

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



Arte urbano en el Espacio Expositivo:

Siglo XXI a través del análisis de seis modelos singulares

Isabel Gómez González

Dissertação

Mestrado em Museologia e Museografia

2015

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**Arte Urbano en el Espacio Expositivo:
Siglo XXI a través del análisis de seis modelos singulares**

Isabel Gómez González

Disertação orientada pela Prof. Doutora Sofia Leal Rodrigues
e co-orientada pelo Pedro Soares Neves, Colaborador CIEBA/ FBAUL

Mestrado em Museologia e Museografia

2015

SINOPSIS

En la actualidad, museos y galerías de todo el mundo realizan exposiciones de un arte que tiene sus orígenes en el espacio urbano. El presente estudio muestra las estrategias posibles que tanto los artistas como las instituciones museológicas y comisarios han adoptado para mostrar el arte urbano en el espacio expositivo. Los objetivos son analizar a través de seis exposiciones llevadas a cabo en Europa, en el transcurso del siglo XXI, las características conceptuales, técnicas y formales para realizar una exposición de arte urbano, buscando la interconexión existente entre el lenguaje artístico propio de este arte y el lenguaje expositivo.

Para ello se muestra un contexto histórico en el que se abordan los principales casos desarrollados a lo largo de la historia, orientado a crear una base a un movimiento que actualmente está en pleno auge. Se analiza también el papel adyacente del graffiti con el arte urbano, encontrando tanto grandes similitudes como diferencias, que han coexistido a lo largo de los años complementándose unas con otras, sea entre los artistas, en el espacio urbano y en el espacio expositivo.

Bajo la emergencia de muestras de arte urbano en la actualidad, este estudio selecciona seis exposiciones que tuvieron lugar en instituciones europeas desde el 2008. La variedad entre ellas permite realizar un análisis rico en posibilidades, como en *Street Art* en la Tate Modern, una institución de gran relevancia a nivel internacional y con artistas referentes dentro del movimiento; en *Banksy versus Bristol Museum*, en la que el mediático y anónimo Banksy crea una muestra heterogénea; con Os Gêmeos en el Museu Berardo en Lisboa se presenta una exposición de uno de los grandes referentes del arte urbano en el mundo, o el Palais de Tokyo que presenta unos espacios propicios para la muestra de este tipo de arte bajo una serie de eventos desarrollados en una amplia línea temporal con una gran variedad de artistas; Lisboa, ciudad distinguida por su implicación con el arte urbano, presenta dos muestras importantes, una en la Fundação EDP-Museu da Electricidade con la figura emergente de Alexandre Farto, y otra en el MUDE con el significativo André Saraiva.

Bajo la premisa de que todos estos artistas han desenvuelto o desenvuelven su trabajo en la calle, se estudia su relación con el lenguaje adaptado para el espacio expositivo. El objetivo desarrollado es la búsqueda de una esencia que permita sentir y apreciar el arte urbano en todos sus contenidos, sea formal, técnica o conceptualmente, reflexionando acerca de la naturaleza del mismo para así realizar la complicada descontextualización de presentar un arte en un espacio ajeno a sus raíces.

Tras el análisis de las exposiciones, se observan varias formas de abordar la inclusión en el museo, categorizándolas en exposiciones individuales, colectivas, históricas y temáticas, creando cuatro líneas curatoriales.

Desde la perspectiva de las estrategias creativas analizadas en las exposiciones, se observan diferentes recursos tanto por parte de los artistas como de las instituciones para introducir el arte urbano en el contexto museológico, encontrando aspectos que coexisten dentro y fuera del espacio expositivo.

Además, el estudio examina cómo a lo largo de la historia hubo un intento de aproximación e inclusión del arte popular al espacio expositivo, lo cual desarrolló un camino para la institución museológica actual, que debe defender un servicio y un compromiso con la sociedad bajo la actual demanda de un público interesado en el arte urbano.

Palabras clave:

Arte urbano

Graffiti

Museo

Institución museológica

Artista

RESUMO

Na atualidade, os museus e as galerias mundiais acolhem, cada vez com maior frequência, exposições de um género artístico que teve as suas origens no espaço urbano.

Este fato tem sido motivo de grande controvérsia ao longo dos anos, estabelecendo uma linha divisória entre os defensores de um movimento que tem uma natureza urbana, ilegal e as instituições que aceitam a arte urbana e lhe garantem uma perspectiva legal.

Esta dissertação tem por objectivo analisar, com base em seis exposições feitas na Europa ao longo do século XXI, as características conceptuais, técnicas e formais que permitem a concretização de uma exposição de arte urbana, procurando aferir a interligação existente entre a linguagem artística própria desta arte e a linguagem expositiva.

Antes de se efetuar a análise dos designados “casos de estudo” contextualiza-se a génese da arte urbana, um movimento que atualmente está em pleno auge.

Analisou-se, igualmente, o papel adjacente do graffiti e a sua relação com a arte urbana, o que permitiu identificar as semelhanças e as diferenças entre duas práticas que têm coexistido ao longo dos anos, quer seja no trabalho dos artistas, no espaço urbano ou no próprio espaço expositivo.

O movimento artístico, que tem evoluído ao longo do século passado, assume-se como uma plataforma para o entendimento da realidade presente, caracterizada por um número crescente de exposições que abordam a arte urbana através de novas perspectivas, em que, muitas vezes, a cidade não é a única protagonista.

O presente estudo focou a sua análise em seis exposições de arte urbana que se realizaram em instituições museológicas europeias, a partir do ano de 2008. A variedade destas mostras permitiu efetuar uma análise eclética e inclusiva que segue o seguinte percurso: a exposição *Street Art* na Tate Modern, efectuada numa instituição de grande relevância a nível internacional e com artistas de referência dentro do movimento da arte urbana; a exposição *Banksy versus Bristol Museum*, na qual o mediático e anónimo Banksy cria uma mostra heterogénea; a exposição no Museu Berardo em Lisboa do trabalho paradigmático d’Os Gêmeos no contexto da arte urbana mundial e a mostra no Palais de Tokyo (um espaço já por si propício à exibição deste tipo de arte) que se desenrolou numa série de eventos, realizados ao longo de uma ampla linha temporal e com a participação de uma grande variedade de artistas. Por fim, em Lisboa, cidade distinguida pela sua envolvimento com a arte urbana, estudaram-se duas exposições relevantes: a mostra de Alexandre Farto, uma figura emergente da arte urbana, na Fundação EDP-Museu da Eletricidade e a exibição do trabalho de André Saraiva no MUDE.

Todos os artistas que participaram nestas exposições têm desenvolvido o seu trabalho na rua, pelo que se estuda a forma como estes adaptaram a sua linguagem criativa/plástica ao espaço expositivo. O objetivo proposto é refletir sobre a natureza da arte urbana em todas as suas vertentes – formal, técnica e concetual –, de modo a tentar encontrar estratégias e linhas de pensamento que possam ajudar a entender a forma como esta foi exibida num espaço alheio às suas raízes.

A análise das exposições permitiu observar várias formas de abordar a inclusão da arte urbana no espaço expositivo. As exposições encontram-se categorizadas em quatro linhas curatoriais – exposições individuais, coletivas, históricas ou temáticas – que serviram de base à realização de um estudo pormenorizado do artista, dos vários artistas, do diálogo que se estabelece entre eles, bem como do movimento artístico ou dos conceitos artísticos propostos pelos artistas e pela arte urbana em si.

As estratégias criativas analisadas nas exposições, revelam o uso de diferentes recursos por parte dos artistas, bem como das instituições, para introduzir a arte urbana no contexto museológico, encontrando-se aspectos que coexistem tanto dentro como fora do espaço expositivo.

Além disso, o estudo observa como ao longo da história houve uma tentativa de aproximar e incluir a arte popular ao espaço expositivo, desenvolvendo o caminho para a instituição museológica atual, que tem de defender um serviço e compromisso com a sociedade, perante a atual demanda de um público interessado na arte urbana.

Palavras-Chave:

Arte urbana

Graffiti

Museu

Instituição museológica

Artista

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a todas las personas que han estado involucradas tanto académica como personalmente durante todo el proceso de este trabajo.

A mi orientadora la Profesora Sofia Leal Rodrigues por su labor de acompañamiento y seguimiento durante el proceso de realización de este trabajo. A mi co-orientador Pedro Soares Neves por el interés ofrecido por el tema y la aportación de conocimientos sobre el estudio tratado.

Agradecer a todas las personas que han contribuido con sus conocimientos al desenvolvimiento de mi trabajo, a Luisa Santos por su ayuda y consejos, a mis compañeros de máster, sin ellos el proceso no hubiese sido el mismo, a Daniela, por ser mi compañera de biblioteca, por el gran apoyo, consejos y aportaciones a lo largo del trabajo. Un especial agradecimiento mi gran compañera y amiga Suzana, por las largas conversaciones acerca del trabajo, por su constante disponibilidad, por el aporte de conocimientos, por los consejos y por el gran apoyo y fuerza ofrecida.

A mi hermana, a mi padre, a mi familia y a mis amigos por estar en todo momento disponibles y enviarme mensajes de ánimo, sin ellos todo sería más duro. A Hugo, por estar ahí, por apoyarme, por aguantarme, por ser mi *couch* personal, por aconsejarme, por animarme y por ayudarme en el desarrollo de la tesis en todos los sentidos.

Por último a mi madre, a quien le debo un gran agradecimiento por absolutamente todo, por ayudarme con este trabajo, por su preocupación constante, por su gran apoyo y confianza, mil gracias mamá.

Muito obrigada a todos.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	II
1.1. MOTIVACIONES PERSONALES Y ACADÉMICAS	II
1.2. OBJETIVOS	II
1.3. METODOLOGÍA	12
1.4. FUENTES GENERALES DE DOCUMENTACIÓN	12
2. MARCO TEÓRICO	13
2.1. GRAFFITI Y ARTE URBANO	13
2.2. GRAFFITI	15
2.2.1. CONTEXTO HISTÓRICO	15
2.3. ARTE URBANO	21
2.3.1. CONTEXTO HISTÓRICO	23
2.3.2. CARACTERÍSTICAS DEL ARTE URBANO	38
2.3.3. ARTE URBANO EN EL MUSEO	45
2.3.4. CONCEPTOS MUSEOLÓGICOS	46
3. CASOS DE ESTUDIO	48
3.1. STREET ART TATE MODERN	48
3.2. BANKSY VS BRISTOL MUSEUM	55
3.3. OS GÊMEOS	64
3.4. LASCO PROJECT	70
3.5. DISSECÇÃO/DISSECTION	80
3.6. ANDRÉ SARAIVA	86
4. CONCLUSIONES FINALES	93
5. REFERENCIAS	99
6. LISTA DE FIGURAS	106

I. INTRODUCCIÓN

El presente estudio tratará de investigar las diferentes estrategias utilizadas para traspasar el arte urbano al espacio expositivo, bajo la presente preocupación por mostrar un movimiento que reside en las calles en un espacio que no es el suyo.

I.1. MOTIVACIONES PERSONALES Y ACADÉMICAS

Las motivaciones personales y académicas surgen por el presente éxito que el arte urbano está teniendo en las calles y en las instituciones. Desde mis años de estudios en Bellas Artes en la Universidad de Pontevedra, el arte urbano fue un tema recurrente en varios aspectos, principalmente por parte de mis compañeros. Más tarde, en la Facultad de Bellas Artes de Lisboa, el interés personal aumentó dadas las relaciones siempre presentes en varios ámbitos de las asignaturas, incluyendo proyectos con la comunidad o la preocupación en cuanto a la conservación de este arte. Puesto que los estudios eran en Museología y Museografía, la cuestión acerca de que este arte que no nació para estar en el museo se esté introduciendo en él, hacía surgir un debate constante dentro del campo académico.

Bajo el panorama museológico existente en Lisboa, con las exposiciones sucedidas en el año 2014 de Vhils en la Fundación Edp y de André Saraiva en el Mude; la presencia de la GAU, plataforma de promoción y difusión del arte urbano en Lisboa; o de las conferencias organizadas de “Street Art & Urban Creativity”, con el fin de reunir el conocimiento y el reconocimiento científico del graffiti y del arte urbano, se mostraba más que evidente la preocupación por un arte que está ganando adeptos por parte de la sociedad y de las organizaciones culturales, contando con el apoyo de investigadores, museólogos, comisarios y artistas.

Con el debate existente en que los defensores del arte urbano opinan que no puede existir en el espacio expositivo por la pérdida de su naturaleza urbana e ilegal, la realidad nos muestra que a lo largo de los años el arte urbano se ha insertado tanto en galerías como en museos. Tras llegar a la conclusión de que no existe una base sólida que defienda o no el arte urbano en el espacio museológico, resulta pertinente observar cómo es introducido en las paredes de las instituciones, analizando las estrategias utilizadas, con el fin de intentar solventar esa pérdida de su esencia y liberarse del estigma ilegal.

I.2. OBJETIVOS

Se pretenderá investigar acerca de las estrategias utilizadas tanto por los artistas como por los comisarios y museólogos en su labor por traspasar el arte urbano, el cual tiene su esencia en las calles, al espacio expositivo. Los objetivos serán mostrar cómo funciona un arte que es pensado para estar en el exterior cuando es transferido al museo, observando cómo se adapta el lenguaje del arte urbano fuera de su contexto original, buscando las posibilidades de interacción, de inclusión de la obra en el espacio museológico.

El presente trabajo pretende mostrar también los cambios de actitud y de consideración respecto a este movimiento, acerca de cómo se ha ido consolidando y legitimando a lo largo de los años, reforzando así la idea de su lugar en el museo.

1.3. METODOLOGÍA

Observar analítica y cronológicamente seis exposiciones a lo largo del siglo XXI mediante una metodología cualitativa exploratoria.

La lista de exposiciones refleja lo que se ha realizado desde principios del siglo XXI. No por ello intenta mostrar una evolución, sino que fueron elegidas mediante un método selectivo que pretende mostrar una variedad entre ellas, partiendo de que todas cuentan con artistas que desenvuelven o han desarrollado su trabajo en la calle.

Se ha restringido el área geográfica a Europa, contando con tres exposiciones en Portugal, dos en Reino Unido y una en Francia. Dos de estas exposiciones se han elegido debido a que sus protagonistas son referentes claros dentro del arte urbano como es el caso de Os Gêmeos y Banksy; por otro lado, la elección de *Street Art* en la Tate Modern ha sido por su relevancia como institución a nivel internacional, además de la participación de artistas referentes dentro de éste movimiento. La elección de tres de ellas en Lisboa supone poner en manifiesto la actual relevancia de la ciudad bajo la escena del arte urbano internacional, una de ellas ya citada como es la de Os Gêmeos; otra es la de Vhils, figura notable dentro del arte urbano portugués e internacional y la de André Saraiva por su conexión con la ciudad y por el interés en estudiarla bajo el diálogo que ofrece con la tosca arquitectura del Mude; de la misma forma que el Lasco Project ofrece el interés en ser estudiado en otro contexto arquitectónico particular, por poseer una gran línea temporal, y por la multitud de artistas que han participado en el.

El estudio se llevará a cabo buscando la relación entre la obra que los artistas realizan en la calle y en el museo, desde el punto de vista de la técnica, el concepto y la forma. Por otro lado se analizará la interconexión entre el lenguaje artístico y el lenguaje expositivo.

1.4. FUENTES GENERALES DE DOCUMENTACIÓN

Las fuentes generales de documentación e información han sido: Lewisohn, C. (2008) *Street art, the graffiti revolution*; Castleman, C. (1987) *Los graffiti*; Deitch, J., Gastman, R. y Rose, A. (2011) *Art in the streets*, la Tesis de doctorado de Francisco Javier Abarca Sanchís (2010) *El Postgraffiti, su escenario y sus raíces: Graffiti, Punk, Skate y Contrapublicidad*, documentales y entrevistas a artistas, comisarios y críticos de arte, páginas web de los artistas, artículos de prensa para basarse en hechos reales contemporáneos, el seguimiento continuado de páginas web, blogs y redes sociales relacionadas con el arte urbano y el graffiti y los conceptos museológicos difundidos por el ICOM.

Cabe referir también la disertación de máster defendida por Sara Rodrigues Eugénio (2013) en el ICSTE – IUL, titulada *Arte Urbana no Século XXI – a relação com o mercado da arte*, en la que aborda la relación del arte urbano con el mercado del arte del panorama portugués y del papel del agente intermediario; de la que se ha obtenido un gran beneficio gracias a las entrevistas realizadas a figuras relevantes del campo del arte urbano portugués.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. GRAFFITI Y ARTE URBANO

El término “arte urbano” es extremadamente amplio y conlleva a numerosas confusiones al poder abarcar varios campos de estudio. A la palabra en inglés *Street Art* le sucede lo mismo, pero dentro del movimiento artístico, se encuentra más consolidada.

Antes de definir el término arte urbano se comparará con el graffiti puesto que es complicado de entender sin haberlo estudiado primero, para así ir descubriendo el propio significado de arte urbano.

Son géneros muy diferentes que se complementan e intercambian, habiendo muchos artistas de arte urbano que practican o han practicado el graffiti. Hay un amplio campo de teorías que defienden varias versiones de lo que puede establecer la diferencia entre arte urbano y graffiti, pero fundamentalmente se propone que la de Cedar Lewisohn¹ definida en el libro *Street Art: The Graffiti Revolution* es la que mejor se adapta al tema tratado.

El arte urbano a menudo se confunde con el graffiti, y a pesar de ser dos movimientos que surgen prácticamente en paralelo, el arte urbano ha ido evolucionando dentro de su campo con nuevos aportes, técnicas y conceptos, a diferencia del graffiti que siempre ha tenido el objetivo de ser puro en su forma y concepto desde sus inicios (Abarca Sanchís, 2010). Por lo tanto, es adecuado diferenciarlos para entender cuales son tanto sus grandes similitudes como sus grandes diferencias, dado que son movimientos diferentes pero con puntos en común.

El graffiti es generalmente entendido como una forma no oficial, una aplicación sin censura de un medio en una superficie. Por *graffiti writing* se entiende como un movimiento ligado a la cultura del hip hop cuya mayor preocupación es el *tag*² (firma del autor) (Lewisohn, 2008, p.15). Aunque el término correcto para definir este famoso movimiento es *graffiti writing*, a lo largo de este trabajo se denominará simplemente graffiti dado que ha sido aceptado y entendido de esta manera, pero en todo momento estaremos aludiendo al *graffiti writing* que Cedar Lewisohn indica.

El arte urbano proviene del término en inglés *Street Art*. Aunque su correcta traducción es “arte callejero”, se prefiere el uso de arte urbano por tener un uso más común y académico. Por tanto todas las referencias recogidas de textos en inglés en las que se utilice el término *Street Art* se traducirán como arte urbano. *Post-graffiti* también es utilizado para definir este movimiento, como Javier Abarca defiende en su tesis, de la que el presente escrito toma referencias, pero se prefiere el uso de “arte urbano”, más utilizado en contextos académicos.

Esta denominación, tanto en castellano como en inglés, busca abarcar un amplio grupo de artistas con diferentes formas de trabajar (Lewisohn, 2008, p. 15). El artista John Fekner afirma que el arte urbano es todo el arte de la calle que no es graffiti (Lewisohn, 2008, p. 23).

¹ Cedar Lewisohn es un investigador, artista y comisario de arte urbano y graffiti. Realizó la exposición de la Tate Modern titulada *Street Art*, coincidiendo con la publicación del libro *Street Art: The Graffiti Revolution* por parte de la misma institución.

² En la jerga urbana *tag* se denomina a la firma estilizada del autor propia del graffiti.

Por tanto se dispone de un término que supone ser suficientemente amplio como para no dejar fuera a ningún individuo pero lo suficientemente preciso para eliminar trabajos que no están dentro de esta categoría (Lewisohn, 2008, p. 15).

Entrando en cuestión, se puede comenzar afirmando que el arte urbano es un subgénero del graffiti. Ambos proceden de un mismo lugar, con ideas comunes, pero en términos de forma, función e intención se diferencian.

Divergen por un lado en cuanto a la reputación. A los artistas de graffiti no les interesa la opinión del público, en cuanto que a los artistas de arte urbano si. Por otro lado, el arte urbano rompe con la tradición del *tag*, de la firma, de las letras características del graffiti, centrándose en símbolos visuales que abarcan una gama mucho más amplia de los medios de comunicación. No se preocupan con la tipografía como los graffiteros, aunque pueda ser utilizada, no es el sujeto del trabajo. En un mismo muro, es fácil diferenciar ambos géneros, puesto que trabajan con lenguajes diferentes cara al público.

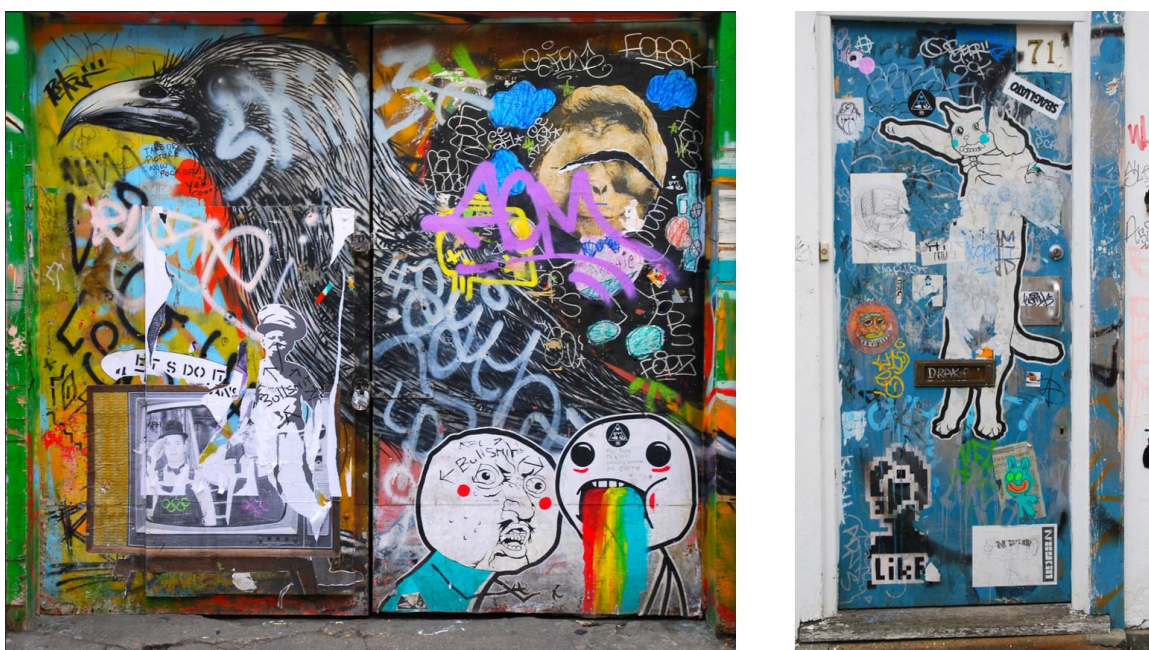


Fig. 1: Arte Urbano y Graffiti en Brick Lane y Shoreditch, Londres, 2012, 2006.

El graffiti se compone en esencia de la realización de letras mediante el uso del spray o rotuladores gruesos. Los artistas de arte urbano, además de utilizar el spray, usan otras técnicas como las plantillas, las pegatinas o la pintura plástica. El graffiti tiene la peculiaridad de reducir el *tag* hasta encontrar su forma purificada. A partir de ahí se proyecta elaborando diseños y piezas a gran escala mediante la repetición en tantos lugares como sea posible. El artista urbano también se nutre de estas características, utilizando la escala y la repetición, pero diferenciándose en cuando al contenido del trabajo (Lewisohn, 2008, pp. 15-23).

Concluyendo, Anne Waclawek afirma que las mayores diferencias entre el graffiti y el arte urbano están en el vocabulario pictórico y en los mensajes que pueden transmitir (Waclawek, 2011, p. 122).

En definitiva, la gran diferencia entre ambos es el código utilizado. En el caso del graffiti es utilizado un código cerrado que solamente es entendido por este grupo. En cuanto al arte urbano, el código es abierto, cualquier persona puede percibir y apreciar su mensaje. Mientras que el graffiti se limita a la escritura, cubriendo ciudades con un pseudónimo para así ganar una reputación dentro de su campo, el arte urbano busca transmitir un mensaje mediante composiciones, técnicas y métodos diversos a un público en general, y en muchos casos mejorar la visión de una comunidad, un barrio o ciudad.

2.2. GRAFFITI

Graffiti proviene del italiano *graffiti*, del plural *graffito*. El diccionario de la Real Academia Española lo define como: Firma, texto o composición pictórica realizados generalmente sin autorización en lugares públicos, sobre una pared u otra superficie resistente.

Grafito, del italiano *graffito*, según la RAE es un escrito o dibujo hecho a mano por los antiguos en los monumentos.

Se puede diferenciar graffiti³ de grafito en el código utilizado. Mientras que en el grafito el código utilizado es legible por el espectador, en el graffiti nos encontramos con un código cerrado que sólo es perceptible por la comunidad a la que pertenece (Abarca Sanchís, 2010, p. 238).

Joan Garí refiere:

Llamamos graffiti a un código o modalidad discursiva en el que emisor y receptor realizan un particular diálogo –desde el mutuo anonimato- en un lugar donde éste no está permitido, construyendo con diferentes instrumentos un espacio escriturario constituido por elementos pictóricos y verbales, en ósmosis y amalgama recurrente (Garí, 1995, p. 26).

En el mismo texto Joan Garí cita a Jean Baudrillard (1940) sobre su escrito acerca del graffiti de Nueva York en el que distingue dos tipos de grafito, tomando el primer tipo referente al movimiento de graffiti contemporáneo.

Aquellos que surgen como réplica a los modos del lenguaje codificados por los mass-media, influidos por el cómic y la música pop y a menudo carentes de un significado inmediato, y aquellos otras obras de las minorías raciales de los suburbios, de fuerte contenido político e/ o ideológico (Garí, 1995, pp. 28-29).

2.2.1. CONTEXTO HISTÓRICO

Durante la segunda guerra mundial, el inspector de astillero James J. Kilroy escribió en partes de barco y equipamiento "*Kilroy was here*". Esta frase fue apropiada como un eslogan no oficial de la armada estadounidense añadiéndole un personaje asomándose por encima de una pared (Deitch et al., p. 296).

³ En el presente trabajo se utilizará la designación italiana Graffiti aceptada dentro de la comunidad de arte urbano y afines.

En los Ángeles, en 1943, aparece el “cholo graffiti”, una marca de territorio de bandas México-Americanas a raíz de las revueltas entre los jóvenes y el servicio militar (Deitch et al., p. 296).

Entretanto, la inquietud por estudiar, tener consciencia y dar valor a este fenómeno comienza también en el siglo XX con los grafitos infantiles que los niños hacían en las paredes públicas y eran documentados por varios fotógrafos de la época. Brassai (1899-1984) fotografió este tipo de inscripciones surgidas en los barrios obreros de París desde 1930, documentándolas minuciosamente en su cuaderno para poder regresar al lugar y realizar así una labor de investigación. Observaba la evolución de estos graffitis, que con el paso del tiempo o con la intervención de otros artistas iban transformándose y alterándose, una característica que se observa también hoy en día. De esta labor de investigación se realiza una exposición en el Moma en 1956-1957 titulada *Language of the Wall: Parisian Graffiti Photographed by Brassai*, en la cual Edward Steichen es el encargado de seleccionar 120 fotografías de graffitis de niños de varias edades que nos acercan a la realidad de la época (Moma, 1956). La cultura infantil callejera también es fotografiada por Helen Lewitt (1913) en Nueva York entre 1938 y 1949 y por Roger Mayne (1929) en Notting Hill, Londres, durante los años cincuenta (Abarca, 2008a). Aunque estos grafitos no son propiamente graffitis, creemos que guardan similitudes tanto con el arte urbano como con el graffiti, pudiéndose considerar las primicias de estos movimientos.



Fig. 2: “Kilroy was here” gravado en el monumento a la memoria de la Segunda Guerra Mundial; Brassai, El Rey Sol (Puerta de Saint-Ouen), Serie IX: Imágenes primitivas; Helen Levitt, Niño dibujando en la acera.

GRAFFITI EN NUEVA YORK

Poco a poco tanto los graffitis infantiles como los de bandas callejeras fueron evolucionando y en la segunda mitad de los años setenta cada vez más niños y adolescentes pintaban en las calles de Nueva York y Filadelfia, gracias a la aparición de rotuladores permanentes y pintura de aerosol (Abarca Sanchís, 2010).

En 1982, Craig Castleman publica el libro titulado “*Geeting Up*”, traducido al español cómo “*Los Graffiti*”, en el cual realiza un estudio del movimiento de Graffiti surgido en Nueva York en los años setenta. Es el primer libro que trata a fondo la cultura del graffiti, por tanto se hará una breve contextualización basándose en sus textos como en otros que se crean convenientes.

Los fotógrafos Martha Cooper y Henry Chalfant (1940) son decisivos en la documentación de la cultura del graffiti y del hip hop de los años setenta en Nueva York, figuras clave que han favorecido la legitimación y valorización de este movimiento. Publicaron en 1984 *Subway art*, uno de los pocos libros que documenta el graffiti de Nueva York. Henry Chalfant además

dirige *Style Wars*, un legendario documental en el que Martha Cooper también participa, que retrata la cultura urbana de Nueva York, concretamente del graffiti, y realizó la segunda parte de *Spry Can Art*. Chalfant ha producido importantes exhibiciones de fotografía, como *Graffiti in New York* en 1980, en la OK Harris Gallery y *New York-New Wave* en 1981 en el P.S.1 (Chalfant, 2015). Gracias a estos autores se ha podido conservar una documentación gráfica de este arte efímero, que en muchas ocasiones era eliminado, bien por las autoridades, por el paso del tiempo o por la superposición de otros graffitis.



Fig. 3: Martha Cooper, vagón pintado con graffitis; Artículo en el New York Times: *Taki 183" Spawns Pen Pals*, 1971

Mientras que en los años sesenta en Filadelfia ya habían aparecido casos de graffiti, con la aparición de Corn Bread, o mucho antes en la era romántica con las firmas de Lord Byron o Kyselak (1799-1831) gravadas en monumentos de Europa (Abarca Sanchís, 2015), es en Nueva York dónde se produce el fenómeno de graffiti. En 1971 se produce una explosión del fenómeno, el objetivo era firmar en todos lados y a máxima velocidad, sin importar la calidad del estilo, lo que se denomina *all city*. En esta fecha el graffiti ya es un fenómeno mediático y el New York Times publica un artículo dedicado a Taki 183 (The New York Times, 1971). La figura de Taki 138 (número de la casa dónde vivía) es el pseudónimo de un joven que escribe su firma en las paredes, marquesinas de autobuses, monumentos públicos y estaciones de metro de todo Manhattan. A partir de ese momento surgen numerosos jóvenes que se introducen en este movimiento que cubría todas las calles de Nueva York, y en especial los vagones de metro (Castleman, 1987, pp. 59-70).

En 1972 Super Kool crea la “obra maestra” desarrollando un tipo de letra llamado “letras pompa” (*bubble letter*), abriendo camino a otros *writers*⁴ para crear nuevas variantes de este tipo de estilo. Surge así la llamada “guerra de estilos” (*Style Wars*), una competición entre los *writers* dónde se le da importancia al estilo, los diseños y los colores, y no sólo cubrir todas las partes con firmas (Castleman, 1987, pp. 59-70).

En 1975 surge el “vomitado” (*throw-ups*⁵), que significaba cubrir el MTA (*Metropolitan Transit Authority*) con firmas, aunque esta vez dentro de los vagones, y gracias a la innovación de los materiales cómo los degradados poco a poco van surgiendo otros tipos de letra como la

⁴ Escritores de graffiti.

⁵ *Throw ups*: pintura rápida con una capa de spray y un contorno. Para los *writers* es más importante la cantidad y la rapidez que la propia cualidad de la pintura.

informática y la gótica o con variaciones de las letras pompa más tridimensionales para crear un efecto realista (Castleman, 1987, pp. 59-70). Los personajes también comienzan a aparecer como complemento de los graffitis y suelen ser diseños que reflejan al propio artista o apropiaciones de personajes de dibujos de la cultura popular, visualmente complejos y a tamaño real, creando un contacto más directo con el público (Wacławek, 2011).

Son unos años de innumerables descubrimientos e invenciones que van construyendo códigos y lecturas que consolidan un movimiento que continua hasta nuestros días (Castleman, 1987, pp. 59-70).

Los *writers* de Nueva York pertenecían a todo tipo de clases sociales, aunque generalmente eran negros, hispanos y blancos de clase social pobre, según informes de la policía y propios testimonios de ellos. Generalmente eran hombres, aunque también había alguna mujer. Los rasgos que comparten los escritores son la tradición, el lenguaje y las técnicas del graffiti. Son orgullosos, con buena capacidad física y aficionados al arte, buscando inspiración en libros y museos. Comparten un sentimiento de identidad y de orgullo. Según el grafitero Wicked Gary:

Mucha gente se encuentra segura y a gusto cuando escribe su nombre, tienen la sensación de afianzarse, de identificarse con ellos mismos. Cuando más escribes tu nombre, más piensas en ti y comprendes cómo eres. En cuanto empiezas a hacerlo te afirmas como individuo, tienes una identidad (Castleman, 1982, p. 80).

Utilizan apodos o variaciones de sus nombres reales, y suelen cambiar de nombre hasta encontrar el que mejor les represente y con el que se sientan más cómodos. Entre ellos mantienen una jerga para diferenciar la antigüedad o destreza, suponiendo una forma de jerarquía. El término *Toy* es empleado cuando es un mal *writer* o un novato, aunque en ocasiones se emplea con una actitud peyorativa para designar a un individuo con una actitud irritante con los demás miembros. El término *King* se denomina al creador de muchas obras con un buen estilo. La “fama” se adquiere con el trabajo continuo, cuantas más pintadas en una línea de metro o calidad en el estilo es significativo para valorarse como “fama”. Ésta también es adquirida por la publicación en los periódicos de las pinturas de los *writers* o por la aparición en escenas de películas, quedando así inmortalizadas (Castleman, 1982, pp. 81-93).

El proceso técnico de estos *writers* es en primer lugar preparar los bocetos en sus cuadernos, seguidamente intentan conseguir la pintura sin tener que comprarla, invitando a otros artistas que ya dispongan de ella o robándola. Cuando seleccionan el tren, marcan la pieza definiendo las letras con un color llamativo, después crean el relleno y le dan un tono al fondo, en el que pueden aparecer personajes. Esta técnica requiere una gran destreza y rapidez en el uso del spray (Cooper y Chalfant, 1984, pp.33-34). Los *writers* eran organizados en grupos, denominados *crews*, en donde el anonimato se vuelve un colectivo que forma parte del territorio. Jean Baudrillard refiere “...el anonimato, pero un anonimato colectivo, donde esos nombres son como los términos de una iniciación que pasa del uno al otro, y se intercambian tan bien que no son, no más que la lengua, la propiedad de la calle” (Baudrillard, 1980, p.93).

También surgen una serie de organizaciones con un gran peso en esa época, en las cuales los *writers*, normalmente dirigidos por adultos, orientaban la pintura de graffiti hacia otras formas de expresión artística mejor aceptadas socialmente, para así poder introducirse en escuelas y facultades de arte. El objetivo era legitimar el estilo del graffiti, produciendo obras en otros formatos como el lienzo, invirtiendo así su creatividad en formas de arte que pudiesen ser más rentables. Las organizaciones más destacadas son la UGA (*United Graffiti Artists*) y NOGA (*Nation of Graffiti Artist*).

La primera, la UGA, surgió en 1972, contando con un número de socios limitado. Su organizador Hugo Martínez, licenciado en sociología, se refiere a sus alumnos como rebeldes, la gran mayoría jóvenes hispanos, por lo que adaptó sus propósitos a las necesidades de los jóvenes siguiendo una educación no tradicional. Según Martínez, estos jóvenes compartían un código moral, criterios estéticos, tecnología propia, una nomenclatura, una historia, leyenda y rituales (Castleman, 1982, p.118, 119).

En diciembre del mismo año de la apertura del UGA se realiza una exposición en el Eisner Hall del City Collage gracias a la actitud convincente de Martínez, puesto que los escritores sentían algún rechazo a la participación en demostraciones de pintura de graffiti. El New York Times publica un reportaje sobre esta exposición y a partir de aquello participaron en una coproducción del Joffrey Ballet para pintar con sprays mientras había una escena de ballet, recibiendo una excelente crítica (Castleman, 1892, pp. 118-127).

Con un trabajo de estudio avanzado se organiza una exposición organizada por Martínez en el Razor Gallery del Soho, inaugurada el 13 de septiembre de 1973 que reunía más de veinte lienzos individuales con el estilo del graffiti y un enorme cuadro elaborado por todos los miembros. Esta exposición atrae el interés de los medios y son entrevistados para una cadena de televisión y por varios periódicos. Peter Schjeldahl escribe un artículo en el New York Times en el que dice textualmente:

Ha sido un placer comprobar que ni el estatus de respetabilidad ni el contexto "artístico" han amilanado en lo más mínimo a los artistas del UGA. Muy al contrario, la ostentosa exuberancia de sus obras se ha visto realzada gracias a las ventajas que supone el trabajo en un estudio... Pese a toda la tosquedad, típica del artista autodidacta, ninguna de las obras aquí expuestas sería motivo de descrédito en una colección de arte contemporáneo (Schjeldahl, 1973, cit. por Castleman, 1982, p.118).

A través de esta exposición y tras las buenas críticas comienzan a considerarse artistas y en su próxima exposición en el Artist Space Gallery del Soho investigan nuevas áreas artísticas y métodos de expresión, tomando caminos diferentes y realizando individualmente lo que más les interesa. A partir de ahí la organización se diluye y en 1979 cada uno continúa con sus estudios y algunos de ellos se consolidan como artistas profesionales (Castleman, 1892, pp. 118-127).

Años más tarde de la aparición del UGA donde Jack Pelsinger había estado involucrado cediendo espacios para taller y realizando vídeos y fotografías de las actividades que se realizaban en la organización, decide formar una organización propia, dado que no concordaba con la actitud de Martínez. El NOGA, a diferencia del UGA, era abierta a todo el mundo y tenía el objetivo de aproximarse a las comunidades donde vivían los jóvenes, no que estos se desplazasen, para así participar y crecer con ella. En julio de 1974 abren un taller con la ayuda del Ayuntamiento y en diciembre del mismo año realizan su primera exposición en el hall del Central Savings Bank, en Broadway. En marzo de 1976 realizan la primera gran exposición en el Bank Street Collage of Education, atrayendo el interés en Livi French, una diseñadora de interiores, artista gráfica y directiva de una galería de arte en el East Side que poco después es nombrada directora comercial y relaciones públicas de la organización (Castleman, 1892, pp. 127-135). En 1979 Lee Quiñones y Fab 5 Freddy, artistas reconocidos del graffiti en Nueva York, realizan su primera exposición internacional en Claudia Bruni's Galería La Medusa en Roma (Deitch et al., p. 298). En 1980 se realiza la exposición *GAS: Graffiti Art Success for America* en el Fashion Moda, comisariada por CRASH, con la participación de Lady Pink y Futura entre otros. Algunos de estos trabajos se mostraron también en el New Museum Contemporary Art (Deitch et al., p. 299). En Róterdam se realizó la mayor exposición, titulada *Graffiti*, en el Museum Boijmans Van Beuningen en el año 1983 (Deitch et al., p. 300).

