de Lisboa, 2016). El Departamento de Patrimonio Cultural de la Câmara Municipal de Lisboa creó en 2008

13 Dicho proyecto (I+D+I HAR-2012-38510) contó con la colaboración del Ministerio de Economía y Competitividad, y se llevó a cabo del 1 de enero de 2013 al 31 de diciembre de 2015, con el Dr. Juan Antonio Arenillas Torrejón como investigador responsable.

14 Actualmente, sólo una obra está en línea (IAPH, 2020b).

este plan de promoción del arte urbano con la idea de salvaguardar las obras de la ciudad, que estaban muy degradadas, sobre todo en ciertos barrios, al mismo tiempo que proporcionar un medio por medio del cual se desarrollaran estas expresiones. Así, mediante proyectos de distinta índole, cada vez de mayor entidad, Lisboa se convirtió en un referente para artistas que acuden por invitación para intervenir los muros y, en ocasiones, otros objetos del mobiliario urbano, como los contenedores de vidrio. El proyecto ha tratado de tener un cariz social y también realiza eventos para implicar a la comunidad, como los programas BIP/ZIP y Reciclar o Olhar. Por otro lado, se ha convertido en un atractivo turístico que complementa la oferta que ya presentaba la ciudad, proporcionando una imagen más contemporánea y abierta. La mayoría de las obras no tiene un carácter permanente, pues los muros, pasado un tiempo, volverán a pintarse, pero quedan registradas en la web y en publicaciones que editan desde la misma Câmara (Ilustraciones 1 y 2).

ILUSTRACIÓN 1. DETALLE DE UN GRAFITI EN LISBOA



Fuente: Laura Luque Rodrigo (2013). Fotografía propia.

La Câmara de Oporto siguió esta iniciativa y en el casco histórico estableció una ruta por obras de arte urbano, siendo Hazul el artista más reconocido en este caso.

ILUSTRACIÓN 2. GRAFITI EN OPORTO



Fuente: Laura Luque Rodrigo (2015). Fotografía propia.

Otro referente internacional es el Wynwood Arts District, en Miami, fundado en 2003 por Mark Coetzee y Nina Arias, que incluye galerías de arte, estudios y espacios alternativos, y desde 2007 alberga ferias internacionales, como la Art Basel (Wynwood, 2020). Este caso puede tener cierta similitud con el Soho de Málaga (MAUS, 2020), barrio histórico en torno al Centro de Arte Contemporáneo (CAC). Este proyecto ha producido un proceso de regeneración que supone un revulsivo económico, pero probablemente provoque un proceso de gentrificación y elitización.¹⁵

En España encontramos iniciativas de ayuntamientos, en muchos casos de pequeñas localidades, así como de otro tipo de instituciones, como universidades e incluso centros educativos u organismos dependientes de las diputaciones y

15 Más sobre la gentrificación de las ciudades en Luque Rodrigo (2018b).

comunidades autónomas, para crear festivales y concursos de grafiti. Con respecto a los ayuntamientos, en ocasiones estos eventos también se ligan a alguna efeméride, como el Día Internacional de la Mujer, condicionando así la temática de las pinturas.¹⁶ Algunos ejemplos de lo anterior son el EA Fest, del Ayuntamiento de Caudete (Zaragoza); Graffitea Cheste (Valencia); Godejam Graffiti (Godella, Valencia); Graffiti Street Art (Mislata, Valencia); y Fraga Graffiti (Fraga, Huesca). Como se aprecia, estos eventos están especialmente presentes en la comunidad valenciana y aragonesa, aunque podemos encontrarlos por toda España.

Regularmente, se pide a los participantes que se inscriban no sólo proporcionando sus datos personales básicos, sino fotografías de obras anteriores e incluso un diseño previo de su proyecto, incluyendo materiales y dimensiones. ¿Pero, qué sucede con estos murales? En general, se entiende que su vida será corta, puesto que cuando se celebre un nuevo festival podrán ser sustituidos. Aquí es importante señalar la diferencia en cuanto a la gestión que suponen los grafitis hechos expresamente por encargo de un consistorio, donde se paga al artista. ¿Sabe la ciudadanía que está costeando una obra que tendrá una duración muy breve? ¿Deberían en este caso conservarse más tiempo? En 2015, una sentencia del Tribunal Superior de Justicia de Andalucía dictaminó que *La leyenda del lagarto*, realizada por encargo de la Consejería de Obras Públicas y Transportes del Ayuntamiento de Jaén en 2011, por los artistas Belin y José Ríos, debía ser eliminada. La obra se había plasmado en un muro que se levantó para proteger el sitio arqueológico de Marroquíes Bajos del arrastre del agua de

lluvia, pero siendo la parcela de propiedad particular, el titular reclamaba el acceso a su terreno (Luque Rodrigo, 2015: 20-21). Antes de esta sentencia, Belin expresó que éste era uno de sus trabajos peor conservados, porque a pesar de haber adoptado una técnica y materiales adecuados para una larga duración, no pudo emplear cierto barniz que, aunque no es frecuente que se ocupe en estos casos, se consideraba apropiado por tratarse de un encargo institucional. Precisamente, fueron cuestiones económicas las que impidieron su uso (Almansa Moreno; Quirosa García; Luque Rodrigo, 2014: 65-80).

En este sentido, habría que preguntarse si estos murales realizados por encargo deberían conservarse como si se tratase de monumentos, o si, por el contrario, deben tener la misma vocación efímera de otro tipo de grafitis, como los espontáneos o los surgidos en festivales. Se trata de una cuestión no resuelta en cuanto a la gestión del arte urbano, pues en ocasiones se promueven creaciones por iniciativas culturales de instituciones públicas sin pensar qué se hará después con ellas.

