

CONFIGURANDO MELBOURNE DESDE EL STREET ART: ESTRATEGIAS EN LA NEGOCIACIÓN DE ESPACIOS PÚBLICOS

Ana María Liñero Reglero

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, Máster Universitario en Filosofía, Ciencia y Valores.

Elizabeth Pérez Izaguirre

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, Doctoranda Dpto. Filosofía de los Valores y Antropología Social

Resumen

Este artículo propone un estudio sobre las políticas de negociación del espacio público en la configuración de la ciudad de Melbourne a partir de las peculiaridades del street art. Este arte, lejos de desarrollarse bajo los canales establecidos institucionalmente, surge y utiliza principalmente los lugares públicos como soporte. Esto provoca que cada ciudad y cada ciudadano se posicionen de distinta manera al elaborar sus propias reglas en torno al consentimiento de este tipo de conducta artística, creando distintas comprensiones de "espacio público". Desde la filosofía de la cultura, se propone un análisis de este tipo de arte localizado en los patrones particulares de Melbourne. La política adoptada por las autoridades en torno a los límites borrosos que mantiene este arte entre la legalidad e ilegalidad, desarrolla nuevas concepciones del espacio público.

Palabras-clave: MELBOURNE; STREET ART; ESPACIO PÚBLICO

Abstract

This article proposes to study the relationship between politics of negotiation and “public space” in the case of street art in Melbourne. This art, far from being developed by conventional institutional channels, is originated and uses public space as support. This provokes that every city and citizen position towards this kind of art with their own views and rules. This has as a consequence, a multiple understanding of “public space”. The general analysis of this kind of art will be localized in the particular patterns of Melbourne, from the perspective of philosophy of culture. This will range from the political planning adopted by authorities, to the new development of conceptions of “public space”; that usually ranges from legality to illegality.

Keywords: MELBOURNE; STREET ART; PUBLIC SPACE

Liñero Reglero, Ana María; Pérez Izaguirre, Elizabeth. 2014. Configurando Melbourne desde el street art : estrategias en la negociación de espacios públicos. *AusArt Journal for Research in Art* 2 (2) (December): 140-149

INTRODUCCIÓN

El arte urbano¹ o street art propone la oportunidad de reflexionar acerca del uso contemporáneo de los artistas urbanos del espacio público. Si bien es un fenómeno complejo, este artículo propone una acotación conceptual de este tipo de arte, una explicación de sus características generales y posterior aplicación a un caso concreto: Melbourne. Melbourne, como una de las ciudades modélicas en la gestión del arte urbano, sirve de ejemplo para explorar las peculiaridades de este tipo de arte. Teniendo en cuenta que Melbourne se encuentra situado muy lejos de los epicentros en los que surge el street art, es llamativo que sus calles se convirtieran en uno de los centros de referencia donde este arte es llevado a cabo. La planificación política adoptada por las autoridades en torno a los límites borrosos que mantiene este arte entre la legalidad e ilegalidad, ha desarrollado una nueva y singular forma de comprensión del espacio público. De este modo, se propone reflexionar acerca de las posibilidades que Melbourne nos concede.

ARTE URBANO: CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES

Como diferenciaciones conceptuales pertinentes para la comprensión de este trabajo, mencionaremos primero, que se considera el arte urbano como una forma artística dentro del arte contemporáneo (Reinking, López Barajas et al. 2013, 48). Segundo, que comprende al post-graffiti como una sub-categoría dentro del street art, donde destacan artistas como Banksy u Obey. En cambio, el graffiti posee unas peculiaridades normativas y conservadoras que lo desmarcan del Street art (Abarca, 2001). No obstante, al no existir una clara diferenciación a nivel de calle sobre estas prácticas, gran parte de los escritos que reflexionan sobre sus problemáticas tampoco lo hacen.

Sin embargo, las características del arte urbano son más fácilmente reseñables en tanto que comparten unos patrones comunes. El rasgo más peculiar y remarcado es la *marginalidad* desde la que esta actividad es llevada a cabo. Ésta exige cierto secretismo social que es un aspecto estructural de las relaciones sociales contemporáneas en este tipo de arte (Young 2014, 57-8). Es por ello que la normatividad de la regulación en los espacios públicos resalta

el carácter de *ilegalidad* del arte urbano. Por otro lado, los nombres de cada uno de los artistas son tan diferentes como los respectivos enfoques, técnicas y motivaciones para difundir sus obras en la calle (Reinecke 2007). En este sentido, es un arte fuertemente *heterogéneo*. No hay un manifiesto plantado desde su inicio, sino que más bien cada uno de los artistas posee el suyo propio. Otro de sus rasgos es el *activismo*. El arte callejero es una cultura de resistencia donde se experimenta políticamente con los valores sociales.

