

STREET ART CONSERVATION



OBSERVATORIO DE ARTE URBANO

ARTE URBANO Y FORMACIÓN SUPERIOR
LAURA LUQUE, ENRIC FONT Y SANTIAGO MORILLA

Num. 8
Abril
2019



MURAL

StreetArt Conservation

n° 8. Abril 2019

Edita: Observatorio de Arte Urbano.

Madrid ISSN 2444-9423

PRESENTACIÓN

Arte urbano y formación parecen dos conceptos enfrentados porque el primero surge de la improvisación, de un impulso creativo desestructurado, sin reglas, y el segundo todo lo contrario.

El arte urbano ha pasado de ser entendido como una expresión artística autogestionada a renombrar producciones de encargo, casi siempre murales. Así es como las derivas de los acontecimientos hacen que la profesionalización de las intervenciones artísticas en el espacio público resulten aprovechadas y desnaturalizadas por las instituciones a las que representan.

Ante su paulatina desaparición, convertido ya en memoria generacional y para evitar (llorar) su pérdida, se hace necesario crear unas pautas didácticas que permitan recuperar lo posible; el sentido de una expresión artística, ahora, sin nombre.

El presente número de MURAL SAC reúne tres visiones diferentes de formación artística en contexto urbano que coinciden en una necesidad personal de los docentes. El arte urbano se instala, así, en las aulas, como procedimiento y recurso artístico a partir de la experiencia y vinculado a la libertad académica (de cátedra).

Elena García Gayo

observatoriodearteurbano@gmail.com

INDICE

REFLEXIONES SOBRE ARTE URBANO Y EDUCACIÓN: DE LO ACADÉMICO A LO COLECTIVO. Laura Luque.....pág 4

IMÁGENES EN EL ESPACIO PÚBLICO: PRÁCTICAS DOCENTES VINCULADAS AL MURALISMO EN ÁMBITOS UNIVERSITARIOS. Enric Font.....pág 10

"CE NÉST PAS UNE VILLE".DOCENCIA DE LAS PRÁCTICAS FRENTE AL MURO DEL PROCOMÚN, LA CIUDAD INSTRUMENTALIZADA Y EL ARTE DESMEMORIADO. Santiago Morilla..pág 20

REFLEXIONES SOBRE ARTE URBANO Y EDUCACIÓN: DE LO ACADÉMICO A LO COLECTIVO

Laura Luque

RESUMEN

En este texto se pretende reflexionar sobre la educación en arte urbano, desde los niveles académicos, en las distintas titulaciones afines, a otras formas de educación colectiva como exposiciones, actividades y demás, que conlleven la implicación de la ciudadanía, a partir de algunos ejemplos.

PALABRAS CLAVE: arte urbano, educación

INTRODUCCIÓN

A pesar de haber pasado ya casi dos décadas desde el cambio de siglo, todavía, quienes nos dedicamos al estudio del arte contemporáneo, hemos de oír las típicas frases de "eso lo hace mi hijo", o "el arte muere con Goya", entre otras afirmaciones que indican que aún el arte del siglo XX, más de un siglo después, no es comprendido por un grueso importante de la gente, incluso iniciada en el campo del arte, pues incluso entre alumnado que ha elegido estudiar grados como el de Historia del Arte, hay que escuchar a los docentes estas frases. Pero ¿entendemos el arte del barroco u otras

épocas? Claramente no, por ejemplo, para entender una pintura barroca hace falta una formación especializada y compleja que ayude a descifrar los códigos iconográficos, el contexto y demás. Si está más aceptado es porque son obras naturalistas que permiten admirar simplemente las bondades técnicas evidentes, quedándose así el espectador en la epidermis.

¿Tiene el arte contemporáneo, por tanto, que ser explicado? Este es un larguísimo debate que sigue sin lograr consenso entre los propios creadores si quiera. Como docente e historiadora del arte, creo que todo arte debe ser explicado, como deben explicarse otras materias, sirva de ejemplo la biología, las ingenierías o la medicina. Sí, es cierto que a veces todos nos creemos un poco médicos o farmacéuticos, pero nadie operaría a corazón abierto sin tener la formación adecuada. Sin embargo, todo el mundo se siente libre de pronunciar un juicio estético vacío, desde el desconocimiento. Por un lado, esto puede ser positivo, el patrimonio artístico es de todos y sólo el hecho de que se hable del tema ya es un logro, pero quizá sería necesario concienciar sobre la importancia de tener unos mínimos conocimientos sobre arte, como tenemos de microeconomía para

llevar los hogares, de primeros auxilios para curar pequeñas heridas, o cualquier otra cuestión útil para la vida diaria.

Quizá ahí esté el problema, que cuesta ver que el patrimonio no es sólo algo de cuando hacemos turismo en vacaciones, sino que pertenece a nuestra vida diaria.

DESARROLLO

La educación artística en los niveles educativos obligatorios - primaria y secundaria- es muy escasa, de hecho, no existe una asignatura de Historia del Arte hasta Bachillerato y sólo para quienes eligen el itinerario de Humanidades. El resto del alumnado, apenas verá pequeñas referencias dentro de los libros de texto en materias como Geografía e Historia durante la ESO, y eso si el docente va bien con el temario y no lo salta.

Por si fuera poco, si la educación en Historia del Arte es escasa, aún lo es más en cuanto al arte contemporáneo, al que no se suele llegar o se quedan en las primeras vanguardias. Desde luego, es muy complicado encontrar referencias al arte urbano, *graffiti*, muralismo y demás manifestaciones de la calle, por no decir imposible. Sí hay iniciativas extracurriculares, que usan el *graffiti* o el muralismo para educar, por ejemplo, en valores, pero ¿se enseña qué es el arte urbano? Por ejemplo, el IES Trassierra de Córdoba creó en 2011 el Concurso de *Graffitis* por la Igualdad, pero no tienen una formación específica para el alumnado sobre arte urbano.

Por otro lado, existen materias específicas sobre patrimonio, por ejemplo en Andalucía, para 1º de Bachillerato, "Patrimonio Cultural y Artístico de Andalucía", si bien es una materia que no integra contenidos sobre arte urbano.

Si observamos los planes de estudio del Grado de Historia del Arte en distintas universidades españolas, no encontramos asignaturas dedicadas en exclusiva al arte urbano. Los contenidos se integran dentro de materias relacionadas con el estudio del arte de los siglos XX y XXI, pero si miramos las guías docentes de materias como "Arte Contemporáneo (de 1960 hasta la actualidad)" de la UMA, "Historia del arte desde las vanguardias históricas a actualidad" (UGR), "Últimas tendencias del arte" (UCO), "Arte del Siglo XX" (US), o "Historia del arte de los siglos XX y XXI" (UJA), -las cuatro universidades donde se imparte Historia del Arte en Andalucía -, no hallamos temas sobre arte urbano, lo que no quiere decir que no se incluyan contenidos.

Sí encontramos un tema en la asignatura "Nuevos escenarios del arte internacional" (UGR), con el título de "El *graffiti* y otras tendencias del arte urbano", dentro del bloque "Otras manifestaciones de las artes visuales desde 1968", concretamente es el tema número 26 de 28. No obstante, se trata de una materia optativa. Podemos pensar que existen contenidos sobre arte urbano más específicos en másteres, aunque no hay referencias claras, siempre mirando la oferta andaluza, por ejemplo, en el Máster "Desarrollos sociales de la cultura artística" (UMA), existe la materia "Ciudad y experiencia artística", que si bien en la guía

docente no detalla los contenidos, se puede presuponer que trate el tema del arte urbano y el *graffiti*.

Para encontrar formación en *graffiti* y arte urbano, hay que acudir a los Grados de Bellas Artes, siendo la asignatura "Graffiti y arte urbano" del Grado de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, impartida durante muchos años por Javier Abarca, la pionera en España y por lo tanto el modelo. Dicho docente ha impartido además numerosos cursos, abiertos a más público que los alumnos universitarios, pero él mismo en una entrevista concedida al EL Mundo, afirmó que esta forma de Arte nace y se adquiere en la calle¹.

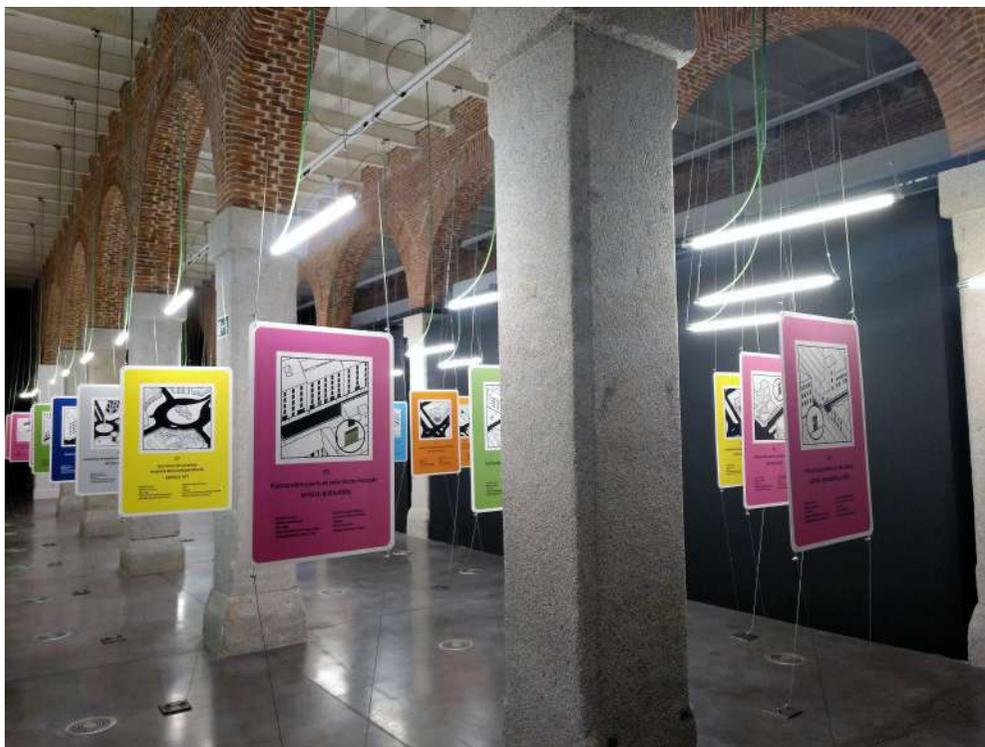
Hay que insistir, además, en la dificultad para impartir docencia sobre arte urbano cuando ni siquiera la nomenclatura es homogénea. Por ejemplo, en la Universidad Nacional Autónoma de México², dentro de la Maestría en Artes Visuales, aparece la materia "Taller de experimentación plástica. Arte urbano I", que si observamos los contenidos, hace referencia al urbanismo y la arquitectura de las ciudades.

Pero, además de la formación de profesionales, ¿qué sucede con la ciudadanía? Lo cierto es que hay proyectos que han logrado integrar muy bien a los ciudadanos, especialmente en localidades pequeñas, y que de alguna manera han realizado una labor educativa, al menos en cuanto a la revalorización y aceptación de lo urbano, no hay más que echar un vistazo a Periféricos (Fundación Botí, Diputación de Córdoba), y a los eventos realizados en pequeñas localidades como El Carpio, La Victoria, Doña Mencía, etc., que durante décadas han llevado el

arte público y lo urbano a sus habitantes, integrándolos en los procesos de creación y con efectos positivos patentes en la sociedad, como el aumento de jóvenes que se dedican a las artes. Sin embargo, ¿sabe la mayoría de la gente qué es el arte urbano? ¿Son capaces los habitantes de nuestras ciudades de escapar de la idea de "vandalismo" y hablar de *graffiti* y arte urbano? Sobre todo tendríamos que preguntarnos si es necesario realizar esta educación colectiva.