Baudrillard hace una referencia al reconocimiento artístico del graffiti citando a Jay Jacobs: “Una forma primitiva, milenarista, comunitaria, no elitista de Expresionismo Abstracto” o bien “Los trenes pasaban rugiendo uno tras otro a través de la estación, como otros tantos Jackson Pollocks descendiendo con estrépito a los corredores de la historia del arte”. “Se habla de artistas graffiti, de erupción de arte popular, creado por los jóvenes, y que pasará a ser una de las manifestaciones importantes y características de los años 70”. En conclusión Baudrillard afirma: “Siempre la reducción estética, que es la forma misma de nuestra cultura dominante” (Baudrillard, 1980, p.98).

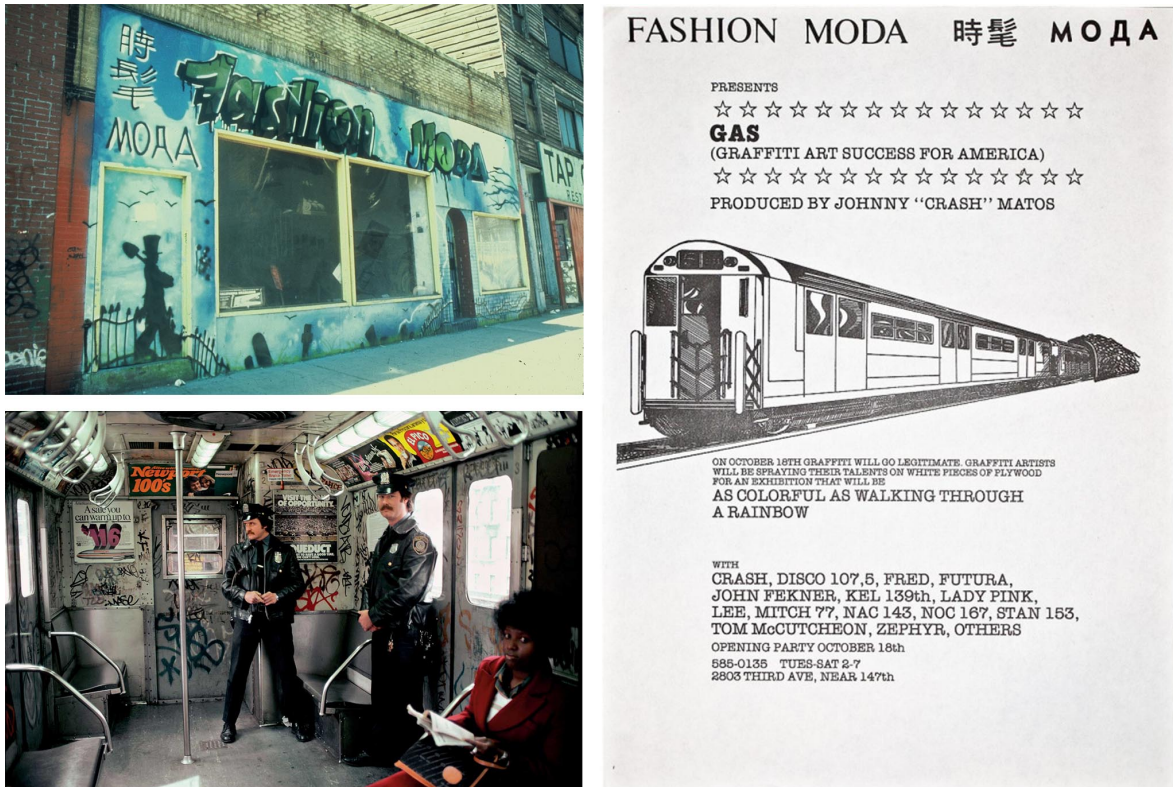


Fig. 4: Fachada de la galería Fashion Moda; GAS (Graffiti Art Success for America); Martha Cooper, Policías en vagón de metro cubierto por graffitis.

En cuanto a las políticas del graffiti ilegal, el graffiti ha sido un problema a erradicar por parte de los gobiernos, sobre todo en ciudades como Nueva York, París, Londres o Berlín (ABC, 2013). Desde 1972 Nueva York lucha contra el graffiti considerándolo un problema público, denunciado como acto vandálico, creando fuerzas antigraffitis para erradicar por completo las pintadas del metro y del centro de Nueva York. En 1986 la MTA aumentó la seguridad en sus líneas y limpió el metro de graffitis, por lo que provocó que los *writers* buscasen nuevos lugares para pintar, como en los muros o en otras líneas de metro dónde aun se seguía practicando el graffiti (Deitch et al., p. 300). El *writer* SUPERKOOL refiere: “los hay a los cuales no les gusta esto, hombre, les guste o no, somos los que hemos hecho el movimiento artístico más importante para sacudir a la ciudad de Nueva York” (Baudrillard, 1980, p.96).

En este recorrido histórico cabe destacar la figura de Futura 2000, uno de los artistas de los años 70 de Nueva York que fue miembro del UGA. En 1980 pinta *Break* en un vagón entero del metro con un estilo abstracto, expandiendo los parámetros del graffiti más allá de las letras (Deitch et al., p. 298).

Actualmente Futura 2000 continúa produciendo y se le admira por romper con el graffiti tradicional y llegar a otros lenguajes más abstractos. Ha participado en innumerables exposiciones y trabajado también con el diseño de discos, como por ejemplo para el grupo *The Clash*, y colaborado como diseñador para varias marcas de ropa. Su inspiración proviene del *cyber punk* y de la ciencia ficción, con apelaciones al *action painting*, al expresionismo abstracto y al *graffiti* (Palaisdetokyo, 2014a).



Fig. 5: Futura, *Break*, 1980.

Concluyendo, como Baudrillard indica en su texto *Koolkiller*, “los graffiti no tienen contenido, mensaje. Es ese vacío lo que hace su fuerza” (Baudrillard, 1980, p.94). Recordar que el estilo y la metodología también están sujetos a unas normas que no permiten salirse de ellas, algo que supuso que este fenómeno haya tenido poca evolución a lo largo de los años, desde su inicio hasta la actualidad (Abarca Sanchís, 2008). Por tanto se observa que la mayoría de las actitudes y características se mantienen hasta hoy en día, aunque con una técnica más perfeccionada, gracias a los avances en materiales.

2.3. ARTE URBANO

El arte urbano es un concepto heterogéneo que se compone de varias influencias urbanas, como el punk, el skate, la cultura popular, el graffiti y el arte contemporáneo.

El término arte urbano se comenzó a utilizar en los años ochenta para denominar expresiones artísticas en la vía pública, diferenciándolas del graffiti por poseer un lenguaje gráfico (Abarca Sanchís, 2010, p. 35).

El origen etimológico del término se remonta a 1978 cuando John Fekner comisarió *Detective Show*, una exposición que incluía las palabras *Street Museum* en las invitaciones⁶. En 1985 Allan Schwartzman utilizó el término *Street Art* para dar título a su libro, que documenta el graffiti y el arte urbano de los años ochenta en Nueva York (Lewisohn, 2008, p. 16-18).

Tristan Manco refiere: “El término *street art* se usó por primera vez en los ochenta para referirse al arte urbano de guerrilla que no era graffiti hip hop⁷” (Semple, 2014). Cedar Lewisohn asiente que el término está en constante cambio por propia naturaleza y es difícil de categorizar, aunque se haya utilizado desde finales de los años setenta, por lo que concluye que, en términos generales, el arte urbano ha venido a definir las formas de arte en la calle más visuales e inclusivas, diferentes a las basadas en el texto como el graffiti y las firmas (Tate Modern, 2008). El colectivo Faile declara que “Arte urbano es un término que ayuda a definir

⁶ John Fekner recalca “Nos reíamos del término “arte urbano” cuando se empezó a utilizar unos años después. Si tienes una carrera has hecho arte urbano, sino graffiti” (Lewisohn, 2008, p. 16-18).

⁷ the term “street art” was first used in the 1980’s in reference to urban guerrilla art that was not hip-hop graffiti

todo tipo de arte en el entorno urbano, fuera de lo que se conoce como graffiti⁸” (Sudbanthad, 2005). Waclawek refiere que “las mayores diferencias entre el graffiti y el arte urbano en términos de función y significado, se basan en su respectivo vocabulario pictórico y mensajes que puedan transmitir⁹” (Waclawek, 2011, p.122). Carlo McCormick señala que el arte urbano de hoy en día es demasiado multifacético e internacional como para reducirlo a un única lista de estrategias o línea de actuación, pero si el graffiti trata de la creación de signos para uno mismo, el arte urbano ha estado más interesado en darle la vuelta, en transformar esos signos y cambiarlos de múltiples formas (McCormick, 2011, p. 24). Por lo tanto, podemos ver cómo el término arte urbano se compone buscando las diferencias que tiene con el graffiti.

Como se ha referido, el arte urbano engloba un heterogéneo conjunto de lenguajes, sin embargo hay un aspecto clave que se diferencia con el graffiti: la importancia de la localización, del lugar en el cual está realizada la intervención pictórica. Cedar Lewisohn defiende la actitud global del graffiti entendido como un lenguaje universal frente a una actitud local del arte urbano, dado que éste reflexiona en el lugar donde está instalado (Lewisohn, 2008, p. 63). Quiere decir que el graffiti funciona de igual forma en cualquier parte del mundo, al contrario del arte urbano que se influencia de la sociedad, política y cultura en dónde está inserido.

Javier Abarca plantea una serie de categorizaciones que vamos a exponer para realizar una definición de la naturaleza del movimiento:

- El arte urbano emplea un código abierto que permite la interacción con el público en general, al que es dirigido empleando diversas técnicas.
- La mayoría de los artistas son jóvenes, vinculados con el arte o con el diseño y suelen ser respetuosos con la elección y uso del espacio público, creando un diálogo con éste.
- La identidad es su marca, la cual propagan mediante imágenes unidas por un estilo característico creando un diálogo y complicidad con el espectador.
- El arte urbano generalmente transmite un mensaje, la obra posee una carga conceptual situándose muy cerca del arte contemporáneo, e igualmente el contenido es libremente escogido por el artista sin censura de ningún tipo y el artista es el que toma la iniciativa sin el control de ninguna institución (Abarca, 2012).

Resumiendo podemos mencionar su definición de postgraffiti, la cual hemos reemplazado por arte urbano¹⁰ como:

El comportamiento artístico no comercial por el cual el artista propaga sin permiso en el espacio público muestras de su producción, utilizando un lenguaje visual inteligible para el público general, y repitiendo un motivo gráfico constante o bien un estilo gráfico reconocible, de forma que el espectador puede percibir cada aparición como parte de un continuo (Abarca Sanchís, 2010, p. 385).

⁸ “Street art” is a term that helps to define everything in terms of the art in our urban landscape outside of what is otherwise known as graffiti

⁹ The greatest differences between graffiti and Street art in terms of function and meaning, however, lie in their respective pictorial vocabularies and hence the messages they might transmit.

¹⁰ Como ya hemos referido, Abarca refiere como equivalente exceptuando algunas formas.

Se puede ver que el aspecto no comercial e ilegal que se defiende como natural del arte urbano ha cambiado, y que en los últimos años el arte urbano ha tenido una presión mediática y social que ha permitido una expansión del movimiento más allá de sus calles. Jeffrey Deitch¹¹ escribe acerca de esto: “Hoy en día, el arte urbano es algo que se puede encontrar no solo en la calle como en la pantalla de cine, en los medios de comunicación y en subastas” (Deitch, 2011, p.14). Se analizará más al frente el aspecto relacionado con la aceptación social y del mundo del arte.

Cabe mencionar la diferencia existente entre el término arte urbano y el término arte público, en la que Javier Abarca hace una clara distinción:

El Arte Público trabaja por encargo de las entidades que controlan el espacio, o con el consentimiento explícito de las mismas, y por tanto, ha de adecuarse a sus filtros. En las actuaciones autónomas, en cambio, el artista hace uso del espacio público sin participación o control por parte de ninguna institución o entidad, y sin ningún comisariado externo (Abarca Sanchís, 2010, pp.40-41).

Por tanto el artista urbano trabaja con total libertad, y generalmente, aunque los artistas sean solicitados para intervenir en las instituciones o realizar exposiciones, funcionan bajo la premisa de actuar libremente.

Por otro lado, el arte público implica una espera de los necesarios plazos burocráticos, en cambio para el artista independiente la propuesta puede ser realizada en el momento que desee. En cuanto a la metodología, el artista independiente no dispone de financiamiento para la producción y ejecución de la obra, por no beneficiarse de los presupuestos de las obras de arte público, por lo que ha de conseguir soluciones baratas, prácticas y rápidas (Abarca Sanchís, 2010, p. 41).

2.3.I. CONTEXTO HISTÓRICO

A finales de los años sesenta y comienzos de los setenta se comienzan a ver varios casos de arte urbana principalmente en las ciudades de París y Nueva York. La gran mayoría son personas con influencias artísticas, como estudiantes de Bellas Artes o artistas consolidados, que pintan en el espacio urbano como una forma más de expresión artística. Es en los años ochenta, influenciándose por el graffiti, cuando el arte urbano comienza a construir una base más sólida de una corriente con fundamento en esta práctica.

FINALES DE LOS SESENTA Y DÉCADA DE LOS SETENTA

PARÍS

En los años sesenta en París comienzan a surgir varios artistas que toman la calle como parte de su obra. El espacio urbano se vuelve el lugar de inspiración e intervención, en dónde las influencias del graffiti de Nueva York aún no habían llegado a Europa. Los artistas que citamos a continuación servirán de inspiración a muchos artistas posteriores:

Gerard Zlotykamien (París, 1940)

Nace en un suburbio de París. Su primera intervención en la calle es en 1963. Comienza pintando con tiza, más tarde con brocha y finalmente con aerosol. Sus figuras a línea que él llama *éphémères* (efímeras) son inspiradas en cuerpos volatizados por las explosiones de Hiroshima y Nagasak (Abarca Sanchís, 2010, p. 403).

¹¹ Comerciante de arte y comisario, realizó la exposición Art In the Streets en el MOCA y su figura esta fuertemente ligada al arte urbano.

Ernest Pignon-Ernest (Nice, 1942)

Sus primeros trabajos son datados en 1966. Las obras son realizadas *in-situ* teniendo en cuenta el potencial poético y dramático del lugar. Realiza una investigación acerca de la historia del lugar, tomando también en cuenta una serie de condiciones como la materia visual, el color de las paredes, su textura y su luminosidad. Sus primeros trabajos eran realizados con plantillas, para más tarde trabajar con la serigrafía. Este uso en papel le ofrecía la posibilidad de que las imágenes se deteriorasen con el paso del tiempo, lo que Ernest Pignon-Ernest denominaba como “muerte anunciada” (*Death foretold*). En su proyecto conmemorativo al poeta Arthur Rimbaud, en 1977, interviene con su retrato a lo largo del camino entre Charleville a París, reflexionando acerca de los viajes de Rimbaud a lo largo de su vida y simbolizando la deterioración de la obra con su breve y brillante carrera (Lewishon, 2010, p. 69-70).

Daniel Buren (París, 1938)

Considerado un artista conceptual, su obra se basa en la repetición de franjas verticales de la tradicional tela bicolor de los toldos franceses. Actuaba independientemente en la calle. A finales de 1967 lleva su icono personal a los espacios públicos, en las espaldas de los hombres-anuncio y pegando las impresiones sobre papel que realizaba con el ancho original de las telas de los toldos en soportes publicitarios y en otras paredes (Abarca, 2008b).

Three black and white photographs illustrating urban art interventions. The first shows stick figures on a wall. The second shows a man in a suit on a poster. The third shows a man with a striped banner.

Fig. 6: Gérard Zlotykamien, *Éphémères*, principios de los setenta; Ernest Pignon-Ernest, *Arthur Rimbaud*; Daniel Buren, *Affichages sauvages*, 1970

En las protestas en París de Mayo del 68 los estudiantes cubrieron paredes con carteles políticos inspirados en los eslóganes de los situacionistas (Deitch et al., p. 296). Los situacionistas fueron un grupo de artistas y pensadores políticos que querían romper con las barretas entre el arte, la política y otras formas de lo que veían como la opresión social (Lewishon, 2010, p. 75). Los situacionistas suponen una corriente con mucha influencia en el movimiento del arte urbano.

Two black and white photographs of political posters and graffiti. The left shows posters with text in French and Arabic. The right shows a wall with graffiti.

Fig. 7: Situacionismo, Carteles de la clase obrera; Situacionismo, “Seamos realistas, pidamos lo imposible”.

24

NUEVA YORK

Antes de adentrarnos en Nueva York, podemos ver un caso en los Ángeles en 1965 de Craig R. Stecky III, que empieza a pintar en los carteles de prensa colgándolos ilegalmente en postes de la calle alrededor de la ciudad (Deitch et al., p. 296).

John Fekner (Nueva York, 1950)

En 1968 John Fekner escribió en la fachada de un edificio vacío que se encontraba en Nueva York “*Ichbycoo Park*”, inspirándose en una canción. Mas tarde, en 1977, realizó su primer proyecto llamado *Random Dates*, interviniendo en edificios industriales con eslóganes que remitían a fechas, creando un juego conceptual con el espectador. Participó también en exposiciones en galerías, aunque continuaba a intervenir en los muros como una forma de rebeldía. En 1980 realiza *Broken Promises* en un edificio en el Bronx, frente al cual el presidente Ronald Reagan pronunció un discurso que quedó enmarcado bajo esa intervención. Su forma de trabajar consistía en colocar plantillas con eslóganes conceptuales a lo largo de arquitecturas con el propósito de llamar la atención a la vivienda inadecuada, los malos servicios y los problemas sociales lamentables en los que vivían los vecinos del sur del Bronx (Lewishon, 2010, p. 92), (Fekner, 2015).

Gordon-Matta Clark y Charles Simonds, desde la comunidad artística del Soho, crean también su discurso a partir de la arquitectura urbanística. La generación de artistas pertenecientes a esta comunidad del Soho rechazaban el arte modernista y lo éste que implicaba - espacios expositivos elitistas y alejados del público, la obra de arte como objeto perenne y comerciable, el valor de la autoría y del trabajo manual entre otras - dando forma a movimientos artísticos como la performance, el arte conceptual, el *land art* o el arte público independiente. Estas formas artísticas se presencian en los años ochenta gracias a las influencias de esta época (Abarca Sanchís, 2010, p. 392).

Gordon-Matta Clark (Nueva York, 1943-1978)

Artista introducido en el museo e influenciado por el Situacionismo, realizó trabajos como las “anarquitecturas”, realizadas durante los años setenta. Son una serie de obras efímeras creadas cortando y tallando en secciones los edificios, los cuales estaban programados para ser destruidos. Estos proyectos son documentados mediante fotografía y vídeo. En 1973 también se interesó por los graffitis que cubrían la ciudad de Nueva York, *Photoglyphs*, los cuales fotografió en blanco y negro y los coloreó a mano (Guggenheim, 2015).

Charles Simonds (Nueva York, 1945)

Comienza su carrera en 1971, basada en la creación de diminutas estructuras arquitectónicas semejantes a fragmentos de antiguas ciudades que escondía en edificios abandonados (Abarca Sanchís, 2010, p. 411).



Fig. 8: Fekner, *Broken Promises*, 1980; Matta Clark, *Splitting* 1974; Simonds, *New York*, 1974; Matta Clark, *Graffiti Photoglyph*.

FINALES DE LOS SETENTA Y DÉCADA DE LOS OCHENTA

Estas formas artísticas presenciadas en el Soho en los años setenta sirven de inspiración para consolidar la primera escena artística de arte urbano en Nueva York en los últimos años de esta década y los primeros ochenta. Eran artistas jóvenes que se comenzaron a reunir en la zona sur de Manhattan, particularmente en el East Village. Frecuentaban clubes nocturnos como el Mudd Club y el Club 57. Experimentaban con diferentes lenguajes artísticos y rechazaban la corriente artística minimalista que estaba surgiendo. Con ello, formaban sus propios colectivos como el Colab (*Collaborative Projects*) y organizaban exposiciones en espacios alternativos como la galería Fashion Moda y la gran influyente exposición *Times Square Show*, en 1980 (Abarca Sanchís, 2010, p. 411).

Estos artistas no trabajaban de la misma manera que los graffiteros pero operaban en paralelo con ellos. Los primeros en iniciar su carrera artística fueron Jenny Holzer, Dan Witz y Richard Hambleton, seguidos de artistas como Keith Haring y Jean-Michel Basquiat. Más tarde llegaron a tener un reconocimiento en las galerías de arte en los años ochenta. Los artistas urbanos de esta generación, en los Estados Unidos, fueron documentados por Allan Schwartzman en su libro *Street Art* de 1985 (Lewishon, 2010, p. 79).

En Europa también se estaban realizando en este mismo periodo obras consideradas de arte urbano por artistas como Harald Naegeli, Gerard Zlotykamien y Blek le Rat. Lewishon apunta: “Hubo algunas coincidencias entre estos dos mundos separados, con colaboraciones y polinización cruzada, pero debemos tener claro que si no fuera por los escritores de graffiti subiendo la apuesta en gran medida, el arte urbano como lo conocemos hoy en día podía no haber sucedido¹²” (Lewishon, 2010, p. 79).

NUEVA YORK

Richard Hambleton (Vancouver, 1954)

En 1979 comienza a realizar sus series de *Image Mass Murder*, que consistían en delinear figuras en el espacio público como si de una escena de crimen se tratase. Más adelante, en los años ochenta, crea *Shadowman* una serie de sombras humanas sobre los muros de las ciudades. Complementaba estas prácticas con la realización de obra en el estudio utilizando diversos soportes, creando por ejemplo *Beautiful Paintings*, la cual fue expuesta en una muestra individual en la Woodward Gallery en Nueva York en 2007. En 2009 se realizó una retrospectiva de su trabajo que incluía las obras desde los años ochenta, permitiendo consolidar al artista como una referencia histórica de un movimiento más amplio (Deitch et al., p. 307).

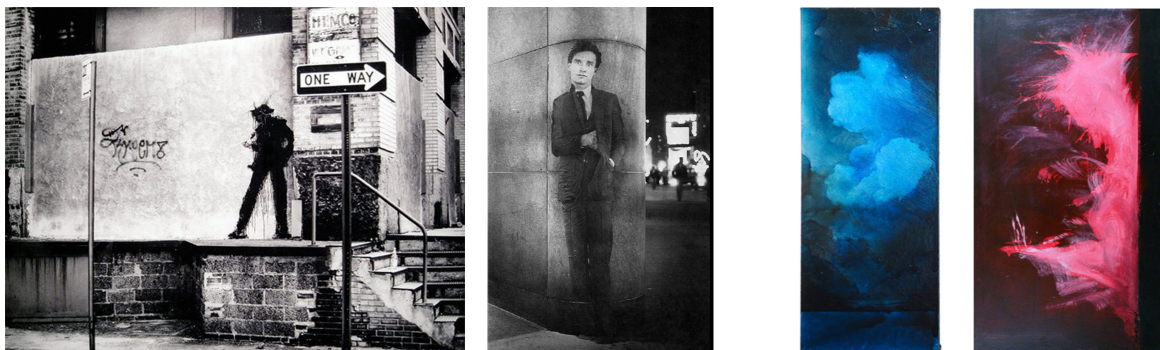


Fig. 9: Richard Hambleton: *Shadowman*; *Times Square*, NYC, 1980; *India*, 2007, de la serie *Beautiful Paintings*; *Magic Man*, 1993

¹² There were some overlaps between these two separate worlds, with collaborations and cross-pollination, but we should be clear that if it wasn't for the graffiti writers upping the ante to such a large degree, street art as we know it now could not have happened.

Jenny Holzer (Ohio, 1950)

Es una artista muy reconocida de su generación. Comienza en 1977 colocando carteles en las calles de todo Manhattan. Forma parte del colectivo de artistas *Collaborative Projects (Colab)*, creciendo su interés por desenvolver trabajos en la calle y su comunicación con el público. En los años ochenta trabajó con Lady Pink, una artista de graffiti, con la que desarrolló varios proyectos. Los carteles que instalaba en la ciudad, *Truisms*, no los veía como un gesto artístico como los trabajos de Barbara Kruger, sino como una forma de iniciar un debate con el público. Sus frases llegaron a camisetas, pegatinas y pantallas LED. Sus inicios en las galerías fueron en Alemania y más tarde realizó exposiciones en Estados Unidos. Su trabajo se mueve entre el ámbito público y los museos y galerías. La artista refiere: “Si esto es maravilloso para mostrar en galerías, y un privilegio, también es muy agradable ser absolutamente libre y presentar el material para cualquier persona que está caminando ¹³” (Lewishon, 2010, p. 90).

Dan Witz (Chicago, 1957)

Los *Witz's tags*, como él los llamaba, eran unas pequeñas pinturas en acrílico de colibríes a pequeña escala que realizaba minuciosamente por las calles, al mismo tiempo que los *writers* creaban sus firmas en los trenes, gracias a los cuales se decidió a pintar en los muros y con los que compartió muestras en galerías. Witz se mantuvo alejado de la escena artística del Soho, la cual recordaba como un negocio del arte de la que no quería formar parte, escogiendo lugares para pintar alejados de los barrios artísticos. Actualmente, aunque cree obra para galerías, continúa trabajando en la calle bajo la premisa de que el arte no debe de ser comercializado (Abarca Sanchís, 2010, p. 77-79).

Kenny Scharf (California, 1958)

Kenny Scharf es un artista formado académicamente, se introduce en la escena artística del East Village. Pinta en la calle con spray personajes de dibujos animados como formas derretidas combinando este trabajo con técnicas aprendidas en la escuela, realizando también lienzos con estos personajes a gran tamaño. Esta estética ligada a la cultura popular le ofreció la posibilidad de expandirse a la pintura en clubes y restaurantes, en ropa, juguetes y caratulas para grupos de pop. En los últimos años realizó pinturas en el espacio público en una serie de puertas de tiendas y un mural con la colaboración de otros artistas de la escena de los ochenta (Deitch et al., p.312).

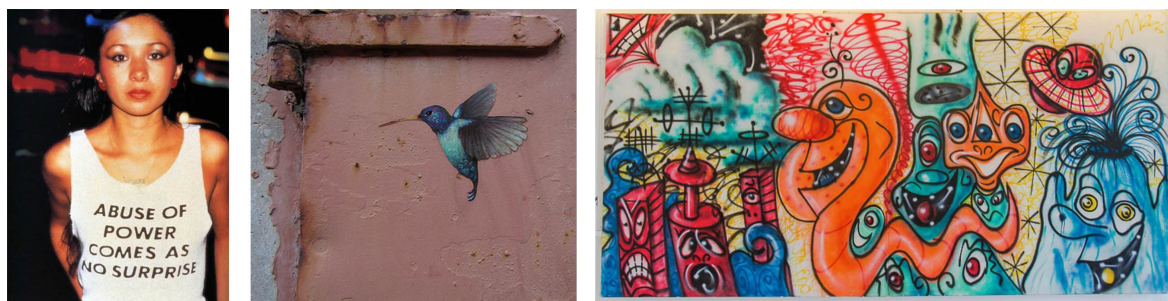


Fig. 10: Jenny Holzer, "Truisms," 1977–79 *Camiseta vestida por Lady Pink, New York, 1983*; Dan Witz, *Witz's tags*; Kenny Scharf, *Cidade Grande*, 1983.

¹³ *While it's wonderful to show in galleries, and a privilege, it's also very nice to be absolutely free and to be presenting material for anybody that's walking by.*

Keith Haring (Pensilvania, 1958 – Nueva York, 1990)

Estudió diseño en Pensilvania y más tarde fue a Nueva York a estudiar arte. En la ciudad, estableció contacto con artistas de graffiti y se introdujo en la escena artística del East Village. Sus pinturas en el espacio público consistían en realizar dibujos a línea en paneles negros del metro, utilizando un lenguaje visual basado en trazos fuertes y simples creando unos símbolos fácilmente reconocibles. El *Radiant Baby* (“Bebé radiante”) o el *Barking Dog* (“Perro que ladra”) son elementos repetitivos en la obra de Haring. El artista trata temas universales como el amor y el sexo, el trabajo y el dinero o el nacimiento y la muerte. Las intervenciones eran realizadas abiertamente acompañadas por un fotógrafo que documentaba el proceso. Su intención era crear una relación directa entre el artista y el público (Deitch et al., p.307). Anteriormente, en 1980, favorecido por la amistad con Jenny Holzer y sus trabajos en el espacio público, Haring comenzó a colocar carteles fotocopiados que contenían mensajes satíricos recogidos de recortes de prensa sensacionalista o intervenía en paneles publicitarios con una intención irónica.

Las obras en la calle contribuyeron a su salto a la fama. Conoció a Andy Warhol y en 1982 Tony Shafrazi, un emergente galerista, que le organizó una exposición individual. El éxito le llevó a realizar trabajos para la galería de Leo Castelli convirtiéndose en un artista profesional. También exhibió y organizó muestras en Club 57 y en el Mudd Club, como *Downtown Invitational Drawing Show* (Deitch et al., p.307). Henry Geldzhaler escribía en 1984 acerca del trabajo de Haring en el metro:

El trabajo de Haring nos revela diferentes niveles. El primero, por supuesto, es el aspecto infantil que golpea inmediatamente, a través de la repetición se vuelve un hilo conductor que nos guía a través de nuestros días – una celebración melodiosa de celebración urbana. Cuando nos fijamos en el bebé radiante o en el perro que ladra no solo los hemos visto sino que sabemos que los volveremos a ver de nuevo, pronto sabremos que decenas de miles de nuestros compañeros las verán también¹⁴ (Geldzhaler, 1984).

Sus trabajos en el estudio mantenían un lenguaje muy cercano al trabajo en la calle y Haring fue el primer artista en producir obra para el mercado popular. El artista, además de realizar exposiciones, continuó pintando en el metro y realizando murales, gracias a proyectos públicos en diferentes países, incorporando contenidos políticos por su condición de seropositivo.

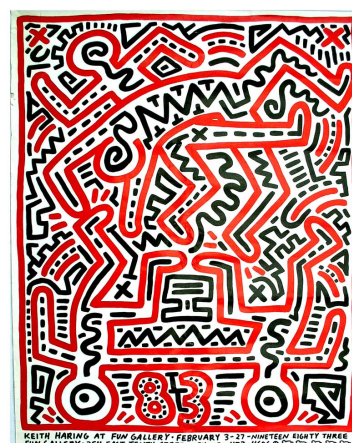


Fig. 11: Keith Haring pintando en el metro de Nueva York, 1981, Chantal Regnault; *Keith Haring at Fun Gallery*, Poster, 1983

¹⁴ *Keith Haring's work appeals to us on several levels. First, of course, is the goofy cheerfulness that strikes immediately and, through repetition, becomes a leitmotif that sees us through our days – a tuneful celebration of urban commonality. When we spot the Radiant Baby or Barking Dog, we not only have seen them before and know we will see them again, soon we also know that tens of thousands of our fellows will see them as well.*

Jean-Michel Basquiat (Nueva York, 1960-1988)

La figura de Jean-Michel Basquiat está muy relacionada con Haring; ambos compartían inquietudes y se identificaban por no formar parte de la cultura del graffiti, donde es muy habitual enmarcarles y participaron juntos en numerosas exposiciones.

En 1977 Basquiat deja su piso de Brooklyn para mudarse a Manhattan donde comienza a escribir frases en las paredes junto con compañeros que practicaban graffiti. Su estilo no se relacionaba con el graffiti, sino que él escribía la palabra SAMO (*Same Old Shit*) y frases con contenidos poéticos con letras legibles. La gente se preguntaba, ¿quién es Samo?, y el Soho News comienza a publicar sus pintadas urbanas (Jean-Michel Basquiat: *The Radiant Child*, 2010). Sus intervenciones eran realizadas en las zonas artísticas, por lo que pronto se hizo conocido y entró en la escena del East Village entablando amistad con Keith Haring y Kenny Scharf (Abarca Sanchís, 2010, p.426). Estos tres artistas participaron en la exposición *Times Square Show* considerada como la primera exposición radical de los años ochenta.

Basquiat pintaba en ventanas y puertas que encontraba porque no disponía de dinero para comprar lienzos. Después de la exposición *Times Square Show*, Diego Cortez comisarió *New York/New Wave*, una multitudinaria exposición en el P.S.1. Fue en esta altura cuando Basquiat ganó mucha popularidad como artista emergente. Annina Nosei le pidió obras para su galería, comprándole lienzos para crear sus pinturas y ofreciéndole su sótano como taller. Este fue el momento crucial para Basquiat, puesto que marca la transición entre el trabajo en la calle y el trabajo de estudio (Jean-Michel Basquiat: *The Radiant Child*, 2010) que le llevó a participar en numerosas exposiciones junto a artistas líderes del movimiento neo-expresionista.

En sus primeras pinturas reflejaba los lemas que realizaba en la calle con temas referentes a la simbología afro y figuración primitiva influenciada por artistas modernistas. Su pintura era realizada en lienzo y en diferentes soportes, utilizando trazos fuertes y a menudo incorporando collage. En la nota de prensa de la exposición para la galería Annina Nosei se puede leer: “Las pinturas y dibujos de Jean-Michel Basquiat están llenas de signos, lenguajes escritos y figuras que sugieren un surrealismo pop urbano¹⁵” (Jean-Michel Basquiat: *The Radiant Child*, 2010).

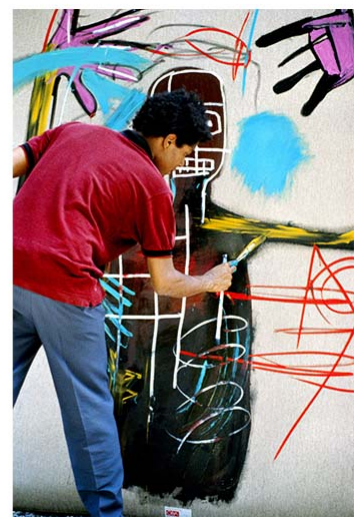


Fig. 12: Inscripción de Basquiat, *SAMO ©*, Henry Flynt, 1979; Basquiat pintando una obra en lienzo.

¹⁵ Jean Michel Basquiat's paintings and drawings are full of signs, written language and figures that suggest a surrealistic urban pop.

EXPOSICIONES

Como se ha referido, numerosas exposiciones tuvieron lugar durante estos años. Debido a ellas, los artistas que actuaban en la calle consiguieron formar parte del mundo del arte sirviendo como marco para el inicio de un movimiento artístico aceptado por los críticos, los comisarios y los museos.

Times Square Show, 1980 fue organizada por John Ahearn, Tom Otterness y otros compañeros del grupo Colab (*Collaborative Projects*) en un local en Times Square. La exposición reunía a más de cien artistas incluyendo a Jean Michel Basquiat y Keith Haring. La mayoría de las exposiciones realizadas de arte urbano y graffiti no disponían de una calidad expositiva, disponiéndolas en las paredes como el estilo salón (s. XVII), de forma despreocupada y muy próximas unas de otras. John Ahearn recuerda la relevancia histórica de esta exposición:

*Es uno de esos eventos que está, o considerado como el final de una etapa, o como el principio de la próxima. Pero fue definitivamente un evento que fue un punto clave en el desarrollo del arte y que estaba sucediendo con los jóvenes artistas en la ciudad de Nueva York*¹⁶ (Lewishon, 2010, p. 42).

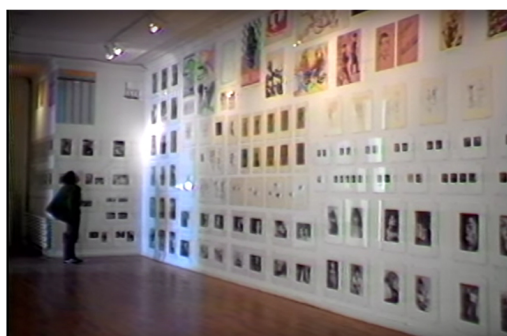


Fig. 13: Vista de la exposición *Times Square Now*, 1980; Imagen del vídeo de la exposición *New York New Wave*, 1981

En 1981 se llevaron a cabo numerosas exposiciones como la realizada por el Washington Project For The Art titulada *Street Art* en la que participaron John Fekner, Fab 5 Freddy y Lee. Ese mismo año, Diego Cortez organiza *New York/New Wave* que junta artistas de graffiti, artistas que trabajaban en la calle y artistas de galería como Andy Warhol, Lawrence Weiner y Robert Mapplethorpe (Lewishon, 2010, p. 42); Futura y Fab 5 Freddy comisariarían *Beyond Walls* en el Mudd Club juntando amplio rango de artistas que compartían una misma sensibilidad como Lee Quiñones, Basquiat, Haring y músicos como Iggy Pop. También abre la galería Fun Gallery, que realiza exposiciones individuales con Keith Haring, Kenny Scharf o Futura. En 1983 la Sidney Janis Gallery inaugura *Post-Graffiti* juntando a artistas de graffiti con los artistas de la escena artística de Manhattan (Deitch et al., pp.298-300). En estas exposiciones, como la de *Post-Graffiti* los artistas de graffiti realizan sus firmas en el lienzo pero con leyendas en las que figuran sus nombres reales. Aquí las firmas pasan a un segundo plano acompañando a imágenes, a diferencia de en la calle en la que las imágenes acompañan al nombre (Waclawek, 2011, p. 60).

Estas exposiciones suponen una importante transición del arte de la calle para el museo, pero en los últimos años ochenta, la escena artística del East Village sufrió un declive y los artistas comenzaron a tomar sus propios caminos estableciéndose como artistas, músicos y creativos de distintas disciplinas (Abarca Sanchís, 2010, p. 414).