En otros casos, las obras, aunque por encargo, se conciben con la idea de ser transitorias. El muro AMODIO de Córdoba, surgido durante el festival Eutopía (Junta de Andalucía, 2020) que organiza el Instituto Andaluz de la Juventud, nació en 2017 y se planeó que durara hasta la siguiente edición del evento, cuando se realizó precisamente una *tabula rasa*, es decir, se invitó a quienes se hubieran sentido ofendidos por el grafiti a blanquearlo, para prepararlo para su reelaboración. La obra, situada en la Cruz del Rastro, había sido intervenida por el Colectivo Fritanga a partir de las encuestas respondidas por trescientas personas contando qué amaban y qué odiaban de la ciudad. En 2018, la artista Beatriz Sánchez participó con una temática de género (Ilustración 3).

16 Algunos de estos proyectos están recogidos en: "Graffiti e igualdad de género: La artista ICAT y el proyecto educativo del IES Trassierra (Córdoba)" (Luque Rodrigo, 2018).

ILUSTRACIÓN 3. DETALLE DEL MURO AMODIO DE CÓRDOBA



Fuente: Laura Luque Rodrigo (2018). Fotografía propia.

En este sentido, podríamos incluir otros ejemplos, como el de los grafitis realizados con motivo de la Noche en Blanco en Jaén (organizada por la universidad); Málaga (a cargo de diversas instituciones públicas, con el Ayuntamiento a la cabeza); y Badajoz (coordinada también por el Ayuntamiento). ¿Se irán renovando cada año, se conservarán o se dejará que caigan en decadencia por la desidia institucional?

GESTIÓN PRIVADA: MERCANTILIZACIÓN Y COLECCIONISMO

Si el arte urbano está en la calle y su tipología más frecuente es el grafiti, es decir, obras en muros; si en muchas ocasiones es ilegal, ya que los artistas pintan de forma espontánea, sin permisos, ¿cómo es posible que se comercialice? Lo cierto es que muchos creadores y colectivos, además de realizar estos trabajos y otros por encargos institucionales en las calles, hacen obras en papel u otros soportes, que venden incluso desde sus propias webs. Sin embargo, realmente estas piezas, aunque surjan en paralelo a las otras, incluso con los mismos diseños, no son arte urbano, sino estampas, calcomanías, láminas, etc.

Cuando hablamos de comercio de arte urbano nos referimos a piezas producidas en la calle que

son vendidas y, para ello, es preciso arrancarlas. Las remociones producen una ruptura entre el significado de las obras y el entorno; provocan que no puedan ser contempladas libremente, que es para lo que fueron creadas; no toman en cuenta la opinión del artista; y además, no siempre se hacen de manera respetuosa para la conservación. Para los arranques pueden emplearse tres fórmulas generales: *stacco a massello*, *stacco* o *strappo*.¹⁷ Teniendo en cuenta que cuando se realizan grafitis no se suele preparar el muro, Amor García indica que con el *strappo* se producen mayores pérdidas de pintura (2016: 87-96).

El interés de los coleccionistas por piezas de arte urbano ha crecido de manera exponencial en los últimos años, siendo Banksy uno de los creadores que ha logrado cifras más altas en las casas de subasta. El problema está en que lo que se vende son obras arrancadas sin permiso, como ha sucedido en varias ocasiones. En 2008, *Keep it spotless*, de Banksy, se vendió por 1.8 millones de dólares en la casa Sotheby's de Nueva York (*El País*, 2016). En 2014, siete piezas del artista, removidas de los lugares donde fueron creadas, se mostraron en una exposición en Londres, con el título *The Stealing Banksy [El Banksy robado]*, lo que parecía no sólo una estrategia de mercadotecnia, sino incluso una provocación. El artista manifestó: esto “me parece repugnante” (*ABC*, 2014; s/n). Los organizadores se excusaban diciendo que, como las obras se habían creado sin permiso de los dueños de los muros, éstos podían deshacerse de ellas.

Esta situación ha llegado hasta el punto de que la empresa que está detrás de la exposición, The Sincura Group (2020), se promociona como experta en piezas de Banksy desde 2010, y afirma haber estado implicada en el 70 % de

17 '*Stacco a massello*': arranque de la pintura mural en conjunto con su soporte; '*stacco*': se reduce el grosor al separar sólo la pintura y los estratos de preparación del muro; '*strappo*': el adhesivo de arranque es el que produce la separación sólo del estrato pictórico del muro, lo que aumenta el riesgo de pérdidas de pintura. Se reduce —aún más— el grosor del estrato arrancado y, por lo tanto, disminuye la complejidad del traslado debido a su menor volumen y peso.

las creaciones del artista que aparecen en las calles, realizando un papel consultivo con propietarios de edificios, dando consejería de medios de comunicación, y también haciendo retirada segura y restauración de las obras, incluyendo comercializaciones finales y exposiciones. La organización admite ser controvertida, pero afirma que su trabajo es ético y moral, ya que las ventas repercuten positivamente en asociaciones benéficas locales. Anuncia sus servicios, mostrando incluso fotos de los arranques sierra en mano (imagen que también aparecía en el folleto de la exposición). Ahora publicitan un libro titulado *¿Robando a Banksy?* La empresa está detrás del que dicen será el primer museo de arte urbano del mundo, en Liverpool, cuya apertura se anuncia en su web para 2019, aún en 2020, y del que no se tienen nuevas noticias, lo que hace pensar que el proyecto ha quedado detenido.