Es cierto que hay grandes eventos, como Urvanity, en Madrid, pero lamentablemente sólo llegan a personas, llamemos, iniciadas en el tema. No obstante, hay algunas exposiciones que realizan una interesantísima labor educativa, por ejemplo, el 28 de febrero se inauguró en Madrid, en el Centro Conde Duque³, la muestra "Arte en la Calle Madrid 2000 - 2018", que tiene la ventaja de educar a los visitantes en que el arte urbano de Madrid forma parte de su patrimonio, sea por encargo o espontáneo, y que además posee la gran virtud de ser una muestra de arte urbano sin exponer arte urbano. Es decir, no saca las obras de la calle, no las descontextualiza, sino que invita a visitarlas en sus lugares originales.

La muestra se inicia con un gran eje cronológico y se compone de videos y sobre todo de paneles flotantes, que crean un bosque en el que introducirse para ir descubriendo, en cada uno de ellos, una obra situada en las calles de Madrid.



F:01. Fotografía general de la exposición Arte en la Calle. Madrid 2000-2018

La información que se ofrece de cada una de ellas es la ubicación, una fotografía, el título, el autor, el año, el entorno arquitectónico, si es una obra espontánea o encargada, el soporte, la técnica y si se usaron medios auxiliares. Claramente, se observa un marcado carácter didáctico en la muestra.

En el folleto de la propia exposición, aparece por escrito una declaración de intenciones

muy interesante, pues se hace patente que el objetivo es documentar las obras dada su transcendencia en la ciudad, para darlas a conocer como parte del patrimonio cultural de la ciudad, por su consolidación en algunos barrios y su capacidad regeneradora. Además, se hace referencia a su carácter de efímero, y a que para muchos ciudadanos las bondades de estas manifestaciones artísticas han pasado desapercibidas. Es decir, se evidencia la necesidad de educar en el tema y se considera patrimonio algo que se está definiendo como efímero, que no se pretende que dure más allá de un tiempo determinado, breve, de ahí la importancia de la documentación y difusión.

En total, se muestran sesenta y cuatro obras. La muestra está comisariada por NUTAC, la Universidad Politécnica de Madrid⁴.

Estos datos también tienen una lectura interesante, por un lado, vemos el interés de las instituciones, como el Ayuntamiento, en la creación de estas iniciativas y la participación de las universidades, también muy necesaria puesto que pueden aportar el grado de investigación académica, pero ¿dónde están los historiadores del arte? Si hablamos de artes visuales, aunque se encuentra en el espacio arquitectónico, ¿no debería haber profesionales del sector? ¿Dónde están los restauradores y conservadores que pudieran añadir el análisis de materiales y estado de conservación? ¿Dónde están los antropólogos o sociólogos que analicen el fenómeno social?

CONCLUSIÓN

¿Debe el arte urbano entrar en las aulas? Tal vez, como dice Abarca, "no en las de Bellas Artes, puesto que se aprende en las calles, pero en Historia del Arte y en la educación patrimonial y de gestión, tal vez sí", y lo más importante, debe ir más allá de mostrar a algunos artistas especialmente destacados, sobre todo de la década de los '80, como Basquiat o Haring, en torno a los cuales se han creado pseudo leyendas que han traspasado las fronteras de lo artístico y lo urbano.

La aproximación al hecho artístico urbano debe partir de un conocimiento más profundo, que descifre sus códigos, inicie al estudiante en el vocabulario y en los conceptos básicos y que permita diferenciar el *graffiti* de otras representaciones urbanas para acercarlo a otras manifestaciones de las que no puede ni debe desligarse, como la música o incluso el *outfit*.

Tal vez, uno de los problemas para que esto suceda es la dificultad que supone la necesidad de estar constantemente actualizados, puesto que es un fenómeno muy vivo, con poco consenso, incluso, entre los propios creadores en cuanto a cuestiones básicas como nomenclaturas, musealización, etc.

Es evidente que son necesarios equipos multidisciplinares que puedan trabajar juntos, puesto que todas las disciplinas suman al conocimiento de un fenómeno artístico tan complejo,

que no se puede olvidar la Historia del Arte, como tampoco la Restauración o la Antropología. No obstante, es un reto del presente, integrar mejor los contenidos sobre arte urbano en los estudios académicos especializados y, sobre todo, comunicar mejor a la sociedad sobre el hecho artístico en el entorno urbano, que, al fin y al cabo, es algo cotidiano y común a todos; desde ese punto de vista, amplio e integrador, supondría llevar a cabo un trabajo conjunto contando con la perspectiva de diferentes disciplinas.

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

- (1) ABARCA SANCHÍS, J. URBANARIO.
<https://urbanario.es/arte-urbano-en-la-universidad-repasando-diez-anos-de-trabajo/> (05/03/2019 y <https://javierabarca.es/universidad/ucm/> (05/03/2019)
- (2) Propuesta de esquema de asignatura de Arte Urbano de la UNAM.
https://www.academia.edu/1475037/Propuesta_de_esquema_de_asignatura_Arte_Urbano_I_y_II_Maestr%C3%ADa_en_Artes_Visuales_UNAM (05/03/2019)
- (3) Página de la exposición Arte en la Calle.
<https://www.condeduquemadrid.es/actividades/exposicion-arte-en-la-calle-madrid-2000-2018> (05/03/2019)
- (4) Comisarios de la exposición, los profesores Lucila Urda Peña y Sergio Martín Blas, la primera

urbanista y el segundo arquitecto

GONZÁLEZ, Clara. "El arte urbano nace en la calle y.... llega a las aulas", en El Mundo [Madrid, 31-08-2011], s.p. Disponible en <https://www.elmundo.es/elmundo/2011/08/26/cultura/1314341281.html> (05/03/2019)

LUQUE RODRIGO, L. (2018). Graffiti e igualdad de género: La artista Icat y el proyecto educativo del IES Trassierra (Córdoba). AusArt 6 (1), 73-82

MORAL RUIZ, C.; MANTAS FERNÁNDEZ, R. (2018). El arte como instrumento para educar en igualdad de género 6th International congress of educational sciences and development. Setúbal (Portugal).



Laura Luque Rodrigo es Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Jaén, actualmente desarrolla su labor docente en la misma universidad. Ha trabajado en inventarios artísticos institucionales y participado en diversos proyectos relacionados con arte contemporáneo, publicado decenas de artículos en revistas científicas y capítulos de libro. Ha participado en numerosos congresos nacionales e internacionales. Realizó una estancia de investigación en la Pontificia Università Gregoriana y una estancia docente en la Universidad de Siena; recibió un premio de emprendimiento. Además, ha coordinado una veintena de actividades divulgativas. Pertenece al grupo Arquitecto Vandelvira (HUM 573) y al Grupo de Arte Urbano del International Institute for Conservation de España, GE-IIC.

lluque@ujaen.es

9

IMÁGENES EN EL ESPACIO PÚBLICO: PRÁCTICAS DOCENTES VINCULADAS AL MURALISMO EN ÁMBITOS UNIVERSITARIOS

Enric Font

RESUMEN

Artista, investigador y docente, utiliza la realización de murales como una actividad de aprendizaje en dos ámbitos universitarios diferentes: el diseño y la educación social. Las sucesivas fases de trabajo, desde el estudio del entorno hasta la realización, lo convierten en un proyecto de aprendizaje completo. Con un claro objetivo final, es una útil herramienta que permite adecuar el contenido a diferentes ámbitos educativos. En el presente artículo, a partir de tres casos de intervención, se presenta una reflexión sobre procesos, objetivos y dinámicas de trabajo aplicadas. Desde el análisis de los objetivos de aprendizaje se valoran, por un lado, las diferentes fases del proyecto creativo y, por otro, la reflexión previa del contexto que lo acoge, el espacio público, un elemento que condiciona una generación responsable de imágenes.

PALABRAS CLAVE:

Muralismo, arte urbano, espacio público, universidad, docencia.

APRENDIZAJE Y EXPERIENCIAS COMPARTIDAS

En toda actividad docente, es imprescindible detectar con claridad qué aprendizaje se genera o, dicho de otra manera, cuáles son las competencias y resultados de aprendizaje que pretendemos que adquieran los alumnos. Desde hace algunos años, el autor utiliza la realización de murales como una actividad de aprendizaje dentro del ámbito universitario. Dicha actividad se plantea desde dos ámbitos educativos diferentes: por un lado, con estudiantes del grado de Educación Social (Facultad de Educación, Universitat de Barcelona)¹ y, por el otro, con estudiantes del grado de Diseño (Eina, Centro Universitario de Diseño y Arte de Barcelona)². A pesar de trabajar persiguiendo un mismo resultado -pintar un mural- cada ámbito docente conlleva un orden de prioridades diferentes: los futuros educadores valorarán preferentemente las dinámicas del proceso mientras que los futuros diseñadores se concentrarán en el resultado final de la imagen y su adecuación al entorno.

El aprendizaje se adquiere a través de la experiencia compartida en las diferentes fases de un proyecto común; éstas incluyen el desarrollo conceptual, la habilidad técnica y el trabajo en

equipo. En el presente artículo se presentan algunas reflexiones sobre los procesos, objetivos y dinámicas de trabajo aplicadas en la realización de murales. Unos métodos que, desde la perspectiva del docente, permiten trabajar en horizontal, con los futuros educadores y diseñadores.

CONTEXTUALIZANDO

Aunque existan grandes muralistas en la historia de la humanidad, quizá no existiría el muralismo contemporáneo de la manera que lo entendemos, si no hubiera existido el *graffiti*. Éste nace como un fenómeno identitario y evoluciona bajo la forma de invasión plástica, especialmente en la periferia y los accesos a las grandes metrópolis, con metros y metros de pared llenos de pompas y letras.

En los últimos años, se ha ido olvidando la palabra *graffiti* (aunque, como tal, continúa) y se incluye dentro de postgraffiti (un término que no acabó de triunfar) o, preferentemente, dentro de algo más grande que llamamos arte urbano. Desde el momento en que se deja de considerar como vandalismo para llamarlo arte (Peña, 2016), se asiste al nacimiento de un nuevo muralismo, exponente en parte de un arte urbano vinculado a grandes festivales y eventos, con unos efectos colaterales: gentrificación, safaris turísticos y cultura del espectáculo. Un muralismo que, aunque tiene su origen en el *graffiti*, una forma de la cultura popular, acaba moviéndose en dinámicas *high art*; unas dinámicas peligrosamente parecidas a las que

han caracterizado los grandes circuitos de arte contemporáneo: la homogeneización cultural y la cultura "mainstream" que ha llegado a difuminar la línea que separa el arte de la publicidad (Mouffe:2008). En los años 90 era difícil encontrar un gran museo de arte contemporáneo con aspiraciones que no ansiara poseer en su colección un Anselm Kieffer, una Jenny Holzer o un Christian Boltanski; hoy no hay ciudad con festival de muralismo a la que no le gustaría tener un Okuda o un Obey; una muestra más de la globalización (Bauman,2009). Ésta es una vía "rápida", de resultado inmediato, capaz de transformar en pocos días el aspecto de un barrio o de conseguir que los muros más significativos sean similares a los de una ciudad en la otra punta del planeta.