¹⁶ *It's one of those shows that's either considered the end of one stage or the beginning of the next stage. But it was definitely a show that was at a turning point in the development of art that was going on with young artists in New York City.*

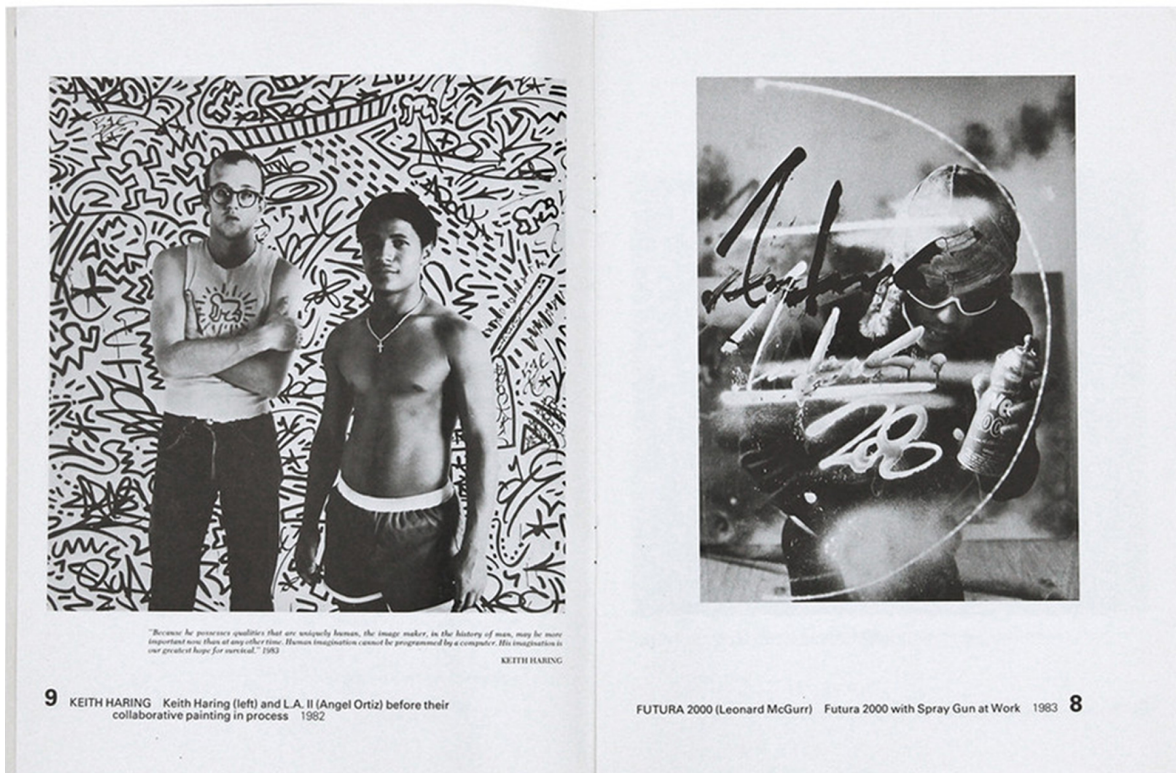
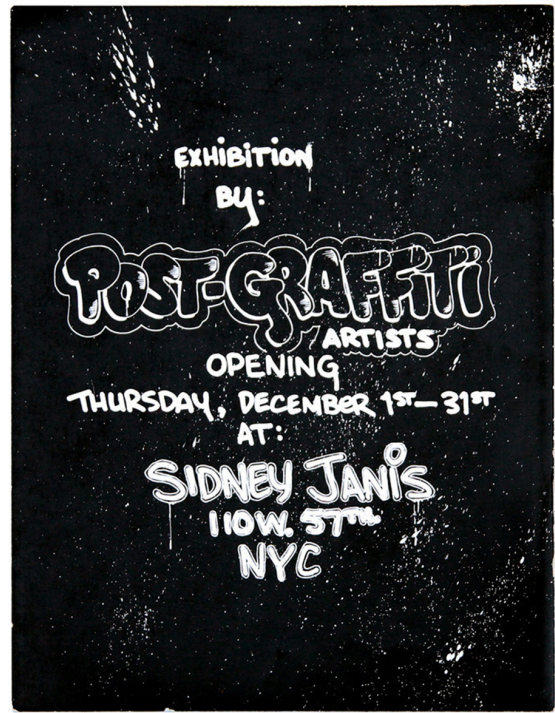


Fig. 14: Cartel para la exposición *Times Square Show*, 1980; Catálogo de la exposición *Post Graffiti*, 1983; Catálogo de la exposición *Post Graffiti*, 1983, fotografías de Henry Neumann and Martha Cooper.

PARÍS

En Europa, principalmente en París, se desarrollan casos de arte urbano como el de Blek Le Rat (París, 1952), pionero en el uso de la plantilla. El artista refiere que su predecesor ha sido Gerard Zlotykamien, pero que su mayor inspiración fueron los graffitis de Nueva York en 1971. También fue influido por los situacionistas y las revueltas estudiantiles de París en 1968 y por artistas pop como David Hackney (Lewishon, 2010, p. 70). Una de las primeras plantillas que realizó consistía en una rata a tamaño natural que propagó hasta convertirse en su insignia. En 1983, inspirado por Hambleton y Ernest, comenzó a difundir la imagen de un anciano a tamaño natural por varias ciudades francesas, la cual le dio una fama con la que continuó realizando diferentes series independientes de figuras a tamaño natural (Abarca Sanchís, 2010, p. 444).

En 1986, una obra de Blek le Rat fue vendida en subasta. En esta época París vivió una gran popularidad mediática, pero el arte urbano no llegó a ser considerado por el sistema del arte, por lo que en los años noventa el graffiti tomó el relevo y el arte urbano desapareció (Abarca Sanchís, 2010, p. 448).

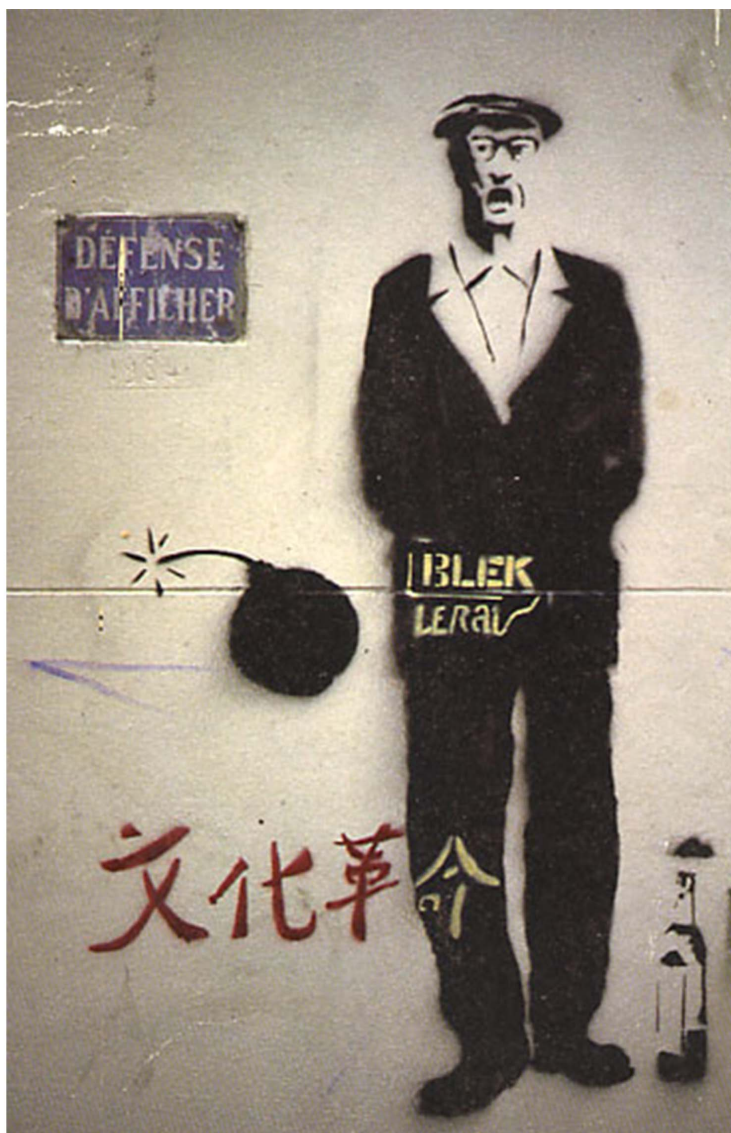


Fig. 15: Blek Le Rat, Plantillas; Blek Le Rat, Primeras ratas en París, 1981; Blek Le Rat, Figura anciano, 1983; Tate Gallery London 2007, "Lady Diana" y "The Shadowman".

DÉCADA DE LOS NOVENTA Y DOS MIL

El arte urbano que surge en los años noventa proviene de la confluencia entre el diseño gráfico, el *skate* y a contrapublicidad. En estos años, la herencia del graffiti es más visible que en la anterior etapa, valiéndose de las características como los pseudónimos y la propagación (Abarca, 2010, p. 449).

En el 2000 el arte urbano gana una gran aceptación y apreciación por la sociedad y por el diseño y el arte independiente. En 2006 la figura de Banksy ofreció una explosión mediática (Abarca, 2010, p. 450).

Shepard Fairey (Charleston, 1970)

Shepard Fairey es uno de los artistas más influyentes del arte urbano junto con Banksy. Estudió diseño, practicaba *skate* y estaba vinculado con la cultura punk. Su característico trabajo nace cuando desarrolla una plantilla a partir de la imagen del luchador *André the Giant*. Con ella comienza una campaña de propagación de la imagen en forma de pegatinas, plantillas y posters en todas las ciudades a donde viajaba, enviando pegatinas a amigos y seguidores de otras ciudades. En 1995 desarrolla la cara icono de “Obey the Giant” a partir de la imagen simplificada del luchador. Con este tipo de iconografía, el artista realizó numerosas series de imágenes de iconos del pop y de la contracultura reproducidas en carteles y para la galería. En 2009 crea la imagen del presidente Barack Obama bajo el eslogan de *Hope* que se convierte en una imagen viral (Deitch et al., pp.306). Ese año expone en el Institute of Contemporary Art in Boston bajo el título *Supply and Demand*, mostrando un recorrido de la carrera del artista desde sus iconográficos *Obey* hasta sus últimas creaciones que incluyen serigrafías, plantillas, pegatinas, ilustraciones en acetato, collages, y obras en madera, metal y lienzos (ICA, 2009).



Fig. 16: Shepard Fairey, *Obey*.

Barry McGee (San Francisco, 1966)

Graduado en el instituto de Arte de San Francisco en 1991, se interesa por el graffiti y pinta en la ciudad bajo el pseudónimo de TWIST. Influenciado por el muralismo Mexicano, comienza a realizar una serie de retratos de caras tristes. Su innovación llegó cuando comenzó a aislar personajes o iconos como tornillos o agujas hipodérmicas en color blanco y plata, apropiándose de la tradición del graffiti de atraer la atención del nombre pintado. A menudo utiliza botellas de licor como personajes en instalaciones más grandes en las que da protagonismo a objetos encontrados como botes de spray, señales urbanas y piezas de madera o metal. El artista se preocupa por las frustraciones del mundo contemporáneo bajo una singularidad melancólica. Conocido en el mundo del arte por sus grandes instalaciones y figuras retorcidas que hacen referencia a los artistas de cómic como Basil Wolverton, el artista ha participado en algunas de las instalaciones más memorables (Deitch et al., p. 309).

En 1999 la Galería Deitch Projects, dirigida por Jeffrey Deitch, se convierte en plataforma para la nueva generación de artistas tras la realización de la exposición individual de Barry McGee (Deitch et al., p. 302).



Fig. 17: Barry McGee, Graffiti de Twist y personajes pintados en un muro.

Stephen Powers (Filadelfia, 1968)

En 1994 se muda a Nueva York donde gana notoriedad con la publicación de la revista *On the Go* y la publicación del libro de historia del graffiti *Art of Getting Over*. Sus trabajos en la calle consistían en pintar a la luz del día sin permiso en las puertas de los escaparates de las tiendas bajo la identificación de ESPO (*Exterior Surface Painting Outreach*), como si fuese un trabajador público actuando de forma oficial. En 2009 disponía de numerosas pinturas a gran escala bajo una tipografía en bloque. El año siguiente deja el trabajo en la calle para centrarse en proyectos en su estudio (Deitch et al., p. 310). Su último proyecto en el espacio urbano llamado *A Love Letter to the City*, el artista realiza una serie de coloridas intervenciones a gran escala por diferentes lugares del mundo combinando activismo comunitario con arte urbano.



Fig. 18: Steve Powers, *Art of the Prank: Community Service* 2002.

BRASIL

Concretamente en la ciudad de São Paulo, se desarrolla durante los años ochenta un fuerte movimiento de graffiti y arte urbano muy particular. En cuanto al graffiti, nace una vertiente denominada *pixação*, una variante del *tag* neoyorkino pero con un tipo de tipografía caracterizada por letras grandes y verticales, generalmente de carácter político. Los factores políticos y económicos condujeron a un estilo y enfoque originales, como por ejemplo el uso de pintura acrílica además del spray. Los artistas urbanos más populares son Os Gêmeos, provenientes del graffiti que decidieron romper con la tradición de éste (Lewishon, 2010, pp. 52-55).



Fig. 19: Pixação en la fachada de un edificio

FRANCIA

En París, la figura de Invader (Francia, 1969) gana protagonismo gracias a su exitosa forma de crear arte en la calle. El artista realiza mosaicos a partir de personajes con pedazos de azulejos de cerámica que imitan a los píxeles de los videojuegos de los años setenta bajo el nombre de *Space Invaders* registrándolos en internet en un juego interactivo para los visitantes, y también ha creado mapas de sus intervenciones destinados a la venta. Mas adelante, siguiendo el mismo esquema, realiza los Rubick's Cubes que consisten en representaciones de personajes de cine y de la música en píxeles (Deitch et al., p. 307).

En Toulouse, Miss Van (Toulouse, 1973) comienza a realizar sus personajes femeninas, unas muñecas de grandes ojos pintadas con acrílico y pintura latex con gran precisión y detalle. Además de su trabajo en la calle, realiza pintura en lienzo, exhibida en Europa y Estados Unidos y viaja por todo el mundo realizando sus pinturas en el espacio urbano (Deitch et al., p. 309).

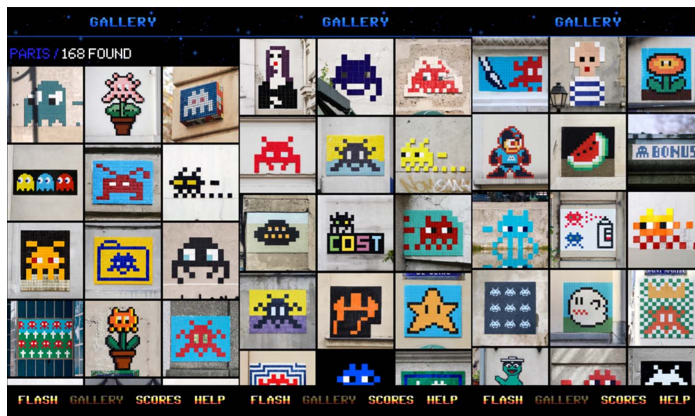


Fig. 20: Invader, Imagen de *Flash Invaders* app; Pintura de Miss Van sobre un fondo con graffiti y arte urbano de varios artistas.

En el año 2000 se realiza la exposición *Indeible Market* en el ICA (Institute Contemporary Art de Filadelfia) con la participación de Barry McGee, Stephen Powers y Todd James. La exposición también se realiza en Deitch Projects bajo el título *Street Market* en la que mostraban una tienda de licores, una bodega, una maquina de cheques o una oficina de venta de coches bajo una serie de señales luminosas. Mostraron camiones pintados con graffitis y llevaron señales de tiendas abandonadas, restableciendo la fusión entre la realidad y la fantasía urbana (Deitch, 2010). En el 2001, la exposición viaja a la Bienal de Venecia.

Durante ese año, la artista Swoon (Connecticut, 1978) comienza a utilizar la técnica del engrudo en las paredes representando figuras humanas. Su trabajo se basa en la exploración de la efemeridad de los materiales. La artista trabaja tanto para el interior como el exterior. En 2008 crea *Swimming Cities of Serenissima*, una serie de esculturas flotantes que navegaron por el Gran Canal de Venecia durante la Bienal de Venecia de 2009. La metodología de Swoon tiene claras raíces en los estilos gráficos de arte urbano y revela un gran compromiso social (Deitch et al., p. 313).

En el año 2004 se inaugura la exposición *Beautiful Losers*, una muestra de artistas que se influyen de la cultura urbana, como el skate y el graffiti. Es comisariada por Aaron Rose y Christian Strike en el Contemporary Arts Center de Cincinnati, más tarde llevada a varios países. En 2008, se estrena el documental acerca de los artistas participantes de *Beautiful Losers*, que sigue las vidas y carreras artísticas del grupo *Do It Yourself*, artistas y diseñadores que afectaron de forma inadvertida el mundo del arte (Deitch et al., p. 302).

La figura de Banksy (fecha y lugar de nacimiento desconocidos) se comienza a hacer cada vez más visible a principios del siglo veinte. Además de sus piezas en la calle, Banksy realizó entre 2003 y 2005 varias intervenciones ilegales en los museos más prestigiosos del mundo. En 2008, la empresa de subastas Boham celebró por primera vez una subasta dedicada al arte urbano donde las obras de Banksy alcanzaron elevados precios (Fisher, 2008). Gracias a su fama, ha ayudado a traer el arte urbano a una audiencia masiva. La figura de Banksy es primordial en todo el movimiento del arte urbano que actualmente se encuentra en auge. Es una figura mediática que plantea cuestiones actuales acerca del mercado del arte en sus piezas artísticas, intervenciones y documentales, cuestionando al público.

En los últimos años el arte urbano ha tenido una gran aceptación social y artística, ganando presencia tanto en los medios de comunicación como por parte de las instituciones, llevando a cabo eventos y festivales en el espacio público, como también por parte de galerías y museos que han realizado numerosas exposiciones de arte urbano.

El internet ha sido un arma para la difusión mundial del arte urbano y del graffiti, permitiendo contemplar las obras desde todos los puntos del planeta. La posibilidad de difusión de los trabajos en las calles es infinita y permite actualizarse constantemente. Un ejemplo es la web *WosterCollective.com* o la plataforma *Google Street Art Project*, dedicadas a documentar y mostrar el arte urbano.

Jeffrey Deich refiere: “El arte urbano ha superado la crítica del arte y actualmente se encuentra en una de las manifestaciones más populares del arte contemporáneo social¹⁷” (Deitch et al., 2011, p. 15).

¹⁷ (...) now leapfrogged over the critical machinery of the art establishment to become one of the most popular manifestations of contemporary art.

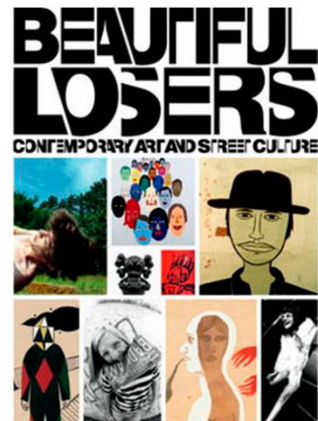


Figura 21: Instalación en *Street Market*, 2000; Banksy colgando una obra ilegalmente en la Tate Gallery, Londres, 2003; Cartel *Beautiful Losers*; Swoon, *Swimming Cities of Serenissima*, 2008.

2.3.2. CARACTERÍSTICAS DEL ARTE URBANO

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

A diferencia del graffiti, el arte urbano utiliza una amplia gama de técnicas además de la pintura en spray. En general en el arte urbano no existen reglas en cuanto al material utilizado, pero hay algunas que predominan siendo características. Los materiales más utilizados son:

La pegatina (*stickers*): Puede ser pintada a mano o mecánicamente mediante impresión con laser, fotocopia, serigrafía u offset. Es una técnica barata y fácil de colocar en el espacio urbano, ya que permite ser llevada siempre encima y su rápida colocación evita el riesgo de ser visto (Abarca Sanchís, 2010, p. 514).

El cartel: Es reproducido mecánicamente y guarda una estrecha relación con las vallas publicitarias. Su técnica es barata y sencilla de reproducir, utilizando fotocopias, serigrafías u offset. Shepard Fairey es uno de los artistas que utiliza esta técnica para reproducir su obra masivamente (Abarca Sanchís, 2010, p. 515).

El engrudo (*Wheatpaste*): Es prácticamente lo mismo que el cartel aunque generalmente son figurativos y de grandes dimensiones. La imagen puede ser realizada manualmente o mecánicamente, utilizando xilografía o fotocopia y normalmente se recorta la silueta a mano (Abarca Sanchís, 2010, p. 515).

La plantilla (*Stencil*): Esta técnica consiste en perforar formas para componer una imagen. En general es recortada la parte en sombra del motivo para ofrecer un relevo a la imagen. El material utilizado es rígido, como el acetato o la radiografía. Posteriormente se aplica spray o pintura en la zona recortada (Abarca Sanchís, 2010, p. 518).

Saliendo del esquema ofrecido por Javier Abarca en la clasificación de técnicas utilizadas en el post-graffiti, consideramos importante mencionar que la pintura plástica y los métodos de tipo escultórico son muy comunes en el arte urbano, utilizados desde sus inicios estableciendo una diferencia con el graffiti.

Pintura plástica: Es una técnica muy efectiva para crear pinturas en grandes superficies. El artista italiano Blu rechazó el uso del spray y comenzó a utilizar los rodillos y las brochas, a menudo uniéndolas a largos palos para convertir sus bocetos en grandes obras murales (Blu, Nguyen, y MacKenzie, 2010, p. 398).

Métodos escultóricos: Pudiendo recordar al arte pública, pero difiriendo en cuanto a significado, el arte urbano también se basa en los métodos escultóricos para crear un diálogo más directo con el público. Las tres dimensiones ofrecen una comunicación fuerte y dinámica tenida en cuenta por los artistas. En ocasiones reutilizan materiales encontrados, en otras toman los materiales propios de la escultura contemporánea. Vhils, por ejemplo, elabora sutilmente su técnica escultórica como es el picado en la pared. Robert Panda utiliza el espacio urbano como contexto para satirizar la cultura popular mediante figuras en 3D de sus personajes llamados “estúpidos”, realizados con papel y cinta adhesiva.

Materiales del espacio urbano: Es muy común entre los artistas de arte urbano que se apropien de materiales de la calle desechados para construir sus obras, ofreciendo una carga conceptual a la pieza de arte. La artista Swoon refiere en una entrevista para *The Morning News*: “Me gusta la idea de recoger cosas que forman parte del entorno para luego reciclarlas de nuevo al entorno”¹⁸ (*The Morning News*, 2004).

¹⁸ *I like the idea of collecting things that were part of the environment and then recycling them back into that environment.*

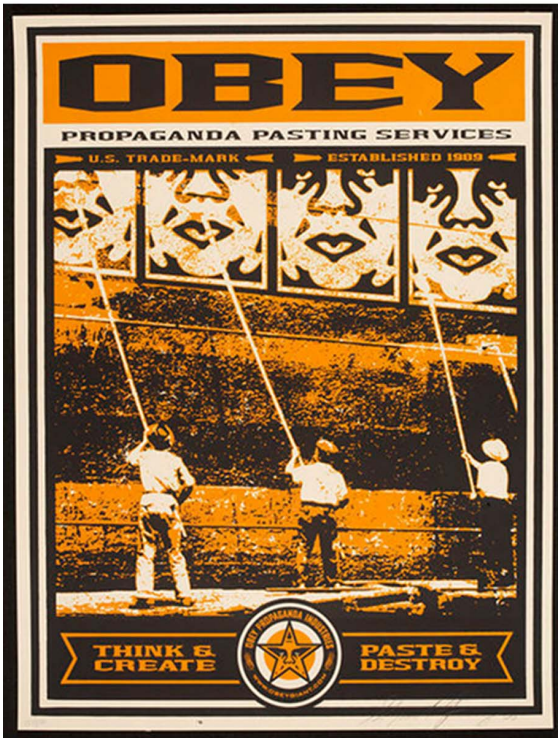


Fig. 22: Pegatinas en la parte trasera de una señal de tráfico; Swoon, Engrudo; Serigrafía de Shepard Fairey con un diseño que muestra el encolado de los carteles de *obey*.

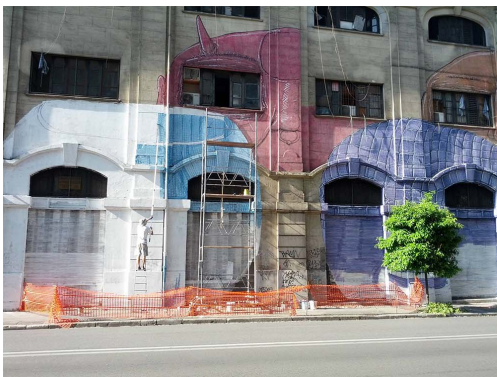


Fig. 23: Blu pintando un edificio ocupado en Roma llamado Porto Fluviale; Robert Panda, *Estúpido*.

CARACTERÍSTICAS FORMALES

Aunque el arte urbano tiene un registro visual muy amplio, podemos referir algunas características formales predominantes.

En general los artistas buscan que la pieza en la calle sea entendida y accesible a todo su público, por tanto buscan un contacto directo e inmediato con el espectador realizando imágenes para la cultura popular y distanciándose del arte conceptual, aunque actualmente podemos encontrar piezas de arte urbano con una gran carga conceptual.

La representación de figuras humanas, antropomórficas o de animales es muy común, como también las referencias a personajes de estética *cute* relacionados con la cultura popular de los dibujos animados y los cómics. Esta representación muchas veces se lleva a cabo a tamaño natural, lo que implica una aproximación del artista con el espectador consiguiendo transmitir una presencia humana en el espacio urbano (Abarca Sanchís, 2010, pp. 519-532).

La elección del soporte también juega un papel importante en la obra, porque su ubicación depende de la visibilidad y durabilidad de pieza, aunque generalmente los artistas prefieren ir a espacios abandonados dónde no corren el riesgo de ser multados y disponen de más tiempo para realizar las pinturas. Existe un respeto por la propiedad privada que suele ser cumplido por los artistas y eligen soportes semi-permanentes que no necesitan ser borrados (Abarca Sanchís, 2010, pp. 519-532).

Por otro lado, gracias a los proyectos legales de arte urbano se ha conseguido llevar a cabo grandes pinturas en las fachadas de los edificios favoreciendo la visibilidad, la durabilidad y la calidad de la obra.

El artista generalmente dialoga con el soporte elegido, respetando las condiciones que ofrece, como por ejemplo Blu en su intervención en Lisboa utilizó las buhardillas de un edificio para continuar el ornamento de la corona del personaje.

A menudo los artistas de arte urbana colaboran entre ellos para realizar una pintura en conjunto, mezclando estilos para crear una pieza en común, véase también la intervención de Blu y Os Gêmeos para el Proyecto Crono en Lisboa, 2011.

Por último la escala, es un valor importante que lleva a los artistas a pintar en la calle; es su oportunidad de crear piezas de gran tamaño. Esta ventaja permite que su obra sea vista por más público, una característica inspirada en la publicidad (Abarca Sanchís, 2010).



Fig. 24: Proyecto CRONO: detalle pintura Blu; Os Gêmeos y Blu; detalle Gêmeos y Blu.

Otra característica predominante de este movimiento es su naturaleza efímera, las intervenciones no son concebidas para perdurar en el tiempo. Pueden desaparecer por diferentes motivos, mudar o fluctuar constantemente. También es muy común que los artistas pinten unos sobre otros, llenando de capas los muros. La pintura está ligada a la arquitectura de la ciudad, de una determinada pared, creada para ese espacio, lo que le atribuye su singularidad; pero el muro no puede ser retirado, por lo tanto difícilmente puede ser protegida.

CARACTERÍSTICAS CONCEPTUALES

Javier Abarca sostiene que el arte urbano en sus inicios tenía una carga conceptual mayor a la actual. Esto sucede por el rechazo de los artistas al arte académico, que sostienen su actitud populista.

Este movimiento surge en las calles y su forma de expresión es influenciada por la cultura de masas, pero actualmente la gran mayoría de artistas tienen estudios artísticos, por lo que se está ganando mucha influencia del arte académico.

Otros aspectos conceptuales principales para un artista de arte urbano es el reconocimiento, característica heredada del graffitero. Para ello, y aunque su firma normalmente sea un pseudónimo, realiza pinturas en varios puntos de la ciudad y en el extranjero creando su propia identidad. Esta identidad es creada o bien por la propagación de una imagen única, un icono reconocible¹⁹; o bien por la creación de pinturas caracterizadas por tener un aspecto más narrativo, que son identificadas por el estilo, la técnica o las localizaciones. De esta forma, cualquiera de las dos tipologías utilizadas por el artista son reconocidas como una “unidad conceptual, como un único trabajo” (Abarca Sanchís, 2010. p. 532).

Los artistas de arte urbano son generalmente jóvenes, y por ello están continuamente influenciados por una cultura popular que se refleja en sus obras. Otros movimientos de cultura urbana como el punk y el *skate* también afectan directamente a sus obras (Abarca Sanchís, 2010).

Un aspecto que el arte urbano tiene a su alcance y es aprovechado por numerosos artistas y colectivos es la acción social. Realizar una pintura en un barrio rico o pobre implica significados diferentes. Dicha ventaja es utilizada para realizar proyectos en beneficio de la comunidad.



Fig. 25: Boa Mistura, *Luz nas vielas* Sao Paulo, Brasil. 2012: Doçura; Comunidade; Orgulho

Un ejemplo de ello es “Boa Mistura”, un colectivo de artistas de arte urbano con un proyecto llamado *Crossroad* con el cual han intervenido en barrios de Sudáfrica y Brasil con el fin de dinamizar los espacios gracias a un arte participativo, que busca además de modificar el entorno, una relación directa con él y con los vecinos. Su intención es unir la obra con el lugar para hacerla más potente, vinculándose física y conceptualmente, creando también un impacto en la vida de los vecinos (Boamistura, 2015).

¹⁹ Tristan Manco en su libro “Street Logos” realiza un archivo fotográfico de imágenes iconográficas encontradas en el espacio urbano que funcionan como una identidad.

El uso del humor, la sátira y la ironía es clave para muchos artistas y es utilizado como un medio de crítica tanto social como política con el fin de crear una conciencia social y luchar por el cambio. El artista italiano Blu, caracterizado por utilizar un lenguaje narrativo, crea en multitud de ocasiones obras con denuncia social. Un ejemplo de ello fue cuando el Moca realizó la exposición *Art in the Streets* en Los Ángeles. Blu fue el encargado de realizar una pintura en la fachada del museo situado enfrente de un monumento conmemorativo a los soldados japo-americanos de la Segunda Guerra Mundial y de un hospital de veteranos de guerra. La pieza consistía en una serie de ataúdes cubiertos de billetes de dólares substituyendo la bandera americana, lo cual creaba gran controversia y el comisario de la exposición Jeffrey Deitch decidió eliminarla. Este es un claro ejemplo del impacto que una obra puede tener dependiendo de su localización (Wallin, 2010).

La ubicación ejerce un papel primordial en el proceso del artista para ejecutar la obra. A diferencia del cubo blanco propio de un museo o galería, el entorno urbano contiene unas interferencias mayores que implican una observación y un estudio del espacio, generando un discurso. El artista francés JR tiene numerosos ejemplos en los cuales la ubicación es clave para la realización de la pieza. Uno de sus proyectos, caracterizado también por su acción social, es *Woman are Heroes*, donde el lienzo es una favela en Río de Janeiro: sus tejados, paredes, caminos y escaleras son intervenidas con sus características fotografías de rostros de mujeres locales dando una mirada femenina a la colina (JR - Artist, 2015).

Este concepto también puede ser denominado *site specific* (sitio específico), en el que la obra se desenvuelve a partir de las características del lugar y de su entorno, social y urbano, para crear un diálogo con el espacio.



Fig. 26: Mural de Blu para la exposición Art in the Street que fue retirado por la gran controversia que suponía; JR, *Woman are Heroes*, Favela Morro da Providência, Brasil, 2008

CONSERVACIÓN DEL ARTE URBANO

Como se ha mencionado anteriormente en el apartado de características formales, el arte urbano es condicionado por su carácter efímero, y por ello se ha intentado conservar de diferentes formas, sea directamente sobre el muro o por medio de registros gráficos.

Conservación directa-Restauración

En el caso de Banský por ejemplo, artista que trae gran controversia en el mundo del arte urbano por su popularidad o rechazo, es complicado proteger sus piezas, a pesar de ser de las que más medidas se toman en cuanto a su conservación directa. La obra *Little Diver* realizada en Melbourne fue protegida cinco años después de su creación por el Ayuntamiento con una tela de plexiglás. Poco tiempo después, fue vertida una pintura gris tras su cubierta, donde fue escrito “*Banský woż erè*”, cubriendo totalmente la pintura y en 2010, la pieza retornó en forma de engrudo. Es decir, estas obras se encuentran en constante evolución (Houghton, 2008).

Por otro lado, los conservadores y restauradores del MACBA llevaron a cabo una reproducción del mural de Keith Haring “Todos juntos podemos parar el sida”, un mural que el artista realizó hace más de veinte años en la plaza de Salvador Seguí de Barcelona. En 2014, la obra fue reproducida en otro muro al pie del MACBA (Macba, 2014).



Fig. 27: Keith Haring. *La recuperación de un mural emblemático*, 2014

Conservación digital

A pesar de ello, el proceso que garantiza la conservación de las piezas de arte urbano es la imagen fotográfica. El soporte digital ha evolucionado a lo largo de los años de tal forma que permite la documentación de todo acto efectuado en las calles. Con ello, y con las nuevas tecnologías como internet, la fotografía y la cámara digital, ganan un papel esencial para documentar y difundir las obras.

Los inicios de este arte que era realizado en el barrio y que solo permitía moverse en un pequeño núcleo, donde la forma de llegar lejos era pintando en lugares altos y vistosos, ha cambiado con la llegada de internet. El uso de las redes sociales permite interactuar, posibilitando una comunicación fluida, contacto con los artistas, observar y participar con comentarios de admiradores y críticos, permitiendo aplicar esta información a la obra de arte para volverse más competente y estar a la altura de lo existente. El arte urbano es un movimiento que tiene experimentado muchas interacciones en muy poco tiempo (Campos, 2015).

Individuos e instituciones son conscientes de que hay que formar una conservación de este arte que por tendencia puede ser destruido o alterado. La ciudad de Melbourne, por ejemplo, cuenta con una amplísima galería de fotografías de grafiti y arte urbano en Australia. Su site fue seleccionado por la Biblioteca Nacional para ser conservado (Melbournegraffiti, 2015).

La compañía google ha creado la plataforma *Google Street Art Project*, donde se conserva, archiva y divulga a nivel mundial las intervenciones de arte urbano. Un arte donde los artistas transmiten el concepto de que las imágenes y las ideas nacen para ser participativas e transferir libremente por todo el mundo, *Google Street Art Project* esta satisfaciendo eso. La frase introductoria del *site* es “Explora una colección de arte urbano en constante mutación. Conservada para generaciones futuras”. La plataforma recapitula imágenes de intervenciones de arte urbano a nivel mundial, presentado no solo las obras en sus localizaciones si no también organizando las obras de los artistas más reconocidos, agrupando las piezas por temáticas, explora espacios que fueron intervenidos, etc. Muchas de las obras que aparecen en *Google Street Art Project* ya no existen porque fueron tapadas o borradas, por tanto gracias a esto están disponibles en internet. Este no es el único proyecto con estas características, pero si uno de los más extensos en cantidad de obras y de facilidad con el usuario para interactuar con las imágenes, poder explorarlas en alta definición y crear galerías propias (Streetart with Google, 2015).

Festivales

Por otro lado hay que mencionar el actual aumento de los festivales dedicados al arte urbano. Generalmente son organizados a nivel internacional y orientados a la regeneración urbana y dialogo social. Gracias a estos festivales contamos con un registro gráfico de todos los murales realizados, cronológicamente y mostrando un amplio panorama de artistas urbanos.



Fig. 28: Festival Desordes Creativas, España: Axel Void, *Ningún*, 2014; Emil, 2013; Liqen, 2012.

Vídeo

Por último, el vídeo documental es muy utilizado por los artistas urbanos como forma de registro para mostrar la ejecución y evolución de la realización de una pieza y también como promoción.

2.3.3. ARTE URBANO EN EL MUSEO

Es pertinente referir las consideraciones que Cedar Lewisohn realiza acerca de la actitud legal e ilegal del arte urbano. El acto ilegal del graffiti y del arte urbano tiene connotaciones políticas y éticas, además de la sensación de peligro que se pierden cuando son traspasadas a la galería o al museo. Con ello no quiere decir que las obras no deban mostrarse en los museos. Otro aspecto es la lectura rápida de una obra en la calle que aparece y desaparece, a diferencia de la experiencia visual lenta que ofrece una obra en una galería o museo como forma de valoración del objeto artístico. Lewisohn defiende que ver arte urbano en la calle, con su velocidad y su contexto de la vida real, es un reflejo más preciso del mundo en términos de la forma en que procesamos la información hoy en día (Lewisohn, 2010, pp. 127-129).

Steve Grody autor del libro *Graffiti L.A.* (2007), escribe en la página web de AIGA (Instituto Americano de Artes Gráficas) acerca de la polémica del graffiti y de su categorización en el campo del arte. Indica que hay una barrera entre el arte de la calle y el arte del museo. Esta idea viene tratada por el crítico de arte estadounidense Clement Greenberg, que en 1939 escribe para la revista *Parisian Review* un artículo titulado *Avant-Garde and Kitsch*, en el cual defiende que existe un arte popular y un arte de vanguardia. A este arte popular lo denominó *kitsch*, refiriéndose así a un arte producido para las masas: “El *kitsch* es un producto de la revolución que, al urbanizar las masas de Europa occidental y América, estableció lo que se denomina la alfabetización universal” (Greenberg, 2006, p. 30). Dada esta consideración, se puede afirmar que el arte urbano es *kitsch*.

Grody refiere que esta cuestión viene defendida a lo largo de los años volviéndose más ambigua. El crítico Christopher Knight aclara, en su participación en el programa *Painting's Edge: The Exhibition* (2007, Idyllwlad), que Greenberg no ha favorecido a los artistas al promover una línea divisoria cultural entre las Bellas Artes y el arte popular. Knight, según Grody, propuso que ya hay ejemplos de arte supuestamente de élite que son estériles e ineficaces y ejemplos de arte popular que son emocionalmente convincentes.

En su caso, propone la posibilidad de retirar las rígidas categorías en las que se incluyen y observar una determinada obra juzgándola por sus propios logros (Grody, 2007).

La intención de unir lo High y el Low, es decir, la alta y la baja cultura, lleva preocupando a teóricos como Douglas Crimp, autor de *En las Ruinas del Museo*, 1993, desde hace tiempo, interesados por una redefinición del contexto de museos y su situación actual (Barro, 2006, p. 64).

Como ya se ha analizado artistas urbanos han expuesto en galerías y museos desde principios de los años setenta, adaptando sus técnicas al lienzo o exhibiendo fotografías que muestran sus obras en la calle. En los años ochenta, según Waclawek, las obras son presentadas simplemente como un estilo de pintura sin un análisis de la propia cultura urbana y su estatus ilegal (Waclawek, p. 60).

Actualmente podemos ver que esta transición ha ido más allá. Los métodos expositivos actuales permiten la presentación de las obras bajo un estudio curatorial en el que los artistas están presentes, aportando una riqueza mayor a la presentación del trabajo.

El artista urbano Roadsworth refiere que el interés es realizar el trabajo dentro de un contexto determinado, sea en la galería o no, y que cada espacio contiene diferentes posibilidades y desafíos (Waclawek, 2011, p. 174). Waclawek puntualiza que las exposiciones de arte urbano rara vez se basan en estrategias de diseño convencionales y añade que la obra es normalmente presentada directamente sobre las paredes de una forma caótica que recuerda la agitación de la ciudad.

2.3.4. CONCEPTOS MUSEOLÓGICOS

Para comprender correctamente el paso que ejerce el arte urbano cuando se encuentra en la institución, se proponen unos conceptos básicos de Museología poder percibir la figura del museo contemporáneo y las nociones que le corresponden:

El ICOM (Consejo Internacional de Museos) define Museo como: “El museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público que adquiere, conserva, estudia, expone y transmite el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y de su medio ambiente con fines de educación y deleite” (Desvallées and Mairesse, 2010, p. 52).

Esta definición de museo surge tras un riguroso estudio que ha pasado por varias alteraciones hasta la actualización del término en 2007.