No es la única mala práctica al respecto. En 2016, se celebró en Bolonia la muestra *Street Art – Banksy & Co. L'arte allo stato urbano* (Genus Bononiae-Musei nella Città, 2016), con muros arrancados y cobrando una entrada de trece euros, lo que provocó gran polémica. El artista urbano italiano con mayor reconocimiento internacional, Blu, decidió borrar todos sus murales en Bolonia, tapándolos con pintura gris, para protestar por la remoción de piezas con el fin de un beneficio económico (*La Vanguardia*, 2016). Los organizadores, Genus Bononiae-Musei nella Città y la Fundación Carisbo, aseguraron que lo hacían para preservar las obras de la degradación por las inclemencias del tiempo, ¿pero, puede hacerse esto sin permiso del autor?, ¿a quién pertenecen las producciones? Ya se mostró en el segundo apartado de este artículo que la propiedad intelectual siempre es del artista, por lo que es inviable realizar estos arranques para obtener un lucro sin su conocimiento o permiso. Los creadores tienen derecho a que sus obras tengan ese carácter efímero que caracteriza a lo urbano, además de que muchos consideran que no fueron hechas para exponerse en un museo, sino en

la calle, a la vista de las personas. En diciembre de 2018 llegó a España la primera exposición dedicada a Banksy, con un total de setenta piezas de colecciones privadas, y nuevamente sin autorización del artista, lo que da buena cuenta de cuántas han podido removerse, aunque probablemente la mayoría de las obras exhibidas fueran serigrafías (Banksy Exhibition, 2018). En cualquier caso, lo más interesante es cómo anunciar que es algo no autorizado se convierte en un reclamo publicitario por parte de la organización.

La noticia más reciente, tampoco exenta de polémica, es la acción llevada a cabo por Banksy cuando la casa Sotheby's acababa de subastar su famosa *Girl with Balloon* (2006) por 1.2 millones de euros. Al terminar la puja, la obra se autodestruyó mediante un sistema instalado por el autor en el marco, que hizo tiras el papel hasta la mitad (Banksy, 2018). El artista reveló que había habido un error en el proceso de creación y que la pieza debía haberse destruido por completo, puesto que era precisamente una protesta contra la especulación del mercado de arte. *Girl with Balloon* había sido propiedad del fallecido actor Robin Williams y salió a la venta junto a muchas otras de sus pertenencias. Lo ocurrido sirvió para que la obra se revalorizase en el acto, contrario a lo que pretendía Banksy, y ha abierto numerosas incógnitas. ¿Sabía la casa de subastas que esto sucedería? ¿Cómo accionó Banksy el mecanismo? ¿Estaba presente en la sala? ¿Realmente su intención era crítica o sólo deseaba obtener notoriedad y aumentar el valor de la pieza? ¿El artista instaló el mecanismo hace años por si alguna vez su propietario decidía venderla? Lo cierto es que la acción de Banksy ha hecho historia, puesto que nunca había sucedido algo así en una subasta. Pero, ¿es *Girl with Balloon* arte urbano? La respuesta debería ser no. Se trata de una obra cuyo soporte es el papel, no un muro, no está en la calle ni cumple las características propias del grafiti, aunque sea el mismo diseño de una de sus piezas más conocidas. No obstante, esto muestra cómo los límites de definición

del arte urbano se van diluyendo en ciertos sectores, como las casas de subasta.

Otras actuaciones de carácter particular han despertado también un gran interés y han repercutido en la historia del arte urbano, sin suponer una mala praxis. El zócalo del edificio de Spring Street núm. 11 de Nueva York, a instancia de sus nuevos propietarios, contó con la participación de Wooster Collective (2020). La intención era albergar temporalmente un gran número de obras antes del comienzo de la rehabilitación del inmueble, si bien el zócalo ya estaba intervenido (Urda Peña, 2016: 7-32). Similar fue la idea de *Tour Paris 13*. Mehdi Ben Cheikh, propietario de la Galerie Itinerrance (2020), acudió con el apoyo del alcalde a la constructora que se iba a hacer cargo de un edificio abandonado, el cual iba a ser demolido en poco tiempo. Cheikh hizo una selección de artistas internacionales para intervenir todo el espacio: nueve pisos con cuatro apartamentos cada uno, que fueron muy concurridos, generando incluso un movimiento ciudadano que pedía que el inmueble se conservara y provocando el interés de grandes empresas. Sin embargo, todas las ofertas fueron rechazadas y sólo se salvaron algunas obras, las más votadas por los visitantes en la página web de la iniciativa, mediante el registro fotográfico (Fernández, 2013). Estas prácticas mantienen el espíritu de lo urbano, la accesibilidad, la libertad creativa y, sobre todo, lo efímero.

Otra propuesta interesante es Wallspot, un sistema de gestión de grafitis legales, en colaboración con el Ayuntamiento de Barcelona, que se ha extendido a otros diecinueve países de Europa, Asia, África y América Latina. Ante la prohibición de pintar en muros, este proyecto propone realizar las obras en persianas de comercios, por supuesto, con permiso. Además, mediante una aplicación permite, a los creadores y a quienes deseen participar en el registro, localizar las piezas y enlazarlas con el autor (Wallspot, 2019). El funcionamiento es sencillo y pasa por registrarse

en la web y solicitar un espacio y una fecha para intervenirlo. Lo importante es que los artistas mantienen su libertad creadora.

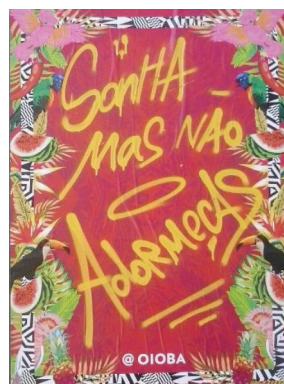
Por último, hay que señalar la existencia de marcas que se han apropiado del arte urbano como reclamo publicitario. En Portugal, ante el éxito de las obras de Ygor Marotta con el mensaje “Mais Amor Por Favor”, Oioba creó una colección de carteles retomando la frase, alejándose por completo del espíritu del arte urbano (Ilustraciones 5 y 6).

ILUSTRACIÓN 5. CARTELES DE YGOR MAROTTA EN LAS CALLES DE LISBOA



Fuente: Laura Luque Rodrigo (2013). Fotografía propia.

ILUSTRACIÓN 6. CARTEL EN LAS CALLES DE OPORTO, DE LA MARCA OIOBA



Fuente: Laura Luque Rodrigo (2015). Fotografía propia.