Contemporáneamente y en paralelo, se desarrolla una vía más "lenta": un muralismo que podríamos calificar como responsable, contextualizado con el entorno y gestionado con y/o para el usuario que lo "consumirá". El artista produce su obra inmerso en dos posibles direcciones: trabajando con sus intereses personales, esperando o buscando (incluso generando) las oportunidades en las que su obra personal encaja con la demanda (véase el caso de Roc Blackblock, con un magnífico trabajo de origen alternativo y antisistema convirtiéndose en cliente de ayuntamientos y entidades), o amoldando su producción, de la misma manera que lo hace el ilustrador con su encargo, a las propuestas, necesidades o exigencias del espacio; en este caso, las "exigencias" serán las del usuario final; pensemos, por ejemplo, en el proyecto La pared es

nuestra, de Escif, gestionado por La Fundación Contorno Urbano en San Joan Despí el año 2018³.

¿Por qué se explica todo esto? Para contextualizar. Difícilmente se conseguirán unas intervenciones murales dotadas de un contenido responsable con el entorno si se desconoce de dónde viene y las posibles implicaciones que conlleva la realización de dicha actividad. Es habitual que, ante la propuesta de realizar un mural, algunos de los participantes aún se refieran a dicha actividad como la realización de un "graffiti". Quizás las referencias para hablar de muralismo deberían estar en tradiciones históricas como las de los grandes muralistas; sin embargo, es más fácil entender y posicionar dicha actividad planteada dentro del espectro generalizado de todo aquello que llamamos arte urbano.

CONTENIDO DOCENTE Y ESPACIO PÚBLICO

Como se comentaba al principio de este artículo, el proceso de realización de un mural describe un complejo proceso de trabajo que aúna el desarrollo conceptual, la habilidad técnica y el trabajo en equipo, recogiendo una serie de pasos necesarios para planificar y hacer viable el proyecto. Esto es especialmente interesante para los estudiantes de un grado de diseño, que siempre empiezan sus proyectos con una visita al espacio de representación. Esta primera visita es la que determinará si hay exigencias contextuales a nivel

físico y/o social para la realización de la intervención mural.

Durante el mes de diciembre del año 2015, con la colaboración de la asociación Rebobinart⁴, se decidió llevar a cabo la realización de un mural con estudiantes de Eina en la Rambla de Prim de Barcelona⁵. Ésta es una larga rambla que discurre entre los barrios de Besòs-Maresme y La Verneda. A unas pocas manzanas detrás del edificio de la pared intervenida se encuentra el barrio de la Mina, en Sant Adrià de Besòs, con un elevado índice de delincuencia y conflictividad social. La pared ocupaba una superficie uniforme y diáfana de 22 metros lineales entre las puertas de acceso de dos establecimientos comerciales, en una zona de tipo porche y luminosidad reducida. El muro es propiedad de los dueños de los establecimientos comerciales contiguos, quienes buscaban una manera de terminar con el vandalismo gráfico; proponían realizar una intervención que, a la vez que "embelleciera" el barrio, pudiera funcionar como un referente visual en la zona. En la primera visita el objetivo es la observación contemplativa y reflexiva que pueda revelar, por ejemplo, en qué tipo de barrio nos encontramos y qué problemáticas le afectan (Pérez, 2017).

Una visita es una exploración⁶; en el caso que nos ocupa se completó con la obtención de información directa a partir de la charla con el propietario de la pared, a su vez vecino del barrio. Se valoraron por un igual el entorno físico y sociocultural. Con la finalidad no tanto de ser capaces de representar la realidad sino de fijarnos en cómo la percibimos,

habitualmente se propone a los estudiantes un trabajo de representación del espacio in situ que puede continuar en el taller. Éste se realiza con técnicas manuales. Las representaciones permitirán desarrollar previsualizaciones de la intervención.

En el caso expuesto[F:01], no había preferencias temáticas y los estudiantes pudieron desarrollar diferentes propuestas de ilustración a partir del trabajo de campo. La imagen debía ceñirse a un marco rectangular cerrado, a la manera de lienzo de grandes dimensiones. Se tomaron dos decisiones determinantes: la creación de una imagen abstracta y colorista que rompiera la monotonía formal y la inclusión de un elemento que pudiera generar identidad en el entorno.

Se decidió trabajar con una paleta de colores impuesta y disruptiva en lugar de adecuarse al entorno cromático. Se consensó una propuesta final que funcionaba en dos niveles de proximidad e identificación visual: a una distancia media, los sencillos elementos de colores primarios y secundarios servirían de reclamo visual; a una distancia corta, el usuario podría reconocer en las formas geométricas la retícula del mapa del barrio, indicando su ubicación a la manera de Google Maps. Se había conseguido unir en una misma imagen una apariencia abstracta y a la vez una imagen figurativa, el mapa, que generaba un sentimiento de identidad.



F:01. Intervención de los estudiantes de la asignatura Técnicas de Ilustración del grado de Diseño de EINA en una fachada de la Rambla de Prim de Barcelona, diciembre de 2015.

Normalmente, en las intervenciones con estudiantes de diseño se dedica una parte del trabajo a la previsualización. Se priorizan los montajes digitales sobre representaciones manuales por delante de fotomontajes, en cuanto que facilitan la visión particular del artista. El diseño y presentación de proyectos se convertirá en una parte importante de la actividad profesional, que utilizarán para presentar sus trabajos y optar a convocatorias. La siguiente fase de trabajo es la preparación de la producción e incluye la elección

de la técnica. En el caso de un trabajo colectivo, no se valora solamente el resultado final, sino también el concepto de eficacia en función del número de participantes y su experiencia previa en intervenciones murales. Ante la necesidad de conseguir unas zonas homogéneas de colores planos, en el mural de Rambla de Prim se optó por trabajar con pintura plástica. Para traspasar la imagen del papel al muro se utilizó una cuadrícula previa. La eficacia del trabajo permitió un traspaso rápido de la imagen. Durante el proceso, la interacción con los vecinos fue alta, recibiendo los estudiantes un estímulo directo de aquellos que, casi de una manera unánime, mostraron su agradecimiento por lo que consideraban una mejora del entorno. Los vecinos, una vez reconocieron la imagen de su barrio, se empoderaron del significado de una imagen a primera vista abstracta.

Miremos un segundo caso. Más recientemente, a finales de 2018, otro nuevo grupo de estudiantes de Eina⁷ asumió el reto de intervenir gráficamente los cuatro costados de un artefacto (un grupo de contenedores de servicios) ubicado en el Parc del Fòrum, también de Barcelona. Fue la intervención inaugural del proyecto *Wall Lab*, de Wallspot⁸. Se valoró el entorno físico por encima del contexto social, a la vez que se añadió un elemento nuevo: la usabilidad. El contenedor está ubicado en una amplia explanada utilizada a menudo como zona de acceso a festivales y conciertos. Descartando la opción de camuflar el elemento dentro de la arquitectura, se prefirió darle un aire singular que pudiera funcionar como referencia visual. En

alusión a los conciertos, se propuso la repetición de formas geométricas variadas que establecieran ritmos diferentes. El ensamblaje a través del color y de uniones gráficas imposibles convirtieron la presencia del discreto contenedor en un elemento nuevo, vibrante y con personalidad propia.[F:02]



F:02. Intervención de los estudiantes de la asignatura *Técnicas de Ilustración* del grado de diseño de EINA en el primer proyecto de *Wall Lab*, Wallspot, Parc del Fòrum, Barcelona, diciembre de 2018.

En los dos casos analizados, el análisis del entorno fue determinante para la generación de una imagen creada específicamente para el lugar de la intervención. Un proceso de creación diferente al tercer caso, al que se hará referencia, realizado por un grupo de estudiantes de Grado de Educación Social⁹. Si en las intervenciones de los

estudiantes de diseño el esfuerzo mayor se realizó en la interpretación del espacio, ahora el hincapié se puso en el mensaje que eligieron: una visión crítica del uso de las redes sociales. Para facilitar el trabajo, a estudiantes no habituados a trabajar con contenidos visuales, se pautó un entorno gráfico determinado por referentes extraídos de la cultura visual popular. Para llegar a la imagen final se hizo una recopilación de imágenes y contenidos de redes sociales y se valoró su potencia gráfica.

El mural a realizar en una única jornada, sobre un muro libre de la plataforma Wallspot¹⁰, deslocalizado, donde el valor del mensaje no está condicionado por el espacio físico que lo acoge. El objetivo principal está en el propio proceso tanto de planificación como de realización, vehículo cohesionador del grupo y generador de un discurso conceptual que se elabora a través de recursos plásticos. Es posible que el resultado en sí no evidencie todo aquello que se ha trabajado con los alumnos a nivel gráfico, icónico y comunicativo, pero no es relevante; la experiencia y los hábitos de observación y valoración de imágenes propuestas durante el proceso quedan como herramientas que se aplicarán posteriormente en la interpretación de imágenes. Algo parecido sucede con el resultado técnico, donde la calidad de la realización no es tan valorable como el propio proceso colectivo, al realizar la previsión de material, herramientas y el cálculo de pintura necesaria. A diferencia de los murales anteriores, con una duración pautada por Reboinart, este mural es efímero; la importancia no reside en la supervivencia del mural

una vez realizado, sino en su proceso.[F:03].



F:03. Proceso de intervención mural de los estudiantes de la asignatura Artes Visuales y Plásticas y Educación Social, en el muro del Guinardó, Barcelona, plataforma Wallspot, mayo de 2017.

PROCESOS Y PRIORIDADES

Los tres ejemplos presentados muestran enfoques diferentes. En los dos primeros, las imágenes se generan a partir de la observación y el análisis del contexto. En el tercero, la imagen se crea después de decidir un mensaje. Como se comenta en la introducción, aunque en ambos casos la finalidad es realizar un mural, las motivaciones, procesos de trabajo y competencias se mueven en ámbitos diferentes. Comparten resultados de aprendizaje, pero se altera el orden de las prioridades. Para

visualizarlo, se identifican cuatro bloques competenciales y a continuación se determina el orden:

REALIZACIÓN TÉCNICA	COMUNICACIÓN	REFLEXIÓN CONTEXTUAL (ESPACIO PÚBLICO)	PROCESO
Desarrollar la habilidad técnica suficiente en todas las fases del desarrollo de una producción mural que les permita llevar a cabo un proyecto de intervención. Utilización de las técnicas de expresión plástica para crear de manera eficaz una imagen que pueda ser aplicada bidimensionalmente en formato mural.	Valorar la capacidad comunicativa de la imagen; valorar la creación de imágenes con contenido.	Valorar el espacio público en todas sus dimensiones, estimulando el posicionamiento del artista. Consideramos el espacio público en su doble vertiente de espacio físico (arquitectónico) y de contexto sociocultural del entorno. La coordenada temporal (duración de la intervención) determina un elemento añadido de reflexión.	Generar dinámicas grupales en el proceso de realización del mural; éstas deberían permitir trabajar contenidos vinculados a trabajo comunitario e integración.