A mediados del siglo XX Georges Henri Rivière comienza a desarrollar una nueva concepción museológica, “La Nueva Museología”, que rechaza las convicciones tradicionales de acumulación y redundancia, dando lugar a una renovación del lenguaje expositivo, así como de una renovación socio-cultural de la institución. Esta Nueva Museología desenvuelta por Georges Henri Rivière resulta del contexto social y cultural de los años sesenta en el que los artistas y teóricos solicitan un nuevo tipo de institución museística en la que toda la sociedad y todo tipo de creación artística tenga lugar (Martínez, 2014). Paule Doucet describe: “La nueva museología se constituye en el contexto de la modernidad avanzada, por orientaciones contrarias y complementarias, de racionalización y subjetivación, de continuidad y cambio” (Alonso Fernández, 1999, p. 61).

En la actualidad, el ICOM define al museo como una institución permanente al servicio de la sociedad y de su desarrollo. En este sentido, constituye un conjunto de estructuras creadas por el hombre en el campo museal, organizadas con el fin de establecer su relación sensible con los objetos (Desvallées y Mairesse, 2010, pp. 42, 43).

Luis Alonso refiere que la Nueva Museología “(...) se convierte en un instrumento de desarrollo y dinamización sociocultural al servicio de una sociedad abierta y democrática” (Alonso Fernández, 1999, p. 63).

Siguiendo la línea de pensamiento de Judith Spielbauer (1987), se puede concebir también como un instrumento destinado a favorecer “la percepción de la interdependencia del hombre con el mundo natural, social y estético, ofreciendo información y experiencia y facilitando la comprensión de sí mismo, gracias a un contexto más amplio” (Desvallées y Mairesse, 2010, p. 54).

Por otro lado, tras haber observado el compromiso social que la Nueva Museología otorga, cabe mencionar un aspecto estrictamente museológico como es la musealización, definida por el ICOM como “la operación que tiende a extraer, física y conceptualmente, una cosa de su medio natural o cultural de origen para darle un *status* museal, transformándola en *musealium* o *musealia*, “objeto de museo”, al hacerla entrar en el campo de lo museal” (Desvallées y Mairesse, 2010, p. 50).

La musealización comienza por una etapa de separación (Malraux, 1951) o de suspensión (Déotte, 1986) de los objetos y cosas (verdaderos), separados de su contexto de origen para ser estudiados como documentos representativos de la realidad que constituían. Un objeto de museo no es más un objeto destinado a ser utilizado o intercambiado, sino que es llevado a dar un testimonio auténtico sobre la realidad. Este desprendimiento de la realidad (Desvallées, 1998) constituye una primera forma de sustitución. Una cosa separada de su contexto es sólo un sustituto de esa realidad de la que se suponía debía dar testimonio (Desvallées y Mairesse, 2010, p. 51).

Recapitulando, se puede observar cómo a lo largo de los años, principalmente en la década de los ochenta, el arte urbano se ha ido introduciendo en el museo gracias este nuevo concepto museológico defendido en los años setenta por teóricos y artistas que solicitaban un tipo de institución museológica en que toda la sociedad y todo tipo de creación artística tuviese lugar.

Desde el punto de vista de la descontextualización del arte urbano en el museo, cabe defender que el proceso de musealización de cualquier objeto corresponde a esta categorización, dado que una pieza cuando es musealizada se le extrae, física y conceptualmente de su medio natural o cultural de origen, al igual que el arte urbano cuando es presentado en el espacio expositivo.

Se puede señalar que no existe ningún concepto museológico específico que diese lugar a la entrada del arte urbano a los museos, simplemente el desenvolvimiento general de la museología permitió que cualquier movimiento artístico o de arte urbano tuviese espacio en la institución museológica.

3. CASOS DE ESTUDIO

3.1. STREET ART TATE MODERN

Título de la Exposición: Street Art Tate Modern

Artistas: Blu, JR, Faile, Sixeart, Os Gêmeos y Nunca.

Walking Tour: 3TMan, Spok, Nano, El Tono y Nuria

Comisario: Cedar Lewisohn

Institución: Tate Modern, Londres, Reino Unido

Fechas: 23 Mayo-25 Agosto 2008

La Tate Modern, una de las instituciones más prestigiosas del mundo, decide mostrar un tipo de arte que generalmente no se encuentra en los museos. El propio título, *Street Art*, indica que la muestra tendrá que ofrecer un registro amplio del arte de la calle en el museo para ser fiel a él. Para ello, el curador Cedar Lewisohn resuelve escoger a seis artistas de arte urbano para pintar la fachada del edificio de la antigua central de energía de Bankside.

El área geográfica de los artistas es diversa, consiguiendo crear una visual del arte urbano desde varios puntos del planeta ofreciendo técnicas y conceptos diferentes para abordar este campo artístico. Blu es italiano, JR de Francia, Sixeart de España, Faile de Estados Unidos y Os Gêmeos y Nunca de Brasil. El comunicado de prensa de la Tate Modern refiere que ésta es la primera gran muestra de arte urbano en un museo público de Londres (Tate Modern, 2008).



Fig. 29: Fachada de la Tate Modern con las intervenciones de izquierda a derecha de: Sixeart, Jr, Faile, Os Gêmeos, Nunca y Blu.

ARTISTAS

Blu (Bologna) Se caracteriza por pintar las fachadas de los edificios como si fuesen pedazos de papel dónde realizar sus bocetos, sin seguir un esquema establecido y creando la obra a medida que va surgiendo. Sus pinturas son generalmente grandes dibujos rellenos por colores monocromos. Además tiene una serie de *stop-motions* que crean una narrativa efímera registrada a través del vídeo. Tristan Manco señala que tanto sus bocetos, como sus pinturas y animaciones cuentan historias sin palabras, realizadas con una línea limpia y una extraña imaginación (Alonzo y Baker, 2010, p. 86). Estos personajes creados a gran escala caracterizan en algunos casos escenas de barbarie (Tate Modern, 2008).

Su técnica se aleja del tradicional spray y decide adentrarse a utilizar el rodillo y la brocha para pintar con pintura plástica, creando figuras que normalmente van unidas a una crítica social y política. Sus influencias provienen de Robert Crumb, de las ilustraciones de Rodand Topor, de los comics independientes italianos, de Gordon Matta-Clark o de la tradición del fresco italiano (Lewisohn, 2010, p. 129).

Frecuenta numerosos festivales urbanos, posibilitándole crear legalmente murales a gran escala. Además le interesa pintar edificios y fachadas abandonadas para ofrecerles una nueva visión más bella.

JR (París) La fotografía es el medio artístico adoptado por JR para tratar temas como el compromiso, la libertad, la identidad y los límites. Los primeros trabajos surgen en los suburbios de París (*Portrait of a Generation, 2006*) dónde retrata a jóvenes con su cámara y posteriormente imprime las fotografías en gran tamaño para pegarlas sobre las paredes de la calle. Este proyecto ilegal fue más adelante llevado a cabo oficialmente en el Paris City Hall. En 2007 realiza una colaboración con Marco para crear *Face 2 Face*, una exhibición ilegal en la frontera entre Palestina e Israel entremezclando retratos de israelitas y palestinos para imposibilitar distinguir sus nacionalidades, denominada “la mayor exhibición de foto ilegal” (Alonzo and Baker, 2010, p. 80). En África, Camboya, Brasil o en la India crea *Woman Are Heroes, 2008*, un proyecto que consistió en retratar a mujeres en áreas de conflicto para cubrir espacios y paisajes urbanos con sus rostros a gran escala. Además participa en proyectos oficiales para varias instituciones culturales con el fin de desfamiliarizar espacios y examinar las relaciones entre lo local y lo globalizado (Alonzo y Baker, 2010, p. 80).

El vídeo también forma parte de un elemento determinante para la comprensión de su obra (JR, *Uprising, an Inside Out Project, 2015*). Sus últimas creaciones vienen bajo el título *InsideOut*, como por ejemplo en el *InsideOut Partenón* en París donde cubrió el interior y la cúpula con retratos anónimos aglutinados en una imagen única, recreando una multitud, pero recopilada por retratos individuales (JR - Artist, 2015). En *InsideOut Alfacinha 2014* cubrió la entrada de la calle del Mude con retratos anónimos de habitantes de Lisboa, imponiendo la figura de los lisboetas frente a la masiva llegada de turistas a la ciudad (Insideoutproject, 2014). Estos proyectos ofrecen a cualquier persona la oportunidad de compartir su retrato con todo el mundo. Estas acciones están documentadas y se exhiben en www.insideoutproject.net (JR - Artist, 2015).

Os Gêmeos (São Paulo) Gustavo y Octávio Pandolfo son hermanos gemelos, crecieron en São Paulo con un fuerte contacto con el graffiti y el hip hop, para más adelante profundizar en su propio lenguaje creando su propio universo dónde se sumergen sus personajes amarillos, pintados con un gran dominio de la técnica del spray. Además de pintar ilegalmente en el espacio urbano, participan en numerosas exhibiciones en galerías y museos de todo el mundo.

Sus raíces derivan de la cultura popular y del folclore brasileño, combinando todos los lenguajes para crear su mundo imaginario. El amarillo para Os Gêmeos es el color predilecto: “cuando nosotros soñamos, todo el sueño es de tonos amarillos. Esto es algo nuestro, mío y de mi hermano. No podemos usar otro color. Tenemos que usar el amarillo²⁰”, refiere Gustavo Pandolfo (Street Art at Tate Modern, 2008).

Nunca (São Paulo) Con doce años comienza a hacer graffiti y *pixação*²¹ hasta desenvolver su propia línea de trabajo pictórica. Sus trabajos evocan al arte indígena de América del Sur, por sus patrones geométricos y sus colores, sobre todo por la utilización del pigmento rojo usado por las tribus brasileñas para pintar sus rostros y cuerpos en los rituales. El pueblo brasileño está representado en sus pinturas, basándose en rostros de personas que ve en la ciudad y que reflejan la lucha del individuo por sobrevivir en la metrópolis moderna (Street Art at Tate Modern, 2008). Su obra dialoga entre lo viejo y lo moderno, realizada con acrílico o spray, recuerda a la técnica del gravado, creando las sombras de las figuras con línea. Su trabajo también incluye escultura, instalación, gravado y obra sobre lienzo.

Faile (Nueva York) Patrick McNeil y Patrick Miller forman la colectiva Faile (Fallo) desde 1999. Su trabajo se inspira en el deterioro de los carteles publicitarios que inundan las paredes de la ciudad, creando obras inspiradas en el comic. La cultura pop, la crítica al consumismo y a los medios de comunicación construyen una iconografía que dibuja una línea entre la alta y la baja cultura (Failesites, 2015). Su investigación les lleva a trabajar con diversos materiales y técnicas, pasando por la escultura, el diseño o la música pero también a los procesos tradicionales de impresión y plantilla. Sus primeros trabajos en la calle se titulaban *A Life*, con el nombre de Faile como significado del proceso del trabajo expuesto al deterioro y la efemeridad (Street Art at Tate Modern, 2008).

Sixart (Barcelona) Creció con el graffiti tradicional y con el tiempo comenzó a investigar con otros lenguajes plásticos, creando también obra en el estudio como pintura en lienzo y escultura. El juego de colores vivos es parte predominante en su obra. Sus influencias provienen de su ciudad Barcelona, del surrealismo y de Joan Miró; y también del enriquecimiento de sus viajes a Sudamérica, donde se interesó por las culturas y civilizaciones del mundo antiguo estableciendo dualidades entre el presente y el pasado (Sixeparedes, 2015). Su obra radica en una mezcla entre la abstracción psicodélica y el cómic.

STREET ART TATE MODERN

Esta exposición fue pensada para la icónica fachada de la Tate Modern que da al Río Támesis, posibilitando la vista desde la otra orilla, que se comunica por el puente *Millenium Bridge*. Las seis pinturas fueron realizadas individualmente por Blu, JR, Sixart, Faile, Os Gêmeos y Nunca en la fachada del edificio, recubierta anteriormente para que fuesen más fáciles de retirar. El hecho de que ninguno de los artistas sea Británico, según el curador Cedar Lewisohn, es porque quería que el público disfrutase de artistas extranjeros que no tendrían la posibilidad de ver en la ciudad (Lewisohn, Nguyen y MacKenzie, 2010, p. 375). La exposición *Street Art Tate Modern* fue patrocinada por una empresa privada.

Los artistas son diferentes entre sí, cada uno utiliza una técnica, lenguaje y forma diferentes, complementándose entre ellos y con la textura de la pared.

²⁰ *When we dream, everything we dream has yellow tones,* Gustavo Pandolfo explains. *This is something of ours, myself and my brother. We use it in our painting. We can't use another colour. We have to use yellow.*

²¹ técnica específica de *tagging* desenvuelta en São Paulo.

JR expone una fotografía de su serie *Portrait of a Generation*, uno de sus primeros proyectos, impresa en papel aplicado con pasta de cola, adaptándola a las dimensiones del espacio, textura y perspectiva. La obra de JR es política, considerando que el lugar y el momento es más importante que la fotografía en sí misma. En este caso, la imagen fue realizada en 2004, un año antes de los disturbios en París²², donde esta obra quedó enmarcada en todo el suceso. La figura representa un hombre negro que por su posición corporal podría estar sujetando un arma pero realmente es una cámara fotográfica, retirando el cliché que habitualmente le es atribuido (Tate Media, 2008). Estas imágenes desafían a los transeúntes, en el sentido que cuestionan la representación social y de los medios de comunicación de la generación contemporánea de París (JR - Artist, n.d.). JR señala que el método con el que trabaja es entendido por todo el mundo (Tate Media, 2008), una característica propia del arte urbano en la que se busca un contacto directo con el espectador, un arte que consigue transmitir su concepto a todos los públicos.

El artista brasileiro Nunca realiza una pintura que representa a un nativo americano tomando una taza de té, adaptando e ironizando su propio lenguaje a las características sociológicas de la ciudad en la cual está inserida su obra, en este caso Londres. La habilidad con el spray le permite simular el gravado con trazos cruzados, adaptando la técnica del graffiti a su propio lenguaje. El artista nunca trabajó a una escala tan grande ni con una institución de ese calibre, y ve esta exposición como un nivel superior en su trabajo, como una oportunidad para aprender (Tate Media, 2008).

Por otro lado, los brasileiros Os Gêmeos, tienen una larga trayectoria de arte en la calle y también en museos y galerías. Producen obra para dentro de la galería, aunque para esta ocasión no tuvieron que recurrir a ello. Su característico gigante amarillo fue pintado con spray con la cara cubierta, sujetando una gran cantidad de cámaras de seguridad, remitiendo y adaptando su lenguaje al lugar donde se encuentra la pintura. Su trabajo consiste en esto, vivenciar y conocer el lugar donde van a trabajar y adaptar la atmósfera de la ciudad a su obra personal (Tate Media, 2008).

La pintura de Sixeart forma parte de su serie “Mutación animal”, una serie de personajes que parten de animales comunes como el perro o la gallina mezclándolos con extraterrestres, creando figuras geométricas con sprays de colores vivos y planos que buscan una humanización inspirada en la vida y en la naturaleza. Su intención es que el espectador se aisle de su realidad para observar una masa de colores en la que se puede ver un animal (Torres, 2008).

Los norteamericanos Faile adoptan la técnica del collage creada en su estudio para representar a un nativo americano con una lanza en medio de una mixtura de imágenes influenciadas por la cultura americana y por la cultura pop, como también por el comic, para desarrollar una crítica socio-cultural (Tate Media, 2008).

Blu se beneficia de la escala para representar una cabeza en la cual aparecen una serie de viñetas que reflejan una crítica social a través de la denuncia de la muerte y la destrucción de la sociedad occidental (Molina, 2008), influenciándose también por las historias del lugar en el que trabaja para crear su concepto. Blu tiene la habilidad de improvisar sus ideas a partir de un boceto en un mural con gran detalle. Su estilo es naïf pero al observarlo de cerca se descubre un humor oscuro (Tate Media, 2008). Blu considera que sus trabajos para dentro de la galería

²² En 2005 se produjeron una serie de enfrentamientos violentos entre jóvenes y la policía francesa en París que rápidamente se extendieron al resto de Francia y Europa.

no son buenos (Blu, Nguyen y MacKenzie, 2010) pero gracias a esta exposición el artista consiguió trabajar al mismo nivel en el que trabaja en la calle.

Los seis artistas de la exposición son una pequeña muestra de lo que ocurre en todo el mundo con el arte urbano y sus diferentes materiales y técnicas. La localización permite visibilidad para las obras y creaciones a gran escala, por lo que los artistas se sienten cómodos para realizar sus creaciones (Tate Media, 2008).

CEDAR LEWISOHN Y LOS ARTISTAS ACERCA DEL ARTE URBANO EN LA INSTITUCIÓN

La idea de realizar esta exposición resultó después de que Cedar Lewisohn hubiese escrito el libro para la Tate titulado *Street Art: The Graffiti Revolution*, a lo que surgió la posibilidad de realizar una exposición que mostrase este concepto. Para el comisario, la localización en el exterior del edificio tomaba más sentido que en el interior, aunque la justificación de que no se desarrollase dentro de la galería, como algunas críticas comentaron, quizá con bocetos de los artistas, era porque la gran programación del museo impedía que se realizase en esa altura, teniendo que esperar tres o cuatro años (Lewisohn, Nguyen and MacKenzie, 2010, p. 375).

El arte urbano tiene una larga historia y con esta exposición se consigue un reconocimiento que no se le daba en el pasado (Tate Media, 2008). Cedar Lewisohn indica que “Éste trabajo (el arte urbano y el graffiti) está afectando a la cultura, a la publicidad, a la moda y al diseño. Ha tenido una relación parasitaria con esto durante mucho tiempo y es fantástico que una gran institución esté acreditando en este trabajo” (Fisher, 2008). Cree interesante el hecho de atraer nuevos públicos y ver cómo reaccionan. Los visitantes de la Tate no suelen cruzarse con el arte urbano y al ver esta exposición se preguntarán dónde pueden ver más (Lewisohn, Nguyen y MacKenzie, 2010, p. 375).

“El arte debe ser debate”, responde Cedar Lewisohn a la cuestión de la reacción negativa de la gente, las autoridades y la policía acerca de esta exposición como una forma de legitimación del arte urbano o el graffiti, lo que constituye el vandalismo; pero el comisario responde que su interés era simplemente divulgar el trabajo de los artistas (Lewisohn, Nguyen y MacKenzie, 2010, p. 376).

La exposición constituye un reconocimiento a una larga historia con precedentes de este arte, el cual poco a poco está siendo apreciado por el público institucional, a lo que concluye que si se hace un trabajo de calidad éste permanecerá, justificando que la historia del arte está llena de movimientos de arte popular que nadie recuerda (Lewisohn, Nguyen y MacKenzie, 2010, p. 376).

Os Gêmeos ven esta exposición como una oportunidad para que la gente reaccione. Faile reflexiona acerca de que lo que está sucediendo en la institución se empieza a apreciar, que es un arte grandioso y está en proceso. Nunca cree que ésta es una oportunidad para que el público se pregunte qué es arte y qué no es arte, de dónde proviene y sobre si puede estar o no en los s (Tate Media, 2008). Cuando a Sixeart se le cuestiona si considera el graffiti de la fachada de la Tate Modern como un graffiti o una obra, responde que es graffiti porque está hecho en una pared. Declara que el arte urbano cuando es llevado al museo no pierde su esencia, sino que es una forma de realzar al arte contemporáneo del siglo XXI, considerando que el graffiti ha tenido una evolución que otros movimientos no han tenido, proclamando que no es sólo graffiti sino que hay una cultura por detrás y una admiración por el público. Sixeart cree que es en este siglo cuando el arte urbano está ganando fuerza y de alguna manera ha sabido entrar en el mundo del arte (Torres, 2008).

TATE MODERN WALKING TOUR

Además de la muestra en la fachada del museo, el evento contaba con una exposición en paralelo en las calles cercanas a la Tate Modern denominada *Walking Tour*. Consistió en una serie de intervenciones *site-specific* llevadas a cabo por un grupo de cinco artistas de arte urbano madrileños. Las obras tenían como objetivo involucrar tanto a la comunidad local como a los visitantes de la Tate en aspectos del entorno urbano que suelen pasar por alto o ser ignorados (Street Art at Tate Modern, 2008). El *Walking Tour* fue comisariado por Cedar Lewisohn y Rafael Schacter. Los artistas participantes son Spok, que mezcla letras propias del graffiti con técnicas pictóricas académicas y crea también pinturas hiperrealistas; El Tono utiliza un lenguaje icónico, pero relata que nunca es el mismo logo, siempre está modificado dependiendo de la localización. Los trabajos de El Tono se mixturán con la obra de Nuria, artista que proviene de la arquitectura (TateShots, 2008). Nano 4814 explora espacios abandonados y en el estudio crea sus *City-Lights*, hechas con cajas de luz en desuso, recogidas de barrios degradados o en edificios abandonados utilizadas originalmente para la publicidad, transformándolas con mensajes poéticos (Street Art at Tate Modern, 2008). 3TMan pinta las ventanas con un monstruo en tres dimensiones que interactúa con el espacio, crea volumen y simula que sale de dentro del edificio (TateShots, 2008). Con estas intervenciones entra el factor sorpresa, un aspecto característico del arte urbano, cuando el espectador no espera encontrar la obra fuera del espacio donde se espera su presencia (Abarca, 2008).



Fig. 30: Folleto *Street Art Walking Tours*.

TATE MODERN

La Tate Modern forma parte de las cuatro galerías de la colección de arte británico desde 1500 hasta nuestros días y del arte moderno y contemporáneo internacional, constituidas por la Tate Britain, Tate Modern, Tate Liverpool y Tate St. Ives. En mayo del año 2000 se construye la Tate Modern con base en la antigua central eléctrica de Bankside, por los arquitectos suizos Herzog & De Meuron con una propuesta que conservaba muchas de las características originales del edificio (Tate, n.d.).

La misión de la Tate es “abordar el entendimiento, el disfrute y la apreciación del arte visual”, a lo que Cedar Lewisohn confirma que se consigue con esta exposición. La meta del curador fue poner en marcha un proyecto en el que todos los participantes se sintieran orgullosos y que pudiese crear algún debate. Refiere que los museos y organizaciones públicas están siempre interesados en acercarse al público, y que en el caso de la Tate fue de forma masiva (Lewisohn, Nguyen y MacKenzie, 2010, p. 376).

En 2008, año de inauguración de la exposición *Street Art*, se realizaron numerosos eventos para atraer a nuevos visitantes, como *The Long Weekend*, un proyecto pensado como un festival que contó con actividades, eventos y comisiones de arte tanto para familias como para visitantes frecuentes del museo, contando con más de 90.000 personas en tres días (Tate, 2009). Los artistas experimentales *Graffiti Research Lab*, de Nueva York promovieron una noche interactiva, pintando con un puntero láser y un proyector la fachada del edificio (Tate Modern, 2008).

Externamente, en el mes de Mayo, Banksy organizó *The Cans Festival*, en Leake Street, en un túnel ferroviario de Londres. Fue un evento muy popular en el que participaron cuarenta artistas de arte urbano, entre ellos Faile (Fisher, 2008).

CONCLUSIONES

La exposición funciona con muchas de las vertientes características del arte urbano. La principal es que es realizada en el espacio exterior del museo, posibilitando visibilidad y escala a las obras, primando el carácter efímero de ellas. Cada artista presenta diferentes técnicas que muestran un recorrido de los materiales utilizados en todo el mundo como el spray, la pintura plástica, el collage, el engrudo, la plantilla, las tres dimensiones o el material urbano. Con la forma destacan las figuras humanas, antropomórficas, animales, la cultura popular, la cultura pop o el cómic. En cuanto al concepto prima la crítica social, el humor, la sátira, la identidad reconocible de alguno de los artistas, el aspecto narrativo y el aspecto icónico, destacando el contacto directo con la cultura popular por parte tanto de los artistas como del comisario. Esta estrategia atópica en la cual los visitantes no tienen que introducirse en el museo para contemplar las obras ha sido una forma eficaz de mostrar el arte urbano.

Gracias a esta exposición se ha permitido que los artistas tengan una gran visibilidad para todo el mundo, permitiendo también un reconocimiento a todos aquellos que no participaron. La atención recibida por los medios de comunicación ha conseguido abarcar a un gran público. *Street art Tate Modern* ha conseguido representar públicamente, mediante una institución de renombre, un movimiento que esta tomando forma y consolidándose como un corriente más dentro del arte contemporáneo.

3.2. BANKSY VS BRISTOL MUSEUM

Título de la Exposición: Banksy versus Bristol Museum

Artistas: Banksy

Institución: Bristol Museum & Art Gallery, Bristol, Reino Unido

Fechas: 13 Julio - 31 Agosto 2009

BANKSY

Banksy es un artista con gran repercusión mediática y de gran controversia en el campo del arte urbano. Ha crecido en Bristol y aunque actualmente tiene un gran éxito internacional, ha conseguido mantener el anonimato.

Influenciado por Blek le Rat, interviene normalmente a base de plantillas en puntos estratégicos de la ciudad con la intención de provocar mediante un humor irónico.

En sus inicios explayaba plantillas de ratas en diferentes puntos del centro de Londres, adaptándolas e interactuando con el lugar donde eran situadas. Poco a poco creció en escala y comenzó a realizar plantillas de mayor tamaño, normalmente figuras humanas realistas, adquiriendo una actitud más narrativa, aportando un significado a sus piezas. (Abarca Sanchís, 2010, p. 471).

Además de sus plantillas, tiene llevado a cabo acciones artísticas independientes en grandes ciudades cuestionando el comportamiento de la sociedad y la política actual, como es el maltrato animal, el mercado del arte o los conflictos armados. También ha introducido ilegalmente sus obras en museos de prestigio como en la Tate Britain de Londres, el MOMA, The Metropolitan Museum of Art, el Brooklyn Museum, el American Museum of Natural History de Nueva York o el British Museum (BBC, 2005).

Las obras de Banksy han adquirido grandes sumas de dinero en subastas o en galerías como la de su agente Steve Lazaride; por lo que comúnmente las intervenciones que hace en la calle son robadas directamente de la pared para ser vendidas. Por otro lado, existe un duelo para preservar sus obras, ya que habitualmente son damnificadas pintando o firmando sobre ellas.



Fig. 31: Cartel Banksy vs Bristol Museum

BANKSY VS BRISTOL MUSEUM

En el texto de sala comienza refiriendo la posición del museo frente a la exposición:

“Todo en la exhibición se ha producido legítimamente a los efectos de la exposición. El museo no admite ni tolera ninguna forma de actividad ilegal, independientemente de su mérito artístico²³” (Banksy versus Bristol Museum, 2009).

Además informa:

“Las opiniones expresadas por Banksy en esta sala y en todo el museo no representan necesariamente las celebradas por el museo, su personal, los inversores o los patrocinadores²⁴” (Banksy versus Bristol Museum, 2009).

Este primer aviso nos informa que estamos en un museo, que las actividades ilegales no son permitidas, y pese a que ésta sea una exposición de un artista de arte urbano, nos recuerda el espacio donde esta inserida: una institución museológica.

La exposición se divide en varios núcleos expositivos: Entrada, Información, Arte de Banksy e Historia Antinatural. Además de estos espacios del museo dedicados a la presentación de la obra del artista, Banksy realiza intervenciones en zonas dedicadas a la muestra de la exposición permanente del Bristol Museum.

La exposición se inicia en la entrada al hall. En ella el artista sitúa la pieza titulada “Boghenge”, que recrea los Stonehenge en forma de baños portátiles, una obra recuperada de su intervención en el festival de Glastonbury (Blanché, 2014). Esta primera impresión de la exposición nos transporta a una localización exterior, expresada mediante una ironía a un monumento prehistórico, constante en toda la exposición.

En el centro del hall, núcleo llamado “Información,” se encuentra un carrito de helados quemado y cubierto de graffitis, y a su pie un policía antidisturbios subido a un caballo mecánico para niños, recreando de nuevo un espacio exterior. Complementando la sala, se instalan una serie de falsas estatuas clásicas de mármol, representadas como personajes actuales contemporáneos. Representa esculturas como un David con un chaleco bomba, *Angel of the North* basado en la obra de Antony Gormleya²⁵, un león manchado de sangre que se acaba de comer a su domador, una figura de un Buda con un ojo abierto que fue mostrada en 2008 en el *Cans Festival* en Londres, la Venus de Milo vagabunda y una mujer con bolsas de compras (Artofthestate, 2009).

Sobre las figuras, un prisionero de Guantánamo se sitúa sobre la reconstrucción del *Bristol Biplane*, figura de la colección permanente del museo (Blanché, 2014). El artista, al igual que en la calle, interactúa con el espacio y crea su discurso a partir de él.

²³ *Everything on display has been produced legitimately for the purposes of exhibition The museum does not support or condone any form of illegal activity, regardless of its artistic merit.*

²⁴ *The views expressed by banksy in this room and throughout the museum do not necessarily represent those held by the museum, its staff, the trustees or funding partners.*

²⁵ Antony Gormleya (1950), escultor inglés famoso por su escultura pública en Gateshead.



Banksy versus Bristol Museum
 Bristol Museum and Art Gallery is proud to present a unique collaboration between the city's foremost cultural institution and one of the region's most celebrated artists.

Banksy has gained notoriety in recent years by using stencils to paint temporary but awe-inspiring works of roadside subculture. This is his first exhibition in a fine arts gallery.

Tour highlights:

- "The Right to Repair" by Claude Devaux. Unlike his fellow Bristolers, Claude Devaux's work is not a stencil but a sculpture. He has created a series of small, intricate sculptures that are both beautiful and functional. In this work, he has created a small, intricate sculpture that is both beautiful and functional.
- "Jazzercise" by Tanya Selous. A series of small, intricate sculptures that are both beautiful and functional.
- "The Right to Repair" by Claude Devaux. Unlike his fellow Bristolers, Claude Devaux's work is not a stencil but a sculpture. He has created a series of small, intricate sculptures that are both beautiful and functional.

Visiting for the day?
 The Bristol Museum is open for the public every day from 10am to 5pm. The museum is a great place to visit for a day out with the family. The museum is a great place to visit for a day out with the family.

BANKSY versus BRISTOL MUSEUM

Ground Floor

- Gift Shop
- Reception
- Exhibition
- Library
- Reading Room
- Archives
- Conservation
- Workshop
- Office
- Staff

First Floor

- Exhibition
- Office
- Staff

Top Floor

- Exhibition
- Office
- Staff



Fig. 32: Obras de la exposición Banksy vs Bristol Museum, 2008: Vista sala de recepción; Estatua con bolsas de compras; León vs domador; Hoja de sala; *River Bank Rat*; *Nuggets de pollo*; Ironía a la obra de Carl André.

A continuación, Banksy introduce piezas en salas del museo, además de las salas dedicadas a la muestra de su obra:

En la sala de la vida salvaje inglesa (*British & South West Wildlife Room*), se encuentra una rata característica del artista con una mochila, unas gafas y una lata de spray en la vitrina de *River Bank*, otra referencia más del artista al diálogo con el museo; como en la habitación dedicada a los relieves sirios (*Assyrian Reliefs*), en la cual el artista muestra una obra de Tawfiq Salsaa, artista palestino del cual Banksy quedó fascinado y pidió mostrar una representación de Jerusalén tallada con madera de olivo, en la cual Banksy incluyó soldados de juguete, tanques y torres de vigilancia (Bristol Museums, 2015).

En otra sala permanente del Bristol Museum, la de Egipto (*Egypt Room*), crea una alegoría acerca de una muestra realizada por el museo años antes en la que se anunciaba una exposición del ejército de Terracota, pero solo eran mostrados un número reducido de soldados; por lo que Banksy coloca sobre una de las figuras un cartel de precio reducido (Artofthestate, 2009).

Entre la recepción y la sala de “Historia antinatural” dedicada a la obra de Banksy se encuentra una pintura de Michael Jackson, recientemente fallecido, con la representación de un pequeño altar (Artofthestate, 2009).

El núcleo dedicado a “Historia Antinatural” recrea una especie de zoológico dónde los animales, llamados *Animatronics* están enjaulados o en vitrinas, convirtiéndose en un perfecto sarcasmo: Los peces son palitos de cangrejo, las serpientes son salchichas, el leopardo es un abrigo de piel, las aves son representadas por cámaras de seguridad, una granja con *nuggets* de pollo mojan el pico en salsa de tomate, un Piolín es mostrado en una jaula triste y desplumado, entre muchas otras. En definitiva, toda una serie de estrategias propias y características del artista empleadas para tratar con ironía temas actuales de la sociedad contemporánea (Artofthestate, 2009).

El núcleo “Arte de Banksy” es dedicado a hacer una muestra de su trabajo más popular, tratando los temas recurrentes en su trabajo como son la crítica en forma de sátira hacia la sociedad contemporánea. La sala tiene un tono oscuro, con paredes pintadas de negro. En ella se encuentran piezas ya conocidas del artista pintadas sobre tela y papel; se incorporan materiales urbanos, como un cubo de basura que da un aspecto sucio al espacio, se recrea el taller del artista o se ironiza con la obra de Carl André (Blanché, 2014), entre muchas otras obras. Una de las obras titulada *Exit to the gift shop* alude al título de su documental en 2010 ironizando sobre los carteles que se encuentran en los museos y nos obligan a pasar por la tienda de regalos antes de salir (Lara, 2010).

En el primer y último piso del Bristol Museum realiza una infiltración en las áreas de la muestra de la colección permanente del museo. De esta forma el artista lleva a cabo un diálogo con el entorno, tal y como si actuase en la calle, pero esta vez en el espacio expositivo, una acción que ya había desarrollado ilegalmente en varios museos famosos. En cada sala expositiva, Banksy introduce su parodia: En la sección de Geología y Minerales introduce un dildo en una vitrina con estalactitas y estalagmitas. Al pie de un mamut infiltra una roca con un dibujo que imita a las pinturas en las cavernas, pero completamente actualizado representando un cazador con un carrito de compra. En la sección de “vida salvaje”, coloca un bozal a la figura de un cordero, y en la histórica caravana gitana pega carteles de aviso de desalojo (Artofthestate, 2009).

El último piso del museo dónde son presentadas las obras clásicas de arte pictórico, Banksy introduce reinterpretaciones de pinturas clásicas, las cuales son identificadas con una marca que dice “Artista Local”, el título de la obra y la fecha de la pintura. En la sección dedicada al Arte Francés, el artista incluye su versión de *Les Glaneuses* (“Espiradoras”), de Jean-François Millet, la cual representa a una de las espiadoras recortada de la imagen y sentada sobre el marco de oro del cuadro para tomarse un descanso mientras fuma un cigarrillo. La obra se titula *Agency Job. Glaners*, 2009, haciendo crítica a las condiciones laborales y los empleos temporales existentes en la actualidad. Otra reinterpretación de una obra clásica contiene una ventana de error de Windows en el centro del cuadro, *A System Error has occured*; y en otra obra sobresale una cascada con un escenario de paisaje idílico (Artofthestate, 2009).

La sección de Arte Europeo infiltra su versión de la Virgen y el niño llevando un iPod *Silent Nigth* 2009, su “Venus desnuda” (*Venus After Surgery*, 2006) después de una cirugía o el *Landscape Near Hartcliffe* 2005, una representación romántica de un prado dónde se puede observar un coche abandonado posiblemente respectivo al título del cuadro que apela a Hartcliffe, un suburbio de Bristol (Artofthestate, 2009).

En la galería de Arte Británico expone el cuadro *The Flight To Egypt* 2009 de Claude Derain con un cartel publicitario de una compañía aérea anunciando un viaje a El Cairo. Otra obra de gran controversia titulada *How Do You Like Your Eggs?* (“¿Cómo te gustan tus huevos?”) representa a una mujer con un burka y un delantal descarado. *Dogging* 2006 es otra reinterpretación de una escena idílica corrompida por un episodio de sexo o *UFO Invasion* 2006, una escena marítima invadida por los ovnis.

En la sala de Arte Moderna, una rata cubre una pintura de Damian Hirst, titulando la obra *Improved Spot Painting*, 2009. En la sala Victorian Art Gallery, *Home On The Hill* 2006 representa una casa vallada con una red eléctrica y una figura femenina con una ametralladora. Seguidamente una pieza titulada *Ice Cream Turd* representa un cono con un helado en forma de excremento. En la galería dedicada a Artistas de Bristol, podemos encontrar un conocido cuadro del artista *Home Sweet Home*, y una maleta titulada *Suitcase of Cash*, llena de billetes de libra con la cara de la princesa Diana, obra originalmente encontrada en la sala de joyería (Artofthestate, 2009).

Por último la zona renombrada *Boring Old Plates* (“Viejos platos aburridos”), podemos encontrar entre los diversos objetos de la colección una pipa de marihuana o una bailarina de Edgar Degas con una máscara de gas (Artofthestate, 2009).

Muchas de estas obras fueron producidas antes de la exposición, pero consiguen funcionar en el espacio, invitando al espectador al juego, a la provocación, a la búsqueda de su obra infiltrada entre los objetos de la colección museológica.

En el conjunto de la obra del artista se observa una clara intención de crítica a la sociedad.



Fig. 33: Obras de Banksy que dialogan con la colección del museo: *Agency Job*, *Gleaners*, 2009; *The Flight To Egypt*, 2009; *Improved Spot Painting*, 2009; *Roca* que representa un cazador con un carrito de la compra.

ASPECTOS FORMALES Y TÉCNICOS

El artista desde un primer momento pretende recrear un espacio urbano. Para ello se inventa una entrada con su particular *Boghenge*, para seguidamente recibir en el hall recreado una feria, con el carrito de helados y un policía sobre un caballo mecánico.

Sus esculturas contemporáneas o el preso de Guantánamo sobre el avión ya ubicado en el espacio lógico nos permiten percibir cómo el artista traslada su forma de actuar de la calle al museo: la interacción con el espacio.

El núcleo de “El Arte de Banksy” es dedicado a una muestra del trabajo del artista donde podemos ver cómo adapta su técnica de la plantilla a lienzos que nos recuerdan su obra en la calle. También crea alusiones al arte urbano en forma de vandalismo, creando una atmósfera de suciedad y graffitis. Algunos de los lienzos juegan con la escala, como si de muros se tratase.

El núcleo de “Historia Antinatural” presenta una fauna animada a base de materiales mecanizados que emiten sonidos propios, funcionando como un muestrario de *Animatronics*. Las técnicas del artista son múltiples y variadas, a pesar del uso de la plantilla en algunas de sus obras, crea instalaciones con tecnologías diversas para recrear sus intenciones.

En las salas del museo dedicadas a las muestras de arte, arqueología, geología, porcelana e Historia Natural, Banksy infiltra entre piezas clásicas de la colección interpretaciones críticas e irónicas, descontextualizando el concepto tradicional de éste. En el caso de los cuadros, por ejemplo, los enmarca con ostentosas molduras, simbolizando a la par los estereotipos tradicionales de lo clásico y de lo vandálico (Blanché, 2014).

Muchas de estas obras fueron producidas antes de la exposición, pero consiguen funcionar en el espacio, invitando al espectador al juego, a la provocación, a la búsqueda de su obra infiltrada entre los objetos de la colección museológica.

El recurso de colocar en la fachada de la entrada principal del edificio la figura de Ronald MacDonald con una botella de whisky es, por una parte para la comunicación de la exposición, por otra para incorporar la forma del arte urbano. También el cartel de la entrada aparece diseñado con spray rosa con un “versus”, término usado en las batallas de hip hop (Blanché, 2014).