GESTIÓN INDEPENDIENTE, ¿UNA POSIBILIDAD?

Existe otro tipo de propuestas interesantes provenientes de colectivos, asociaciones y vecindarios, que se acercan al llamado 'arte relacional', definido por Bourriaud, ya que cuentan con la implicación de la comunidad. Es el caso de Asalto. Festival Internacional de Arte Urbano, que se celebra desde 2005 en Zaragoza, con propuestas participativas y de vanguardia desarrolladas por artistas del panorama nacional e internacional (Casbas, 2018). Durante el evento Open Walls Conference, producido en Barcelona por Difusor, asociación sin ánimo de lucro, se pintan muros y se llevan a cabo conferencias y encuentros. Por otro lado, Madrid Street Art Project, ideado por Diana Prieto Martín y Guillermo de la Madrid, se dedica a difundir el arte urbano de la capital española mediante visitas guiadas, talleres, publicaciones y acciones artísticas, implicando así a los ciudadanos (MSAP, 2020). El Street Art Museum Amsterdam (SAMA, 2020) ofrece un registro de las piezas de arte urbano del barrio Nieuw-West de Ámsterdam y *tours* para visitarlas, todo ello gestionado por una organización sin fines de lucro.

En Córdoba, numerosos encuentros se originaron a partir del éxito del evento Scarpia, y con el apoyo de la Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí (2020), que pertenece a la diputación (por medio del programa Periféricos), ha generado en algunas localidades llamativas colecciones de arte público, como las surgidas a raíz del festival Art Sur en el municipio La Victoria (Festival Art Sur, 2020). Estas iniciativas tienen la intención de llevar el arte urbano a un medio más rural, con una altísima implicación de todas las generaciones de habitantes de las localidades, que sienten este nuevo patrimonio como propio y viven con entusiasmo la llegada de los creadores con los que conviven durante días. Algo similar sucede en Fanzara con MIAU (2020), un museo abierto que se ha convertido en un orgullo para sus habitantes, por lo que crea

comunidad e identidad (Ortega, 2015).¹⁸ Genalguacil (Málaga) es otro pueblo icónico por su colección de arte emergente surgida a raíz de los encuentros de verano, pero recientemente estuvo en peligro por motivos económicos (*Andalucía Información*, 2018). Por último, es digna de mencionarse ZOES. Asociación Vecinal del Barrio del Oeste, en Salamanca, que desde 2012 promueve la regeneración del barrio por medio el arte urbano (Luque Rodrigo, 2016: 117-125). Todos estos proyectos requieren del apoyo institucional para su pervivencia y acaban siendo subsumidos por la gestión pública.

MUSEALIZACIÓN

El Arte Urbano debe tener un espacio para que sus acciones puedan ser documentadas de forma ordenada y accesible, sin copyright, que vaya más allá de iniciativas privadas, personales, que ahora se encuentran dispersas y son muestras parciales de un coleccionismo visual marcado por un gusto personal.
Elena García Gayo (2018)

Otra cuestión que se debe tener en cuenta en cuanto a la gestión del arte urbano es la tendencia a musealizar las obras. En este sentido, encontramos los llamados museos al aire libre, repartidos por todos los continentes. Aunque la gran mayoría se atribuye ser el primero en su tipo, realmente podríamos considerarlos rutas que recorren la ciudad, usando como hilo conductor grafitis especialmente interesantes por su autor, contenido o estética. El de São Paulo afirma ser el primero de América; mientras que el Museo d'Arte Urbana (MAU) de Torino, con una historia que inicia en la década de los noventa, se adjudica lo mismo respecto a Italia (MAU,

18 Para ahondar más en estas iniciativas se recomienda la lectura de Quirosa García (2018).

2020). También encontramos un museo abierto en Rafelbunyol (Valencia) y numerosas localidades españolas. En Milán se inauguró el 17 de diciembre de 2017 el Museo di Arte Urbana Aumentata (MAUA, 2020), con cincuenta piezas seleccionadas por los habitantes de cinco barrios. Aquí se mezcla el arte con las nuevas tecnologías mediante el uso de la aplicación bepArt, que permite observar un efecto óptico de realidad aumentada en las obras. Todos estos museos abiertos se convierten en un atractivo turístico para las localidades, y son también un intento de integrar la ciudad histórica y el patrimonio a la contemporaneidad, modernizando su imagen (si bien esto último se da más al exterior que dentro de las propias comunidades).

Además de las rutas referidas, encontramos este tipo de arte en museos tradicionales y exposiciones temporales, lo que resulta una gran incongruencia, pues, ¿puede llamarse urbano algo que está en un interior? En 1981, se celebró en Washington una muestra que reunió a los pioneros del arte urbano (Lewisohn, 2008), sin embargo, hasta ya entrado el siglo XXI estas exposiciones han sucedido cada vez con mayor frecuencia. En 2008, la reconocida institución Tate Modern celebró una muestra sobre arte urbano. Lo notable es que los artistas intervinieron muros del entorno del museo, de manera que lo que se proponía era un recorrido a pie, siguiendo un mapa. Esto se complementaba con herramientas audiovisuales digitales y un juego para los niños, donde podían crear su propia firma (Tate Modern, 2008).

En 2013, el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (CAC) exhibió 1350 piezas de arte urbano (Europa Press, 2013), exposición a la que le han sucedido otras, La última, en 2017, incluyó una denuncia, ya que una de las intervenciones que realizó el artista Invader fue en una de las fachadas del Palacio Episcopal, edificio declarado Bien de Interés Cultural (BIC), sin permiso para ello, por lo que el director del CAC, Fernando Francés, y el artista, están acusados por un presunto

delito contra el patrimonio (Griñán, 2018). Muestras similares se han celebrado en centros de arte de todo el mundo. Las piezas han pasado a exhibirse en el interior del museo, en las salas, como una obra pictórica clásica.