Tabla 1. Bloques competenciales en las actividades murales.

En el caso de los futuros diseñadores y creadores visuales, el valor principal lo encontraremos en la creación de la imagen. Esta se trabaja a partir del paralelismo con el encargo de ilustración: nos encontramos ante un *briefing* y un cliente final bajo la forma de unos marcos contextuales y un usuario. El trabajo técnico adquiere una relevancia fundamental, atravesando todas las fases de realización de un proyecto creativo; sin embargo, sólo con una interpretación correcta del *briefing*, del contexto, y una visualización del mensaje, podremos considerar una correcta resolución del

encargo. El objetivo no es únicamente estimular la capacidad de generar imágenes sino asumir la importancia del entorno que acogerá a la obra; ello debería propiciar una reflexión sobre las diferentes aproximaciones conceptuales y contextuales y sobre un uso responsable de las imágenes.



Tabla 2. Orden competencial en las actividades murales con estudiantes de Diseño

En el caso de los futuros educadores sociales, el mural es ante todo una herramienta para poder desarrollar dinámicas grupales que permitan trabajar un contenido de transformación social. El valor principal es la experiencia comunitaria compartida. El desarrollo de habilidades técnicas quedará relegado a la última posición, valorando con mayor importancia la elección de un mensaje.

Ello determinará el siguiente orden:

+
PROCESO
COMUNICACIÓN
REFLEXIÓN CONTEXTUAL (ESPACIO PÚBLICO)
REALIZACIÓN TÉCNICA
-

Tabla 3. Orden competencial en las actividades murales con estudiantes del grado Educación Social

CONCLUSIONES

Como se ha descrito, la realización de un mural conlleva un completo proceso de trabajo; a través de las sucesivas fases genera un aprendizaje técnico donde la previsualización, el desarrollo de la imagen y la realización física facilitarán la adquisición de diferentes competencias. A la vez, al tratarse de la creación de imágenes que, mayoritariamente, se ubicarán en el espacio público, obliga a una reflexión profunda sobre el marco contextual. Cuando insertamos una imagen en el espacio público, ésta deja de ser una imagen individual, aislada, para convertirse en parte de un todo más complejo; un todo que es el paisaje urbano, el paisaje de nuestro entorno. A través del llamado arte urbano se han desarrollado fórmulas novedosas para insertar una producción artística hasta ahora inédita en nuestras plazas y calles. A

través del muralismo tenemos posibilidades reales de realizar una transformación efímera del paisaje urbano.

Por ello, es necesaria una valoración poliédrica del espacio público, el punto de encuentro de toda la sociedad, un espacio compartido. Un espacio donde pasan muchas, muchas cosas. Un espacio creativo, un vasto escenario que permite al arte avanzar hacia una creación libre, con una perspectiva extremadamente cercana y horizontal en la comunicación entre el artista y su público. El arte urbano, desde el limbo legal del "sin consentimiento"¹¹ (Bacharach, 2015) da forma a un empoderamiento del espacio público por parte de todos los que lo habitan, sus usuarios.

La reflexión propuesta a los alumnos no es el cuestionamiento de lo que es o deja de ser arte urbano (Riggle, 2010), ni los límites de la legalidad, sino asumir que la inserción de una imagen en el espacio público deber ser un acto plenamente consciente, valorando todo aquello a lo que afecta. En los casos mostrados, el objetivo final es la creación de una imagen, pero el aprendizaje real se adquiere a través del proceso; primero, en la exploración previa, a partir del estudio del entorno, favoreciendo una toma de conciencia y de respeto por el espacio de uso compartido; y segundo, en las dinámicas generadas, especialmente cuando nos referimos al mural colectivo y de uso social. Una experiencia común que, a través de la toma de decisiones y encargos, genera un vínculo entre los participantes.

En este espacio público en rápida transformación, con una atención cada vez mayor por parte de una

audiencia creciente, y con una intensa labor de apropiación, tanto desde el mundo de la publicidad como desde las estructuras de poder, se trata de formar a los estudiantes con herramientas de reflexión suficientes; todo ello para garantizar el interés de la obra resultante, pero sobre todo para adoptar un código de conducta ético que respete el espacio público, el espacio común de todos y para todos. Por ello, podremos transmitir aprendizajes concretos, instrumentales, pero también actitudes y modos de hacer: observar, reflexionar e interpretar para, a partir de aquí, crear.

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

[1] La asignatura es Artes Visuales y Plásticas y Educación Social, optativa para los estudiantes del 3^{er} y 4^o curso de Grado de Educación Social.

[2] La asignatura es Técnicas de Ilustración, optativa para los estudiantes del 4^o curso del Grado de Diseño, mención en Creación Visual.

[3] Se puede consultar toda la información del proyecto La pared es nuestra, de Escif, en la web de Contorno Urbano. Disponible en:
<https://www.contornourbano.com/es/muralsalutescif/>
[consulta: 27 de febrero de 2019].

[4] RebobinART es una plataforma de arte que opera desde Barcelona, con el objetivo de gestionar espacios legales para intervenciones urbanas. Web: www.rebobinart.com

[5] La intervención se desarrolló a partir de una imagen del estudiante Francesc Muntada, participando junto a Shiraz Arfa-Zaganeh, Coralí Espuña, Sara García, Alba Moreno, Judit Moya, Francesc Peiró, Berta Rubio y Sandra Sánchez.

[6] Me parece imprescindible citar y reconocer los talleres de exploración del docente e investigador Javier Abarca. Información disponible en su web personal:
<https://javierabarca.es/talleres/exploracion/>
[consulta: 25 de febrero de 2019].

[7] La intervención se realizó a partir del diseño de la estudiante Nastia Casteleiro, participando junto a Queralt Anglada, Noelia Aparicio, Carla Ballester, Patricia Canton, Carla Cuba, Édgar Duch, Gabriela Eskenazi, Sarai Herrera, Iria Martíñez, José Nerin, Albert Puig, Anna Pujol, Joel Smythe y con la colaboración de Lluís Sabrià.

[8] Wall Lab es un proyecto de Wallspot. Se puede consultar la información del proyecto en la web de Wallspot. Disponible en:
<http://wallspot.org/es/blog/post/wall-lab-enric-font-eina/> [consulta: 27 de febrero de 2019].

[9] La autoría de la imagen es compartida por los participantes: Carla Álvarez, Marina Bricollé, Cristina Castillo, Raül Chavernas. Carla Figueras, Josep García, Anna Hernández, Pau Hernando, Anna Iglesias, Nuria López, Adrián Marcos, Laura Miron

Rodríguez, Foix Mulet, Cristina Revilla, Dánae Tauste, Clara de la Torre Lorente.

[10] Wallspot (www.wallspot.org) es una plataforma de Rebobinart que gestiona espacios legales para realizar intervenciones artísticas. Los usuarios, una vez registrados libremente en la aplicación, pueden reservar fechas y muros en diferentes espacios de Barcelona y de diferentes ubicaciones de otros países. Los usuarios pueden subir sus imágenes a la plataforma facilitando un seguimiento de las intervenciones. La duración es limitada, hasta que un nuevo usuario solicita de nuevo la misma pared. Web: www.wallspot.org

[11] "Aconsensuality" es el término que utiliza Sondra Baharach para definir esa relación de la intervención realizada con el espacio que la acoge sin un consentimiento expreso de la propiedad.

BACHARACH, S. (2015:481-495) Street Art and Consent. *British Journal of Aesthetics*, 55(4).

BAUMAN, Z. (2009) *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*. Barcelona: Tusquets Editores.

MOUFFE, Ch. (2008:6-15) (Art and Democracy. Art as an agnostic intervention in Public Space. En: *Open*. Num. 14.

PÉREZ SENDRA, R. *El graffiti como recurso didáctico en el ámbito educativo. El caso de Granada*. En:

UNES. *Universidad, Escuela y Sociedad*. Septiembre, 2017. Disponible en:
https://www.researchgate.net/publication/320126070_El_graffiti_como_recurso_didactico_en_el_ambito_educativo_El_caso_de_Granada [consulta: 25 de marzo de 2019].

RIGGLE, N. A. (2010) Street Art: The transfiguration of the Commonplaces. En: *Academic Journal. Journal of Aesthetics*. Vol. 68 Issue 3, pág,243-257.

URDA PEÑA, L. (2016). Las experiencias artísticas efímeras contemporáneas en el espacio urbano. El arte efímero como dinamizador de la vida urbana. En: *On the waterfront*. Vol.45, 10 de junio 2016, p.7-31.



Enric Font es artista e investigador; profesor asociado en la Facultad de Educación de la Universidad de Barcelona, en Eina, Centro de Diseño y Arte de Barcelona, y la UOC (Universitat Oberta de Catalunya). Doctor en Bellas Artes, autor de una tesis sobre la transversalidad de la cultura visual popular y la pintura contemporánea. Miembro de INDAGUE y del grupo de investigación DHIGECS, UB. Con una larga trayectoria de trabajo artístico en taller, su perspectiva cambió cuando hace cinco años empezó a pintar en el espacio público, donde ahora ejerce de artista y comisario urbano.

www.enricfont.com
info@enricfont.cat
@enricfont2310

"CE NÉST PAS UNE VILLE". DOCENCIA DE LAS PRÁCTICAS FRENTE AL MURO DEL PROCOMÚN, LA CIUDAD INSTRUMENTALIZADA Y EL ARTE DESMEMORIADO.

Santiago Morilla

RESUMEN

El presente artículo aborda cómo desde la experiencia y práctica docente se puede mediar el conocimiento y la creación de un nuevo arte urbano que considere el concepto del procomún desde el contexto de la ciudad híbrida actual. Ahonda en la reflexión y superación de los actuales imaginarios dominantes del arte urbano, considerando su actual *status* de muralismo urbano, hacia una nueva agencia de las representaciones del procomún, desde el arte como constructor de sentido social en el espacio.

PALABRAS CLAVE: procomún, docencia, arte urbano, murales urbanos, entorno urbano.

INTRODUCCIÓN

Se presenta un análisis basado en la experiencia de casi veinte años de vinculación a la práctica artística de manera profesional, y más de cinco a la docencia, en asignaturas asociadas tanto a la teoría como a la práctica y producción artística en el contexto del espacio público. Una docencia que, desde la perspectiva del conocimiento y práctica específica, se ha centrado en la investigación, metodología y crítica de las prácticas y procesos

relativos a los distintos formatos artísticos de entender dicho contexto. En este artículo se tratará de volcar unas reflexiones personales al respecto de dicha docencia, en el desarrollo de las prácticas y las controversias surgidas en las aulas y, en general, gracias al compromiso y la transmisión de conocimiento y vivencias que -a menudo- en ellas se produce.