BRISTOL MUSEUM & ART GALLERY

El Bristol Museum & Art Gallery es un museo de estilo Eduardiano, que se remonta al año 1905. Es dirigido por el Ayuntamiento de Bristol y cuenta con una importante colección de Arte, Arqueología, Geología e Historia Natural, concedida como *Designated status* dada su calidad e importancia (BBC, 2006), lo que supone un mayor contraste con la intervención de Banksy por sus piezas históricas y su arquitectura clásica.

Quizá por ser un museo clásico el artista, alejado de su participación en instituciones y su elevada crítica hacia ellas, decidió participar en la muestra consiguiendo crear un evidente choque entre los dos conceptos: arte urbana-museo. Como él señala, es una forma de agradecimiento a la ciudad que le nutre, por lo que el artista pagó desde la instalación hasta la seguridad extra, aunque bromeando acerca de que era la primera vez que los contribuyentes pagaban por colgar sus pinturas en vez de borrarlas (Sawyer, 2009). La directora del Museum

& Art Gallery, Kate Brindley, señala que “somos una galería que quiere trabajar con artistas contemporáneos - él es nuestro héroe de cosecha propia²⁶” (BBC, 2009a)

La producción de esta exposición contó con una inusual ejecución por parte de la institución museológica: fue realizada clandestinamente, confiando el museo en manos de Banksy y de su equipo y firmando un contrato de treinta y siete páginas para garantizar la libertad de creación de su concepto (Blanché, 2014, p.18). Brindley afirma que eran conscientes de que corrían un riesgo (BBC, 2009a).

La crítica de Banksy hacia el museo es constructiva, es una llamada de atención a una mirada elitista y conservadora por parte de las instituciones; de cómo “los visitantes de los museos deben iniciar un proceso de reflexión y actualización del arte y otros objetos de un museo de la misma manera como Banksy actualiza sus pinturas al óleo²⁷” (Blanché, 2014, p.20). Banksy en su libro reflexiona acerca del Arte:

“El arte que vemos es realizada por unos pocos elegidos. Un pequeño grupo que crea, promueve, compra exhibe y decide el éxito del Arte. Sólo unos pocos cientos de personas en el mundo tienen ninguna voz real. Cuando vas a una galería de arte eres un simple turista en busca de una vitrina de trofeos de unos pocos millonarios²⁸” (Banksy, 2006, p.144).

La visión de Banksy sobre el Arte coincide con la del arte urbano: un arte libre y accesible a todo el público. Por ello su obra es realizada en la calle, sin pasar por intermediarios. Su intención en el museo es actualizarlo, llevar más público a él y más variado, no sólo un público académico sino de diferentes clases sociales y edades. Esto se ha conseguido teniendo 4.000 visitantes por día, no sólo de la ciudad sino también de fuera, entrando en la lista mundial de los museos más visitados, algo que no había sucedido anteriormente (BBC, 2010).

Esta gran afluencia de público supuso unos intereses enormes para la ciudad de Bristol, generando 10 millones de libras para la economía local y duplicando el volumen de negocios para las empresas locales en la cima de la recesión (Bristol Post, 2009). Una tienda de caridad situada al lado del museo había recibido una donación anónima de una caja con pegatinas y postales de Banksy días antes de la inauguración de la exposición, hecho que elevó enormemente las ventas ayudando a una acción solidaria (BBC, 2009b).

La imagen de un museo clásico es fundamental para el concepto que el artista transmite. El diseño del cartel de la entrada es la primera señal que nos remite a una “vandalización” en el museo, así como la figura de Mcdonalds sobre la entrada.

Dos de las obras expuestas fueron cedidas al Bristol Museum. La escultura del Ángel con el bote de pintura en la cabeza (*Angel Bust*) se encuentra actualmente en la muestra de la exposición, y la escultura de Jerusalem realizada por Tawfiq Salsaa e intervenida por Banksy forma parte también de la colección del museo (Bristol Museums, 2015).

²⁶ *We're a gallery that wants to work with contemporary artists - he's our home-grown hero.*

²⁷ *Visitors of museums should start a thinking process and update art and other objects in a museum in the same way like banksy updated his oil paintings*

²⁸ *The Art we look at is made by only a select few. A small group create, promote, purchase, exhibit and decide the success of Art. Only a few hundred people in the world have any real say. When you go to an Art Gallery you are simply a tourist looking at the trophy cabinet of a few millionaires.*

CONCLUSIONES

En definitiva, consideramos que lo que ofrece una mayor riqueza en la muestra del artista es su diálogo con el museo en sí. Por un lado, la recreación de un espacio exterior, como sucede en la entrada y sutilmente en la sala “Arte de Banksy” ofrecen una intención por querer recurrir al espacio urbano, y la sala de *animatronics* nos muestra el concepto principal de su obra, la sátira a la sociedad contemporánea, aquí traspasada a la institución.

Pero por otro lado, lo que mayor incidencia trae esta muestra es su intervención en las salas expositivas propias del museo continuado, como en sus acciones ilegales, con la crítica a la institución, a la sociedad, al consumismo, a la política o a la cultura pop. Banksy se mantiene fiel a su raíz como artista urbano y traslada su forma de actuar en la calle, el diálogo con la localización, a la institución. Sus infiltraciones en las salas de la colección museológica no tendrían tanto peso si en ellas no estuviesen obras históricas, con las que pudiese dialogar y crear nuevas definiciones contemporáneas a partir de objetos antiguos. Como esto, también su intención de descubrir dónde se encuentra su pieza, algo que nos puede trasladar también a las ciudades cuando de repente te encuentras con una pieza en medio de la confusión de la urbe.

Su obra en el museo apunta aspectos más conceptuales del arte urbano que técnicos y formales, aunque la presencia de los *stencils*, el uso de la pintura rosa que marca su estilo y la escala son evidentes. Pero es el concepto el que reúne todas las características: el contacto directo con el público, su actitud populista, la acción social, el humor, la sátira o la ironía para hacer una crítica social, la ubicación trasladada al espacio museológico, y sus reseñas a la cultura popular y a los dibujos animados.

Así refirió el artista en 2006 acerca de sus cuadros vandalizados:

“Si quieres sobrevivir como escritor de graffiti de puertas adentro tu única opción es seguir pintando sobre las cosas que no te pertenecen ahí tampoco²⁹” (Banksy, 2006, p.128).

²⁹ *If you want to survive as a graffiti writer when you go indoors you only option is to carry on painting over things that don't belong to you there either.*

3.3. OS GÊMEOS

Título de la Exposición: Pra quem mora lá o céu é lá

Artistas: Os Gêmeos (Gustavo e Otávio Pandolfo)

Comisario: Eric Corne

Institución: Museu Coleção Berardo, Lisboa, Portugal

Fechas: 17 Mayo – 19 Septiembre 2010

OS GÊMEOS

Podemos calificar esta exposición como individual aunque sean dos los artistas los que trabajan en ella. Os Gêmeos son dos hermanos gemelos, Gustavo y Adolfo Pandolfo, que llevan componiendo su universo creativo desde los años noventa. Anteriormente habían mantenido un contacto muy fuerte con el graffiti y el hip hop, viéndolo como una conexión directa con el público, pero en el inicio de la década decidieron crear su propio lenguaje para encontrar su propia esencia, encontrada en su “universo lúdico, mágico y lleno de colores, brillos, sonidos y experiencias. Una realidad llena de fantasía y poesía, pero que también abraza la crítica social, política y religiosa de la realidad contemporánea³⁰” (Pascual y Colaço, 2010, p. 107).

Sus influencias provienen de la cultura popular brasileira y de la cultura hip-hop del graffiti, así como de la pintura modernista brasileira. Reuniendo todos estos elementos crean sus pinturas murales (Corne, 2010), dónde se encuentran sus icónicos personajes amarillos de ojos saltones que recorren tanto los muros legales e ilegales de todo el planeta como las galerías de arte y museos. El mundo mágico que ellos crearon, llamado “Tritrez”, no tiene límites y convive tanto dentro como fuera del espacio expositivo. Gustavo afirma que el arte que realizan para el museo nada tiene que ver con el graffiti o el arte urbano: “cuando se quita el graffiti de la calle, que es donde lo vemos, deja de ser graffiti. Su lugar es la calle. Separamos bien las cosas. Lo que hacemos en la galería es diferente. En performance es otra. En dibujo animado es otra. El graffiti es apenas una ramificación de nuestro trabajo³¹” (Corne, Pascoal, y Colaço, 2010, p. 5).

³⁰ (...) universo lúdico, mágico e cheio de cores, brilhos, sons e experiências. Uma realidade cheia de fantasia e poesia, mas que também abraça a crítica social, política e religiosa da sociedade contemporânea.

³¹ Quando se tira o graffiti da rua, que é onde o vemos, deixa de ser graffiti. O lugar dele é na rua. Separamos bem as coisas. O que fazemos na galeria é diferente. Em performane é outra. Em desenho animado é outra. O graffiti é apenas uma ramificação do nosso trabalho.

PRA QUEM MORA LÁ O CÉU É LÁ

Tritrez es el universo creativo de Os Gêmeos. Este universo puede ser creado tanto en las calles como en los espacios expositivos de un museo. Su intención es transmitir su mundo onírico para permitir al espectador “dejarse llevar por los sueños”³² (Pascual y Colaço, 2010, p. 111).

Para ello crean un proyecto pensado como una gran instalación, para poder interactuar con las piezas y con el espacio, pudiendo así sumergirse en su mundo fantástico (Corne, 2010b).

Gracias al catálogo de la exposición, *Pra quem mora lá o céu é lá*, 2010, resuelto un pedazo como un diario, se ha podido ir viendo el método y el proceso de montaje de los artistas.

Una de las características principales de los artistas a la hora de crear es la improvisación y la complementación que surge entre ellos. El concepto es pensado después de visitar el espacio. Algunas de las piezas, como los lienzos, las han traído desde Brasil, creadas exclusivamente para esta exposición; otras fueron creadas en el propio museo (Pascoal y Colaço, 2010, p. 107).

La exposición está dividida en dos espacios:

Uno de ellos está planteado como una instalación dónde el suelo simula estar en la pared. Esto se consigue poniendo dos casas de madera en vertical. Una de ellas es pequeña y con aspecto envejecido. La otra es mayor y pintada de colores vivos. Alrededor de las casas se colocan puertas viejas de madera y otros materiales que han ido recogiendo de la calle, además de los que habían traído, pintando sobre ellos sus personajes amarillos, transformando así unos objetos en desuso en material rico en significado. En las paredes también están escritas frases, técnica muy característica del graffiti. Según Os Gêmeos estas casas representan cabezas dónde sentirse protegidos y guardados (Pascoal y Colaço, 2010, p. 113).

Otra de las casas construidas es colocada en el suelo, pudiendo acceder a ella. Toda ella es pintada de blanco y su interior esta cubierto por espejos y tiene sonido.



Fig. 34: Os Gêmeos frente a su instalación

³² Não é a mensagem em si (lógico que tem muita coisa dizendo ali), mas sim a oportunidade de por alguns minutos você parar e deixar-se levar pelos sonhos.

La otra sala está repleta de diferentes instrumentos musicales. Las paredes están pintadas de colores vivos y cubiertas de altavoces que simulan rostros de bocas abiertas. También hay en el suelo instrumentos para un concierto en que el público puede participar. Frente a esa pared fueron colocados unos lienzos, también sobre pared de color. Según Eric Corne la sala sugiere el silencio:

Metáfora de la pintura o del arte: apoderarse de los instrumentos visibles para armonizar con las imágenes, encontrar el ritmo cara a ellas - el público puede tocar un acorde si lo desea, crear su propia cacofonía o su armonía, erudita o popular (...) El silencio también es convocado en esta acumulación de Os Gêmeos, con estos instrumentos, este tumulto de formas. Nada es más silencioso que un cuadro. De ventana sobre el mundo al cuadro-pared, los artistas buscan antes de más preservar el silencio³³ (Corne, 2010a, p. 11).

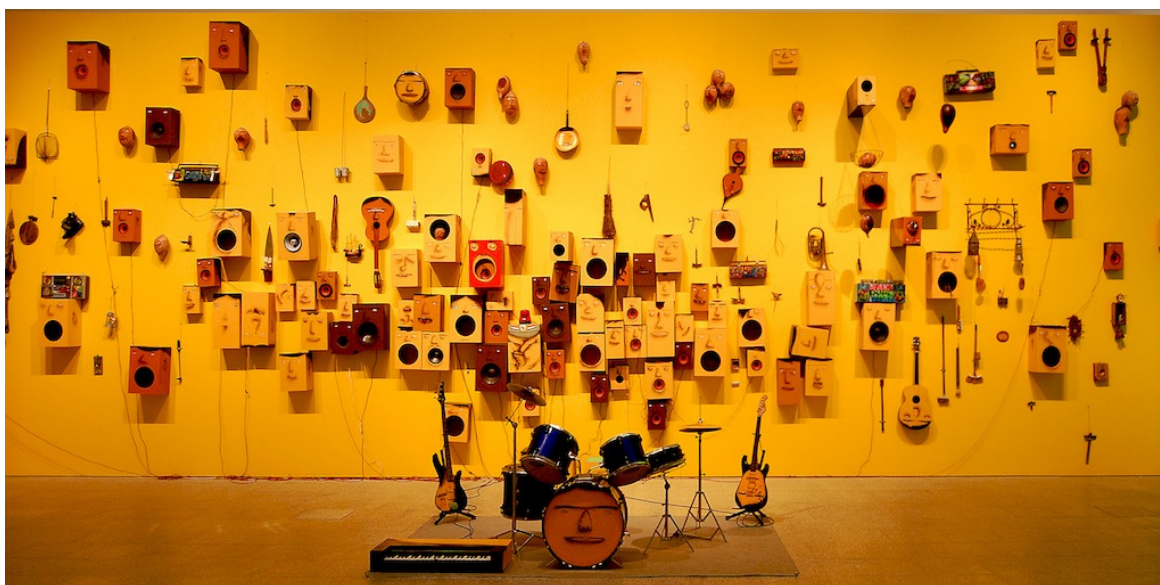


Fig. 35: Sala de la música

La exposición alude además de una transición de la calle al museo, un pasaje entre lo real y lo imaginario, una transformación de lo cotidiano en fantástico. Así lo describe Laurent Buffet para la revista *Artpress* (Buffet, 2010).



Fig. 36: Vista dos salas; Detalle altavoces

³³ *Metáfora da pintura ou da arte: poderar-se dos instrumentos do visível para se harmonizar com as imagens, encontrar o seu ritmo face a elas -o público pode tocar um acorde se desejar, criar a sua cacofonia ou a sua harmonia, erudita ou popular:(...) o silêncio também é convocado nesta acumulação de osgêmeos, com estes instrumentos, esta algarazara de formas. Nada é mais silencioso do que um quadro. Da janela sobre o mundo ao quadro-parede, os artistas, procuram antes de nada preservar o silêncio.*

ASPECTOS FORMALES Y TÉCNICOS

Pensada la exposición como una gran instalación, las posibilidades técnicas son infinitas. Partiendo de la pintura, Os Gêmeos consiguen transmitir con objetos cotidianos un universo imaginario. Esto se consigue desde la pintura más clásica realizada en un lienzo hasta la pintura en puertas de madera u otros materiales. Su característica principal, como refiere Eric Corne, es la improvisación, herencia de la cultura popular brasileira, que les permite trabajar con lo que encuentran en el local. Aprovechando la tridimensionalidad del espacio y los techos altos, crean una mezcla entre arte erudita y arte popular, con materiales que van desde el látex, el acrílico, el óleo, el spray, la lija, el martillo, el collage, la pintura sobre tela, la luz y el sonido (Corne, 2010a, p. 11).

En la entrevista realizada para el catálogo de la exposición, Rui Colaço les cuestiona sobre la forma de encarar su trabajo en la calle y en el museo. Su respuesta es ésta:

*Son trabajos distintos. La calle la encaramos de una forma, museos y galerías de otra. En museos y galerías, colocamos otras vertientes de nuestro trabajo. Es otro lenguaje, que también encontramos, para comunicar con las personas, a través de la escultura, de la instalación o de la pintura. No salgo de la calle para entrar en el museo. Lo que es hecho en la calle es lo que llamamos graffiti. Lo que está dentro del museo para nosotros no es graffiti, es un trabajo de exposición. Nosotros vivimos entre esos dos universos.*³⁴ (Pascual y Colaço, 2010, p. 109).

A continuación refieren que lo que retiran del graffiti es la técnica y los personajes, iguales tanto dentro como fuera, lo que cambia es el contexto, pensado en función de un espacio expositivo (Pascual y Colaço, 2010, p. 109.) Por tanto podemos ver que el trabajo de Os Gêmeos es identificable dentro y fuera del museo. Su principal diferencia es la adaptación de su lenguaje al lugar en el que realizan sus intervenciones. Si hacemos una comparación entre ambos encontramos similitudes aunque el espacio y los soportes no sean los mismos. Por ejemplo en estas dos imágenes:

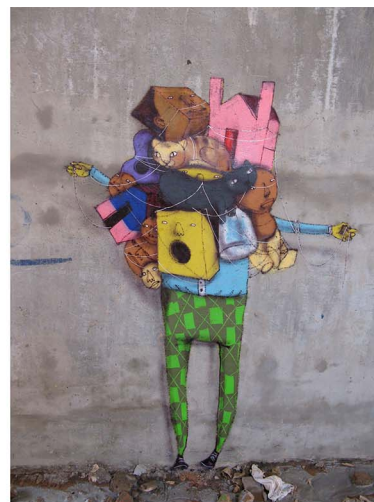
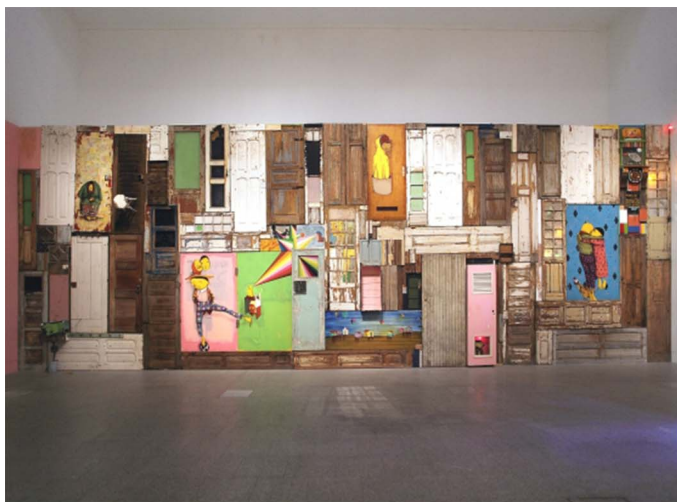


Fig. 37: Vista exposición; Figura pintada por Os Gêmeos en *Capitu Brasil - São Paulo*, 2008.

³⁴ São trabalhos distintos. A rua encaramos de uma forma, museus e galerias de outra. Em museus e galerias, colocamos outras vertentes do nosso trabalho. É uma outra linguagem, que também encontramos, para comunicar com as pessoas, através da escultura, da instalação ou da pintura. Não saí da rua para entrar no museu. O que é feito na rua é o que chamamos de graffiti. O que está dentro do museu para nós não é graffiti, é um trabalho de exposição mesmo. Nos vivemos entre esses dois universos.

En la imagen realizada en Capitu, Brasil, 2008 el imaginario creado también es mostrado en las obras realizadas en la exposición. Las casas, los altavoces de bocas abiertas, en el espacio expositivo son transformados en casas tridimensionales, en altavoces reales y los personajes son pintados en las paredes, puertas y maderas. Predominan siempre los tonos azules, amarillos, rosas y verdes.



Fig. 38: Detalles de las obras para la exposición: puertas, sillas y maderas con personajes e inscripciones

Además de la pintura plástica utilizan spray y realizan también escritos aleatorios que remiten a los que podemos encontrar en la calle.

Han pasado para otros soportes su estética utilizada en el espacio urbano, trasladando la atmósfera de la calle al museo.

MUSEU COLEÇÃO BERARDO

El Museu Coleção Berardo es un espacio museológico que alberga una colección de arte moderna y contemporánea de gran envergadura a nivel nacional e internacional. Además de la presentación permanente de la colección cuenta con un programa variado de exposiciones temporales con el objetivo de atraer nuevos públicos (Museu Berardo, 2013).

Pretende ser un museo de referencia en los circuitos de arte internacional, con el fin de garantizar una mayor y mejor oferta de exposiciones temporarias (Cultura, 2006).

El museo está instalado en el área expositiva del Centro Cultural de Belém (CCB), situado en la *Praça do Império de Belém*, Lisboa. El CCB fue construido por los arquitectos Vittorio Gregotti (Italiano) y Manuel Salgado (Portugués) (CCB, n.d).

La galería del piso -1 donde está instalada la exposición *Para quem mora lá o céu é lá* dispone de unos techos alto lo que permite más libertad para los artistas a la hora de realizar grandes instalaciones, como es el caso. Para Os Gêmeos esto fue gratificante, definiendo el espacio como increíble, con techos altos y buena iluminación (Pascoal, y Colaço, 2010, p. 107).

PROYECTO CRONO

En el mismo periodo que Os Gêmeos realizaron la exposición *Para quem mora lá o céu é lá* participaron también en el proyecto de arte urbana CRONO. Comisariado por Pedro Neves, Angelo Milano y Alexandre Farto, realizado entre Mayo de 2010 y septiembre de 2015, tenía como objetivos “estrechar la relación entre la ciudad y los artistas urbanos y valorizar el papel de Lisboa dentro del actual panorama internacional de arte pública³⁵” (Moore, 2012, p. 7).

Fue en uno de los edificios desocupados de la Avenida Fontes Pereira de Melo (Lisboa) donde Os Gêmeos realizaron una gran pintura junto a BLU y SAM3. Esta intervención fue la primera de cuatro fases que tuvo lugar el proyecto, que contó con artistas de renombre nacional e internacional.

Entre el espacio expositivo y la ilegalidad de pintar en la calle existen este tipo de proyectos, realizados en el espacio urbano y completamente legales. Os Gêmeos reúnen todas estas vertientes.

La entrevista realizada por Sara Eugénio a Lara Seixo Rodrigues³⁶ habla acerca de ello:

*Tienes el ejemplo de Gêmeos, que vinieron a Lisboa y pintaron trenes, y en Bairro alto y en Belem, donde tuvieron una exposición en el CCB, encuentras tags de ellos por todas partes, pero ellos saben distinguir muy bien lo que es vandalismo del graffiti puro y la parte de arte urbana, de Street art propiamente dicha.*³⁷ (Rodrigues Eugénio, 2013, p. 148).

CONCLUSIONES

Las técnicas utilizadas por Os Gêmeos para esta exposición son las mismas que en la calle. Además, decidieron utilizar materiales usados (puertas, sillas, cajas, maderas) para conseguir una atmósfera más deteriorada que la que el propio cubo blanco del Museo Berardo ofrecía.

Las instalaciones ocupan todo el espacio expositivo, con obras creadas específicamente para la exposición. En una sala, la pared se convierte en el suelo gracias al efecto que crean las pequeñas casas empotradas en el muro, en la otra los instrumentos musicales la invaden. En ellas las figuras antropomórficas nos recuerdan a las pinturas de Os Gêmeos en la calle, sin embargo aquí adquieren una dinámica diferente, el universo creativo adquiere mayor fuerza en el espacio expositivo gracias a la instalación que permite al espectador introducirse y vivenciar el universo onírico de los artistas.

En cuanto a su concepto, no difiere del realizado en el paisaje urbano. En sus trabajos está presente la cultura popular brasileña, el mensaje directo con el público, el sueño recreado por Os Gêmeos, que contiene una identidad propia y un estilo narrativo. Por ello, el universo imaginario sucumbe en esta exposición gracias a la instalación que ofrece al espectador la posibilidad de sumergirse en “Tritrez”.

³⁵ (...) e com o objetivo de estreitar a ligação entre a cidade e os artistas urbanos e valorizar o papel de Lisboa dentro do actual panorama internacional de arte pública.

³⁶ Entrevista recogida del trabajo de fin de master “Arte urbana no século XXI – a relação com o mercado da arte”, 2013 de Sara Rodrigues Eugénio realizada a Lara Seixo Rodrigues, miembro fundadora de WOOL, festival de arte urbano en Covilhã, Portugal

³⁷ Tens o exemplo dos Gêmeos, que vieram a Lisboa e pintaram comboios, e que no Bairro Alto e em Belém, onde eles estiveram em exposição no CCB, encontras tags deles por toda a parte, mas eles sabem distinguir muito bem o que é o vandalismo do graffiti puro e a parte de arte urbana, de street art propiamente dito.

3.4. LASCO PROJECT

Título de la Exposición: Lasco Project

Artistas: Varios

Comisario: Hugo Vitrani

Institución: Palais de Tokyo, París, Francia

Fechas: 2012 - Presente

LASCO PROJECT

Lasco Project es un proyecto comisariado por Hugo Vitrani y cuenta con la participación de más de sesenta artistas que han intervenido en diferentes espacios del Palais de Tokyo. Fue realizado en varias fases, la primera de ellas en 2012 y continúa hasta el presente. Lo relevante de estas intervenciones, además de las propias pinturas, son los espacios del museo. El Palais de Tokyo cuenta con unos espacios donde fueron realizadas las intervenciones que recuerdan a un edificio abandonado, donde un artista de arte urbano o un grafitero pintaría.

Lasco Project forma parte de una serie de intervenciones en el edificio. Jean de Loisy, presidente del Palais de Tokyo afirma:

*Sus contribuciones (las de los artistas que intervienen en el edificio) redefinen el arte en cuanto a la temporalidad y a la relación con el espacio. El ritmo de las exhibiciones refleja eso de un evento: cautivador, temporario, cauteloso. Las intervenciones en el edificio, más lentas en ritmo, adheridas a la carne del Palais, muestra que vive con el arte y no solo con invitados que pasan de largo*³⁸ (de Loisy, 2014).

En 2012 el Palais de Tokyo decidió crear un programa de arte urbano, dónde los espacios expositivos surgen en los sótanos del edificio, lugares que no eran destinados a albergar exposiciones. La arquitectura de estos recuerda a los espacios precarios, periféricos, normalmente frecuentados por artistas de graffiti, como páramos industriales o depósitos de trenes. Estos lugares precarios fueron donde artistas de renombre nacional e internacional trataron temas como la violencia urbana, las tensiones sociales, la política y el diálogo intergeneracional (Palaisdetokyo, 2012).

³⁸ *Their contributions redefine art within a new temporality and relation to space. The rhythm of the exhibitions reflects that of an event: enthralling, temporary, stealthy. The interventions on the building, slower in pace, embedded in the flesh of the Palais, show that live with art and not only with guests passing through.*

Dans Les Entrailles du Palais Secret (*In the entrails of the secret palais*)

En 2012 se hizo la primera intervención de los artistas Lek y Sowat en el edificio, los cuales invitaron a una serie de artistas de varias generaciones y estilos diferentes para realizar una gran obra colectiva. Los participantes fueron:

Alëxone, Azyle, Babs, Bom.k, Cokney, Dem189, Dran, Honda, Horfé, Katre, Lek, Outsider, Rizote, Sambre, Seth, Sowat, Swiz, Velvet, Wxyz, Zoer y también Alzo, Badhypnoz, Brusk, Bore, Boris, Cyriak, Demon, Dras, Emoy, Gomer, Gris1, Hobz, Iné, Jaw, Kan, Kéboy, Keno, Kence, Legz, Meko, Mr. Qui, Next, Nibor, Ogre, Onde, Peams, Rusty, Saeyo, Sindé, Sirius, Smoe, Soda, Tcheko, Teurk, Wo, Xaby (Palaisdetokyo, 2012).

Este proyecto realizado en el Palais de Tokyo da continuidad al concepto que vienen trabajando Lek y Sowat: *Le Mausoléé*. En 2010 encontraron un supermercado abandonado y decidieron organizar una residencia ilegal dónde pudiesen pintar murales y desarrollar su trabajo. Aquí se juntaron múltiples artistas de varias generaciones del grafiti, creando un “templo” dedicado a la cultura *urderground*. Con este proyecto trabajaron en el intento de preservar el acto y la estética del grafiti más puro, lejos de las influencias del arte urbano y de la cultura pop. Este proyecto es registrado en un vídeo que muestra las intervenciones que fueron realizando en el espacio (Mausolee, 2015)

Gracias los espacios cavernosos que ofrece el Palais, este proyecto consigue sumergirse en la atmosfera que los artistas de grafiti quieren transmitir, un grafiti puro y afincado en sus raíces, relacionado con el proyecto que estaban realizando en el supermercado abandonado.

Lek proviene de la primera generación de artistas de grafiti parisino, que pintaba en La Chapelle y Stalingrad, donde surgió la cultura callejera francesa.

Sowat es un artista franco-estadonidense que creció entre los alrededores de Marsella y de Los Ángeles, donde se inspiró por Chaz Bojorquez, grafitero californiano que desarrolló el “Cholo grafiti”, una caligrafía creada en los años 40 por las pandillas latinas para marcar su territorio.

Lek y Sowat practican el Urbex, una actividad que consiste en visitar lugares abandonados que tienen una carga histórica. Sus pinturas recuerdan al grafiti tradicional que se disuelve en la arquitectura del espacio (Palaisdetokyo, 2012).

Las pinturas e instalaciones realizadas por esta variedad de artistas se superponen unas con otras, confrontándose y creando un diálogo con ellos y el espacio, utilizando materiales como el spray, la pintura plástica, el lápiz, la tiza u otros que fueron encontrando a su paso.

El acceso a estos espacios sólo es realizada por marcación con un mediador cultural (Palaisdetokyo, 2012).

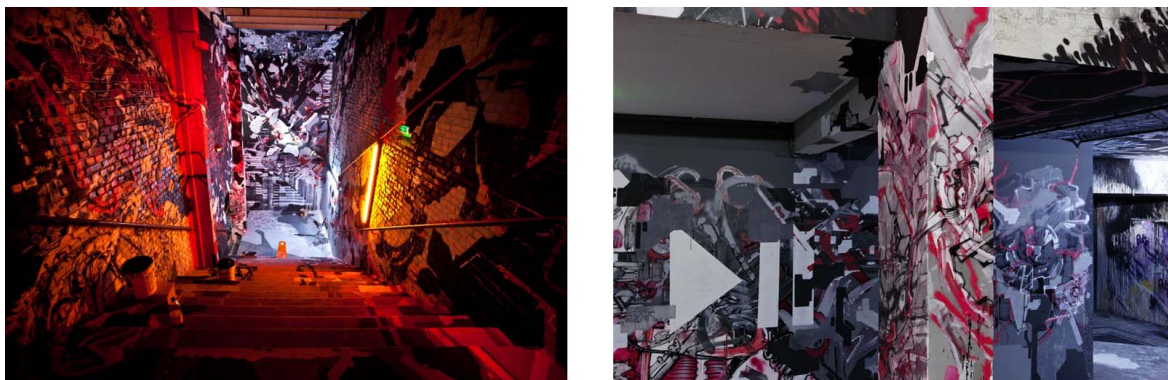


Fig. 39: Vista de la exposición de Lek, Sowat y Dem189, *Dans les entrailles du Palais secret*.

Tracés Directs

De nuevo, en 2013, Lek y Sowat invitan a más de veinte artistas urbanos para crear un cortometraje que plantea las consecuencias de la transición del arte urbano en la calle a la institución.

Tomando una pizarra como lienzo, los artistas intervienen en ella con dibujos, firmas, letras y una serie de acciones artísticas que constituyen este vídeo; que además de documentar el acto artístico explora cuestiones acerca de la reubicación de la calle a la institución, la violencia y la destrucción y la fragilidad de la obra.

Los artistas que participan son Alëxone, Apôtre, Babs, Dem189, Philippe Baudelocque, Fléo, Jay one, Kan, Lek, Nassyo, L'Outsider, Popay, Sambre, Seb174, Smo, Sowat, Skki, Spé, Swiz, Tcheko, Jacques Villeglé y Wxyz (Palaisdetokyo, 2013a).

Este acto efímero de pintar en una pizarra que seguidamente va a ser borrada por el propio artista o por el que viene a continuación, únicamente se puede registrar en vídeo. Lek apunta que el hecho de que el trabajo sea efímero es crucial, ya que fomenta una rabia que empuja a actuar, a ser diferente, a no estar estático³⁹ (Palaisdetokyo, 2013b).

Sowat afirma que en este vídeo esperan mostrar las obras como si estuviésemos viéndolas a través de las ventanas del metro, a toda velocidad⁴⁰ (Palaisdetokyo, 2013b).

El vídeo fue realizado dentro del contexto Nuit Blanc 2013, evento artístico anual celebrado en Francia Palaisdetokyo, 2013a) y puede ser visualizado en la plataforma *Vimeo*: <https://vimeo.com/79278197>



Fig. 40: *Tracés Directs a proposal by Lek & Sowat*. En las imágenes: Alëxone, Kan, smo, Philippe Baudelocque

³⁹ *It is crucial that the work be ephemeral, as this fosters a rage that pushes you to act. It motivates you to be different, to not be static.*

⁴⁰ *in this time-lapse film, we hope to show the works as though we were glimpsing them through the windows of a subway train, barreling down its path at full speed.*

Terrains Vagues (Vacant Lots)

En noviembre de 2013 se actualiza el proyecto que forma parte del Lasco Project, constituyéndose como un trabajo en proceso en este espacio experimental. Además de Lek y Sowat, surgen nuevos artistas y otros que también participaron en la primera sesión: Alèxone, Alzo, Badhypnoz, Philippe Baudelocque, Blo, Bore, Boris, Brusk, Larry Clark, Cyriak, Martha Cooper, Demon, Dran, Dras, Emoy, Gomer, Gris1, Hobz, Hoctez, Iné, Jace, Jay One, Jaw, Kan, Kéboy, Kence, Keno, Legz, Silvio Magaglio, Meko, Nassyo, Next, O'Clock, Ogre, Onde, Peams, Popay, Sebastien Preschoux, Mr. Qui, Nibor Reiluos, Roti, Rusty, Saeyo, Sindé, Sirius, Skki, Smoe, Soda, Tcheko, Teurk, Wo, Xaby...(Palaisdetokyo, 2013c). Proviene de varias áreas artísticas, desde los que pintan en espacios legales a los que realizan grafitis en el metro y los trenes.

En esta ocasión los artistas crean una gran instalación constituida por un neón que proyecta una luz intensa que se mistura en una paleta de colores restringida por el negro, el blanco y el rojo. Las intervenciones se mezclan e interponen, simulando o recordando un espacio urbano abandonado de alguna ciudad, creando una atmosfera de luz y oscuridad ideada para el lugar (Palaisdetokyo, 2013c).

Para esta ocasión, André Saraiva, artista que posteriormente analizaremos en su exposición realizada para el Mude en Lisboa, realiza una serie de intervenciones en la ciudad de París colocando sus *Dream Concerts*, carteles que publicitan de cierta forma la exposición en el Palais, pero con una serie de importantes nombres del grafiti y arte urbano internacional que funcionan como un imaginario encuentro de todos ellos en un mismo evento.

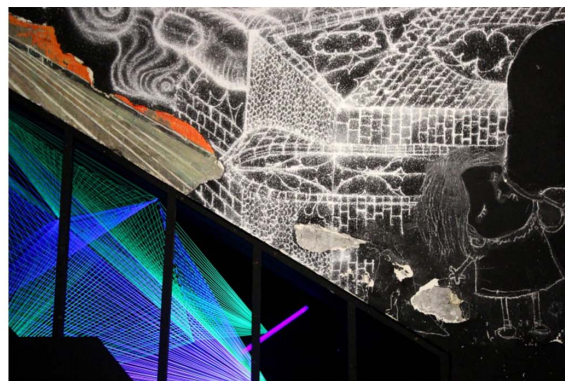


Fig. 41: *Terrains Vagues*: Hoctez, Lek & Sowat; Sebastien Preschoux; Zoer, Velvet, Seth, Alèxone; Dran.

Zone de Faille (Fault Zone)

Zone de Faille es el título de la intervención de Boris Tellegen (Delta) para el Lasco Project realizada en noviembre de 2013. El artista ha pasado de desarrollar su trabajo alrededor del graffiti y las letras a desarrollar complejas instalaciones en las que analiza el poder simbólico de las paredes. Utilizando el graffiti como un medio más, Boris Tellegen cambia nuestra percepción del espacio creando paisajes abstractos que se mueven dentro de la violencia, la fragilidad y el caos, como una manera de poner en discusión el fallo y el declive de la sociedad post-industrial, el declive económico y la crisis climática (Palaisdetokyo, 2013d).

La obra producida para el Palais de Tokyo abre este diálogo con la arquitectura, utilizando la propia canalización del edificio, como otros elementos que forman parte de la estructura incluyéndola en su composición de colores fosforescentes realizados con spray. La utilización de materiales como capas de aislamiento, espejos y películas de plástico transparente recuerdan una construcción incompleta o a los restos de un muro en ruinas (Palaisdetokyo, 2013d).

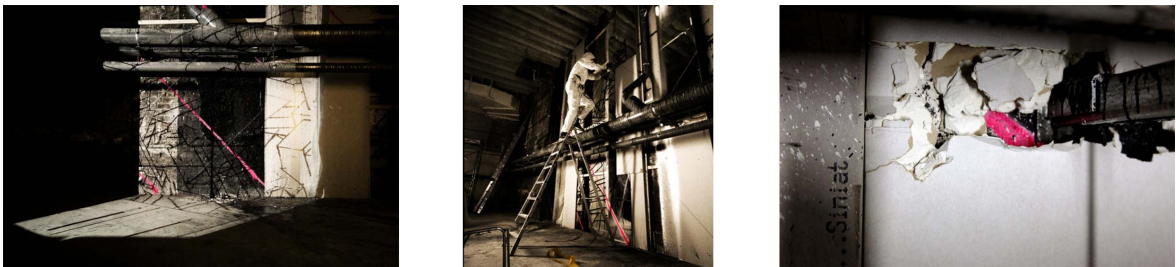


Fig. 42: Boris Tellegen (Delta).

Lasco Project #3

En 2014 continúa el proyecto Lasco Project con siete nuevos artistas que siguen reflexionando acerca de los temas principales que se venían tratando: la violencia urbana, los demonios internos, la tensión social, el peso político de las paredes y la historia del graffiti en sí (Palaisdetokyo, 2014b).

Abriendo nuevos espacios y continuando con el mismo concepto, los artistas que se encuentran en esta fase del proyecto son de renombre internacional: Cleon Peterson, Horfé and Ken Sortais, Evol, Cokney, Vhils y Futura 2000.

Para entender mejor la trayectoria de estos artistas y su figura en la exposición haremos un pequeño análisis de su biografía:

- **Cleon Peterson** (1973, vive y trabaja en Los Ángeles) Los temas de sus obras funcionan de acuerdo con el concepto que Lasco Project viene trabajando: violencia y barbarie, el caos y el vicio. Sus ilustraciones con colores planos, generalmente negro y rojo, simbolizan el conflicto entre el poder y la sumisión de la sociedad contemporánea (Palaisdetokyo, 2014b) (Library Street Collective, 2015).

- **Evol** (1970, vive y trabaja en Berlín) Evol construye micro ciudades a partir de material urbano. Consigue transformar cajas eléctricas, contenedores u otros elementos de la ciudad en bloques de edificios en miniatura con plantillas y spray, manteniendo la textura desgastada de la urbe. En la intervención realizada para el Palais de Tokyo convirtió un bloque de hormigón en una instalación que denuncia el fracaso de la política y arquitectura utópicas (Palaisdetokyo, 2014b).