Incluso, algunos museos han incorporado piezas a sus colecciones. En la Manchester Art Gallery (2020) se expone una obra de Banksy, regalo del autor a la DJ Mary Anne Hobbs. Lo curioso es que la pieza se encuentra expuesta junto a obras decimonónicas y académicas que tienen temáticas clásicas, como *Las sirenas y Ulises* y *Andrómeda y Perseo*, de William Etty. El mismo Banksy expone en su ciudad natal *Mobile Lovers* en el Bristol Museum & Art Gallery (2020). Antes, ya había expuesto en el British Museum de Londres (*El Diario*, 2018), pero de forma clandestina, al colar una obra en 2005, sin que el personal se percatase durante tres días. En 2018, el museo decidió exponer la pieza en una muestra temporal, sin duda ante el éxito del artista, que tiene un crecimiento exponencial tanto a nivel social como de mercado.

ILUSTRACIÓN 7. OBRA DE BANKSY EN EL MUSEO DE MÁNCHESTER



Fuente: Laura Luque Rodrigo (2017). Fotografía propia.

Lo positivo en estos casos es que los autores han querido que sus obras pasen de las calles al interior de las salas, aunque esto nos plantea el debate de si, en este caso, puede seguir llamándose arte urbano. El problema aparece cuando las piezas se exhiben sin el permiso de los creadores.

Recientemente, se han creado museos específicamente de arte urbano. El primero, permanente en Berlín (Urban Nation, 2020), fue inaugurado en septiembre de 2017, y a diferencia de los convencionales, convierte al edificio en una obra en sí misma, pues los artistas han sido invitados a pintar sus paredes. Sin duda, esta experiencia se basa en la del *Tour Paris 13*. En Berlín, el graffiti tiene una significación muy especial. La East Side Gallery es considerada la mayor galería de arte al aire libre del mundo; además, el muro de Berlín y las obras que contiene constituyen el símbolo y recuerdo de un pasado doloroso. En 2013, por una razón meramente especulativa, para la construcción de un hotel se decidió demontar el muro, y sólo la movilización ciudadana pudo detenerlo (*El País*, 2013). Pero, ¿puede un museo de arte urbano permanente convertirse en un símbolo como las obras espontáneas surgidas en la East Side? La identidad, el sentimiento de permanencia que proporcionan el muro y las obras que hay en él, se deben al contexto en que surgieron y a que, como piezas urbanas que son, están a la vista de todos; es decir, cualquier persona, esté o no dispuesta a establecer una relación con el arte, entrará en contacto con él, y las obras serán no sólo contempladas sino vividas al formar parte del paisaje de la ciudad.

Debemos preguntarnos si sigue siendo urbano el arte que está en un interior. Al descontextualizarse, la obra pierde el sentido de su génesis urbana y, por lo tanto, de libre contemplación y gratuita. Además, debe tenerse en cuenta en cada caso la opinión del artista, pues los arranques de piezas que luego son expuestas no cuentan con el beneplácito de los autores, como demuestra la polémica exposición *Banksy. Genius or Vandal?*, celebrada en Madrid y Málaga en 2019, o las

prácticas de museos como el Millennium Iconoclast Museum of Art, de Bruselas (MIMA, 2020), y el Moco, de Ámsterdam (Moco Museum, 2020).¹⁹

CONCLUSIONES

La gestión del arte urbano es sin duda una cuestión abierta, poco regulada, pues no existe mención alguna en las legislaciones y normativas sobre su consideración como patrimonio. No obstante, debe tenerse siempre en cuenta que las leyes sobre derechos de autor amparan a los creadores y que, por lo tanto, no se debe comerciar con sus obras o realizar arranques para exponerlas sin su permiso, como se hace en muchos casos. Asimismo, deben seguirse sistemas de conservación adecuados, partiendo de la catalogación, en la que debe tomarse en consideración la opinión del artista sobre posibles restauraciones, por supuesto, contando con un profesional para ello. Es esencial tener en cuenta el contrato que se firme con los creadores, que debe contemplar aspectos como su conservación (Bellinelli, 2017). Un buen ejemplo de buenas prácticas es el mural que realizó Gonzalo Borondo en Vitoria, con motivo de la celebración del Congreso GEIIC 2018, que además ha supuesto una interesante investigación a nivel material (Grupo Español de Conservación, 2018).

Las instituciones públicas deben identificar las buenas y malas prácticas a la hora de encarar las obras y conservarlas, teniendo siempre en cuenta a la comunidad para las que se crean, que es un factor clave en el arte urbano. Por otro lado, en ocasiones la gestión privada cae en lo que considera un vacío legal que no es tal y que podría traer consecuencias en el futuro. Todo

19 Para ampliar este tema, se recomienda revisar el monográfico "Arte urbano y Museo. Competencias e (in)compatibilidades", publicado en la revista *Ge-Conservación*, núm. 16 (2019), que cuenta con la colaboración del Grupo de Arte Urbano del GEIIC (disponible en: <https://ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/730/931>)

esto viene motivado por una valoración cada vez mayor del arte urbano por parte de la sociedad y de los coleccionistas, lo que conlleva la elitización de una expresión que nace como popular. Igualmente, debe tenerse siempre en cuenta que es el arte urbano, cómo se define por sus materiales, soporte y significación, y no caer en el error de llamar ‘urbanas’ piezas que, aunque creadas por los mismos artistas, no lo son. Por otro lado, la gestión independiente, como puede observarse, termina siendo absorbida por el sector público en casi la totalidad de los casos; no obstante, es interesante cómo son esas iniciativas particulares, que nacen en muchas ocasiones de los propios creadores, las que provocan que las instituciones y los entes privados se interesen por el arte urbano.

Sin duda, desde las universidades tenemos el reto de realizar un trabajo transdisciplinar que comprenda los campos de la historia del arte, la restauración, el derecho y los artistas, para conseguir llevar las buenas prácticas a la gestión del arte urbano, teniendo siempre en cuenta a las comunidades, pues las propuestas en las que se integran resultan las más exitosas en cuanto a nivel de conservación, pero también de creación de identidades y colectividad.