Antes de continuar, es necesario puntualizar cómo puede entenderse la docencia desde la figura de profesor-mediador-: La verdad que atesora el docente respecto a los contenidos teórico/prácticos que imparte, es, a mi parecer, necesariamente parcial, esto es, debe de encontrarse siempre en actualización y recontextualización. El docente, eso sí, tiene necesariamente más experiencia en el campo de conocimiento específico (relación teoría/experiencia) sobre los temas que imparte. Pero no posee la verdad absoluta, porque dicha verdad es un proceso, una actitud, y no puede ser una posición de poder que se conquiste profesionalmente, se otorgue académicamente, o se legitime mercantilmente. Es bueno que el profesor no ofrezca el conocimiento terminado (o enlatado), porque el aprendizaje académico es el resultado de un complejo proceso relacional donde la expectativa ²¹ hacia su figura le coloca como dinamizador en la

transmisión epistemológica en grupo. No sería -pues- suficiente dominar el saber teórico/práctico objeto de estudio, sino que encontraría necesario colocarse en el papel de mediador, para trascender -así- la mera transmisión de conocimiento. El profesor-mediador ofrece estrategias y estímulos para provocar el proceso de la construcción del conocimiento, desde la teoría y desde la práctica. Como apuntan autores como Savery y Dufy (1996), que, a su vez, han combinado los planteamientos constructivistas del aprendizaje académico de Vigotsky (1987), la correa de transmisión de dicho aprendizaje sucede como: 1) resultado de las interacciones con el contexto; 2) estímulo frente a los conflictos cognitivos; y 3) puesta en común (como forma de poner a prueba) las representaciones propias frente a las de los demás.

Se entiende que el profesor-mediador intenta crear las mejores condiciones del aprendizaje y transmisión de contenidos, pero a sabiendas de que el sentido y el significado que el alumno construye a partir de estas condiciones, no reside plena y exclusivamente en el material del aprendizaje, ni en su diseño. Porque también el alumno llega al aula con una predisposición cognitiva, emocional y académica determinada. Prejuicios y carencias, ilusiones y representaciones propias que ha de compartir y contrastar con los demás en el ámbito del aula. La construcción de significados, y la atribución de sentido, es un proceso que ha de darse en grupo, solidariamente, y que depende en gran parte de las generosas interacciones entre personas, contenidos y objetivos de aprendizaje.

Se considera que, para que el alumno pueda tener la capacidad futura de criticar, modificar y crear esquemas de conocimiento y producción de obra específica en el contexto del espacio público, es necesario que -ya desde las aulas- se inicie el proceso de diálogo y contacto con el tejido cultural real de la ciudad y de la comunidad artística. Esto implica configurar el aula como un espacio que, aunque tiene su peso contextual ya definido, es usado como enlace y potenciador del intercambio y del encuentro con el espacio exterior. Porque el alumno tiene que salir necesariamente de las aulas para volver a ellas, como un lugar donde se admite el debate y se espera la puesta en común de sus procesos de pensamiento, además de la presentación y defensa de su producción artística. Es papel del profesor-mediador el construir ese espacio transversal en el aula, donde considerar la interacción "dentro-fuera".

Los conflictos cognitivos frente a la construcción y producción de lo público que consideran al artista (y alumno) también desde su papel como ciudadano, son elementos indisociables en la teoría y práctica artística, y son el motivo de este artículo. Serán el desarrollo argumental del mismo, en base a cuatro ejes conceptuales: (1) el espacio procomún; (2) los procomunes del entorno urbano; (3) el imaginario del arte urbano; (4) desde el aula hacia un nuevo arte urbano.

EL ESPACIO PROCOMÚN

El término "procomún" (también conocido por bien comunal) es una llave terminológica útil para la docencia de las prácticas artísticas que nos ocupan, cercano al concepto de "esfera pública" que han defendido autores como Jürgen Habermas, Richard Sennett y Rosalyn Deutsche. El procomún serían todos aquellos bienes, factores productivos o recursos, procesos o cosas (ya sean materiales o intangibles) que comprenden desde bienes públicos de carácter físico (como el aire, el agua, el alimento, etc.) o abstracto (como la defensa nacional, la educación, el acceso a la información etc.) cuya posesión, negociación y derechos de explotación pertenecen a una comunidad determinada. A menudo puede pasarse por alto que la materia prima y el contexto al que apelamos desde esta práctica artística tiene la naturaleza dinámica y compartida del bien comunal. Trabajamos en/por/para/sobre/con el espacio procomún, donde nos expresamos y encontramos, pero que está sujeto a reglas, y donde hay límites y muros que se construyen mediante convenios y consensos. Pero, ¿qué es realmente el espacio procomún? Como recuerda Lafuente (2007), es un nuevo término que pone nombre a un concepto muy antiguo. Es un espacio conformado de bienes que nos pertenecen a todos y que en su conjunto forma una comunidad de recursos, que debemos proteger y gestionar activamente entre todos. En el término subyace la noción de propiedad (los bienes comunes -los *commons*-) pero también -y más importante- la noción de comunidad, desde la que podemos valorar las

capacidades de entendimiento y dinamización de la producción cultural. Recordemos que un espacio procomún puede ser la calle, pero también Internet. En ambos espacios podemos hacer "mucho", pero no "todo". Son espacios que usamos, pero no nos pertenecen. Como el dinero, que pasa por nuestras manos sin pertenecernos nunca. La calle es un bien y un espacio procomún que simboliza conceptos que provocan y corporizan acciones. La calle construye y ampara capacidades en/para el colectivo humano, pero cuya circulación se regula constantemente. Y es que los bienes comunes son sostenidos por colectivos humanos que se ponen de acuerdo sobre qué es para todos, hasta dónde, hasta cuándo y de qué manera. En este sentido, Lafuente continúa la teoría de los tres entornos de Javier Echeverría (1999), que -recordemos- inscribe lo humano en una constelación de entornos (natural, urbano y tecnológico) que conforman un sistema social al que tenemos que aprender a adaptarnos, y los aumenta a cuatro entornos, con la incorporación del cuerpo. Una última frontera en negociación, la corporal, que es en realidad un agente imprescindible como sensor estratégico de las contingencias sociales, donde también se defienden bienes comunes que garanticen el sostenimiento y el equilibrio de la libertad y la dignidad. Los procomunes del cuerpo estarían también sujetos a revisión, como evidencia el hecho de que la idea de que cada uno es dueño/a de su cuerpo es muy reciente históricamente.

Para Lafuente (2007) los procomunes existen en permanente negociación entre los cuatro entornos: ²³Los procomunes del entorno corporal (vinculados a

la sensibilidad y la corporalidad, ¿hasta dónde nos pertenecen los datos clínicos, el genoma, los embriones, tejidos u órganos?); los procomunes de la naturaleza o medioambiente (vinculados a la biosfera y geosfera, ¿cuánto es posible la fragmentación, modularización, mercantilización y privatización de la naturaleza y sus recursos finitos?); los procomunes del entorno digital (vinculados al código y estructuras, ¿han de ser los lenguajes computacionales abiertos, y las infraestructuras de las tecnologías de la información y comunicación, privadas o públicas?); y finalmente los procomunes de la ciudad, a los que prestaremos atención más detallada en el siguiente apartado.

Huelga decir que los cuatro entornos y sus procomunes están necesariamente interrelacionados, pues la definición y marco de acción de uno afecta a los otros tres, de forma solidaria. La interrelación de los procomunes conecta problemáticas personales, sociales, políticas y ecológicas del mundo y nos acerca al concepto de "ecosofía" de Guattari (1996). Un concepto entendido como una articulación ético-política entre los registros ecológicos del medio ambiente, las relaciones sociales y la subjetividad humana o ecología mental. Registros interconectados desde los que llevar a cabo prácticas encaminadas a modificar los comportamientos en colectividad, partiendo desde lo más micro (relaciones moleculares) hasta escalas macro (formas de convivencia y trabajo) de reconstrucción institucional. En todo este baile de

interrelaciones se activan cuestiones sociales, culturales y políticas, que se mueven entre las ideas de control exclusivo (monopolio) y el equilibrio dentro de un sistema económico basado en el procomún colaborativo. Un debate sobre qué modelo de cuerpo, ciudad, planeta y red queremos, y que desde la producción cultural y artística tiene mucho que ver con cambiar el eje desde el individualismo del artista, y la propiedad de su obra, hacia una sociedad de bienes compartidos, que propicie la discusión y la obra colaborativa.



F:01. Juegos con tiza en las calles de Prospect Place, Brooklyn, 1950. Fotografía de Arthur Leipzig. Universidad de Yale, fondos fotográficos a disposición libre del público.

LOS PROCOMUNES DEL ENTORNO URBANO [F:01]

Vivir en un entorno urbano, desde una aldea hasta una megalópolis, es la manera de no-adaptarse al entorno más natural del ser humano. Como ya mencionó Ortega y Gasset (1965), el hombre adapta la naturaleza a sus necesidades, creando "una circunstancia nueva más favorable". Una materialización evidente de esta "sobrenaturalidad" sería la ciudad, donde el hombre escala las diferentes formas de vida social y proyecta su futuro. Pero, la ciudad no es tan solo el urbanismo, las infraestructuras de calles y casas, sino que posee una dimensión simbólica -tan propia del humano- que se constituye con los flujos de personas, mercancías, ideas, imágenes y acciones que recorren las redes de la vida en comunidad. Según Delgado (2006) merece la pena diferenciar el concepto "ciudad" del concepto "urbano", donde la "ciudad" sería el escenario estructural y lo "urbano" sería el escenario interrelacional de las sociabilidades, pactos y vínculos que proliferan y se conectan entre sí hasta el infinito.

Y es que dentro de la ciudad se produce significación y conocimiento. Ocurren fiestas, huelgas, revueltas, leyes, expresiones y otros bienes intangibles que se desarrollan en el tiempo y que nos pertenecen a todos en régimen de negociación dinámica. Pero, ¿podemos privatizar una expresión? ¿Y un símbolo? La respuesta es directa y automática, aunque quede siempre en negociación contextual. A día de hoy la expresión en un muro sí podría ser privatizada. Pero al mismo tiempo, muros ²⁵

y expresiones nos pertenecen a todos, en su disfrute estético y en su dimensión simbólica. Lo importante en la negociación de las respuestas es que pueden ser modificadas, porque la ciudad es un campo de batalla real y simbólico que se construye con las interacciones, entre la gente y sus ideas (además de las interacciones entre humanos y no humanos) a lo largo de la historia. Porque hubo un tiempo en que los niños jugaban en la calle hasta que la calle cedió protagonismo absoluto a la movilidad del automóvil, la producción y la rentabilidad, la inseguridad y la especulación del negocio de la construcción, algo que ya vaticinó en su momento Jane Jacobs (2011). Los niños quedaron recluidos en el ámbito doméstico abrazando el incipiente audiovisual, hasta la emergencia de los parques públicos y otros espacios de socialización. Las conquistas antropológicas y expresivas del entorno público, de la que el graffiti norteamericano de finales de los años 70 es un claro ejemplo, reclaman poco a poco una recuperación del vínculo con el territorio urbano. La fortaleza de ese vínculo se basa en la afectividad, en los estímulos y construcciones que podamos establecer entre personas, cosas y acciones. Al respecto, hay que decir que hoy en día las nuevas generaciones no ocupan las plazas de la manera que lo hacían antaño, hoy tenemos nuevos hábitos espaciales donde se cruzan todos los entornos. Hábitos a los que hay que prestar atención en su contexto adecuado.