- **Horfé y Ken Sortais** (1983, viven y trabajan en París) Influenciados por la cultura *underground* y la cultura popular, estos artistas trabajan paralelamente en las calles y en el estudio, donde realizan obras para exposiciones en museos y galerías. Ken Sortais había expuesto en 2011 en el Palais de Tokyo al ganar el premio Priz du Salon de Montroge. Para esta ocasión, realizaron unas pinturas tituladas *Biolensu* inspiradas en el manga japonés *Violence Jack*, creado en 1973 por Go Nagai, el cual trata acerca de héroes y luchadores, víctimas y supervivientes que se convierten en verdugos en una escena violenta y post-apocalíptica (Palaisdetokyo, 2014b).

- **Cokney** (1985, vive y trabaja en París) Fue detenido en 2012 por la política anti-graffiti multándole con más de 200.000 € por realizar pinturas ilegales en los trenes y vagones de metro. Paradójicamente esta denuncia le proporcionó una publicidad a su trabajo y le obligó a abandonar la clandestinidad asociada al graffiti. En Nueva York trabajó como tatuador, lo cual le inspiró a realizar una instalación titulada *Guerre du Nord* en la que asocia el tatuaje con archivos obtenidos de su propio juicio (Palaisdetokyo, 2014b).

En esta obra incluye su estilo propio y también la descripción de la propia policía sobre la su pintura (“falta de profundidad”, “líneas temblorosas que suben como el humo” y “calaveras mórbidas⁴¹”) (Cokney, 2015). De esta manera Cokney reflexiona sobre la posible desaparición del grafiti en su formato ilegal

- **Vhils** (Alexandre Farto, 1987, vive y trabaja en Lisboa) Su serie *Scratching the Surface* consiste en un conjunto de imágenes en las que Vhils retrata rostros de individuos en las fachadas utilizando una técnica singular, rara vez utilizada dentro del mundo del arte, como es el picado en los muros con herramientas de la construcción como son el martillo hidráulico, el cincel y los explosivos. Mediante el uso de este tipo de herramientas para crear arte Vhils resalta en el campo del arte urbano.

Para esta muestra, el artista graba un retrato en la pared del sótano del Palais de Tokyo (Palaisdetokyo, 2014b).

- **Futura 2000** (1955, vive y trabaja en Nueva York) Futura 2000 es un nombre clave íntimamente ligado a la cultura del graffiti de los años 80. Fue miembro del UGA (United Graffiti Artists) y resaltó por alejarse del estilo tipográfico clásico creando un estilo más abstracto.

Para el Lasco Project, la obra de Futura 2000 crea un diálogo con una nueva generación de artistas interesados en dejar huella en la historia del arte (Palaisdetokyo, 2014b).

⁴¹ “lack of depth,” “jerky outlines that go up in smoke,” “morbid skulls.” Descripción de la policía del trabajo de Cokney retirado de su pagina web.

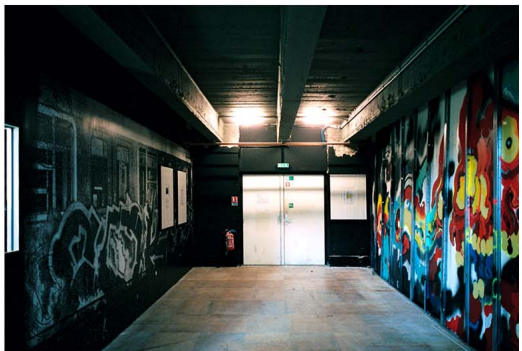


Fig. 43: Cleon Peterson, *Power*; Cokney, *Guerre du nord*; Evol, *Wheel of Fortune*; Vhils, *Scratching the surface*; Horfee & Ken Sortais, *Biolensu*; Futura; Detalle del espacio expositivo pintado; Detalle de la placa informativa cubierta de tags.

Lasco Project #4

En mayo de 2015 Craig Costello participó en la última intervención del Lasco Project hasta el momento, en la que según la información ofrecida por la institución, será visible hasta Junio de 2017.

Craig Costello trabaja la pintura mediante el goteo que ella provoca, creando una lluvia con tinta líquida interviniendo en diversos elementos del espacio urbano. Su obra es exhibida en galerías e instituciones internacionales.

El desarrollo de su técnica surgió por el goteo provocado por el spray cuando realizaba sus firmas (firmaba como KR). Posteriormente decide retirar las letras y jugar con la tinta y el interés que ella provocaba de acuerdo con el viento, la gravedad y las diferentes texturas del soporte (Palaisdetokyo, 2015a).

En esta ocasión, la intervención se realizó en un espacio más visible del Palais de Tokyo, unos arcos exteriores de 50 metros de largo y 10 metros de alto, en los que la piedra y la naturaleza del lugar toman presencia sobre una tinta blanca que recuerdan una cascada sobre un fondo negro (Palaisdetokyo, 2015a).



Fig. 44: Craig Costello, *Lasco Project #4*.

PALAIS DE TOKYO

El edificio donde se alberga el Palais de Tokyo fue construido para la *International Art and Technical Exhibition* en 1937 por Jean-Claude Dondel y André Aubert, apoyado por los jóvenes arquitectos Paul Viard y Marcel Dastugue (Agence, 2015).

Mientras en el ala este está situado el museo de Arte Moderno, inaugurado en 1961, el ala oeste pertenece al Palais de Tokyo, rehabilitado por los arquitectos Lacaton Anne y Jean-Philippe Vassal, inaugurándose en 2002 como lugar de la creación contemporánea (Archives palaisdetokyo, 2015).

El propio Palais de Tokyo se define a sí mismo como “antimuseo”, como un lugar vivo, alegre y aventurero, especializado en el panorama artístico emergente francés e internacional (Palaisdetokyo, 2015b).

Está situado a la derecha del río Sena, entre la Torre Eiffel y los Campos Elíseos. La estructura exterior tiene una decoración clásica, mientras que el interior deja entrever la propia estructura de hormigón.

Enfocado desde una perspectiva innovadora y optando por un espacio tosco, el Palais de Tokyo consigue introducir el arte urbano y el graffiti en un contexto acorde con su significado.

CONCLUSIONES

La principal característica que cabe mencionar del Lasco Project es el espacio en el cual está inserido. Si pensamos en una estrategia para pasar el arte urbano de su lugar original y llevarlo a la institución museológica, este espacio consigue formalmente ser idóneo para esta transición.

Las fases del proyecto han seguido el mismo esquema en cuanto a su concepto y su espacio. Desde 2012, las intervenciones han constituido un punto clave para que los artistas dialogasen con el espacio. Han intervenido directamente en la pared y los elementos que tenían a la vuelta. El concepto también se ha mantenido desde el principio: la violencia urbana, la sociedad y la política contemporánea, el diálogo intergeneracional y la reflexión acerca de la transición del arte urbano a la institución. Tanto los artistas como el propio comisario Hugo Vitrani se han cuestionado a lo largo de este periodo las facetas del arte urbano y su paso a la institución, su estética, la obra efímera y el acto ilegal que está condenado a desaparecer.

En cuanto a las técnicas, cada artista ha utilizado las suyas propias, diferentes y dispares, que se han agrupado en el espacio mezclándose, sobreponiéndose, interfiriendo y dialogando unas con otras. Para la instalación *Gare du Nord*, Cokney utiliza la fotografía, impresiones en gelatina de plata y escritos, para mostrar el graffiti fuera de su contexto original, examinando sus diferentes facetas, como refiere Hugo Vitrani: “su estética, su tensión, el compromiso envuelto en la creación efímera, el trabajo ilegal que está condenado a desaparecer⁴²”; otros innovan con la pintura plástica, el spray, el lápiz o con el picado directo en la pared.



Fig. 45: Detalle de la técnica utilizada por Boris Tellegen, Detalle de la instalación de Cokney.

Desde 2012 las intervenciones adaptaron diferentes estilos según los lenguajes de los artistas. Las entrañas del edificio, propio título de el primer evento (*Les Entrailles du Palais*), han ofrecido el espacio idóneo para que las pinturas de los artistas urbanos más afincados en el graffiti puro tomasen forma. Por otro lado, artistas con un lenguaje más contemporáneo han ido por los caminos de la abstracción o han jugado con las tintas, los colores, la luz y la oscuridad que el propio edificio ofrecía, para crear sus obras. Partiendo entonces de un mismo concepto o tema, cada artista ha creado su propia interpretación del mismo, según sus lenguajes, características formales y propias inspiraciones. La cultura popular, por ejemplo, está presente en varios de los artistas que participan en el programa. Tenemos a Dran que se inspira en los dibujos animados, dejando ver la figura de Pinocho; o la inspiración tomada de los comics, como es visible en el trabajo de Horfé y Ken Sortais, o en el tatuaje tradicional japonés como el trabajo de Cokney.

La presencia humana en el espacio, simulada gracias a la realización de pinturas en tamaño real, también es vista en el trabajo de Vhils, por ejemplo. Evol, en su caso, utiliza el soporte del edificio para convertirlo en una gran metrópolis en miniatura. Delta da un paso más allá en

⁴² *examines its different facets: its esthetic, its tension, the commitment involved in creating ephemeral, illegal work that's doomed to disappear.*

la técnica del graffiti para crear una instalación en la que analiza el poder de los muros recreando, o manteniendo, las vísceras de este edificio en ruinas.

La escala es tenida en cuenta por todos los artistas, realizando pinturas que cubren techos, paredes y suelos, permitiendo al espectador sumergirse en el ambiente *underground*. Todos ellos dialogan con el espacio, unos creando obras figurativas como Cokney, y otros yendo por el camino de la abstracción como Delta. Craig Costello por ejemplo decide intervenir en los arcos exteriores del Palais de Tokyo, que funcionan como soporte para crear una obra muy orgánica en la que deja caer la tinta blanca verticalmente sobre toda la superficie.

El carácter efímero viene manifestado claramente en *Tracés Directs*, el documental realizado por Sowat y Lek en el que invitaron a varios artistas que dibujaron sobre una pizarra en la que el vídeo era el único registro gráfico de esta acción artística. Las demás intervenciones también han sido grabadas y existe un archivo fotográfico (de Loisy, 2014, p. 103).

Las paredes del Palais de Tokyo también permitieron que los artistas dejaran sus firmas (*tags*) resaltando cada vez más la espontaneidad y dureza del graffiti y del arte urbano en su aspecto más puro.

Enfocado desde una perspectiva innovadora y optando por un espacio tosco, el Palais de Tokyo consigue introducir el arte urbano y el graffiti en un contexto acorde con su significado.

3.5. DISSECÇÃO/DISSECTION

Título de la Exposición: Dissecção/Dissection

Artistas: Vhils

Comisario: João Pinharanda

Institución: Fundación EDP-Museu da Eletricidade, Lisboa, Portugal

Fechas: 5 Julio a 5 Octubre de 2014

VHILS

Alexandre Farto (1987), también conocido artísticamente como Vhils, comenzó como grafitero en la margen sur de Lisboa y actualmente es un artista con gran reconocimiento internacional dentro del ámbito del arte urbano.

La característica de su obra consiste en la eliminación de las capas superficiales de las paredes u otros soportes, reflexionando acerca del contexto urbano, el paso del tiempo y la relación de interdependencia entre las personas y su medio (Fundação EDP, 2014).

Su trabajo está influenciado por las transformaciones provocadas por la urbanización intensa que sufrió Portugal en los años 1980 y 1990. Sus primeras obras consistían en tallar rostros sobre las múltiples capas de carteles publicitarios que inundan la ciudad, reflexionando acerca del consumismo y de cómo éste afecta a la ciudadanía. Sus siguientes trabajos son realizados en las paredes, grabando rostros en ellas, tratando de esta forma la lucha del individuo con el entorno. Sus técnicas varían entre el taladro, el cincel y el martillo, hasta explosiones pirotécnicas que dan luz a las capas ocultas de las paredes, o experimentando también con el modelado 3D (Farto, 2015).

Los retratos realizados en el espacio urbano forman parte del *Projecto Scratching the Surface*, “que aspira a traer vida a las ciudades, volver el espacio público un ambiente más humanizado”, según escribe Miguel More en el texto de pared de la exposición.



Fig. 46: Vhils frente a su intervención en el depósito de Nafta

DISSECÇÃO/DISSECTION

Dissecção/Dissection pretende dar luz a toda la carrera artística de Vhils. Su temática se centra en el concepto que el artista siempre ha querido volcar en sus obras: La “Dissección”, formalmente entendida como acto de cortar un cuerpo inerte para su estudio, a modo de explorar y comprender sus contenidos que en una primera capa no se ven (Alexandre Farto aka Vhils at EDP Foundation, 2014).

A partir de este concepto la exposición es formulada. El punto de partida son los varios elementos que componen el espacio urbano, interconectados entre ellos en el espacio museístico, para crear una reflexión sobre la ciudad y las influencias que ésta tiene con sus habitantes. El hecho de crear esta relación en el museo ofrece la posibilidad de neutralizar y eliminar las interferencias que la ciudad pueda provocar.

De este modo, la exposición es abarcada estructuralmente y espacialmente de esta forma:

El espacio exterior del museo exhibe la primera referencia urbana en un gran cilindro del Depósito de Nafta, una estructura inserida en la entrada del edificio del museo de la electricidad (antigua central termoelectrica). En ella el artista crea en sus 360° una serie de retratos de varias edades, sexos y razas surgidos a través de su técnica de grabar imágenes en carteles publicitarios. Gracias a esta intervención la construcción pasa de ser una imagen urbana y monumental a tener un carácter humano y próximo.



Fig. 47: Vista de la Fundação Edp y de la intervención de Vhils en el Depósito de Nafta

La exposición continúa en la entrada al museo por medio de una instalación a modo de túnel negro iluminado por múltiples pantallas compuestas por imágenes de rostros característicos del artista, pero esta vez complementados con luz y sonidos urbanos. Esta solución funciona como unión entre el exterior y el interior, simulando una aceleración urbana que comunica al espectador con el interior del espacio expositivo para presentar su obra.

Tras la saturación inicial se da espacio a la luz blanca dónde se descubren los llamados dioramas, característicos del trabajo del artista. Estas figuras simulan maquetas de ciudades, realizadas con luces y sombras sobre el blanco que construyen la voluntad de “todas las utopías autoritarias: una ciudad que es un rostro o un rostro que es una ciudad⁴³”, parafraseando a João Pinharanda (Pinharanda, 2014, p. 59).

A continuación se encuentra la “exposición dentro de la exposición”, dónde se crea una metáfora del título de la exposición “disección”, que simula una ampliación de las secciones del diorama anteriormente visto. Se muestra en cada núcleo, formado por nueve salas, una colección de los trabajos del artista dónde se pueden observar las diferentes técnicas utilizadas (Alonzo et al., 2014, p. 59).

Finalmente se encuentra la gran metáfora del cuerpo seccionado, que consiste en un corte frontal, transversal y longitudinal de un vagón de metro, pintado de color blanco. Esta pieza según João Pinharanda expone el pensamiento crítico del artista sobre la realidad urbana, una denuncia social de una ciudad globalizada que consigue suprimir al individuo, contrapesando este concepto con la pulcritud formal de la pieza del vagón cubierto de pintura blanca. (Pinharanda, 2014, p. 60).

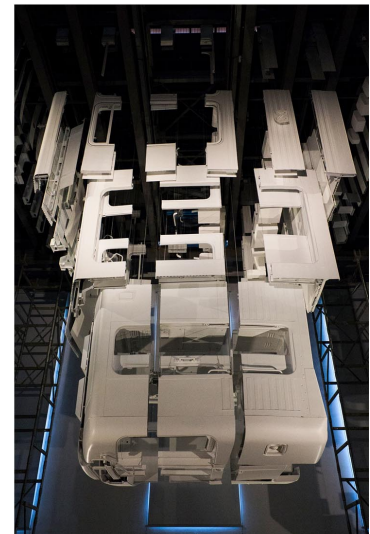
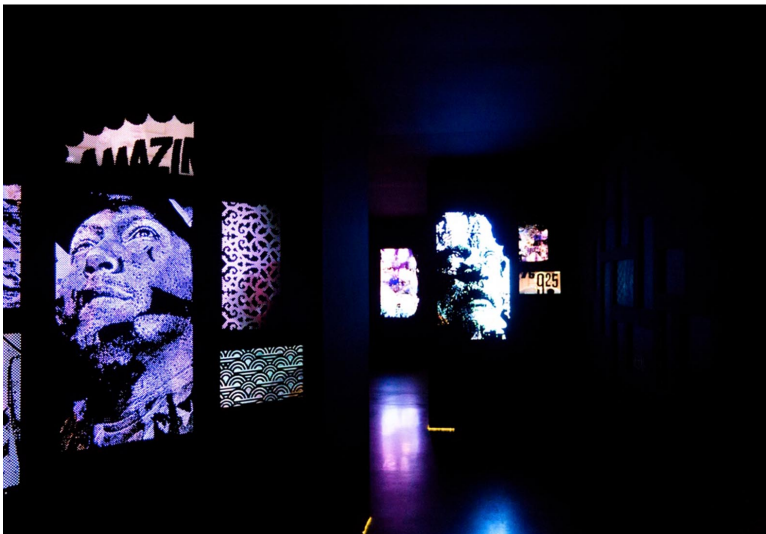


Fig. 48: Vista de la instalación inicial de Vhils; Vista Disección

Se muestra también una serie de vídeos de sus acciones artísticas vinculadas con la explosión de muros que dan lugar a rostros y palabras, creando un contraste con el vagón blanco.

Es importante destacar en la exposición la presencia de vídeos y fotografías como medio de documentación de su trabajo en el exterior, como también un cronograma de su recorrido artístico en diferentes ciudades del mundo.

⁴³*todas as utopías autoritarias: uma cidade que é um rosto ou um rosto que é uma cidade*

ASPECTOS FORMALES Y TÉCNICOS

La entrevista de Sara Rodrigues Eugénio realizada a Lara Seixo Rodrigues, miembro fundadora de WOOL, un festival de arte urbana en Covilhã, Portugal, reflexiona acerca de la esencia del arte urbano cuando es expuesta en espacios expositivos:

*(...) Lo que me gusta de los artistas que pintan en la calle es, los que consiguen llevar la identidad de su trabajo para el interior de la galería, o sea, consiguen de alguna forma, en los soportes, las técnicas, las temáticas, los materiales que utilizan, usarlos en la galería. Obviamente que los formatos tienen que ser diferentes y los soportes también tienen que ser diferentes. Por ejemplo, tienes el caso de VHILS, tiene la pieza que hace en la calle que son las paredes picadas, ahora lo que él está haciendo en las galerías es, mandar construir una pared dentro de la galería, que hace esa unión de calle y galería, pero las piezas que él expone en la galería son completamente diferentes de las que hace en la calle. Trabaja mucho más con placas de metal, con los carteles, con las resinas, la espuma de poliestireno, las maderas, o sea, el tipo de soportes y las escalas que utiliza en la galería son completamente diferentes, pero tu consigues ver la continuidad en el trabajo de él porque muchas veces las caras que utiliza, en escala más pequeña, están en las piezas de interior. Consigue hacer esa transposición de otra manera*⁴⁴ (Rodrigues Eugénio, 2013, p. 157).

Esta exposición guarda relación con lo ya mencionado por Lara Seixo Rodrigues.

Antes de entrar en el museo se puede ver la primera obra de Vhils en la que interviene en el Deposito de Nafta de la misma forma que en un muro plagado de carteles publicitarios. La obra consiste en reproducir lo que haría en una pared de la calle. En este punto ya está creando una relación con el exterior, a pesar de que la construcción está inserida en el espacio exterior del recinto del museo, la visibilidad adquirida es inmensa desde varios puntos a la redonda. El soporte utilizado es característico en el ámbito del arte urbana, es decir, una edificación como es el depósito en desuso, se le vuelve a dar un valor al realizar una pintura en él.

Los rostros representados son idénticos a los que realiza en el espacio urbano, realizados a gran escala proporcionando presencia humana al espacio.

Dentro del se encuentra el túnel, que comunica el exterior con el interior, con una instalación de vídeo y sonido dónde las pantallas reproducen grabaciones televisivas y los rostros característicos de Vhils. El recurso utilizado es lejano al trabajo realizado en la calle, el soporte es propio de una obra realizada para el interior del espacio expositivo, pero de alguna forma esta pieza complementa el pensamiento artístico de Vhils:

La solución, de este pasillo “nocturno” que comunica el exterior del edificio al interior de la exposición, tiene como interés primordial pervertir o acelerar el concepto benjaminiano de passage. En ese espacio, escaso y oscuro, nos sumergimos en una simulación de aceleración urbana (que las pantallas inmediatamente provocan) estableciendo un corto-circuito entre una multiplicidad de realidades diversas: lo que es/esta fuera (del museo) y lo que esta/es dentro de él; de la noche y el día; entre el exceso y la depuración. Es el confronto lumínico, espacial, temático, del conjunto de

⁴⁴(...) o que eu gosto nos artistas que pintam na rua é, os que conseguem levar a identidade do seu trabalho para o interior da galeria, ou seja, conseguem de alguma forma, nos suportes, as temáticas, os materiais que usam, usa-los na galeria. Obviamente que os formatos têm que ser diferentes e os suportes têm que ser diferentes. Por exemplo, tens o caso do VHILS, tem a peça que faz na rua que são as paredes picadas, agora o que ele está a fazer nas galerias é, manda construir uma parede dentro da galeria, que faz essa ligação de rua e galeria, mas as peças que ele expõe na galeria são completamente diferentes das que ele faz na rua. Trabalha muito mais com as placas de metal, com os cartazes, com as resinas, as esferovites, as madeiras, ou seja, o tipo de suportes que ele e as escalas que usa na galeria são completamente diferentes mas tu consegues ver a continuidade no trabalho dele porque muitas vezes as caras que usa, em escala mais pequena, nas peças de interior. Conseguo fazer-se essa transposição de outras maneiras

*obras expuestas con lo que esta passage nos presenta (el discurso frenético de una ciudad saturada) que nos aclarará el punto central del pensamiento artístico de Vhils*⁴⁵ (Pinharanda, 2014, p. 58)

La siguiente pieza llamada Diorama es creada para el espacio del museo, ocupando un espacio de 800x700cm por 200cm de altura (Alonzo et al., 2014, p.81) construida a partir de placas de esferovite, simula el perfil de una ciudad, pero vista desde arriba se crea la imagen de un rostro. Esto es conseguido con luz y sombra creando contraste a la pieza, técnica que puede recordar a las plantillas (*stencil*) utilizadas comúnmente en el arte urbana para plasmar imágenes. Para conseguir ver el rostro se recurre a una construcción de andamios que permiten llegar a una altura donde se torna visible la pieza. Este recurso también simula y recuerda el espacio urbano.

Dialogando con este diorama, la siguiente instalación consiste en una serie de habitáculos en los cuales se muestran varias piezas de Vhils organizadas según la técnica utilizada. Estas diversas piezas juegan siempre con el estilo, la técnica y el material con el que trabaja en el espacio urbano. Interviene en puertas, juega con el ensamblaje de las piezas, recolecta y elabora figuras con los carteles publicitarios procedentes de la calle, esculpidos manualmente y cortados a laser; es decir, trasfiere su estilo al interior del espacio del museo sin perder la identidad propia de artista urbano.

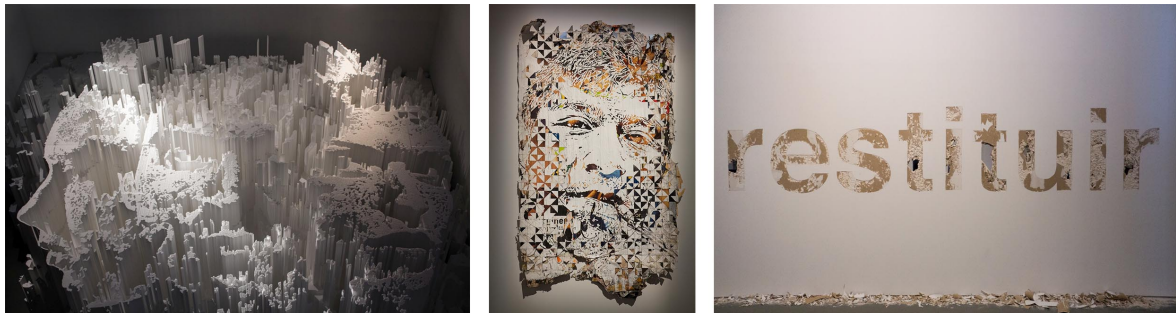


Fig. 49: Vista *Diagrama*; *Sobreposição 9*, 2014; *Restituir*

La obra final es plasmada estéticamente como la antítesis de su obra en el exterior. El vagón de metro es pintado completamente de blanco para uniformizar y crear una pieza única. De nuevo el uso de materiales reciclados es una característica de Vhils. El hecho de tomar un vagón de metro y convertirlo en una obra que engloba el concepto crítico de Vhils atribuye un gran peso a su recorrido como artista urbano.

En otro espacio de la exposición también se pueden observar vídeos documentales de corta duración que muestran el proceso de sus proyectos artísticos realizados en Shanghai, China, y en las favelas de Rio de Janeiro, concretamente en la Ladeira dos Tabajaras (Título de la pieza: *Fragments*, 2013) y en el Morro de la Providência (*Providência*, 2012), donde Vhils retrató a los vecinos de las favelas en las antiguas casas desalojadas a causa de la copa mundial de fútbol. El artista cita este proceso como una forma de “acción directa, donde no se limita apenas a comentar sobre algo” pero si a ayudar de hecho a la comunidad a ser oída⁴⁶ (Alonzo, p.68).

Son mostrados también unos vídeos en tiempo desacelerado de unas explosiones controladas realizadas en el espacio urbano. Estos registros son efectuados para ser visualizados en una pantalla.

⁴⁵ “A solução, de este corredor “nocturno” que liga o exterior do edifício ao interior da exposição, tem como interesse primordial perverter ou acelerar o conceito benjaminiano de passage. Nesse espaço, escasso e obscurecido, mergulhamos numa simulação de aceleração urbana (que os ecrãs imediatamente evocam) estabelecendo o curto-circuito entre uma multiplicidade de realidades diversas: entre o que é/está fora (do museu) e que está/é dentro dele; entre a noite e o dia; entre o excesso e a depuração. Será o confronto lumínico, espacial, temático, do conjunto das obras expostas com o que esta passage nos apresenta (o discurso frenético de uma cidade saturada) que nos esclarecerá o ponto central do pensamento artístico de Vhils

⁴⁶ Vhils vê isto como uma forma de ação directa, onde não se limita “apenas a comentar sobre algo” mas a “ajudar de facto a comunidade a ser ouvida” Conversación entre el autor (Pedro Alonzo) y el artista. 20 Maio de 2014.

FUNDACIÓN EDP - MUSEU DA ELETRICIDADE

El museo de la electricidad, además de tener como objetivos “preservar la Central Tejo y su memoria, dinamizar, a nivel nacional, la investigación y conservación del patrimonio histórico de la electricidad (...)” también funciona como centro de cultura: “convive con exposiciones temáticas y experimentales, con gran diversidad de eventos culturales” (Fundação edp, 2015).

La oferta cultural se caracteriza por su aspecto multidisciplinar, contando con una variada programación.

El museo es fundado en la antigua central Tejo, por tanto su arquitectura tiene una serie de características propias, entre ellas la monumentalidad y la estructura de ladrillo. No es un museo construido de raíz con un programa museológico.

La colección es constituida por el propio edificio en sí y los equipos tecnológicos y documentales (Fundação edp, 2015).

CONCLUSIONES

Los materiales y técnicas utilizadas para esta exposición (carteles, plantillas, mobiliario urbano) guardan características similares a las empleadas en el espacio urbano. La gran mayoría de las obras son trabajos inéditos creados para la exposición (P3, 2014).

Su estética, por ejemplo en los retratos, es similar a la obra desarrollada por el artista fuera de la institución. Ha realizado obras específicas a gran escala, utilizando el exterior del museo para una intervención (el Depósito de Nafta) consiguiendo humanizar el espacio y reutilizando una construcción en desuso.

La exposición también contiene registros de sus acciones efímeras en el exterior, presentadas en vídeos que documentan y registran sus obras por el mundo.

En cuanto al concepto, podemos encontrar puntos clave registrados en el arte urbano. Crea un contacto directo con el público. Su identidad gráfica es caracterizada por tener un carácter narrativo (su técnica y su estilo tienen continuidad y consigue crear su propia identidad). La acción y crítica social es una característica propia de su trabajo. En definitiva, su concepto es similar dentro y fuera del espacio expositivo.

La arquitectura del museo en sí no ofrece ninguna característica que dialogue con el trabajo de Vhils. No es un propio cubo blanco, ya que la estructura de la antigua central eléctrica fue aprovechada para crear este espacio museológico; pero gracias a sus amplios espacios, ofrecen la posibilidad de crear obras a gran escala como el “Diorama” o poder colgar la obra un vagón de metro a tamaño real como es la obra “Disecção” en el espacio expositivo. El museo tiene también un carácter industrial que se aproxima a la arquitectura de las periferias de las ciudades, apreciada por los artistas urbanos.

Por tanto la exposición *Disecção* se puede enmarcar dentro de una muestra del trabajo del artista tanto en el interior del espacio expositivo como del exterior. Por un lado, el núcleo dedicado a la documentación de su obra nos presenta e informa acerca de su trabajo en el espacio urbano. Por otro, siendo la mayor parte de la exposición dedicada a ello, el artista muestra un trabajo con raíces conceptuales urbanas transferido para el interior de un espacio museológico, consecuentemente con técnicas y lenguajes acordes al espacio expositivo.

3.6. ANDRÉ SARAIVA

Título de la Exposición: André Saraiva

Artista: André Saraiva

Comisarios: Bárbara Coutinho y André Saraiva

Institución: MUDE – Museu do Design e da Moda de Lisboa

Fechas: 03 Julio-28 Septiembre 2014

ANDRÉ SARAIVA

Nació en Suiza en 1971, de padres portugueses. Inicia su carrera cuando aún era adolescente, en los años 80 en París donde actualmente reside, ciudad que junto con Nueva York son sus preferidas.

Sus raíces forman parte del graffiti, cuando en los 90 crea su alter-ego llamado Mr.A, un personaje de trazos sueltos con una gran sonrisa y una X en un ojo, un icono que continúa perteneciéndole actualmente. Poco a poco lo va caracterizando y presentándolo de diferentes formas, con sombrero, con elegantes zapatos, con alas o como un personaje femenino. Más tarde realiza proyectos como *Project Love Graffiti*, que consiste en pintar graffiti por encargo de personas que quieren que el nombre de sus seres queridos quede reflejado en los muros cercanos al lugar dónde viven (Zahm, 2015). Su proyecto más actual es “*Dream Concerts*”, un trabajo ligado a la diseño gráfico, como si de un cartel publicitario se tratase en el que muestra una serie de nombres de personajes famosos, cantantes o artistas, actuales o pasados, creando un concierto o exposición imaginaria. Por su afición a la noche, es propietario del *Club LeBaron* (Nueva York) y del *Hotel Amour* (París), lugares ambientados con el lenguaje propio del artista. En otra rama de su trabajo, crea la revista *L'Officiel Hommes* y colabora con marcas de renombre internacional diseñando productos y bienes de lujo.

En los años noventa, André pintó uno de los primeros murales dedicados a la lucha contra el Sida en Lisboa. En esas fechas, durante su presencia en la ciudad, realizó un conjunto de Mr.A's por la ciudad, algunos de los cuales aún resisten hoy en día (Luxwoman, 2014).

Es un artista que no se limita a un área en concreto; explora nuevas disciplinas artísticas como la instalación, la pintura, la serigrafía, la edición, el cortometraje o el vídeo o la creación de clubes, revistas, colaboraciones; todas ellas relacionadas con la actitud del artista: jovial, libre, divertida, honesta; formas que se traspasan con todo lo que se involucra.

La directora del MUDE , Barbara Coutinho, puntualiza:

“De estas colaboraciones nasce un universo irónico, descomprometido y sexual- por veces subversivo y sensacionalista- de colores vivos y contrastes. Resultado de toda esta acción y de su comprensión única de la relación del artista con el público y con los media, André Saraiva es una de las figuras cimeras del escenario artístico contemporáneo, es un artista para quien el arte es un bien de consumo, entretenimiento y placer⁴⁷” (Coutinho, 2014, p.89).

⁴⁷ *Destas parcerias nasce um universo irónico, descomprometido e sexual- por vezes subversivo e sensacionalista- de cores vivas e contrastantes. Resultado de toda esta ação e da sua compreensão única da relação do artista com o público e com os media, André Saraiva é uma das figuras cimeras do cenário artístico contemporâneo, e um artista para quem a arte é um bem de consumo, entretenimento e prazer.*

ANDRÉ SARAIVA EN EL MUDE

André Saraiva refiere: “No es una exposición de graffiti” y “no es una exposición retrospectiva”⁴⁸ (DN, 2014). A pesar de estas puntualizaciones, la exposición funciona como una muestra de la obra del artista a lo largo de los últimos veinte años. Se encuentran sus obras más conocidas como el *Mr.A*, sus *Dream Concerts* y los *Love Graffiti*. Además, se pueden ver piezas recientes como *Andrépolis*. La exposición cuenta con cerca de doscientas piezas de trabajos y objetos que marcaron la carrera artística de André Saraiva (Otto Coelho, 2015).

El gráfico de la entrada enumera las diferentes disciplinas que el artista lleva a cabo en la exposición: Graffiti, Pintura, Street Art, Instalación, Escultura y Vídeo. Este núcleo funciona como una presentación del artista, dónde se muestra un vídeo documental de André pintando en la calle y hablando acerca de su obra y las sensaciones que le produce pintar en el exterior. Además se encuentra su escultura *Mickey Viagra*, un Mickey Mouse transformado, evidenciando su sexualidad masculina. Al dar la vuelta, en la columna, un *Mr.A* alado pintado con spray.

A continuación, el gran pasillo muestra la arquitectura más pura de este edificio, las entrañas de un espacio que está a punto de ser demolido o ser reconstruido, con las paredes y columnas al descubierto, en su aspecto más tosco. Es en este ambiente dónde se encuentran las piezas del artista. La relevancia del espacio va a estar presente en toda la muestra.



Fig. 50: Vista de la entrada a la exposición; Vista del pasillo de la exposición

Un dibujo de *Mr.A* con sombrero invita a entrar en la exposición. En este núcleo se encuentra en el centro del pasillo una serie de bolas con la cabeza de *Mr.A*. que conducen hacia el final de la sala. En las falsas paredes blancas, que contrastan con la arquitectura del Mude, son mostradas las obras del artista. En un lado se exponen las pinturas, realizadas con acrílico, que dejan escurrir la tinta sobre la tela, cubierta de firmas superpuestas; o la serie de *Dream Concerts* hechos a acrílico y spray. Frente a ellos está la serie de *Dream Concerts* realizados a serigrafía, junto con los posters de *Love Mr. A*.

⁴⁸ "Não é uma exposição de graffiti" e "não é uma exposição retrospectiva".

Los carteles de los conciertos imaginarios de André, tanto las pinturas como las serigrafías, juegan con el espectador y con la posibilidad de imaginarse estos nombres en un evento ideal, provocando una experiencia única a partir de referencias imaginarias o imposibles. Barbara Coutinho señala que el artista se vale de una lista de nombres y de su concepto consiguiendo rever el potencial tanto del pasado como del presente (Coutinho, 2014, p.90).

En la pared contigua, un gran mural que recorre la exposición está dibujado en línea negra sobre fondo blanco representando una ciudad imaginaria con referentes a Lisboa o París, con lugares emblemáticos y representativos para el artista. En medio de este recorrido, se abre una sala que nos transporta a *Andrépolis*, el sueño de la metrópolis de André Saraiva. Son edificios a escala humana iluminados con una envolvente luz rosa que provocan los neones de los rascacielos recordando a los clubes de los que es propietario. Son representaciones de clubes nocturnos, algunos atrevidos, con pequeños agujeros y con las puertas entreabiertas que impiden entrar; como apunta Olivier Zahm (1963), muestran que nuestros deseos están siempre direccionados para “otro lugar” que nos impulsa pero no nos permite entrar. “Para un ímpetu de esperanza, de sueños y para nuestras indestructibles ilusiones infantiles⁴⁹” (Zahm, 2014, p.43). Esta representación en tres dimensiones de la ciudad funciona como la escenificación de dibujos y acuarelas que sigue en su línea de trabajo.

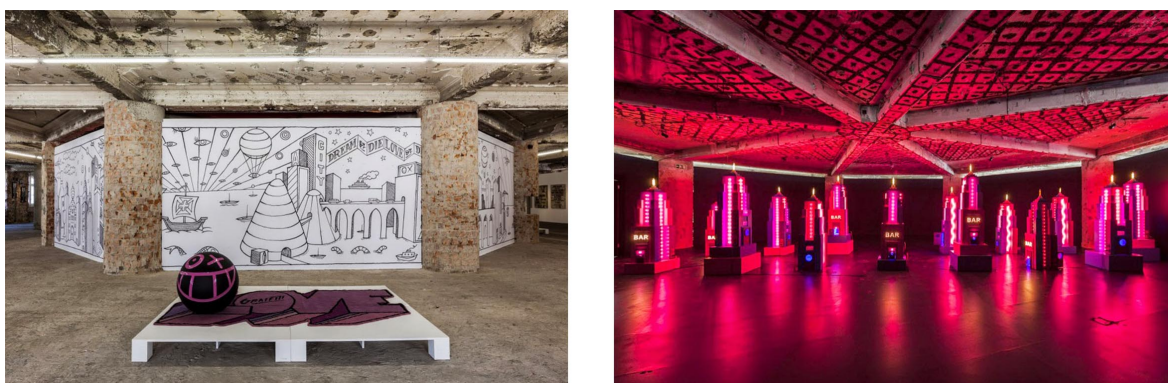


Fig. 51: Vista del mural realizado para la exposición; Vista Andrépolis

Saliendo, dos líneas de trabajo diferentes. Una de ellas instala su serie de *Postboxes* amarillos personalizados con el *Mr.A.*, gesto que realizaba en las cajas de correos en París, pintando reiteradamente sobre ellos su monigote cuando eran vueltos a pintar de amarillo. Paralelamente se encuentran un conjunto de seis vitrinas diseñadas por Jorge Segurado cedidas por el museo de Arte Popular de Lisboa para exponer varios objetos de su cotidiano, como su primera multa por pintar graffiti ilegalmente, sus colaboraciones con grandes marcas de moda, el libro *El Extranjero* de Albert Camus, el libro de fotografías de Brassai o ediciones de su revista *L'Officiel d' Hommes* (Santos, 2014).

Finalizando, un gran mural con base en su archivo fotográfico de los graffitis del artista a lo largo de los últimos treinta años, desde sus *Love Graffiti*, sus *Mr.A* o sus firmas explayadas por múltiples sitios del mundo.

Como se ha mencionado, la exposición funciona como una muestra del artista, pensada como una gran instalación que refleja el recorrido que André ha llevado a lo largo de los años, de su experimentación con diferentes medios para buscar y representar su subjetivo, su interés por la noche, la ciudad, las experiencias que la urbe le ofrece, para materializarlas en objetos, piezas artísticas, pinturas o esculturas que transporta a un espacio interior carente de notas urbanas.