REFERENCIAS

- ABC (2014), “Banksy, contra la subasta de siete de sus obras en Londres”, Madrid, 25 de abril de 2014, disponible en: <http://www.abc.es/cultura/arte/20140425/abci-banksy-desvincula-exposicion-201404251020.html>
- American Institute for Conservation y Foundation for Advancement in Conservation (AIC/FAIC) (2020), “Rescue Public Murals”, Washington, disponible en: <https://www.culturalheritage.org/about-us/foundation/programs/heritage-preservation/rescue-public-murals>
- Amor García, Rita Lucía (2016), “Estudio del arranque sobre pintura con aerosol vinculada al grafiti y arte urbano: posibilidades, incompatibilidades y alternativas”, *Ge-Conservación*, núm. 10, pp. 87-96.
- Amor García, Rita Lucía, Ester Giner Cordero, Elena García-Gayo et al. (2016), “Anexo I. Propuesta de código deontológico para la conservación y restauración de arte urbano”, *Ge-Conservación*, núm. 10, pp. 186-192.
- Andalucía Información (2018), “El PSOE pide el apoyo de la Diputación al Pueblo Museo de Genalguacil”, Andalucía, 23 de junio de 2018, disponible en: https://andaluciainformacion.es/ronda/768204/el-psoe-pide-el-apoyo-de-la-diputacion-al-pueblo-museo-de-genalguacil/?fbclid=IwAR00TEL9fwoI4ILBAM-Pad3FUkvuMTgO-Yb07T821ih7_3JU0qp38HDA_xEk
- Ayuntamiento de Motril (2019), *Ordenanza sobre protección de la convivencia ciudadana y prevención del vandalismo en espacios públicos de Motril*, Motril, Ayuntamiento de Motril, p. 5, disponible en: http://www.motril.es/fileadmin/ordenanzas/Generales/Ordenanza_Civismo.pdf
- Ayuntamiento de Murcia (2015), *Extracto de acuerdos de la Junta de Gobierno Local. Sesión Ordinaria del día 27 de noviembre de 2015*, Murcia, Ayuntamiento de Murcia / Oficina del Gobierno Municipal, pp. 1-7, disponible en: http://www.murcia.es/documents/11263/1404875/EXTRAC-TO_JGL_27XI2015.pdf
- Ayuntamiento de Salamanca (2018), *Plan de Actuación Contra las Pintadas Vandálicas*, Salamanca, disponible en: http://www.urbanismo.aytosalamanca.es/es/archivourbanistico/docs/Plan_actuacion_contra_pintadas_vandalicas.pdf
- Almansa Moreno, José Manuel, María Victoria Quirosa García y Laura Luque Rodrigo (2014), “La vulnerabilidad del grafiti. Los nuevos retos del siglo XXI”, en Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), *Conservación de arte contemporáneo. 15ª jornada*, Madrid, MNCARS, pp. 65-80.
- Banksy (2018), “Going, going, gone...” [Fotografía de Instagram], 5 de octubre de 2018, disponible en: <https://www.instagram.com/p/Bokt2sEhls/>
- Banksy Exhibition (2018), *Banksy, Genius or Vandal?*, Madrid, disponible en: <https://www.banksyexhibition.es/>
- Basurama (2001), “Quiénes somos y qué hacemos. Sobre Basurama”, Madrid, disponible en: <https://basurama.org/>
- Bellinelli, Elena (2017), *La conservazione della Street Art: una proposta di documentazione per le opere murali a Lugano*, tesis de pregrado en artes, Scuola universitaria professionale della Svizzera italiana.
- Biblioteca del Congreso Nacional de Chile (2018), “Legislación comparada sobre el delito de Graffiti”, Valparaíso, pp. 1-10, disponible: https://obtienearchivo.bcn.cl/obtienearchivo?id=repositorio/10221/20872/5/informe%20graffiti%20final_v6.pdf
- Boa Mistura (2020a), “About us”, Madrid, disponible en: <http://www.boamistura.com/#/home>
- Boa Mistura (2020b), *Bacatá (Bogotá, Colombia. 2015)*, Madrid, disponible en: <http://www.boamistura.com/#/project/bacata-2>
- Bristol Museum & Art Gallery (2020), “Banksy and Bristol Museums”, Bristol, disponible en: <https://www.bristolmuseums.org.uk/stories/banksy-bristol-museums/>
- Câmara Municipal de Lisboa (2016), *Galeria de Arte Urbana (GAU)*, Lisboa, disponible en: <http://gau.cm-lisboa.pt/galeria.html>
- Casbas, María (2018), “El Festival Asalto vuelve a llenar de arte urbano las calles de Zaragoza”, *Traveler Condé Nast*, Nueva York, 7 de septiembre de 2018, disponible en: <https://www.traveler.es/viajes-urbanos/articulos/festival-asalto-zaragoza-2018/13513>