Para que la ciudad se encamine hacia donde queremos imaginarla en un futuro, hay que considerarla como

un espacio cuyos bienes quedan contruidos entre todos. Se trata de un proceso dialéctico que implica sensibilización, imaginación, formalización, puesta en común y negociación de los modelos que cada uno tenemos en la cabeza. Porque la ciudad es gestionada y definida por todos constantemente, no sólo por legisladores y representantes políticos, y ahí reside el respeto y la responsabilidad creativa de la capacidad común (Ranciére, 2006). La ciudad no puede ser escenario del proceso de despolitización y oligarquización de las formas de gobernar actuales. Para Ranciére la ciudad actual está extensamente contagiada por un "materialismo vulgar", fruto del individualismo nihilista que se expresa políticamente bajo el análisis "contable" del imperio de la "democracia de mercado". El uso del procomún del entorno urbano cumplía los inmediatos deseos individuales (no comunales) motores de la actual economía de mercado. Pero la ciudad puede ser mucho más... Puede trascender la frontera del modelo actual. Una ciudad, que, si no está hecha, habrá que imaginarla. Habrá que producirla. Porque si sentimos que el suelo bajo nuestros pies se está comprimiendo, habrá que dilatarlo. Si se está privatizando el aire, habrá que hackearlo para todos. Si necesitamos una pizarra en la vía pública, habrá que instalarla. Y si necesitamos un parque, habrá que sembrarlo y cuidarlo. Porque ocurre, a menudo, que una vez formalizada una posibilidad (gracias a la sensibilización, imaginación y compromiso ajeno) podemos ya negociar sobre algo en la dimensión de lo posible. Recordemos que los parques infantiles y los parques

26

públicos dentro de las grandes ciudades no existían hasta hace relativamente poco¹, eran mayoritariamente de uso privado y su creación vino precedida de un intenso debate público. Sin embargo, ahora la OMS establece un límite mínimo para calidad de vida en 9 m²/habitante. En este sentido, recordemos, existe una práctica artística que piensa y produce ciudad, y que nace de una atmósfera crítica con el propio modelo cultural y simbólico, dimensionando la creación procomunal. Dialoga creativamente -digámoslo así- con el bien patrimonial, que define sus límites creativos, jurídica y técnicamente, tanto en la práctica legal como en la alegal e ilegal.



F:02 Santiago Cirugeda (Recetas Urbanas): "Contenedores", Sevilla, 1997 <http://www.morethangreen.es/santiago-cirugeda-arquitecto-de-guerrilla-proyectos-de-bajo-coste/>

Tengamos en cuenta que el patrimonio también define sus límites en la forma de apropiación del procomún, a menudo de forma abusiva, para convertirlo en simple recurso. No siempre actúa para preservar el bien común, sino que decide -no lo olvidemos- en base a consensos en mesas de negociación en las que no siempre quedan representados todos los intereses. Ahí está el quid de la cuestión: la ciudad puede ser usada legalmente como un soporte promocional de una ideología oligárquica determinada (publicidad y campañas del poder). Ante esa conciencia y uso político del procomún, una posible respuesta de la comunidad artística podría ser del estilo: "asumo el modelo político actual sin cuestionarlo, uso su marco legal y sus límites espacio-temporales, acatando sus normas conscientemente". Esta respuesta, lícita y mayoritaria, usa el recurso -llamémosle- urbano como un soporte de exhibición, como una manera de hacerse un dossier de artista (autopromoción), con códigos más o menos crípticos y autorreferenciales. Pero en esta respuesta lo que queda excluido es el marco de negociación del procomún, la consideración de la comunidad, y por consiguiente el cuestionamiento de la propia idea de ciudad. Por el contrario, otra posible respuesta se movería en los límites creativos de la definición del procomún urbano, un marco donde se conocerían las reglas que delimitan la acción, pero con una clara voluntad de subvertirlas y reconfigurarlas. Estamos hablando de ciudadanos,

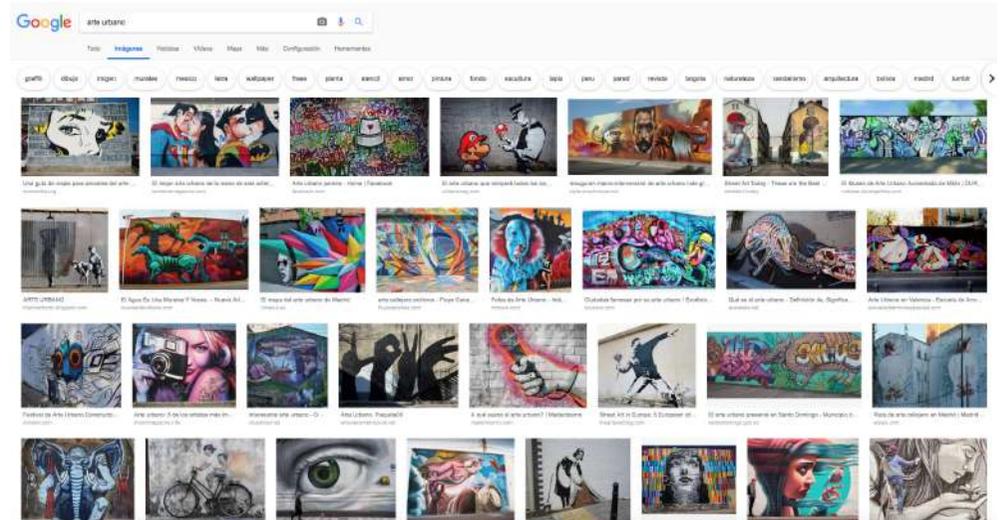
artistas, urbanistas, activistas, colectivos mixtos que trabajan en el entorno urbano y que, tras una pertinente inmersión contextual, aprovechan los vacíos legales para beneficio de la comunidad. No se trata aquí necesariamente de intervenir pictóricamente, de hacer un mural o una pintada, sino de imaginar activamente otra ciudad, de formalizar lo improbable, de hacer visible lo invisible mediante estrategias de activación, participación, empoderamiento y producción colectiva, que podrían dejar a un lado la autoría y firma única. Uno de los ejemplos más notorios a nivel internacional es Santiago Cirugeda² (gran desconocido por los seguidores del arte urbano) que pasa por aprovechar las normativas vigentes a nivel de ocupación del espacio público. Cirugeda, desde su iniciativa Recetas Urbanas, hace tiempo que constató que lo efímero y temporal son dimensiones relativas en la cultura del ladrillo y la construcción. En el contexto de las ciudades desarrolladas, a menudo se permite la instalación provisional de elementos constructivos, como andamios, cubas, contenedores y otros mobiliarios en el espacio público, que no han sido equipados por la administración, para crear extensiones posibles y soluciones lúdicas y habitacionales en espacios residuales. Existe una mayor tolerancia legal (o, directamente, un vacío) si te alías con los cauces procesuales del sector especulativo de la construcción, cauces que son más ágiles a efectos formales y productivos. Si los vecinos demandan un parque infantil, y este no llega nunca, negado por la burocracia administrativa, ¿por qué no formalizar dicho parque sobre un contenedor de

obra? [F:02] Ya sabemos que (aquí actúa en mantra automático del discurso del "materialismo vulgar" y de la "democracia de mercado") la obra es amiga del político, genera bienestar porque mueve la contratación y genera ingresos. Por tanto, la obra es una construcción muy facilitada por la administración pública, y también normalizada en el espacio por el público. Pero ¿qué es una obra? ¿No estamos olvidando otras demandas de bienestar e, incluso, otro modelo social y productivo? En ese espacio de indeterminación formal e instrumental se mueve creativamente Recetas Urbanas: su formalización nos habla de la reivindicación creativa del procomún, donde la ciudad no es instrumentalizada como recurso de perpetuación de un modelo opresor de gestión privada y partidista del bien común. Lo que nos lleva a preguntarnos: ¿Qué arte para qué urbe? En definitiva, ¿de qué arte urbano hablamos cuando hablamos de arte urbano?

EL IMAGINARIO DEL ARTE URBANO

Si hacemos una búsqueda en Google y/o en Instagram (las fuentes primordiales del alumnado actual) con el término "arte urbano", o incluso "street art", obtendremos unos resultados que reflejan muy acertadamente el imaginario colectivo del arte urbano, es decir, lo que la gente en su mayoría entiende como tal. Encontraremos en su mayoría representaciones pictóricas sobre muro, con un grado de iconicidad alto. Mucha poesía visual al estilo Banksy, representaciones coloristas heredadas de la cultura pop, murales realistas de

estilo naif, gigantomaquias ilustradas, además de graffitis, trampantojos y guiños perceptivos. Si la misma búsqueda la hacemos en las referencias que traen los alumnos universitarios, los resultados serán ligeramente distintos, incorporando algunas referencias del site-specific y de la pintura en el campo expandido, pero serán esencialmente las mismas. [F:03]



F:03 Captura de pantalla de Google.com tomada el día 28 de marzo de 2019.

¿Qué lectura podemos hacer de estos resultados de búsqueda? Como fenómeno mediatizado que es, el imaginario imperante del arte urbano se ha olvidado del concepto "arte", como dinamizador de ideas y sensaciones, y también de la idea de "urbe" como campo de estudio y reflexión. Es decir, se ha olvidado de los dos términos que lo componen. Evidentemente, la muestra de resultados es parcial, y depende en gran medida de nuestras preferencias

de navegación y de los filtros semánticos y algorítmicos de la búsqueda efectuada, por lo que no refleja el imaginario con total exactitud. Pero si puede darnos pistas de la tendencia del imaginario del arte urbano como género artístico, asumido ya como categoría y recurso comunicacional de la prensa generalista. Unos resultados que se centran mayoritariamente en el conocido fenómeno del *post-graffiti* y del nuevo muralismo urbano (también llamado oficial o institucional), y que no hacen referencia a la enorme y nutrida tradición artística que ha interpelado, creado y producido ciudad. Resultados que no enseñan obras que cuestionen claramente el modelo de ciudad o comunidad, sino que se concentran en usar la urbe como un soporte pictórico de difusión y exhibición, a veces con la única intención de promocionar la propia obra (o autor) y virilizarla en el entorno digital. El arte urbano a día de hoy se asocia a los grandes murales urbanos, y su imaginario lo componen aportaciones pictóricas muy vistosas pero que, por lo general, no muestran atención a la dimensión contextual y al entorno donde se ubican. No cuestionan el uso del marco legal y los límites espacio-temporales del propio muro, y, por consiguiente, la idea misma de ciudad. Son mayoritariamente producciones murales promocionales, dinamizadas desde festivales, que tienen en cuenta su comunicación en red y su potencial viral. Sin duda, funcionan muy bien en redes sociales, pero con ello, han perdido el contacto con la comunidad específica donde se han producido, la verdadera escala humana del entorno urbano.