⁴⁹ “(...) para um ímpetu de esperança, de sonhos e para as nossas indestrutíveis ilusões infantis”

ASPECTOS FORMALES Y TÉCNICOS

Graffiti, pintura, arte urbano, instalación, escultura y vídeo. La presentación del artista al inicio de la exposición muestra sus habilidades multifacéticas adoptadas para transmitir su concepto.

Gracias al vídeo/documental se puede ver cómo el artista trabaja en la calle utilizando el spray y cómo desenvuelve la técnica. Funciona como una aproximación directa a su obra fuera e indica que sus raíces están ahí, en los muros, técnica que remonta a su adolescencia.

La escultura de Mickey crea un contacto directo con el espectador, se reconoce la figura y se le aplica una nueva categorización lejana al personaje del ratón creada para el entretenimiento infantil; fabricada con resina pintada en negro proporcionándole elegancia.

La serie de pinturas, en las que destaca el uso del color rosa, adapta la técnica del chorreo, técnica muy común en el arte urbana y el graffiti provocado por el exceso de tinta aplicada con spray en una superficie en vertical, esta vez utilizada con acrílico sobre tela. La acumulación de firmas en el área del cuadro también crea ligaciones con el graffiti.

Las series de *Dream Concerts* son resueltas con diferentes técnicas. Unas son elaboradas con spray y acrílico sobre tela aportando un gesto manual creado por la aleatoriedad de manchas provocadas por la tinta. La otra serie de *Dream Concerts*, sin embargo, es realizada con serigrafía, recordando a los carteles publicitarios en el espacio urbano, anunciando un evento ficticio. En uno de ellos, por ejemplo, juntó ciudades como Lisboa, Macau, Angola, Cabo Verde, Nueva York, París o Japón para componer un cartel encabezado por *Hero of the Sea*. En sus intervenciones en el espacio urbano se puede recordar su contribución para el Palais de Tokyo inserido en el evento *Terrains Vogues*, Lasco Project, en el que compuso un *Dream Concert* con nombres como Basquiat, Keith Haring, Brassai, Banksy u otros igual de reconocidos, funcionando como un gran encuentro imaginario ansioso en la mente del espectador, esta vez con una fecha y ubicación real funcionando como divulgación para la inauguración del evento (Graffuturism, 2013).

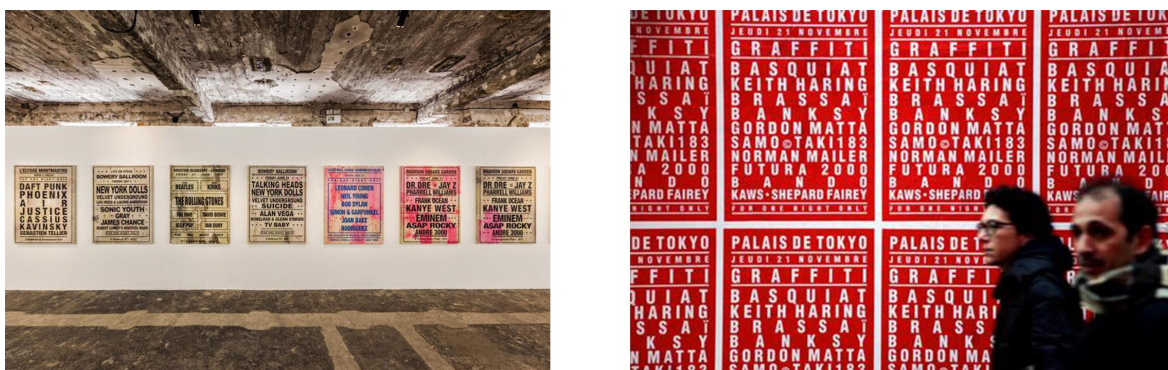


Fig. 52: *Dream Concerts*; *Dream Concerts* en el espacio urbano para *Terrains Vogues*.

El mural que abarca un gran recorrido de la exposición es una clara evidencia de su identidad como artista urbano. Creado a línea nos muestra su ciudad imaginaria a gran escala, aunque realizado sobre una pared blanca, dando un aspecto muy pulcro no visto en el las pinturas urbanas.

La puerta de discoteca nos conduce a *Andrépolis*, una instalación basada en los dibujos de ciudades, recordando alguno de ellos al *Empire State Building*. En un ambiente oscuro en el que la luz rosa de los neones es la única iluminación, el espectador se introduce en un paisaje urbano compuesto por rascacielos estilizados.

Oliver Zham refiere que *Andrépolis* es también una unión con el mundo de los niños, con construcciones que se podrían hacer con cajas de zapatos, embalajes de leche o con los propios libros. También puede resultar de una unión con Matt Mullican⁵⁰ y su visión de la ciudad, o con la obra de Mike Kelley⁵¹ o la evocación a libros ilustrados. En otro nivel André se inspira en el diseño de Memphis⁵², por sus colores fuertes, brillantes y formas geométricas. Gracias a todas estas relaciones se justifica la facilidad de llegar a un público infantil, adolescente o de la élite contemporánea (Zahm, 2014). La técnica utilizada difiere de una producción artística urbana, pero el concepto y la forma consiguen transportar al espectador a una metrópolis en miniatura que juega entre el mundo infantil y el mundo adulto.

Por otro lado, el material urbano del que André Saraiva frecuentemente se apropia fue transportado al espacio expositivo: Buzones de correos reales fueron colocadas a lo largo de la sala, personificándolas con la gran sonrisa, o las señales de obra, que fueron pintadas con el personaje de *Mr.A*. A su lado, se crea un fuerte contraste con el diseño clásico de las vitrinas de Jorge Segurado de 1948, dónde se colocan una serie de objetos representativos del artista.

Por último el mural muestra un gran archivo fotográfico de la obra efímera del artista en la ciudad, permitiendo al espectador conocer su obra en el exterior y su trayectoria en diferentes países a lo largo de los años.



Fig. 53: Intervenciones en señales de obra y buzones

André Saraiva habla en una de sus entrevistas acerca de la influencia del graffiti en todo lo que hace, una actitud que le ofrece la libertad de realizar cualquier cosa que se propone. “Si quiero hacer algo, lo hago⁵³” (The Talks, 2013).

Aaron Rose refiere para el catálogo de *Art in the Streets*: “André realiza todos sus proyectos con la misma energía y actitud *underground* que cultivó en la calle⁵⁴” (Deitch et al., p. 257).

⁵⁰ Matt Mullican (Santa Mónica, California, 1951). Su trabajo se centra en la imagen iconográfica diseñada por el artista, en la que crea una serie de signos gráficos que analizan los diferentes mecanismos de conocimiento a través de la imagen (Reina Sofía, 2013).

⁵¹ Mike Kelly (Detroit, 1954 – Pasadena, 2012). Artista de multidisciplinar que trabaja con objetos encontrados, con el ensamblaje, collage, materiales textiles, vídeo y performance, buscando temas y materiales en la cultura popular, conocido por sus instalaciones con peluches (Macba, 1997).

⁵² El grupo Memphis fue un movimiento de arquitectura y diseño industrial en los años 80.

⁵³ *If I want to do something, I do it.*

⁵⁴ *André runs all his projects with the same underground energy and attitude he cultivated on the street.*

En concordancia con la exposición, el artista realizará un gran panel de azulejos en el Jardim Boto Machado, Lisboa, suponiendo una interconexión de la obra del artista en el espacio expositivo y en el espacio exterior, enriqueciendo además la labor de la Cámara Municipal de Lisboa en invertir en la divulgación del arte urbano en la ciudad. Esta intervención es realizada con el acuerdo entre la Cámara Municipal de Lisboa y el grupo Prebuild, poseedor de la Fábrica de cerámica da Viúva Lamego (Câmara Municipal de Lisboa, 2014). La contribución de este panel supondrá un vínculo con los vecinos y turistas de la zona.

La inauguración de la exposición de André Saraiva coincidió también con *Inside Out* de JR y *Surfin PT*, exposiciones relacionadas con el espacio público suponiendo, como refiere la concejala de cultura de Lisboa Catarina Vaz Pinto, una importante contribución para la renovación de la ciudad de Lisboa. Barbara Coutinho, directora del Mude, asume el papel del museo como un enriquecimiento del espacio público lisboeta (Câmara Municipal de Lisboa, 2014). El artista JR, estudiado anteriormente en la exposición *Street Art* en la Tate Modern, realizó para esta ocasión una intervención que forma parte de su proyecto *Insideout*, titulada “*Alfacinha*”, en el suelo de la entrada del museo, con retratos a gran escala de vecinos de Lisboa. Esto crea un diálogo con la obra de André dada la coexistencia de dos artistas de arte urbano en el Mude. En el caso de *Surfin PT*, André tuvo la posibilidad de pintar algunas tablas de surf que fueron colocadas en la fachada del edificio, ofrecidas para formar parte de la colección del museo. En el mismo periodo, otros eventos relacionados con el arte urbano tuvieron lugar en la ciudad de Lisboa, como la Exposición *Disecção* de Alexandre Farto y la conferencia internacional de tres días *Lisbon Street Art & Urban Creativity* (urbancreativity.org).

MUDE – MUSEU DO DESIGN E DA MODA

El Mude se define como un museo dinámico, inclusivo y para todos los públicos. Enfocado al área del diseño, el museo se abre a otras disciplinas artísticas que permiten dialogar con este campo (Mude, Missão e Estrategia, 2015). Es el caso de André Saraiva, artista urbano con ramificaciones en varios campos artísticos, como por ejemplo con el diseño. Las obras realizadas para el espacio expositivo se pueden relacionar con piezas de diseño, como sus series de *Dream Concerts* o *Love Mr.A*, sus esculturas de grandes bolas personificadas con su alter-ego o su reinterpretación del Mikey Mouse. También se relaciona con su participación con el diseño de moda o la dirección de la revista “*L'Officiel d' Hommes*”, con lo que su obra consigue formar parte de la misión del museo.

Por otro lado, el Mude tiene como misión la reanimación cultural y la recalificación urbana en el centro de Lisboa (Mude, Missão e Estrategia, 2015), propósito cumplido con la figura de André como artista representativo del arte urbano.

En cuanto a la estructura del edificio, se designa como un museo *work in progress*, un proyecto realizado por los arquitectos Ricardo Carvalho y Joana Vilhena que tiene por base la reutilización del espacio como materia central del programa museológico, de forma a asumir la efemeridad y la transitoriedad del espacio. A partir de aquí, cada proyecto es asumido con profesionales del sector para llevar a cabo cada exposición en concreto (Mude, Missão e Estrategia, 2015). En el caso de esta exposición, comisariada por el propio André y por Barbara Coutinho, fue pensada como una muestra del trabajo que el artista lleva realizando a lo largo de los años, en la que en ocasiones se sobreponen paredes blancas sobre los muros de hormigón y en otras se frece el espacio en bruto, surgiendo un diálogo entre la identidad del artista con la identidad del museo.

CONCLUSIONES

André Saraiva utiliza spray, carteles, material urbano o pintura plástica en soportes adaptados al espacio expositivo. El diálogo con la ciudad está presente en gran parte de su trabajo, sea en concepto, técnica o forma. El movimiento y las posibilidades que la urbe ofrece, atraen al artista para crear sus piezas. El mural que acompaña a las obras del artista es creado expresamente para esta muestra y recuerda a una pintura en el muro de una ciudad, pero en esta ocasión es limpio creando un contraste entre línea negra y fondo blanco. Representa una ciudad imaginaria con referencias a lugares emblemáticos de otras, dialogando también con la ciudad de Lisboa, con su cultura y con su ocio. Igualmente la instalación *Andrépolis* hace introducirse en una ciudad en miniatura que evoca la noche y la fiesta. Las referencias con la ciudad continúan con sus series de carteles, los que claramente no funcionan de la misma forma dentro y fuera. En el espacio expositivo el visitante es consciente de que es ficción, en el espacio urbano suponen una aproximación más directa con el espectador que puede imaginar que se trata de un cartel publicitario real hasta caer en la cuenta de que sería imposible juntar esos nombres en un evento. La ciudad se allega a la cultura popular, el contacto directo con el público, el diálogo con el transeúnte, la evocación al Mickey Mouse, la personificación de materiales urbanos, buzones, señales, o tablas de surf. Para destacar su identidad como artista urbano resuelve pintar directamente en las paredes del edificio como si de un acto ilegal realizado en la calle se tratase, gesto que se intensifica gracias a la arquitectura del museo. Esto supone un acto efímero, como los realizados por diferentes ciudades y que figuran registrados fotográficamente en la muestra. La atmósfera que recrea el museo por disponer de una construcción al descubierto, favorece al lenguaje del artista y su vinculación con el arte urbano para mostrar un recorrido de su obra en un ambiente museológico acorde con la actitud de André.

Concluyendo la reflexión de este artista, analizándolo en base a esta exposición y a su obra no realizada en la calle, se observa una identidad en André Saraiva vinculada a la esencia del graffiti en su aspecto más espontáneo, lúdico, jovial y libre.

4. CONCLUSIONES FINALES

Tras el estudio de diferentes tipos de exposiciones se puede ver que existen varias formas de abordar la inclusión del arte urbano en el espacio expositivo.

LINEAS CURATORIALES

En primera instancia, se puede realizar una primera categorización en cuanto a los métodos curatoriales que engloban estas seis exposiciones, insiriéndolas bajo cuatro tipologías expositivas: Individual, Colectiva, Histórica y Temática.

Una exposición **individual** consiste en realizar una muestra de la obra del artista, sea con el objetivo de realizar un recorrido por el trabajo de éste o como único fin mostrar la obra bajo diferentes premisas que pueden estar sujetas a un tema o concepto.

- El primer caso de estudio que se corresponde bajo esta categorización es la exposición *Banksy versus Bristol Museum*. La muestra ofrece una panorámica de la obra del artista, con piezas realizadas para la exposición como piezas ejecutadas a lo largo de su carrera, mostradas en varias salas, permitiendo conocer la obra de Banksy.
- La exposición *Para quem mora lá o céu é lá* permite conocer a los Gêmeos y su universo creativo bajo una gran instalación.
- En el caso de Vhils *Dissecção/Dissection* el artista formula su trabajo bajo un lenguaje adaptado al espacio expositivo.
- Por último, la exposición de André Saraiva es titulada con el propio nombre del artista, encontrando el trabajo de André de sus últimos veinte años.

Las exposiciones **colectivas** tienen la función de mostrar un grupo de artistas que coexisten en el mismo espacio expositivo, con el fin de crear un diálogo entre ellos, bajo un mismo concepto expositivo.

- *Street Art* en la Tate Modern presenta a seis artistas internacionales que se unieron bajo el propósito de representar el arte urbano.
- En el caso del *Lasco Project*, fue efectuado a lo largo de los años y fueron diferentes artistas que pasaron por el Palais de Tokyo para componer las diferentes fases del proyecto, creando un diálogo intergeneracional.

Por otro lado, las exposiciones históricas o temáticas se pueden incluir en los campos ya mencionados, pudiendo ser también colectivas o individuales. La exposición **histórica** pretende dar a conocer el movimiento del arte urbano estudiando las diferentes facetas de éste, o del recorrido del trabajo del propio artista.

- La exposición de *Street Art* en la Tate Modern refleja el movimiento bajo diferentes premisas, figurando como la legitimación del arte urbano.
- En el caso del *Lasco Project* también actúa como una panorámica del arte urbano y del graffiti a lo largo de los años, gracias a la multitud de artistas que participaron en las exposiciones y la línea conceptual desarrollada.

- La exposición de Vhils, *Dissecção*, pretende presentar toda su carrera artística, funcionando como una muestra de su trabajo bajo diferentes perspectivas.
- En cuanto a la exposición de André Saraiva, desarrolla un recorrido por el trabajo del artista funcionando como una retrospectiva, dada su larga carrera artística.

Por último, las exposiciones **temáticas** funcionan bajo una idea o reflexión que los artistas y los comisarios pretenden transmitir; mientras que en el caso de las individuales normalmente van sujetas al concepto desarrollado por los artistas en todos sus aspectos creativos.

- En el caso de Os Gêmeos, en la muestra realizada para el Museu Berardo, logran exhibir su universo imaginario, el cual lo denominan “Tritrez”, mediante una instalación que crea una atmósfera en la que el público se sumerge en el concepto propio de los artistas.
- Lasco Project mantiene el mismo concepto lineal en todos los eventos realizados, que consiste la violencia urbana, la sociedad y la política contemporánea, el diálogo intergeneracional y la reflexión acerca de la transición del arte urbano a la institución.
- En el caso de Banksy, el tema de su exposición forma parte del concepto con el que trabaja habitualmente: la crítica y sátira a la sociedad contemporánea.
- La muestra de Vhils también se compone en base al tema recurrente de su trabajo, que es la reflexión sobre el individuo frente a la influencia de la metrópolis.
- Por último, y enmarcado bajo el concepto particular de cada artista, André Saraiva también ofrece una panorámica de su ideal: la atracción por la ciudad y la noche.

ESTRATEGIAS ARTÍSTICAS/CREATIVAS

Analizando las exposiciones desde el punto de vista de los artistas y su trabajo en la calle, se pueden observar los diferentes recursos utilizados tanto por parte de ellos como por parte de la institución para introducir el arte urbano dentro del contexto museológico.

Según se ha ido analizando a lo largo de los casos de estudio, hay una serie de aspectos que coexisten tanto dentro como fuera del espacio expositivo. Estos aspectos se pueden encontrar en la técnica, la forma y el concepto característicos del arte urbano, que cuando llegan al museo buscan el modo de introducirse en él. Ya se ha mencionado este aspecto en cada apartado del trabajo referente a cada análisis, por tanto se hará un breve repaso a modo concluyente.

Street Art Tate Modern

El principal aspecto que se destaca en esta exposición es la producción de las obras en la fachada del museo. Es la primera característica que consigue adaptar con suceso el arte urbano en el espacio expositivo. Gracias a esto, conlleva toda una serie de características encadenadas que permiten el uso de una técnica idéntica a la usada en la calle, como la licencia para expresar el concepto propio de cada artista.

Se concluye con el hecho de que la técnica, forma y concepto son iguales que en el espacio urbano.

Banksy versus Bristol Museum

En este caso, las técnicas utilizadas por Banksy remiten a las plantillas, al color rosa o a la escala, aspectos que se vinculan con su trabajo en el exterior y formalmente decide recrear espacios que aluden a lugares urbanos.

Aunque lo destacable de toda la muestra es la interacción que el artista realiza con el museo, el diálogo con el espacio, permitiendo percibir cómo el artista traslada su forma de actuar en la calle al museo. Como él mismo indica, si el artista urbano quiere sobrevivir de puertas para dentro, tiene que actuar sobre las cosas de él que no le pertenecen. Asimismo, el hecho de que algunas de las piezas que están entre las obras de la colección museológica no se encuentren señalizadas, permite al espectador un encuentro fortuito con ellas, tal y como sucede con el transeúnte que se cruza con una pieza de arte urbano en la calle. Toda la crítica irónica que Banksy representa en sus obras va más allá en el espacio expositivo, proporcionando una interacción con éste. La forma y el concepto trasladados al espacio expositivo funcionan favorablemente.

Os Gemeos. Para quem mora lá o céu é lá

Os Gêmeos afirman que su arte en el museo no tiene nada que ver con el graffiti. Partiendo de esta premisa, podemos analizar los aspectos que se relacionan con el arte de la calle. La técnica perfectamente desenvuelta del spray, material típico del graffiti y arte urbano, nos evoca instantáneamente a este campo. Las firmas/*tags* y el uso de materiales reutilizados también es una característica propia del arte urbano. Conceptualmente, la presentación de su obra en forma de instalación, permite sumergirse en el universo imaginario de los artistas, con vínculos a la urbe, a la cultura brasileña y a su propia identidad, componiendo un escenario propicio para la absorción de su lenguaje artístico, aspecto que en este caso favorece a los artistas el hecho de tener una galería sin mayores interferencias para tal recreación, a diferencia de la calle donde la obra está rodeada de otros estímulos visuales. Por tanto la técnica y forma son adaptadas al espacio expositivo evocando al espacio urbano, y el concepto es el mismo acrecentado.

Lasco Project

En este caso son varios los aspectos que comulgan para adaptar el arte urbano a la institución.

Gracias a la arquitectura del edificio, los sótanos del Palais de Tokyo fueron acondicionados para realizar la serie de intervenciones de artistas de varias áreas del graffiti y del arte urbano. En la primera parte del proyecto, los artistas eran fieles al graffiti más puro, buscando preservar el acto y la estética de éste, dejando atrás el arte urbano. En las exposiciones siguientes, los artistas procedían de varios campos.

El espacio permitía libertad para plasmar su creatividad de la misma forma con la que actuaban en la calle. Las técnicas son diversas, propias de cada artista, utilizando spray o pintura plástica, superponiéndose y mezclándose entre ellas, predominando la escala e invadiendo las paredes y techos, envolviendo el espacio.

Además de observar estas formas de trasladar el graffiti y el arte urbano al espacio expositivo de una forma directa y pura, también hubo otras estrategias de adaptación más acordes para funcionar en la institución, como las instalaciones o los cortometrajes.

El comisario Hugo Vitraní y los artistas trabajaron en un intento porque la temática relacionada con la violencia urbana y con la sociedad y política contemporánea se mantuviese a lo largo de los años. Su preocupación era propiamente el paso del arte urbano a la institución, la estética, la obra efímera, el acto ilegal y el diálogo intergeneracional, temas que se consideran primordiales y deben estar en cuenta en cualquier proyecto expositivo en el que se quiera trasladar el arte urbano al espacio expositivo. Se concluye que la técnica, forma y concepto son trasladadas de forma efectiva.

Vhils. Dissecção/Dissection

Las obras de Vhils, tanto dentro como fuera del espacio museológico, son reconocibles a simple vista. El artista traslada su lenguaje utilizando técnicas similares a las utilizadas en la calle, es decir, adaptando sus herramientas al propio espacio. Si su intención es realizar un gravado sobre una superficie, en el muro utiliza el taladro, y en una pieza realizada en el estudio es esculpida manualmente. Emplea carteles publicitarios, puertas o un vagón de metro. También recurre a metodologías propias para el espacio expositivo, como la instalación de vídeos en el túnel que comunica con la entrada al museo. Otro recurso empleado es la muestra de la documentación de sus obras en la ciudad, mediante fotografías y vídeos. A su vez, no deja atrás la posibilidad de intervenir en el espacio exterior del museo, demostrando su actitud como artista urbano. En esta multitud de estrategias podemos ver cómo el artista traslada su lenguaje a la galería.

El concepto que Vhils refleja en su trabajo es de crítica y acción social, aspecto predominante entre los artistas de arte urbano. Su reflexión acerca del contexto urbano, del tiempo y la relación entre las personas y su medio es abarcado tanto dentro como fuera, con una estética muy particular.

En resumen, la técnica y la forma difieren de su práctica en la calle, adaptándola a los recursos necesarios para ser mostrada en el espacio expositivo, manteniendo el concepto propio del artista.

André Saraiva

La evidencia más clara del arte urbano en la exposición son las pinturas con spray que André realiza en las estructuras del museo, o el mural que recorre el espacio expositivo. En cuanto a lo que resta de la exposición, el artista adapta su lenguaje al espacio expositivo, como descontextualizando carteles o buzones, que funcionan como piezas artísticas, a diferencia de en la calle que ganan otros significados. El concepto permanece, funcionando como la identidad propia del artista: la fijación por la ciudad, su contacto directo con el público, con la cultura urbana; es lo que hace que André gane presencia como artista urbano en el museo, destacando su identidad como principio básico de esta mudanza de la ciudad al museo.

Realizando una observación y análisis de las posibilidades de traspaso y vinculación del arte urbano al espacio al espacio expositivo, se destaca el uso de la localización exterior en el caso de *Street Art Tate Modern*, complementada con un recorrido urbano a través de las obras de los artistas y en la que se engloban la gran mayoría de las características propias del arte urbano analizadas. Continuando con el diálogo con el espacio expositivo, *Banksy vs Bristol Museum* destaca notablemente consiguiendo representar una de las características principales del arte urbano, como es la apropiación de objetos, mobiliario o el propio espacio. La actitud con la que Banksy afronta esta exposición resume de alguna forma el carácter ilegal o clandestino de este movimiento, ya que se inmiscuye dentro de una colección de arte que no le pertenece. Primando la localización de las obras en el espacio expositivo, el *Lasco Project* consigue funcionar favorablemente a una muestra que compone una atmósfera sumergida bajo las influencias del graffiti y del arte urbano, en un uso técnico, formal y conceptual en el que los artistas dialogan entre ellos y el espacio para ofrecer una experiencia visual y sensorial. El Palais de Tokyo, al igual que el Mude, ofrecen un contexto arquitectónico propicio para una muestra de arte urbano.

Por lo tanto, una de las estrategias más exitosas es el diálogo con el espacio, sea mediante las vertientes conceptuales o formales, realizadas con técnicas propias de este arte.

El objeto del estudio es la búsqueda de estrategias para introducir la naturaleza del arte urbano en el museo. Por lo tanto se repara en que muchas de las exposiciones que actualmente se realizan sobre arte urbano se limitan a mostrar la obra de artistas urbanos que trabajan de una forma diferente para las galerías y museos, quizá con una técnica similar pero adaptando su estilo a soportes encaminados a las muestras en espacios interiores. Por lo que el objetivo desarrollado es la búsqueda, a través de varias exposiciones, de un carácter que permita sentir y apreciar el arte urbano en sus contenidos, sean formalmente, técnicamente y/o conceptualmente. Y podemos solventar que éste último punto, el contenido conceptual o temático, es el que funciona de una forma exitosa en el espacio expositivo, acompañado de sus características técnicas o formales. Por lo tanto, se fundamenta que el objetivo que la institución, el artista y el comisario que pretendan realizar una muestra de arte urbano debe reflexionar acerca de la naturaleza del mismo, buscando las estrategias oportunas que le permitan realizar esta complicada descontextualización, sin caer en el error de realizar una muestra en la que la obra del artista tenga referentes urbanos simplemente por su trayectoria con la calle, sino ir más allá en el intento de mostrar la esencia del arte urbano que bate en el artista, en el comisario y en la gestión museológica para representar un movimiento ajeno a sus raíces.

Como se ha ido observando a lo largo de esta investigación, el arte urbano es aceptado por la institución museológica, estableciendo una legitimación de un movimiento creado en las calles para el disfrute de toda la comunidad. El hecho de que sea un arte que no nace para estar en la institución, un arte ilegal y efímero, permite que se esté comenzando a estudiar, mostrar, reputar, crear debate y valorar. La tipología de museo que puede albergar este arte resulta del enfoque del artista y el comisario, llevando a cabo las estrategias anteriormente citadas o unas nuevas que puedan desenvolverse.

Se ha observado que a lo largo de la historia hubo un intento en aproximar el arte popular al ámbito museológico. En la sociedad democrática actual, este hecho debe estar presente en cualquier objetivo y misión museológica, que debe estar al servicio de la sociedad y de su desarrollo. Es por esta razón que el museo debe apostar porque el arte urbano, considerado un arte popular y al servicio del público, cuente con un lugar en la institución.

El proceso de musealización al cual se someten los objetos cuando son introducidos en el museo supone una descontextualización de la pieza, física y conceptualmente, del medio natural del cual procede para ofrecerle un status museal. Esta categorización también es enfocada a cualquier obra de arte urbano que sea expuesta en el museo.

Por lo tanto, justificado el lugar del arte urbano en la institución, se observa que un museo que acepta este tipo de arte tiene un compromiso con el público y con la demanda actual. Hay una gran comunidad especializada en el arte urbano que busca, investiga y lo disfruta tanto en las calles como en las galerías y museos, como también un público no especializado al que se le abre una nueva visión y debate de otro tipo de arte existente. Hay un amplio registro de visitantes posibles, dado el contacto directo forjado en la calle, que obligaba al espectador a cruzarse diariamente con él creando un diálogo cercano; por lo que trasladándolo al museo, el arte que fue creado para una comunidad continúa valorándose, sin restricción de clases sociales.

La transformación y la efemeridad del arte urbano es lo hace de él su espontaneidad. El presente estudio pretende traer estas cuestiones para que sean valoradas, sin pretender que

esta naturaleza se pierda. Es un objetivo difícil tratar de convertirlo en una pieza museológica sin que pierda su esencia. Resulta satisfactorio recorrer las ciudades en busca de pinturas en las paredes, e incluso mucho más grato encontrarlas de improviso, por lo que no se pone en duda y se considera que no se puede perder esta experiencia.

El propósito es por tanto, disponer de una institución que permita la exhibición, el estudio, la comprensión y valorización de este arte demandado por el público, permitiendo tener acceso a él a través de una serie de medios que resalten sus valores intrínsecos para defender un servicio y un compromiso con la sociedad, dirigiéndose a la comunidad sin tener en cuenta las clases sociales.

REFERENCIAS

- ABC, (2013). *Capitales contra el grafiti*. [online] Disponible en: <http://www.abc.es/madrid/20130707/abcp-capitales-contra-grafiti-20130707.html> [Consultado 4 Dic. 2015].
- Abarca, J. (2008a). Fotógrafos de los grafitos infantiles. [Blog] *Urbanario*. Disponible en: <http://www.urbanario.es/articulos/articulo/art/fotografos-de-los-grafitos-infantiles/> [Consultado 4 Dic. 2015].
- Abarca, J. (2008b). Graffiti o arte urbano: Julio 204 y Daniel Buren en 1968. [Blog] *Urbanario*. Disponible en: <http://www.urbanario.es/articulos/anos-setenta/articulo-anos-setenta/art/graffiti-o-arte-urbano-julio-204-y-daniel-buren-en-1968/> [Consultado 7 Dic. 2015].
- Abarca, J. (2015). Preguntas sobre el graffiti: ¿Fue Taki 183 realmente el primer grafitero?. [Blog] *Urbanario*. Disponible en: <http://urbanario.es/blog/preguntas-sobre-el-graffiti-fue-taki-183-realmente-el-primero-grafitero/> [Consultado 4 Dic. 2015].
- Abarca, J. (2012). Introducción a los temas tratados. [Blog] *Urbanario*. Disponible en: <http://www.urbanario.es/introduccion/> [Consultado 6 Dic. 2015].
- Abarca Sanchís, F. (2010). *El Postgraffiti, su escenario y sus raíces: Graffiti, Punk, Skate y Contrapublicidad*. Doctorado. Universidad Complutense de Madrid.
- Agence, G. (2015). *Musée*. [online] Mam París. Disponible en: <http://www.mam.paris.fr/fr/musee> [Consultado 15 Dic. 2015].
- Alexandre Farto aka Vhils at EDP Foundation, (2014). *Noticias*. [online] Disponible en: <http://www.vhilsfundacaoedp.com/noticias/> [Consultado 22 Agosto. 2015].
- Alonso Fernández, L. (1999). *Introducción a la "nueva museología"*. Madrid: Alianza Editorial.
- Alonzo, P. (2014) Vhils, a transformação. En Alonzo, P., Cristina de Mendoça, M., Pinharanda, J., Manuel dos Santos, J. y Seixas, J. (2014). *Dissecção Dissection Alexandre Farto aka Vhils*. Lisboa: Vhils Studio.
- Alonzo, P. y Baker, A. (2010). *Viva la revolución*. Berkeley: Gingko Press.
- Alonzo, P., Cristina de Mendoça, M., Pinharanda, J., Manuel dos Santos, J. y Seixas, J. (2014). *Dissecção Dissection Alexandre Farto aka Vhils*. Lisboa: Vhils Studio.
- Archives palaisdetokyo, (2015). *Palais de Tokyo - Accueil*. [online] Disponible en: <http://www.archives.palaisdetokyo.com/index2002.php> [Consultado 15 Dic. 2015].
- Artofthestate, (2009). *Banksy versus Bristol Museum show guide*. [online] Disponible en: <http://www.artofthestate.co.uk/Banksy/banksy-versus-bristol-museum-guide.htm> [Consultado 15 Dic. 2015].
- Barro, D. (2006). *Sin título*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Banksy (2006). *Wall and peace*, United Kingdom: Century
- Banksy versus Bristol Museum. (2009). [vídeo] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=NPxn5-ADFM8> [Consultado 15 Dic. 2015].
- Baudrillard, J. (1980). Kool Killer o La Insurrección del Signo. En: J. Baudrillard y C. Rada, ed., 1er ed. Caracas: Monte Avila, pp.90-99.
- BBC (2005). *BBC NEWS | Americas | Prankster infiltrates NY museums*. [online] Disponible en: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/americas/4382245.stm> [Consultado 23 Oct. 2015].

- BBC (2006) *Bristol City Museum and Art Gallery*. [online] Disponible en: http://www.bbc.co.uk/bristol/content/articles/2006/02/07/citymuseum_feature.shtml [Consultado 15 Nov. 2015]
- BBC (2009a) "Banksy in secret exhibition stunt" [online] Disponible en: http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/arts_and_culture/8094839.stm [Consultado 15 Nov. 2015]
- BBC,(2009b) *A Bristol charity shop is cashing in on the current Banksy hype thanks to a mystery donor*. Disponible en: http://news.bbc.co.uk/local/bristol/hi/people_and_places/arts_and_culture/newsid_815200/8152214.stm [Consultado 15 Nov. 2015]
- BBC (2010) *Banksy graffiti Works enter world exhibition top 30* BBC Disponible en: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/8595341.stm> [Consultado 15 Nov. 2015]
- Blanché, U. (2014). Banksy vs. Bristol Museum - Street Art or "flavored" art?. En: P. Neves y D. Simões, ed., *Lisbon Street Art & Urban Creativity: 2014 International Conference: Volume 1*, 1st ed. Lisboa, p.18,19,20.
- Blu, Nguyen, P. y MacKenzie, S. (2010). Tate Modern. Interview with Blu. En: P. Nguyen y S. MacKenzie, ed., *Beyond the Street: The 100 Leading Figures in Urban Art*, 1st ed. Berlín: Gestalten.
- Boamistura, (2015). *Bio*. [online] Disponible en: <http://www.boamistura.com/bio.html> [Consultado 19 Dic. 2015].
- Bristol Museums, (2015). *Banksy versus Bristol Museum* [online] Disponible en: <http://www.bristolmuseums.org.uk/bristol-museum-and-art-gallery/whats-on/banksy-versus-bristol-museum> [Consultado 15 Dic. 2015].
- Bristol Post (2009) *Banksy exhibition puts £10m into Bristol's economy*, Bristol post. Disponible en: <http://www.bristolpost.co.uk/Banksy-exhibition-puts-163-10m-Bristol-s-economy/story-11252196-detail/story.html> [Consultado 15 Nov. 2015]
- Buffet, L. (2010). Os Gemeos, Musée-collection Berardo, Lisbonne. *Art Press*, (370), p.85.
- Campos, R. (2015). Movimentos da imagem no Graffiti. Das ruas da cidade para os circuitos digitais. En: *VI Congresso Português de Sociologia. Mundos sociais: Saberes e Práticas*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- Castleman, C. (1987). *Los graffiti*. Madrid: Hermann Blume.
- CCB, F. (n.d.). *Historial*. [online] CCB. Disponible en: <https://www.ccb.pt/Default/pt/Inicio/Institucional/Historial> [Consultado 15 Dic. 2015].
- Chalfant, H. (2015.). *About*. [online] Henry Chalfant. Disponible en: <http://www.henrychalfant.com/#filter=.about> [Consultado 4 Dic. 2015].
- Cokney, (2015). *Guerre du Nord*. [online] Disponible en: <http://cokney.com/painting/guerre-du-nord/> [Consultado 15 Dic. 2015].
- Cooper, M. y Chalfant, H. (1984). *Subway art*. London: Thames and Hudson.
- Corne, E (2010a). Um barquino dentro de um enorme oceano. En: E. Corne, M. Pascoal y R. Colaço, ed., *Osgemeos. Pra quem mora lá o céu é lá*, 1st ed. Lisboa: Museu Coleção Berardo.
- Corne, E. (2010b). *Osgemeos. Pra quem mora lá, o céu é lá*. [online] Museuberardo. Disponible en: <http://pt.museuberardo.pt/exposicoes/osgemeos-pra-quem-mora-la-o-ceu-e-la> [Consultado 20 Sep. 2015].
- Corne, E., Pascoal, M. y Colaço, R. (2010). *Osgemeos. Pra quem mora lá o céu é lá*. Lisboa: Museu Coleção Berardo.

- Coutinho, B. (2014). *André*. Lisboa: Cml/Mude
- Câmara municipal de Lisboa, (2014). *cultura e lazer*. [online] Disponible en: <http://www.cm-lisboa.pt/noticias/arquivo/detalhe/article/mude-x-3> [Consultado 9 Oct. 2015].
- Cultura, M. (2006). *Decreto Lei 164/2006, de 9 de Agosto*. [online] Diários da República. Disponible en: <http://dre.tretas.org/dre/200680/> [Consultado 15 Dic. 2015].
- de Loisy, J. (2014). *Guide de la saison "Inside" - Palais de Tokyo ; Saison 2/season 2 2014 ; Octobre 2014-Janvier 2015*. Paris : Palais de Tokyo, Site de création contemporaine: Vincent Simon, pp.98-107.
- Deitch, J. (2000). *Jeffrey Deitch | Street Market*. [online] Deitch. Disponible en: <http://deitch.com/archive/street-market> [Consultado 10 Dic. 2015].
- Deitch, J., Gastman, R. y Rose, A. (2011). *Art in the streets*. New York, NY: Skira Rizzoli.
- Desvallées, A. y Mairesse, F. (2010). *Conceptos claves de museología*. [Francia]: Armand Colin.
- Failesites, (2015). *FAILE Curriculum Vitae*. [online] Disponible en: <http://failesites.net/cv> [Consultado 16 Nov. 2015].
- Farto, Alexandre, (2015). *vhils / Alexandre Farto aka Vhils*. [online] Disponible en: <http://www.alexandrefarto.com/index.php?page=vhils> [Consultado 22 Ago. 2015].
- Fekner, J. (2015). *John Fekner*. [online] Johnfekner. Disponible en: <http://www.johnfekner.com/> [Consultado 7 Dic. 2015].
- Fisher, A. (2008). How the Tate got streetwise. *The Guardian*. [online] Disponible en: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2008/may/11/art.exhibition> [Consultado 23 Nov. 2015].
- Fundação EDP, (2014). *Alexandre Farto aka Vhils*. [online] Disponible en: <http://static1.squarespace.com/static/535a706ae4b04f427165417a/t/535f7d2fe4b00858cf8a889f/1398766895276/PRESS.pdf> [Consultado 17 Oct. 2015].
- Fundacaoedp (2015). *Fundação EDP - Museu da Eletricidade - Missão - Centro de Cultura*. [online] Disponible en: <http://www.fundacaoedp.pt/museu-da-eletricidade/missao/centro-de-cultura/91> [Consultado 22 Ago. 2015].
- Garí, J. (1995). Qué entendemos por graffiti. En: J. Garí, ed., *La conversación mural*, 1st ed. Barcelona: Fundesco.
- Geldzhaler, H. (1984). *Introduction to Art in Transit | Keith Haring*. [online] Haring. Disponible en: http://www.haring.com/!/selected_writing/introduction-to-art-in-transit#.VmdsY2TJwy4 [Consultado 8 Dic. 2015].
- Guggenheim, (2015). *Gordon Matta-Clark - Guggenheim Museum*. [online] Disponible en: <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artists/bios/874> [Consultado 8 Dic. 2015].
- Graffitiurism, (2013). *"André" Saraiva in the Streets of Paris for "Terrains Vagues" at the Palais de Tokyo*. [online] Disponible en: <http://graffiturism.com/2013/11/21/andre-saraiva-in-the-streets-of-paris-for-terrains-vagues-at-the-palais-de-tokyo/> [Consultado 24 Oct. 2015].
- Greenberg, C. (2006). Vanguardia y Kitchs. En: C. Greenberg and F. Fanés, ed., *La pintura moderna: y otros ensayos*, 1st ed. Madrid: Ediciones Siruela, pp.23-44.
- Grody, S. (2007). *A Graffiti Polemic*. [online] AIGA | the professional association for design. Disponible en: <http://www.aiga.org/a-graffiti-polemic/> [Consultado 11 Dic. 2015].