- Català, Josep María (2005), "Formas del inconsciente urbano", en Rosa Puig, *Barcelona 1000 graffitis*, Barcelona, Gustavo Gili.
- El Diario* (2018), "El Museo Británico expondrá una pieza que Banksy les coló de forma clandestina en el año 2005", Madrid, 31 de agosto de 2018, disponible en: https://www.eldiario.es/rastreador/British-Museum-expondra-Banksy-clandestina_6_809529062.html
- El País* (2013), "Las protestas evitan el desmantelamiento de una parte de la East Side Gallery", Berlín, 28 de febrero de 2013, disponible en: https://elpais.com/cultura/2013/02/28/actualidad/1362065297_536026.html
- El País* (2016), "Los grafitis de Banksy, a subasta", Madrid, 31 de marzo de 2016, disponible en: http://elpais.com/elpais/2016/03/30/videos/1459334011_861925.html
- Esworthy, Cynthia (1997), *A Guide to the Visual Artists Rights Act*, Cambridge, NEA Office of General Counsel / JD Washington / Lee Law School, disponible en: http://www.law.harvard.edu/faculty/martin/art_law/esworthy.htm
- Europa Press* (2013), "El CAC Málaga acoge la exposición de arte urbano más grande de España, con 1.350 piezas", Málaga, 22 de marzo de 2013, disponible en: <https://www.europapress.es/andalucia/malaga-00356/noticia-cac-malaga-acoge-exposicion-arte-urbano-mas-grande-espana-1350-piezas-20130322175504.html>
- Federación Española de Municipios y Provincias (FEMP) (2013), *Acciones locales contra el vandalismo. Plan de Formación Continua*, Madrid, disponible en: femp.femp.es/files/566-1946-archivo/Programa_Acciones_locales_vandalismo.pdf
- Fernández, Carmen Rosa (2013), "París respira 'Street art'... Y después lo destruye", *El País*, Madrid, 31 de octubre de 2013, disponible en: https://elpais.com/elpais/2013/10/31/eps/1383228813_915112.html
- Festival Art Sur (2020), "Espacios Art Sur", Art Sur, La Victoria, Córdoba, disponible en: <http://www.festivalartsur.com/>
- Figuerola Saavedra, Fernando (2006), *Graphitfragen. Una mirada reflexiva sobre el graffiti*, Madrid, Anejos de Cuadernos de Minotauro.
- Figuerola Saavedra, Fernando (2007) "Estética popular y espacio urbano: El papel del graffiti, la gráfica y las intervenciones de calle en la configuración de la personalidad de barrio", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LXII, núm. 1, pp. 111-144.
- Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí (2020), "Periféricos", Córdoba, España, disponible en: http://fundacionrafaelboti.com/?page_id=67[03/12/2018]
- García Gayo, Elena (2016), "Etapas del Arte Urbano. Aportaciones para un Protocolo de conservación", *Ge-Conservación*, núm. 10, pp. 97-108.
- García Gayo, Elena (2018) "Arte Urbano y museo. Un binomio a debate", *Ensayos urbanos*, Tarragona, Polígon Cultural, disponible en: <http://www.ensayosurbanos.com/2018/02/11/arte-urbano-y-museo-un-binomio-a-debate/>
- García Gayo, Elena (2019), "El espacio intermedio del arte urbano", *Ge-Conservación*, núm. 16, pp. 154-165.
- Genus Bononiae-Musei nella Città (2016), *Street Art-Banksy & Co. L'arte allo stato urbano*, Bologna, disponible en: <https://genusbolognae.it/mostre/street-art-banksy-co-larte-allo-urbano/>
- Giner Cordero, Ester (2016), "Propiedad intelectual y arte urbano", *Mural Street Art Conservation*, núm. 3, pp.28-31.
- Google Art Project (2015), Street Art, disponible en: <https://streetart.withgoogle.com/es/>
- Griñán, Francisco (2018), "La Fiscalía se querrela contra Invader y el director del CAC Málaga por los mosaicos en edificios BIC", *Diario Sur*, Málaga, 10 de febrero de 2018, disponible en: <https://www.diarosur.es/culturas/fiscalia-querrela-invader-20180210004141-ntvo.html>
- Grupo Español de Conservación (2018), "Programa del VI Congreso", International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, Madrid, disponible en: <https://www.congreso2018.ge-iic.com/es/programa-preliminar/>
- Harper, Douglas (2020), "graffiti", en *Online Etymology Dictionary*, disponible en: https://www.etymonline.com/search?q=graffiti&ref=searchbar_searchhint
- Hernández, Paco (2007), "El arte urbano. Nuevo camino en las disciplinas artísticas", *AACADigital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, núm. 0.
- Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH) (2020a), "Graffiti", en *Guía digital del Patrimonio Cultural de Andalucía*, disponible en: <https://guiadigital.iaph.es/busqueda/graffiti>
- Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH) (2020b), *Graffiti del Mundo*, en *Guía digital del Patrimonio Cultural de Andalucía*, disponible en: <https://guiadigital.iaph.es/bienmueble/243457/jaen/jaen/graffiti-del-mundo>
- Galerie Itinerrance (2020), "La Tour Paris 13. Une exposition collective unique et éphémère", París, disponible en: <https://itinerrance.fr/hors-les-murs/la-tour-paris-13/>
- Junta de Andalucía (2020), Eutopía 2020, Córdoba, disponible en: <http://www.festivaleutopia.org/>
- La Vanguardia* (2016), "Blu, el grafitero que decidió borrar sus obras a modo de protesta", Cataluña, 17 de marzo de 2016, disponible en: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20160317/40506293864/blu-borrar-obras.html>
- Lewisohn, Cedar (2008), *Street Art, The Graffiti Revolution*, Londres, Harry N. Abrams.
- Ley Orgánica 10/1995 (1995), "Ley Orgánica 10/1995, de 23 de noviembre, del Código Penal", *Boletín Oficial del Estado*, núm. 281, Madrid, 24 de noviembre de 1995, disponible en: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1995-25444>
- Ley Orgánica 4/2015 (2015), "Ley Orgánica 4/2015, de 30 de marzo, de protección de la seguridad ciudadana", *Boletín Oficial del Estado*, núm. 77, Madrid, 31 de marzo de 2015, pp. 27216-27243, disponible en: <https://boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2015-3442>
- Luque Rodrigo, Laura (2015), "Reflexiones en torno a una obra tan legal como ilegal", *Mural Street Art Conservation*, núm. 2, pp. 20-21.
- Luque Rodrigo, Laura (2016), "Arte relacional en la calle: Casos de conservación colectiva", *Ge-Conservación*, núm. 10, pp. 117-125.
- Luque Rodrigo, Laura (2018a), "Graffiti e igualdad de género: La artista ICAT y el proyecto educativo del IES Trassierra (Córdoba)", *AusArt Aldizkaria, Revista para la Investigación en Arte*, vol. 6, núm. 1, pp. 73-82.
- Luque Rodrigo, Laura (2018b), "La ciudad contemporánea: problemas y tendencias. Perspectivas institucionales, so-