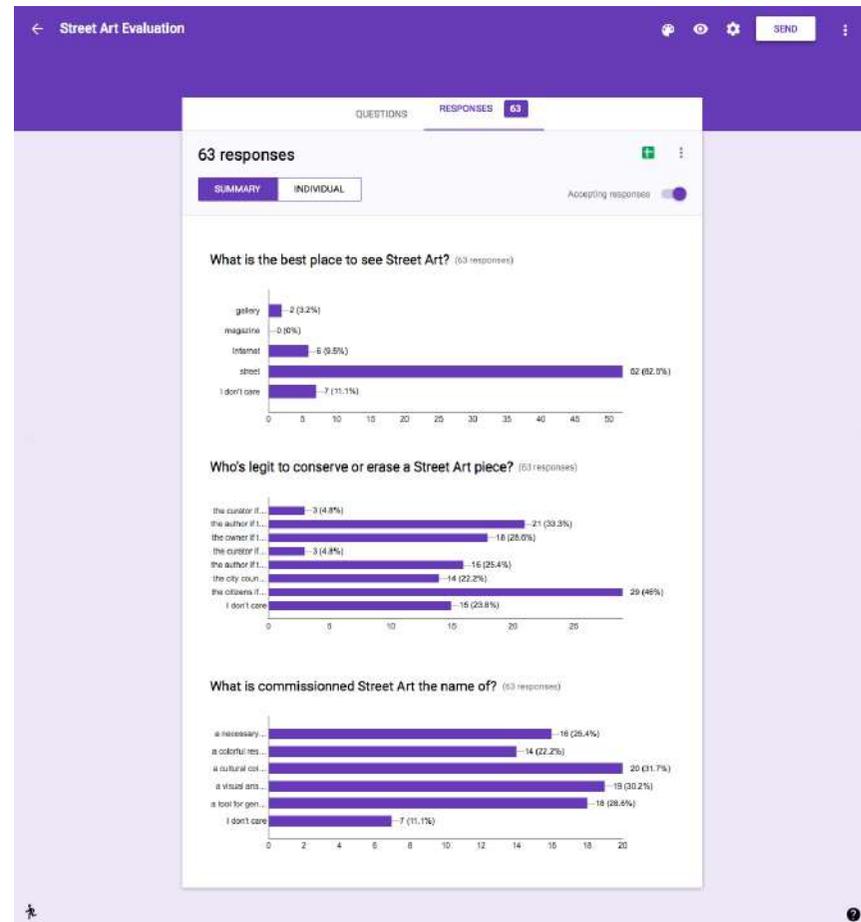


F:04. Mathieu Tremblin. Street Art Evaluation "What is commissioned Street Art the name of?". 2016. Lisbon (PT). Wall, stencils, spray paint. L ≈ 700 cm x h ≈ 450 cm. Documentation. Digital image. Various technics and sizes. (photography: Google Arts & Culture; production: MURO Street Art Festival)

Desde el aula, a principio de curso, se insiste en las formalizaciones y los procesos de cuestionamiento y construcción que, desde el arte, han apelado al espacio compartido de convivencia y representación: la cueva, la città romana, el foro común, la red urbana y la red digital. Es un ejercicio de memoria de todas aquellas prácticas artísticas de cuestionamiento del entorno urbano y producción de espacio. Formalizaciones que siempre

han trascendido el mero soporte urbano como espacio expositivo. Estoy hablando de aquellas prácticas artísticas que pensaban el "con-texto", la valoración y significación del lugar, su carga simbólica, y los múltiples condicionantes que acompañaban "al texto" (la obra, la idea). Porque la mayoría de las obras listadas en la búsqueda del término arte urbano, no tienen en cuenta ni el emplazamiento, ni el contexto socio-cultural ni simbólico, son meras transferencias pictóricas en espacios públicos. Al respecto, un estudiante de arte o un artista que participase del imaginario dominante podría preguntarse "¿por qué pensar en el contexto, si lo que yo quiero es pintar grande y que se vea mucho?" Frente a este impulso automático, no está de más en el aula poner en valor el contexto como garante de la idea del procomún del entorno urbano. Esta circunstancia conlleva actualizar el término arte urbano, hacia el más acertado término del nuevo muralismo urbano -o *new muralism*- (Besser, 2010; Caffio, 2015; Abarca, 2016; Lorimer, 2016; Pérez Torres, 2017), a menudo muy cercano y asociado al termino gentrificación y al arte comisionado. Un nuevo muralismo urbano que instrumentaliza el muro como soporte de arte público, amparando grandes representaciones pictóricas de gran formato, que pueden ser consideradas por muchos como decoraciones de los salones públicos, donde se negocia que todo procomún cambie en apariencia, para que todo procomún siga igual. ¿Una cuestión que aborda el artista Mathieu Tremblin en su obra "What is commissioned Street Art the name of?" [F:04], donde el soporte mural sirve, irónicamente,

de expositor autocrítico, público. Se trata de un metalenguaje mural, que se interpela a sí mismo, y que muestra los porcentajes de respuesta al uso institucional de los soportes murales que han sido obtenidos mediante una encuesta de *GoogleForm* [F:05] realizada en red por el propio artista.



F:05. Mathieu Tremblin. Street Art Evaluation. 2016. Questions, survey, Google Form, Internet users. Documentation. Screen capture. 1280 x 1400 px.

El primer objetivo como docente es visibilizar con los alumnos la multiplicidad de estilos y expresiones artísticas que se dan en los cuatro entornos del procomún, haciendo énfasis en el entorno urbano. Objetivo que empuja a revisar y redefinir el término arte urbano en el contexto actual, expandiendo los referentes artísticos que el alumno tiene a principio del curso. No es intencionado mencionar aquí todos y cada uno de los géneros y disciplinas artísticas que se han dado, dan y darán en el cruce entre el término arte contemporáneo y el término arte urbano (baste recordar las derivas psicogeográficas de los situacionistas, el arte relacional, las instalaciones site-specific o *community-specific*, o las prácticas en el campo expandido de la década de los 70 con sus cruces posibles entre el arte, paisaje y ciudad, el graffiti norteamericano de finales de los años 70, o el post-graffiti, por citar algunos) para delimitar sus diferencias. Se asume que cualquier expresión que se dé en la calle no tiene por qué quedar legitimada automáticamente como arte urbano. Se entiende que las polaridades terminológicas son parciales y se pueden cuestionar en la teoría y en la práctica sin caer en el error de la generalización histórica.

El segundo objetivo es atender al entorno urbano como campo de producción permanente en el enunciado de la realización de la obra. Al respecto, son los propios alumnos los que encuentran obras clasificadas como arte urbano que claramente poseen un marcado estilo y contenido *urban-pop*, *after-memphis style*, *neo-minimal*, *post-internet*, *vapor-*

wave o simplemente ilustración urbana (por citar algunas tendencias recientes). Son ellos los que cuestionan el enorme paraguas terminológico que, salvo excepciones, ampara todo aquello que es producido en la calle sin la calle, para la gente sin la gente. En el contexto académico, pretender defender que los géneros artísticos (corrientes, etiquetas o terminologías siempre en revisión) son tradiciones exentas y estancas del arte, y que no se encuentran influenciadas por aportaciones reflexivas de prácticas artísticas anteriores, es un acto de desconocimiento o de autoafirmación egoísta. Máxime en una cultura globalizada y tecnológicamente híbrida (matero-virtual) en su intermediación perceptiva, y tan sensible a la viralización.

Por tanto, es importante que desde las aulas se ponga en valor -y en común- diferentes y paradigmáticos casos de estudio que, dentro del ámbito de la práctica artística como investigación, han dinamizado otras formas de entender y de hacer ciudad. Estos casos han de ser contextualizados social, política y culturalmente en el espacio donde se desarrollaron, sin olvidar el contexto histórico. La práctica artística en estos espacios no puede desmemoriarse ni descontextualizarse, y las estéticas que respondían a otros contextos y otros tiempos, no pueden ofrecerse hoy como propias del arte urbano o del nuevo muralismo urbano. Al presentarse como novedosas (inconscientemente desmemoriadas en su contexto artístico por parte de los propios artistas, o incluso por los medios de comunicación de masas y las redes sociales), puede

ocurrir que sean instrumentalizadas y estilizadas políticamente, dentro de un amable contenedor semántico que lo legitime automáticamente, llámese ciudad como soporte o arte urbano como amable género artístico al servicio del blanqueo institucional. Todos los conflictos cognitivos derivados de estas prácticas son bienvenidos, ya sean como material de trabajo ajeno o -mejor- como propio. Lo interesante es que se produzcan como resultado de las interacciones teórico-prácticas con el contexto del entorno urbano (en relación con los otros tres) y con el imaginario del arte urbano en debate y en permanente puesta en común. Está en juego nuestro cuerpo, la ciudad, nuestro mundo.

DESDE EL AULA HACIA UN NUEVO ARTE URBANO

¿Podría la obra de Santiago Cirugeda -antes citada- ser considerada arte urbano? Predeterminados por el automatismo de clasificación del imaginario "arte urbano" podríamos perfectamente decir: "no, porque no es un artista urbano, además, no hace murales". Sin embargo, lo que Cirugeda hace es interpretar la urbe directamente, en su dimensión estética, política, simbólica, buscando sus propios límites de acción e interrelación con la comunidad, y considerando la actualización en la negociación del concepto de procomún. Bien. Lo importante aquí, de nuevo, y como ya hemos mencionado, es que las respuestas pueden ser modificadas en función de lo que queramos considerar como producción de sentido y conocimiento. Si pensamos que todo arte urbano ha de seguir estando legitimado por su histórico acto

fundacional (el *graffiti*) o que todo arte urbano ha de ser ilegal y eminentemente representacional, pictórico y/o mural, entonces irremediablemente estamos hablando de un modelo de ciudad anclado en otro contexto histórico, como mero soporte monocorde y recurso expositor. Un concepto de ciudad que se aleja de nuestra actual coyuntura histórica, que apunta hacia una integración de los cuatro entornos (anteriormente citados) en una ciudad inteligente, algorítmica, vigilada y normativa, pero también -por qué no- autosostenible, verde, amable e inclusiva. El arte que interpela a la urbe de hoy, ¿quizás el nuevo arte urbano?, una vez superado el concepto de nuevo muralismo urbano, conversa con una ciudad dinámica sin aferrarse (por desconocimiento o romanticismo) a lo que ya fue, lejos del espacio-tiempo actual, asumiendo en lo que se está convirtiendo y planteando opciones de futuro. Si entendemos sólo una forma de hacer arte en la urbe, una forma legitimada ya por el mercado (instrumentalizada por la "democracia de mercado"), entonces paralizamos el derecho a imaginar otra ciudad desde la producción del espacio (espacios percibidos, concebidos y vividos) de la que ya hablaba hace tiempo Lefebvre (2013). Al respecto Pallarès (2018) apela a la recuperación del juego, la conciencia y la responsabilidad ciudadana, afirmando que "a pesar de prohibiciones, limitaciones y malos hábitos incorporados en el estar y el moverse por la ciudad, la acción de jugar sigue siendo vital en el espacio público pues obliga a un reconocimiento del mismo". Un juego que es tanto una acción política transformadora, como ocupación responsable.

“Una transformación para un ente en constante construcción que, sin nosotros y nosotras, acabaría siendo un escenario para narrativas únicamente de ficción”.