- Houghton, J. (2008). *The painter painted: Melbourne loses its treasured Banksy*. [online] Melbournestreetart. Disponible en: <http://www.smh.com.au/national/the-painter-painted-melbourne-loses-its-treasured-banksy-20081213-6xzy.html> [Consultado 19 Dic. 2015].
- ICA (2009). *SHEPARD FAIREY*. [online] The Institute of Contemporary Art/Boston. Disponible en: <http://www.icaboston.org/exhibitions/shepard-faireyAndr%C3%A9%20the%20Gigant> [Consultado 10 Dic. 2015].
- Insideoutproject, (2014). *Inside Out Alfacinba | Inside Out Project*. [online] Disponible en: <http://www.insideoutproject.net/en/group-actions/portugal-lisbon-2> [Consultado 16 Nov. 2015].
- Jean-Michel Basquiat: The Radiant Child*. (2010). [DVD] Estados Unidos: Tamra Davis.
- JR - Artist, (2015). *Inside Out Project - Group Actions*. [online] Disponible en: <http://www.jr-art.net/projects/inside-out-project-group-actions> [Consultado 16 Nov. 2015].
- JR - Artist, (2015). *Portrait of a Generation*. [online] Disponible en: <http://www.jr-art.net/projects/portrait-of-a-generation> [Consultado 21 Nov. 2015].
- JR - Artist, (2015). *Women Are Heroes - Brazil*. [online] Disponible en: <http://www.jr-art.net/projects/women-are-heroes-brazil> [Consultado 19 Dic. 2015].
- JR, Uprising, an Inside Out Project. (2015). [Hoja de sala] Málaga.
- Lara, Laura S. (2010) *Banksy, el grafitero misterioso, critica el consumismo en su primer documental "Vanitis"*. El confidencial. Disponible en: http://www.vanitatis.elconfidencial.com/estilo/2010-09-06/banksy-el-grafitero-misterioso-critica-el-consumismo-en-su-primer-documental_521841/ [Consultado 15 Nov. 2015]
- Lewisohn, C. (2008). *Street art, the graffiti revolution*. Londres: Tate Publishing.
- Lewisohn, C., Nguyen, P. y MacKenzie, S. (2010). Tate Modern. Interview with Cedar Lewisohn. En: P. Nguyen y S. MacKenzie, ed., *Beyond the Street: The 100 Leading Figures in Urban Art*, 1st ed. Berlín: Gestalten.
- Library Street Collective (2015). *Cleon Peterson*. [online] Disponible en: <http://www.lscgallery.com/artists/cleon-peterson/> [Consultado 15 Dic. 2015].
- Luxwoman, (2014). *Bárbara Coutinho: forma-função-emoção | LuxWOMAN*. [online] Disponible en: <http://www.luxwoman.pt/portfolio/barbara-coutinho-forma-funcao-emocao/> [Consultado 15 Dic. 2015].
- Macba, (1997). *Mike Kelley. 1985-1996*. [online] Disponible en: <http://www.macba.cat/es/expo-mike-kelley> [Consultado 26 Oct. 2015].
- Macba, (2014). *Keith Haring. La recuperación de un mural emblemático*. [online] Disponible en: <http://www.macba.cat/es/keith-haring-recuperacion-mural-emblematico> [Consultado 19 Dic. 2015].
- Martínez, B. (2014). *Georges Henri Rivière y la Nueva Museología - Mito | Revista Cultural*. [online] Mito | Revista Cultural. Disponible en: <http://revistamito.com/georges-henri-riviere-y-la-nueva-museologia/> [Consultado 11 Dic. 2015]
- Mausolee, (2015). *Mausolee*. [online] Disponible en: <http://mausolee.net/> [Consultado 15 Dic. 2015].
- McCormick, C. (2011). The Writing on the wall. En: J. Deitch, R. Gastman y A. Rose, ed., *Art in the Streets*, 1st ed. New York, NY: Skira Rizzoli.
- Melbournegraffiti, (2015). *MelbourneGraffiti.com - Australian Graffiti*. [online] Disponible en: <http://www.melbournegraffiti.com/> [Consultado 19 Dic. 2015].

- Molina, V. (2008). Los 'grafiteros' cubren la Tate Modern. *El Mundo*. [online] Disponible en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2008/05/23/cultura/1211554700.html> [Consultado 22 Nov. 2015].
- Moma, (1956). *Graffiti Photographed by Brassai to be on view at Museum of Modern Art*. [online] Disponible en: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/2131/releases/MOMA_1956_0112_100.pdf [Consultado 4 Dic. 2015].
- Moore, M. (2012). *Crono Lisboa 2010-2011*. [online] Issuu. Disponible en: http://issuu.com/unidade/docs/crono_lisboa_2010-2011?e=2421722/2662502. Pág. 7 [Consultado 15 Dic. 2015].
- Museu Berardo, (2013). *Relatório e Contas*. [online] Disponible en: http://pt.museuberardo.pt/sites/default/files/documents/famc_cb_relatorio_e_contas_2013.pdf [Consultado 15 Dic. 2015].
- Otto Cohelho, S. (2014). *Maior exposição do graffiter André Saraiva vai ser no MUDE*. [online] Observador. Disponible en: <http://observador.pt/2014/07/03/maior-exposicao-graffiter-andre-saraiva-vai-ser-mude/> [Consultado 22 Oct. 2015].
- Pascual, M. y Colaço, R. (2010). O lado mágico da realidade. En: E. Corne, M. Pascoal y R. Colaço, ed., *Osgemeos. Pra quem mora lá o céu é lá*, 1st ed. Lisboa: Museu Colecção Berardo.
- Palaisdetokyo, (2012). *Lek, Sowat, Dem189 Dans les Entrailles du Palais Secret | Palais de Tokyo, centre d'art contemporain*. [online] Disponible en: <http://palaisdetokyo.com/en/exhibition/special-project/lek-sowat-dem189> [Consultado 15 Dic. 2015].
- Palaisdetokyo, (2013a). *Tracés Directs | Palais de Tokyo, centre d'art contemporain*. [online] Disponible en: <http://palaisdetokyo.com/en/events/traces-directs> [Consultado 15 Dic. 2015].
- Palaisdetokyo, (2013b). *Tracés Directs | Palais de Tokyo, centre d'art contemporain*. [online] Disponible en: <http://www.palaisdetokyo.com/en/exhibition/lek-et-sowat-0> [Consultado 15 Dic. 2015].
- Palaisdetokyo, (2013c). *A proposal by Lek & Sowat vacant lots | Palais de Tokyo, centre d'art contemporain*. [online] Disponible en: <http://www.palaisdetokyo.com/en/exhibition/lek-et-sowat> [Consultado 15 Dic. 2015].
- Palaisdetokyo, (2013d). *Boris Tellegen FAULT ZONE | Palais de Tokyo, centre d'art contemporain*. [online] Disponible en: <http://www.palaisdetokyo.com/en/exhibition/boris-tellegen> [Consultado 15 Dic. 2015].
- Palaisdetokyo, (2014a). *FUTURA 2000*. [online] Disponible en: <http://www.palaisdetokyo.com/fr/artistes/futura-2000> [Consultado 4 Dic. 2015].
- Palaisdetokyo, (2014b). *LASCO PROJECT #3 | Palais de Tokyo, centre d'art contemporain*. [online] Disponible en: <http://www.palaisdetokyo.com/en/exhibition/interventions-building/lasco-project-3> [Consultado 15 Dic. 2015].
- Palaisdetokyo, (2015a). *CRAIG COSTELLO | Palais de Tokyo, centre d'art contemporain*. [online] Disponible en: <http://www.palaisdetokyo.com/en/exhibition/interventions-building/craig-costello> [Consultado 15 Dic. 2015].
- Palaisdetokyo, (2015b). *General Informations*. [online] Disponible en: <http://www.palaisdetokyo.com/en/general-informations/palais-de-tokyo> [Consultado 11 Nov. 2015].

- Pinharanda, J. (2014). *Vhils: Pedra, Papel ou Tesoura*. En Alonzo, P., Cristina de Mendonça, M., Pinharanda, J., Manuel dos Santos, J. y Seixas, J. (2014). *Dissecção Dissection Alexandre Farto aka Vhils*. Lisboa: Vhils Studio.
- P3, (2014). *Montagem da nova exposição de Vhils pode ser vista na Internet | P3*. [online] Disponible en: <http://p3.publico.pt/cultura/exposicoes/12199/montagem-da-nova-exposicao-de-vhils-pode-ser-vista-na-internet> [Consultado 17 Oct. 2015].
- Reina Sofía, Museo (2013). *Matt Mullican*. [online] Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/actividades/matt-mullican> [Consultado 26 Oct. 2015].
- Rodrigues Eugénio, S. (2013). *Arte Urbana no Século XXI – A relação com o mercado da arte*. Disertación de Máster. ISCTE IUL.
- Santos, L. (2014). *Graffiti - André Saraiva, Mr. A e a pintura no MUDE - Artes Plásticas - DN*. [online] DN. Disponible en: <http://www.dn.pt/artes/artes-plasticas/interior/andre-saraiva-mr-a-e-a-pintura-no-mude-4006919.html> [Consultado 22 Oct. 2015].
- Santos, L. (2015). *Graffitis - Artista André Saraiva mostra painel que vai ficar em Lisboa - Artes - DN*. [online] DN. Disponible en: <http://www.dn.pt/artes/interior/artista-andre-saraiva-mostra-painel-que-vai-ficar-em-lisboa-4548611.html> [Consultado 26 Oct. 2015].
- Sawyer, Miranda 2009 “*Take a stuffy old institution. Remix. Add wit. It's Banksy v the museum*” [online] BBC. Disponible en: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2009/jun/13/banksy-bristol-city-museum> [Consultado 15 Dic. 2015]
- Semple, K. (2004). *Lawbreakers, Armed With Paint and Paste; Underground Artists Take to the Streets*. [online] Nytimes. Disponible en: http://www.nytimes.com/2004/07/09/nyregion/lawbreakers-armed-with-paint-and-paste-underground-artists-take-to-the-streets.html?pagewanted=all&_r=0 [Consultado 6 Dic. 2015].
- Street Art at Tate Modern. (2008). [Folleto] Londres.
- Streetart with google, (2015). *Arte urbano*. [online] Disponible en: <https://streetart.withgoogle.com/es/> [Consultado 19 Dic. 2015].
- Sudbanthad, P. (2005). *Roundtable: Street Art*. [online] The Morning News. Disponible en: <http://www.themorningnews.org/article/roundtable-street-art> [Consultado 6 Dic. 2015].
- Tate, (n.d.). *History of Tate*. [online] Disponible en: <http://www.tate.org.uk/about/who-we-are/history-of-tate#modern> [Consultado 24 Nov. 2015].
- Tate, (2009). *Tate Report 08-09*. Live Events. [online] Londres: Tate, p.76. Disponible en: <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/4796> [Consultado 24 Nov. 2015].
- Tate Media, (2008). *Street Art Painting Tate Modern*. [vídeo] Disponible en: <http://bcove.me/5znha1ia> [Consultado 16 Nov. 2015].
- Tate Modern, (2008). *Street Art at Tate Modern*. [online] Disponible en: <http://www.tate.org.uk/about/press-office/press-releases/street-art-tate-modern> [Consultado 16 Nov. 2015].
- TateShots, B. (2008). *Street Art Walking Tours*. [vídeo] Disponible en: <http://bcove.me/u9yxchv3> [Consultado 16 Nov. 2015].
- The Morning News, (2004). *Paper Faces, Paper Cities*. [online] Disponible en: <http://www.themorningnews.org/gallery/paper-faces-paper-cities> [Consultado 19 Dic. 2015].
- The Talks, (2013). *André Saraiva | The Talks*. [online] Disponible en: <http://the-talks.com/interviews/andre-saraiva/> [Consultado 26 Oct. 2015].

Torres, G. (2008). *Sixceart: "Las paredes no tienen dueño"*. [online] News BBC. Disponible en: http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/forums/estudio_abierto/newsid_7336000/7336534.stm# [Consultado 23 Dic. 2015].

Waclawek, A. (2011). *Graffiti and street art*. New York: Thames & Hudson.

Wallin, Y. (2010). *Blu's street art whitewashed*. [online] the Guardian. Disponible en: <http://www.theguardian.com/commentisfree/cifamerica/2010/dec/14/art-california> [Consultado 19 Dic. 2015].

Zahm, O. (2014). Andrépolis. En: B. Coutinho, ed., *André Saraiva*, 1ª ed. Lisboa: Cml/Mude, pp.40,41,42,43

Zahm, O. (2015). *About*. [online] André Saraiva. Disponible en: <http://www.mrandre.com/about/> [Consultado 20 Oct. 2015].

LISTA DE FIGURAS

Figura 1:

Joe O'Malley, (2012). [imagen] Disponible en: <https://www.flickr.com/photos/64joe/> [Consultado 16 Dic. 2015].

Figura 2:

Kilroy Was Here, (n.d). *Gravado de Kilroy en el monumento a la memoria de la Segunda Guerra Mundial*. [imagen] Disponible en:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kilroy_Was_Here_-_Washington_DC_WWII_Memorial.jpg [Consultado 16 Dic. 2015].

Macba, (n.d). *El Rey Sol (Puerta de Saint-Ouen). Graffiti. Serie IX: "Imágenes primitivas"* Brassäi. [imagen] Disponible en: <http://www.macba.cat/es/le-roi-soleil-porte-de-saint-ouen-graffiti-serie-ix-imagenes-primitivas-1844> [Consultado 16 Dic. 2015].

Helen Levitt, (n.d). *Boy Drawing on a Sidewalk*. [imagen] Disponible en:

<http://blogs.bluekea.com/davidortega/files/2012/10/Boy-Drawing-on-a-Sidewalk.jpg> [Consultado 16 Dic. 2015].

Figura 3:

Martha Cooper, (n.d). *Vagón pintado con graffitis*. [imagen] Disponible en:

<http://www.oldskull.net/2015/07/10-fotografias-imprescindibles-de-martha-cooper/> [Consultado 16 Dic. 2015].

New York Times, (n.d). *"Taki 183" Spawns Pen Pals*. [imagen] Disponible en:

http://taki183.net/_pdf/taki_183_nytimes.pdf [Consultado 16 Dic. 2015].

Figura 4:

Jane Dickson, (n.d). *Fachada de la galería Fashion Moda*. [imagen] Disponible en:

<http://1981.nyc/joe-lewis-fashion-moda/> [Consultado 16 Dic. 2015].

Fashion Moda Presents GAS (Graffiti Art Success for America), (n.d). *"Fashion Moda Presents GAS (Graffiti Art Success for America)," Diseño por Johnny "Crash" Matos, 1980 | Courtesy of Gallery 98*. [imagen]. Disponible en: <http://1981.nyc/joe-lewis-fashion-moda/> [Consultado 16 Dic. 2015].

Martha Cooper, (n.d). *Policías de Nueva York en un vagón de metro cubierto de graffitis*. [imagen]

Disponible en: <http://www.oldskull.net/2015/07/10-fotografias-imprescindibles-de-martha-cooper/> [Consultado 16 Dic. 2015].

Figura 5:

Futura, (n.d). *Break*. [imagen] Disponible en: <http://1981.nyc/futuras-break/> [Consultado 16 Dic. 2015].

Figura 6:

Gérard Zlotykamien, (n.d). *Éphémères, principios de los setenta*. [imagen] Disponible en:

<http://www.darsmagazine.it/urban-art-map-parigi-parte-3/#.VnISwmTjwy4> [Consultado 16 Dic. 2015].

Ernest Pignon-Ernest, (n.d). *Arthur Rimbaud*. [imagen] Disponible en:

<http://www.widewalls.ch/history-of-street-art-in-france/> [Consultado 16 Dic. 2015].

Daniel Buren, (n.d). *Affichages sauvages, 1970* [imagen] Disponible en:

<http://www.widewalls.ch/history-of-street-art-in-france/> [Consultado 16 Dic. 2015].

Figura 7:

Situacionistas, (n.d). *Carteles de lucha obrera*. [imagen] Disponible en: <https://sancho70art.wordpress.com/2014/11/06/los-carteles-del-mayo-del-68/> [Consultado 16 Dic. 2015].

Situacionistas, (n.d). *Seamos realistas, pidamos lo imposible*. [imagen] Disponible en: <https://sancho70art.wordpress.com/2014/11/06/los-carteles-del-mayo-del-68/> [Consultado 16 Dic. 2015].

Figura 8:

John Fekner, (n.d). *Broken Promises, Falsas Promesas, 1980*. [imagen] Disponible en: <http://www.johnfekner.com/> [Consultado 16 Dic. 2015].

Gordon Matta Clark, (n.d). *Splitting 1974*. [imagen] Disponible en: http://www.arqchile.cl/publicacion_anarquitectura.htm [Consultado 16 Dic. 2015].

Charles Simonds, (n.d). *East 13th Street, New York, 1974, arcilla, arena y madera*. [imagen] Disponible en: https://www.arthaps.com/show/charles-simonds_1 [Consultado 16 Dic. 2015].

Gordon Matta Clark, (n.d). *Detalle de Graffiti Photoglyph*. [imagen] Disponible en: http://www.vogue.it/slideshow?ID_Gallery=4682 [Consultado 16 Dic. 2015].

Figura 9:

Richard Hambleton, (n.d). *Shadowman*. [imagen] Disponible en: <http://www.oscarvangelder.nl/post/Shadow-Man--on-street-art-pioneer-Richard-Hambleton-N47.html> [Consultado 16 Dic. 2015].

Richard Hambleton, (n.d). *Times Square, NYC, 1980*. [imagen] Disponible en: <http://www.oscarvangelder.nl/post/Shadow-Man--on-street-art-pioneer-Richard-Hambleton-N47.html> [Consultado 16 Dic. 2015].

Richard Hambleton, (n.d). *India, 2007*. [imagen] Disponible en: <http://www.woodwardgallery.net/hamb-india.html> [Consultado 16 Dic. 2015].

Richard Hambleton, (n.d). *Magic Man, 1993*. [imagen] Disponible en: <http://www.woodwardgallery.net/hamb-magicman.html> [Consultado 16 Dic. 2015].

Figura 10:

Lisa Kahane, (n.d). *"Truisms," 1977–79 Camiseta vestida por Lady Pink, New York, 1983*. [imagen] Disponible en: <http://www.art21.org/images/jenny-holzer/truisms-1977%E2%80%939379> [Consultado 16 Dic. 2015].

Dan Witz, (n.d). *Witz's tags*. [imagen] Disponible en: <https://www.flickr.com/photos/kalevkevad/6198741341/in/photostream/> [Consultado 16 Dic. 2015].

Kenny Scharf, (n.d). *Cidade Grande, 1983*. [imagen] Disponible en: <http://kennyscharf.com/bienal-de-sao-paulobr1983/> [Consultado 16 Dic. 2015].

Figura 11:

Estate of Keith Haring, (n.d). *Keith Haring, 1981 by Chantal Regnault*. [imagen]. Disponible en: <http://theredlist.com/wiki-2-24-525-970-975-view-1980s-6-profile-keith-haring.html> [Consultado 16 Dic. 2015].

Keith Haring, (n.d). *Keith Haring at Fun Gallery, Poster, 1983*. [imagen] Disponible en: <http://gallery.98bowery.com/keith-haring-at-fun-gallery/> [Consultado 16 Dic. 2015].

Figura 12:

Henry Flynt, (2011). *SAMO* © , *Henry Flynt, 1979*. [imagen] Disponible en: <http://flavorwire.com/226300/vintage-shots-of-jean-michel-basquiats-samo-graffiti> [Consultado 16 Dic. 2015].

Basquiat, (n.d). *Basquiat pintando una obra en lienzo*. [imagen] Disponible en: <http://www.filmswelike.com/radiant-child/> [Consultado 16 Dic. 2015].

Figura 13:

Times Square Now, (n.d). *Vista de la exposición Times Square Now*. [imagen] Disponible en: <http://gallery.98bowery.com/money-gun-plate-wall-paper-fragment-of-wallpaper-from-the-%E2%80%9Cmoney-love-and-death%E2%80%9D-room-at-the-times-square-show1980/> [Consultado 16 Dic. 2015].

New York New Wave, (2009). Imagen del vídeo *de la exposición New York New Wave*. [imagen] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=xV6aLZyaFH8> [Consultado 16 Dic. 2015].

Figura 14:

Times Square Show, (n.d). *Cartel para la exposición Times Square Show, 1980*. [imagen] Disponible en: <https://www.nyu.edu/greyart/exhibits/downtown/designs2.html> [Consultado 16 Dic. 2015].

Post Graffiti, (n.d). *Catálogo Post Graffiti, Sidney Janis Gallery, New York, 1983*. [imagen] Disponible en: <http://www.yvesstohr.com/products/post-graffiti-sidney-janis-gallery-nyc-1983> [Consultado 16 Dic. 2015].

Post Graffiti, (n.d). *Catálogo Post Graffiti, Sidney Janis Gallery, New York, 1983*. [imagen] Disponible en: <http://www.yvesstohr.com/products/post-graffiti-sidney-janis-gallery-nyc-1983> [Consultado 16 Dic. 2015].

Figura 15:

Blek Le Rat, (2011). *Stencils*. [imagen] Disponible en: <http://blekmyvibe.free.fr/streetartstencils.html> [Consultado 16 Dic. 2015].

Blek Le Rat, (n.d). *Primeras ratas en Paris 1981*. [imagen] Disponible en: <http://bleklerat.free.fr/stencil%20graffiti.html> [Consultado 16 Dic. 2015].

Blek Le Rat, (n.d). *Figura anciano 1983*. [imagen] Disponible en: <http://bleklerat.free.fr/stencil%20graffiti.html> [Consultado 16 Dic. 2015].

Blek Le Rat, (n.d). Tate Gallery London 2007, “Lady Diana” y “The Shadowman”. [imagen] Disponible en: <http://bleklerat.free.fr/stencil%20graffiti.html> [Consultado 16 Dic. 2015]

Figura 16:

Shepard Fairey, (n.d). *Obey*. [imagen] Disponible en: <http://www.graffitiadddesign.com/danceculture/graffiti/> [Consultado 16 Dic. 2015].

Figura 17:

Barry McGee, (n.d). *TWIST*. [imagen] Disponible en: <https://www.flickr.com/photos/endlesscanvas/galleries/72157622388379886/> [Consultado 16 Dic. 2015].

Barry McGee, (n.d). *Personajes de Barry McGee*. [imagen] Disponible en: <https://www.flickr.com/photos/endlesscanvas/galleries/72157622388379886/> [Consultado 16 Dic. 2015].

Figura 18:

Steve Powers, (n.d). *Art of the Prank: Community Service - Steve Powers 2002*. [imagen] Disponible en: <http://exteriorsurface.tumblr.com/> [Consultado 16 Dic. 2015].

Figura 19:

Pixação, (n.d). *Pixação*. [imagen] Disponible en: <http://besidecolors.com/lendas-da-pixacao-jets/> [Consultado 16 Dic. 2015].

Figura 20:

Invader, (n.d). *Imagen Flash Invaders app*. [imagen] Disponible en: <http://www.pret-a-voyager.com/2015/10/flash-invaders-invader-was-here/> [Consultado 16 Dic. 2015].

Miss Van, (n.d). *Pintura de Miss Van sobre un fondo con graffiti y arte urbano de varios artistas*. [imagen] Disponible en: <http://conference.pictoplasma.com/2004/miss-van/> [Consultado 16 Dic. 2015].

Figura 21:

Street Market, (n.d). *Barry McGee, Todd James, Stephen Powers Street Market, 2000*. [imagen] Disponible en: <http://deitch.com/archive/street-market> [Consultado 16 Dic. 2015].

Banksy, Wall And Piece, (n.d). *Making an exhibition for yourself, Tate Gallery, London*. [imagen] Disponible en: http://library.uniteddiversity.coop/More_Books_and_Reports/Banksy-Wall_And_Piece.pdf [Consultado 16 Dic. 2015].

Beautiful Losers, (n.d). *Cartel Beautiful Losers*. [imagen] Disponible en: http://www.circleculture-gallery.com/exhibitions/Berlin/beautiful_losers#bl_frontjpg [Consultado 16 Dic. 2015].

Swoon, (n.d). *Swimming Cities of Serenissima, 2008*. [imagen] Disponible en: <http://caledoniacurry.com/serenissima.php> [Consultado 16 Dic. 2015].

Figura 22:

Pegatinas, (n.d). *Pegatinas en la parte trasera de una señal de tráfico*. [imagen] Disponible en: [http://graffsociety.com/News-12/Sticker-Art.html#.VnW2t8D\]wy4](http://graffsociety.com/News-12/Sticker-Art.html#.VnW2t8D]wy4) [Consultado 16 Dic. 2015].

Swoon, (n.d). *Engrudo con la figura de una mujer*. [imagen] Disponible en: <http://www.themorningnews.org/gallery/paper-faces-paper-cities> [Consultado 16 Dic. 2015].

Shepard Fairey, (n.d). *Obey Propaganda Pasting Services*. [imagen] Disponible en: <http://collections.vam.ac.uk/item/O232799/obey-propaganda-pasting-services-poster-fairey-shepard/> [Consultado 16 Dic. 2015].

Banksy, (n.d). *Plantilla de Banksy Joven de la perla*. [imagen] Disponible en: <http://banksy.co.uk/out.asp> [Consultado 16 Dic. 2015].

Figura 23:

Blu, (n.d). *Blu pintando un edificio ocupado en Roma llamado Porto Fluviale*. [imagen] Disponible en: <http://urbanario.es/blog/wp-content/uploads/2014/11/7ExTHXx.jpg> [Consultado 16 Dic. 2015].

Robert Panda, (n.d). *Estúpido*. [imagen] Disponible en: <http://globalstreetart.com/images/3agk6nj> [Consultado 16 Dic. 2015].

Figura 24:

Projecto CRONO, (n.d). *Os Gémeos y Blu, Proyecto CRONO*. [imagen] Disponible en: https://www.flickr.com/photos/nuno_ferreira/5778083911 [Consultado 16 Dic. 2015].

Projecto CRONO, (n.d). *Os Gémeos y Blu, Proyecto CRONO*. [imagen] Disponible en: <https://www.flickr.com/search/?q=crono&w=72764087%40N00&ss=2> [Consultado 16 Dic. 2015].

Figura 25:

Boa Mistura, (n.d). *LUZ NAS VIELAS Sao Paulo, Brasil. 2012.* [imagen] Disponible en: http://www.boamistura.com/luz_nas_vielas.html [Consultado 16 Dic. 2015].

Figura 26:

JR, (n.d). *Woman are Heroes, Favela Morro da Providência, Brasil, 2008.* [imagen] Disponible en: http://www.huffingtonpost.com/2014/07/14/jr-women-are-heroes_n_5579086.html [Consultado 16 Dic. 2015].

BLU, Art in the Streets, (n.d). *Blu's mural, Art in the Streets.* [imagen] Disponible en: <https://slowpainting.wordpress.com/tag/blu/> [Consultado 16 Dic. 2015].

Figura 27:

Macba, (n.d). *Keith Haring. La recuperación de un mural emblemático, 2014* [imagen] Disponible en: <http://www.macba.cat/es/keith-haring-recuperacion-mural-emblematico> [Consultado 16 Dic. 2015].

Figura 28:

Desordes Creativas, (n.d). *AXEL VOID, Ninguém, 2014* [imagen] Disponible en: <http://certamedesordescreativas.blogspot.pt/> [Consultado 16 Dic. 2015].

Desordes Creativas, (n.d). *EMIL, 2013* [imagen] Disponible en: <http://certamedesordescreativas.blogspot.pt/> [Consultado 16 Dic. 2015].

Desordes Creativas, (n.d). *LIQEN, 2012* [imagen] Disponible en: <http://certamedesordescreativas.blogspot.pt/> [Consultado 16 Dic. 2015].

Figura 29:

Tate Modern, (n.d). *Street art at Tate Modern.* [imagen] Disponible en: <https://streetartscene.wordpress.com/> [Consultado 16 Dic. 2015].

Figura 30:

Street Art at Tate Modern. (2008). [Folleto] Londres

Figura 31:

Banksy vs Bristol Museum, (n.d). *Cartel Banksy vs Bristol Museum.* [imagen] Disponible en: <https://streetartscene.wordpress.com/> [Consultado 16 Dic. 2015].

Figura 32:

Art of the State, (n.d). *Obras de la exposición Banksy vs Bristol Museum, 2008.* [imagen] Disponible en: <http://www.artofthestate.co.uk/Banksy/banksy-versus-bristol-museum-guide.htm> [Consultado 16 Dic. 2015].

Hoja de sala, (n.d). *Hoja de Sala Banksy vs Bristol museum.* [imagen].

Figura 33:

Art of the State, (n.d). *Obras de la exposición Banksy vs Bristol Museum, 2008.* [imagen] Disponible en: <http://www.artofthestate.co.uk/Banksy/banksy-versus-bristol-museum-guide.htm> [Consultado 16 Dic. 2015].

Figura 34:

Alex faKso, (n.d). *Pra quem mora lá o céu é lá.* [imagen] Disponible en: <http://www.osgemeos.com.br/pt/praquequem-mora-la-o-ceu-e-la-museu-colecao-berardoli/> [Consultado 16 Dic. 2015].

Figura 35:

Ricardo Amado, (n.d). *Sala de la música.* [imagen] Disponible en: <http://vidalisboa.tumblr.com/#727099753> [Consultado 16 Dic. 2015].

Figura 36:

Ricardo Amado, (n.d). *Vista dos salas*. [imagen] Disponible en: <http://vidalisboa.tumblr.com/#727099753> [Consultado 16 Dic. 2015].

Ricardo Amado, (n.d). *Detalle altavoces*. [imagen] Disponible en: <http://vidalisboa.tumblr.com/#727099753> [Consultado 16 Dic. 2015].

Figura 37:

Alex faKso, (n.d). *Pra quem mora lá o céu é lá*. [imagen] Disponible en: <http://www.osgemeos.com.br/pt/praquequem-mora-la-o-ceu-e-la-museu-colecao-berardoli/> [Consultado 16 Dic. 2015].

Os Gêmeos, (n.d). Figura pintada en *Capitu Brasil - São Paulo, 2008*. [imagen] Disponible en: <http://www.osgemeos.com.br/pt/projetos/capitu/> [Consultado 16 Dic. 2015].

Figura 38:

Os Gêmeos, (n.d). *Detalles obras de Os Gêmeos*. [imagen] Disponible en: http://33pp.blogspot.com.es/2010_05_01_archive.html [Consultado 16 Dic. 2015].

Figura 39:

Aurélien Mole, (n.d). *Vista de la exposición de Lek, Sowat y Dem189, "Dans les entrailles du Palais secret"*. [imagen] Disponible en: <http://www.palaisdetokyo.com/en/exhibition/special-project/lek-sowat-dem189> [Consultado 16 Dic. 2015].

Figura 40:

TRACÉS DIRECTS, (n.d). *TRACÉS DIRECTS A PROPOSAL BY LEK & SOWAT: En las imágenes: Aléxone, Kan, smo, Philippe Baudelocque*. [imagen] Disponible en: <http://www.palaisdetokyo.com/en/exhibition/lek-et-sowat-0> [Consultado 16 Dic. 2015].

Figura 41:

Nicolas Gzeley, (n.d). *TERRAINS VAGUES: Hoctez, Lek & Sowat*. [imagen] Disponible en: <http://www.palaisdetokyo.com/fr/exposition/lek-et-sowat> [Consultado 16 Dic. 2015].

Nicolas Gzeley, (n.d). *TERRAINS VAGUES: Sebastien Preschoux*. [imagen] Disponible en: <http://www.palaisdetokyo.com/fr/exposition/lek-et-sowat> [Consultado 16 Dic. 2015].

Hugo Vitrani, (n.d). *TERRAINS VAGUES: Zoer, Velvet, Seth, Aleléxone*. [imagen] Disponible en: <http://www.palaisdetokyo.com/fr/exposition/lek-et-sowat> [Consultado 16 Dic. 2015].

Nicolas Gzeley, (n.d). *TERRAINS VAGUES: Dran*. [imagen] Disponible en: <http://www.palaisdetokyo.com/fr/exposition/lek-et-sowat> [Consultado 16 Dic. 2015].

Figura 42:

Nicolas Gzeley, (n.d). *Boris Tellegen (Delta)*. [imagen] Disponible en: <http://www.palaisdetokyo.com/fr/exposition/boris-tellegen> [Consultado 16 Dic. 2015].

Nicolas Gzeley, (n.d). *Boris Tellegen (Delta)*. [imagen] Disponible en: <http://www.palaisdetokyo.com/fr/exposition/boris-tellegen> [Consultado 16 Dic. 2015].

Hugo Vitrani, (n.d). *Boris Tellegen (Delta)*. [imagen] Disponible en: <http://www.palaisdetokyo.com/fr/exposition/boris-tellegen> [Consultado 16 Dic. 2015].

Figura 43:

Palais de Tokyo, (n.d). *Cleon Peterson, Power*. [imagen] Disponible en: <http://www.palaisdetokyo.com/fr/artistes/cleon-peterson> [Consultado 16 Dic. 2015].

Cokney, (n.d). *Guerre du nord*. [imagen] Disponible en: <http://cokney.com/painting/guerre-du-nord/> [Consultado 16 Dic. 2015].

Palais de Tokyo, (n.d). *Evol: Wheel of Fortune*. [imagen] Disponible en: <http://www.palaisdetokyo.com/fr/artistes/evol> [Consultado 16 Dic. 2015].

Palais de Tokyo, (n.d). *VHILS - Scratching the surface Project*. [imagen] Disponible en: <http://www.palaisdetokyo.com/fr/artistes/vhils> [Consultado 16 Dic. 2015].

Palais de Tokyo, (n.d). *HORFEE & KEN SORTAIS - Biolensu*. [imagen] Disponible en: <http://www.palaisdetokyo.com/fr/artistes/horfee-ken-sortais> [Consultado 16 Dic. 2015].

Palais de Tokyo, (n.d). *Futura*. [imagen] Disponible en: <http://www.palaisdetokyo.com/fr/artistes/futura-2000> [Consultado 16 Dic. 2015].

Palais de Tokyo, (n.d). *Detalle del espacio expositivo pintado..* [imagen] Disponible en: <http://guzzo.es/lasco-project-3-paris/> [Consultado 16 Dic. 2015].

Palais de Tokyo, (n.d). *Detalle de la placa informativa cubierta de tags..* [imagen] Disponible en: <http://guzzo.es/lasco-project-3-paris/> [Consultado 16 Dic. 2015].

Figura 44:

Aurelien Mode y Nicolas Gzeley, (n.d). *Craig Costello, Lasco Project #4*. [imagen] Disponible en: <http://www.streetartnews.net/2015/06/craig-costello-for-lasco-project-at.html> [Consultado 16 Dic. 2015].

Figura 45:

Nicolas Gzeley, (n.d). *Boris Tellegen (Delta)*. [imagen] Disponible en: <http://www.palaisdetokyo.com/fr/exposition/boris-tellegen> [Consultado 16 Dic. 2015].

Cokney, (n.d). *Guerre du nord*. [imagen] Disponible en: <http://cokney.com/painting/guerre-du-nord/> [Consultado 16 Dic. 2015].

Figura 46:

Vhils, (n.d). *Vhils frente a la intervención en el depósito de Nafta*. [imagen] Disponible en: <http://observador.pt/2014/09/18/mais-de-47-mil-ja-visitaram-exposicao-de-vhils-museu-da-eletricidade/> [Consultado 16 Dic. 2015].

Figura 47:

Vhils, (n.d). *Vista de la Fundação Edp y la intervención de Vhils en el Depósito de Nafta*. [imagen] Disponible en: <http://shifter.pt/2014/07/a-dissecao-de-vhils-comeca-hoje/> [Consultado 16 Dic. 2015].

Figura 48:

Target, (n.d). *Vista Instalación Vhils*. [imagen] Disponible en: <http://www.vhilsfundacaoedp.com/exposicao/> [Consultado 16 Dic. 2015].

Target, (n.d). *Vista Disseção*. [imagen] Disponible en: <http://www.vhilsfundacaoedp.com/exposicao/> [Consultado 16 Dic. 2015].

Figura 49:

Target, (n.d). *Vista Diagrama*. [imagen] Disponible en: <http://www.vhilsfundacaoedp.com/exposicao/> [Consultado 16 Dic. 2015].

Target, (n.d). *Sobreposição 9, 2014*. [imagen] Disponible en: <http://www.vhilsfundacaoedp.com/exposicao/> [Consultado 16 Dic. 2015].

Target, (n.d). *Restituir, 2014*. [imagen] Disponible en: <http://www.vhilsfundacaoedp.com/exposicao/> [Consultado 16 Dic. 2015].

Figura 50:

stick2target, (n.d). *Vista entrada a la exposición de André Saraiva en el Mude*. [imagen] Disponible en: <http://www.stick2target.com/andre-saraiva-at-mude> [Consultado 16 Dic. 2015].

Michel Figuet, (n.d). *Vista exposición André Saraiva en el Mude*. [imagen] Disponible en: <http://aparte-lab.blogspot.com.es/2014/07/andre-saraiva-at-mude-museum-lisbon.html> [Consultado 16 Dic. 2015].

Figura 51:

Michel Figuet, (n.d). *Vista mural André Saraiva* [imagen] Disponible en: <http://aparte-lab.blogspot.com.es/2014/07/andre-saraiva-at-mude-museum-lisbon.html> [Consultado 16 Dic. 2015].

Michel Figuet, (n.d). *Vista Andrépolis* [imagen] Disponible en: <http://aparte-lab.blogspot.com.es/2014/07/andre-saraiva-at-mude-museum-lisbon.html> [Consultado 16 Dic. 2015]

Figura 52:

Michel Figuet, (n.d). *Dream Concerts* [imagen] Disponible en: <http://aparte-lab.blogspot.com.es/2014/07/andre-saraiva-at-mude-museum-lisbon.html> [Consultado 16 Dic. 2015].

Nicolas Gzeley y Silvio Magaglio, (n.d). *Intervención urbana de André Saraiva con los Dream Concerts para el Lasco Project Terrains Vagues.* [imagen] Disponible en: <http://www.paperblog.fr/6884903/lasco-project-du-street-art-au-palais-de-tokyo/> [Consultado 16 Dic. 2015].

Figura 53:

stick2target, (n.d). *Intervenciones en señales de obra y buzones.* [imagen] Disponible en: <http://www.stick2target.com/andre-saraiva-at-mude> [Consultado 16 Dic. 2015].