- ciales y artísticas”, *Sémata, Ciencias Sociales e Humanidades*, núm. 30, pp. 377-398.
- Luque Rodrigo, Laura y Carmen Moral Ruiz (2016), “Proposal for the establishment of a protocol for documentation of contemporary art”, en *V Conferencia Internacional YOCCU 2016*, ponencia presentada en el congreso, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
- Luque Rodrigo, Laura y Carmen Moral Ruiz (2019), “El arte urbano como patrimonio inmaterial. Posibilidades para su protección y difusión”, en *I Simposio Anual de Patrimonio Natural y Cultural ICOMOS España*, ponencia presentada en el simposio, Universidad Politécnica de Madrid, Madrid.
- Madrid Street Art Project (MSAP) (2020), “About”, Madrid, disponible en: <http://madridstreetartproject.com/msap-about/>
- Manchester Art Gallery (2020), “Collections”, Manchester, disponible en: <https://manchesterartgallery.org/collections/>
- Málaga. Arte Urbano. Soho (MAUS) (2020), “Introducción”, Málaga, disponible en: <http://www.mausmalaga.com/>
- Millennium Iconoclast Museum of Art (MIMA) (2020), “About”, Bruselas, disponible en: <http://www.mimamuseum.eu/about/>
- MISO (2012), “About MISO”, disponible en: <http://www.truthbehind404.com/>
- Moco Museum (2020), “Exhibitions”, Ámsterdam, disponible en: <https://mocomuseum.com/exhibitions/>
- Murcia Ciudad Sostenible (2018), “¿Quiénes somos?”, Murcia, disponible en: murciaciudadostenible.es
- Museo d’Arte Urbana (MAU) (2020) “Storia e presente del Museo d’Arte Urbana”, Torino, disponible en: <http://www.museoarteurbana.it/history/>
- Museo di Arte Urbana Aumentata (MAUA) (2020), “About us”, Milán, disponible en: <https://mauamuseum.com/about-us/>
- Museo Inacabado de Arte Urbano (MIAU) (2020), “About”, Fanzara, disponible en: <http://miau32.wixsite.com/miau-fanzara>
- Oficina Municipal del Grafiti (2016), *12 Meses / 12 Muros*, disponible en: <http://www.murciaciudadostenible.es/librografiti/mobile/index.html#p=1>
- Ortega, Lorena (2015), “Fanzara, capital del grafiti”, *El País*, Madrid, 7 de abril de 2015, disponible en: https://elpais.com/cultura/2015/04/06/actualidad/1428333236_730276.html
- Parees, Festival de intervención mural de Oviedo (2018), “Segunda edición 2018”, Oviedo, disponible en: <http://paredesfest.net/parees-festival-intervencion-mural-oviedo/segunda-edicion-2018/>
- Pfleger, Paige (2015), “What Right Do Muralists Have To The Buildings They Paint On?”, *NPR News*, Washington, 27 de junio de 2015, disponible en: <https://www.npr.org/2015/06/27/417204222/what-right-do-muralists-have-to-the-buildings-they-paint-on?t=1542894698954>
- Quirosa García, Victoria (2018), “La gestión patrimonial desde la periferia: el arte contemporáneo como regenerador del espacio”, *SÉMATA. Ciencias Sociales e Humanidades*, núm. 30, pp. 399-420.
- Street Art Museum Amsterdam (SAMA) (2020), “Artworks”, Amsterdam, disponible en: <https://www.streetartmuseumamsterdam.com/artworks>
- Tate Modern (2008), “Street Art”, Londres/Liverpool/Cornwall, disponible en: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/street-art>
- The Sincura Group (2020), “About The Sincura Group. How we do what we do”, Londres, disponible en: <https://thesincuragroup.com/about-us.html>
- Úbeda García, María Isabel (2016), “Propuesta de un modelo de registro para el análisis y documentación de obras de arte urbano”, *Ge-Conservación*, núm. 10, pp. 169-179.
- Urban Nation (2020), “Art & Artists”, Berlín, disponible en: <https://urban-nation.com/>
- Urda Peña, Lucila (2016), “Las experiencias artísticas efímeras contemporáneas en el espacio urbano. El arte efímero como dinamizador de la vida urbana”, *On the uerfront*, vol. 45, pp. 7-32.
- Vermibus (2020), “Projects”, disponible en: <https://vermibus.com/>
- Wallspot (2019), “About us”, disponible en: <https://www.wallspot.org/en/about-us/>
- Wooster Collective (2020) “About Wooster Collective”, disponible en: <http://www.woostercollective.com/more-about-wooster>
- Wynwood (2020), “Explore our Street Art”, Miami, disponible en: <https://wynwoodmiami.com/>

LAURA LUQUE RODRIGO. Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Jaén (UJAEM), España, donde actualmente es profesora. Miembro del Grupo de Arte Urbano ligado al GEIIC. Ha trabajado en inventarios artísticos institucionales y en diversos proyectos relacionados con el arte contemporáneo. Cuenta con publicaciones de artículos en revistas científicas, capítulos de libro, catálogos de exposiciones y libros. Ha participado en una treintena de congresos nacionales e internacionales, e impartido conferencias. Realizó estancias en la Pontificia Università Gregoriana de Roma (PUG), Italia, y en la Università degli Studi di Siena (UNISI), Italia. Sus líneas de investigación son: historia del arte actual, arte urbano, arte y género, educación y arte. Entre sus últimas publicaciones se encuentra: “Arte y feminismo en el espacio público: de lo perdurable a lo efímero. Algunos ejemplos del siglo XXI en España” (en *No sólo musas. Mujeres creadoras en el arte iberoamericano*, 2019).