CONCLUSIONES

Sobre esta experiencia, el aula (como lugar de encuentro, reflexión y documentación del conocimiento producido por los conflictos cognitivos) es donde se dan las condiciones posibles y necesarias para hablar frente a futuros productores culturales de la relación que se establece entre el procomún y la cultura, y entre el espacio y el lenguaje. Una relación que cristaliza en los hábitos de las sociedades capitalistas y, en última instancia, en lo que Habermas y Marcuse llamaron la “ideología de la razón técnica”. Una relación que puede ser repensada, reconfigurada y refutada desde la producción artística. Porque nuestra forma de relacionarnos con lo “otro”, lo externo a nosotros, está mediada por la idea de dominación e instrumentalización de los recursos, nunca la de adaptación o respeto, y menos en una economía global donde el capital es una herramienta de producción vinculada a la obtención exponencial de beneficios para los que el procomún es mercancía a disposición de la dinámica de mercado. Usar el procomún, legal, alegal o ilegalmente, para reclamar el uso de los que no tienen voz, es el primer paso, pero no puede ser el último, ni el único. Podemos expresarnos en los muros,

exponernos, desfogarnos y poetizar, incluso llamar a la acción, pero, si sentimos la necesidad de rehacer el espacio procomún, es decir, si nos paramos a constituir una obra fuera de nosotros mismos y del cubo blanco, en otro marco de relaciones y hábitos, con la intención de aflorar la voluntad de cambiar las acciones colectivas, entonces estamos hablando de una revolución cultural (quizás permanente, como diría Gramsci) que imagine otra ciudad y otro mundo, y que incluso cambie nuestro imaginario del arte urbano. Un arte que -con autocrítica- no tiene por qué ser arte por el hecho de habitar instrumentalmente la ciudad, y que muchas veces se ha olvidado de la propia ciudad que da nombre a su género. Esto se refiere a activar desde la docencia un vector reflexivo que imagine una acción, que indique otra posibilidad de entorno urbano y, por consiguiente, corporal, medioambiental y digital. Un vector que pasa irremediablemente por confrontar el imaginario colectivo del llamado arte urbano, con su incidencia transformadora de los procomunes del entorno urbano.

“Imagen e imaginación” tienen la misma raíz etimológica. Si uno de los encargos sociales del artista ha sido, y sigue siendo, hacer visible lo invisible, o incluso dar forma al mundo, o hacer la revolución atractiva, es pertinente fijarse en propuestas artísticas que dotan de sentido (y sentimiento) la lectura del presente, pero indicando otra posibilidad de futuro. Los nuevos artistas urbanos no repetirían y descontextualizarían formalmente lo ya hecho y

legitimado, sino que propondrían "promesas de felicidad", otro arte para otra ciudad, como aseguraba Marcuse (2007) en "La dimensión estética". Tratarían, por tanto, de contextualizar cada expresión, idea, práctica y propuesta en su momento histórico y en su contexto espacial. Es ahí donde el artista imagina otros espacios ideales, no reales "utopías", como imaginaciones que aterrizan una utopía en un espacio real, regulado y cotidiano (topía) del procomún urbano. Teniendo esto en cuenta, el artista al formalizar su idea imaginada, perseguiría una nueva realidad que puede ser cumplida. Una realidad que tendría que ser puesta en común, expuesta, debatida y negociada. Y en ese proceso dialéctico se transformaría a sí misma y podría transformar al espectador, al usuario y al ciudadano. Así, el carácter transformador de la obra encuentra sus límites en las políticas mismas de subjetivación de los imaginarios y en la capacidad de artistas y ciudadanos para agenciarse las representaciones de lo que les es común.

Para que el cuestionamiento dialéctico produzca sus frutos docentes en el espacio-tiempo de un curso académico, es necesario actualizar los conceptos histórico-artísticos, tanto del arte contemporáneo como del arte urbano. Además, es necesario tomar conciencia del concepto de procomún y señalar la importancia del contexto de la obra, recogiendo y dinamizando desde el aula los conflictos cognitivos que resultan del intercambio de ideas y representaciones de la ciudad imaginada. Muchos determinamos que el cuerpo común que nos contiene está enfermo en su sobre-explotación y uso egoísta

mayoritario, y tiene que ser considerado -también desde el arte- en interacción solidaria con los cuatro entornos (cuerpo, ciudad, medioambiente, red). Porque al cuerpo común le importa muy poco si su piel está tatuada o no lo está, cuando entra en quirófano... o en el aula.

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

1. Fue en 1843 cuando Joseph Paxton abrió el Birkenhead Parken en las proximidades de Liverpool, Inglaterra. Fue el primero que fue concebido como un espacio para uso y disfrute ciudadano y, sobre todo, financiado con fondos públicos. Más info: <http://urban-networks.blogspot.com/2014/10/el-primer-parque-publico-de-la-historia.html> [Consultada: 24-04-2019]

2. Para más información sobre los proyectos artísticos de Santiago Cirugeda, en distintos ámbitos de la realidad urbana, consultar la web: <http://www.recetasurbanas.net> [Consultada: 24-04-2019]

ABARCA, J. (2016) Del arte urbano a los murales, ¿qué hemos perdido?. Urbanario. Recuperado de: <https://urbanario.es/del-arte-urbano-a-los-murales-que-hemos-perdido> [Consultada: 24-04-2019]

BESSER, J. (2010) Muralismo Morte: The Rebirth of Muralism in Contemporary Urban Art. From Here to Fame.

- CAFFIO, G. (2015) "Surveying New Muralism in Italy: Urban Art Interventions for the Regeneration of Turin's Architectural Heritage". En SAUC-Journal V1 - N1, Places e non-places. Recuperado de : https://www.urbancreativity.org/uploads/1/0/7/2/10727553/gaffio_journal2015_v1_n2.pdf [Consultada: 24-04-2019]
- DELGADO, M. (2006) El animal público. Madrid: Ediciones Anagrama.
- ECHEVERRÍA, J. (1999) Los señores del aire y el Tercer Entorno. Barcelona: Destino.
- GROYS, B. (2016) Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea. Buenos Aires: Caja Negra.
- GUATTARI, F. (1996). Las tres ecologías. Valencia: Editorial Pre-Textos.
- JACOBS, J. (2011) Muerte y vida de las grandes ciudades. Madrid: Capitán Swing Libros, 2011.
- LAFUENTE, A. (2007) "Los cuatro entornos del procomún". En Archipiélago. Cuadernos de Crítica de la Cultura, 77-78. Recuperado de: <http://digital.csic.es/handle/10261/2746> [Consultada: 24-04-2019]
- LEFEBVRE, H. (2013) La producción del espacio. Madrid: Capitán Swing Libros.
- LORIMER "LUNA PARK", K. (2016) Unsanctioned: The Art on New York Streets. Carpet Bombing Culture.
- MARCUSE, H. (2007) La dimensión estética. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1965) Meditación de la técnica. Madrid: Espasa-Calpe.
- PALLARÈS, J. (2018). LE SOL TE FERA TRÉBUCHER (salir a la calle con la mochila vacía). En VB_exposición visible, nº5. Palma (Mallorca).
- PÉREZ TORRES, N. (2017). Del graffiti al muralismo. Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica: intervenciones estético-políticas en el arte público latinoamericano / Teresa Espantoso Rodríguez ... [et al.]. - 1ª ed.
- RANCIÈRE, J. (2006) El odio a la democracia. Ed. Amorrortu.
- SAVERY, J. Y DUFFY, T. (1996) Problem based learning: An instructional model and its constructivist framework. En Wilson, B. G. (Ed.) Constructivist learning environments. Englewood Cliffs, NJ: Educational Technology Publications.
- VYGOTSKY, L.S. (1987) Pensamiento y lenguaje. Madrid: Visor.



SANTIAGO MORILLA es artista en activo, investigador y profesor en el Departamento de Pintura de la Facultad de BBAA en la Universidad Complutense de Madrid, y en el grado en BBAA de TAI adscrita a la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, donde imparte asignaturas de "Pintura Mural" y "Naturaleza y Entorno urbano", entre otras. Licenciado en BBAA por la UCM actualmente realiza su tesis doctoral: "Intervenciones artísticas en la cartografía digital desde 2005". Pertenece al grupo de Investigación "Prácticas Artísticas y Formas de Conocimiento Contemporáneas" (Cod.588) UCM y forma parte del Proyecto I+D + i "Interacciones del arte en la tecnosfera" MINECO, 2018-2021.

<https://bellasartes.ucm.es/santiago-morilla>
<http://www.santiagomorilla.com>

MURAL STREET ART CONSERVATION

Dirección y coordinación científica:
Elena García Gayo

Recepción de artículos:
observatoriodearteburbano@gmail.com

COMISIÓN CIENTÍFICA:

Gabriela Berti: Dra. por la Universidad Autónoma de Barcelona. Licenciada en Filosofía y máster en teoría y estética del arte contemporáneo, UAB, Fundación Joan Miró. Especialista en arte y cultura urbanos. Autora de Pioneros del graffiti en España, galardonado como la mejor publicación del año (UNE 2010).

Fernando Figueroa Saavedra: Dr. por la Universidad Complutense de Madrid. Licenciado en Geografía e Historia. Historia del Arte. Investigador independiente. Autor de Firmas, muros y botes (coautor, autoedición 2014), El graffiti de firma (Minobitia 2014), Graphitfragen (Minotauro Digital 2006), El graffiti universitario (Talasa 2004) o Madrid Graffiti (coautor, Megamultimedia 2002).

Ester Giner Cordero: Dra. por la Universidad Politécnica de Valencia. Licenciada en Bellas Artes, especialidad Conservación Restauración de Bienes Culturales. Colaboradora científica en la Scuola Universitaria Professionale della Svizzera

Italiana (SUPSI) en Lugano, Suiza. Imparte docencia en el grado en Conservación Restauración y en el máster en actividades creativas para profesores de primaria. Dirección de tesis de grado en arte urbano.

Laura Luque: Dra. por la Universidad de Jaén. Licenciada en Geografía e Historia. Historia del Arte. Trabaja en la Universidad de Jaén, donde desarrolla proyectos relacionados con el arte contemporáneo en distintos ámbitos: artes plásticas, fotografía, vídeo-arte, arte urbano, etc. Además organiza y codirige actividades de difusión como la Noche en Blanco en Jaén.

Virginia Santamarina Campos: Dra. por la Universidad Politécnica de Valencia. Licenciada en Bellas Artes, especialidad en Conservación y Restauración de Patrimonio Histórico-Artístico. Profesora Titular de grado y posgrado en el Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la UPV. Coordinadora del Micro-Clúster de Investigación (MCI) "Globalización, turismo y patrimonio" en International Campus of Excellence VLC/CAMPUS. Su principal línea de investigación se centra en la construcción social y gestión sostenible del muralismo contemporáneo, Street Art. Dirige proyectos internacionales de I+D+I y contratos internacionales de I+D+I financiados por entidades públicas o privadas. Editora y autora en 2015 de "Conservation, Tourism and Identity of Contemporary Community Art" en Apple Academic Press - Taylor & Francis.

Rosa Senserrich Espuñes: Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona, especialidad Restauración. Profesora asociada de la sección de Conservación-Restauración en la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona. Docente de Grado en C y R de la asignatura Tratamientos III- pintura mural- y en el máster oficial Dirección de proyectos de conservación restauración. Miembro activo del grupo de investigación Conservación-Restauración de Patrimonio de la misma universidad.

AVISO LEGAL: Los autores son responsables de las opiniones de los artículos, así como del uso de las imágenes aportadas para su ilustración. MURAL STREET ART CONSERVATION por <http://observatoriodearteurbano.org> se distribuye bajo una Licencia Creative Commons 4.0 Internacional: Reconocimiento (Attribution): En cualquier explotación de la obra autorizada por la licencia hará falta reconocer la autoría. No Comercial (Non commercial): La explotación de la obra queda limitada a usos no comerciales. Sin obras derivadas (No Derivate Works): La autorización para explotar la obra no incluye la transformación para crear una obra derivada. Compartir Igual (Share alike): La explotación autorizada incluye la creación de obras derivadas siempre que mantengan la misma licencia al ser Divulgadas. Atribución NoComercial SinDerivar



Diseño de portada: **Adela Cabañas**