De este modo, en la recuperación del espacio público el artista es un activista (Appelton 2005). Esta visión permite observar los beneficios no sólo económicos (McAuliffe 2012) que genera el arte urbano a la comunidad, sino también los emocionales y artísticos. De hecho, el enfoque de este arte se entiende como un viaje unido a la vida de los ciudadanos.

En el street art el mecanismo social establecido legalmente en torno al arte cae. De este modo, se impone un *igualitarismo* entre la obra y el observador, siendo tan importante la obra del artista como la respuesta social que genera. El arte urbano ideal debería ser una forma de expresión artística a la que es posible acceder sin segundas intenciones comerciales para la gente de la calle (Reinecke 2007, 18-9). Sin embargo, la desaparición de estos mecanismos formales hace que no haya museos ni seguridad que protejan la obra de arte como si fuera un tesoro valioso (Dickens 2008, 20; McAuliffe 2012). Así la *precariedad* de estas obras es otro de sus rasgos más destacados. Esta precariedad viene marcada tanto por el borrado de las obras, como por los materiales y técnicas utilizadas, diseñadas para una duración de tiempo determinada (stencil, pintura en spray, pósters o pegatinas, entre otros) (Reinecke 2007, 21-45)

CONCEBIR EL ESPACIO PÚBLICO

Para concebir el espacio público, y en general cualquier otro elemento existente, poseemos formas simbólicas. Pensamos el mundo en la medida en que somos capaces de describirlo o representarlo, esto es, en la medida en que lo simbolizamos. El racionalismo moderno concibió los espacios urbanos como esferas limpias y pulcras. La visión de Adolf Loos es un ejemplo de esta

forma de interpretación urbanística. Sin embargo, poco a poco esta visión ha ido cambiando hacia otras comprensión del espacio urbano más coloristas y democráticas. El street art es uno de los agentes que ha contribuido a este cambio.

El graffiti, cuna del arte urbano, en su origen ha tendido a ocupar espacios marginales. Sin embargo, los límites de la marginalidad se han roto en algunas ciudades y el graffiti se ha ido extendiendo por la superficie urbana de tal forma que su eclosión esta muy ligada al desarrollo urbano (Figueroa 2005). De manera similar, pero con otro impacto mediático el street art ha llegado a ocupar los centros y las periferias (Iveson 2013, 28) como muestra Meléndez (2013) en el caso concreto de la ciudad de Madrid. Hoy en día, las calles de las grandes ciudades soportan un alto nivel de expresiones gráficas en formas de anuncios de grandes marcas, letreros, señales, etc., que compiten con estas formas artísticas, llamando la atención de los usuarios. De esta forma, se crean y generan distintas fusiones entre la arquitectura y las expresiones gráficas que las soportan (Herrera y Olaya 2011).

Sin embargo, las dos formas simbólicas dicotómicas de comprensión urbanística siguen en guerra. La concepción racionalista reclama una criminalización de las formas artísticas urbanas porque producen un daño simbólico que altera el orden social (Iveson, 2013). La utilización de los espacios públicos se vuelve ilegal para aquellos artistas que quieran transformarlo. Se impone un sello de criminalidad sobre la obra convirtiendo esos bienes culturales en precarios. Sin embargo, si el espacio público es propiedad de los usuarios al menos éstos deberían de tener alguna posibilidad de intervenir en él y sobre él. El arte urbano expresa muy bien estas dicotomías, y reclama una profunda discusión sobre la multitud de concepciones sobre lo que es el espacio público, tanto para los ciudadanos como para los propios artistas, teniendo presente que estas formas de marginalidad y precariedad son importantes en la configuración del espacio público (Visconti, Borgini y Anderson 2010, 526).

No obstante, los gobiernos, medios de comunicación e internet han afectado a la mirada de la audiencia sobre los muros de las ciudades. De forma pareja, también han influenciado sobre los artistas y su manera de invadir las calles (Asociación de Críticos del arte: 2010). Por lo tanto, han actuado directamente en el enfoque cultural y social sobre la utilización artística del espacio urbano posibilitando ciertas formas de activismo que ha sido ampliamente heterogéneas. En lo que respecta a las instituciones, por un lado, han utilizado los medios intentado que la opinión pública sobre estas prácticas se deteriore. Por

esta misma razón el graffiti autorizado se ha solido asociar con el graffiti de calidad, y el no autorizado, con el graffiti “malo” (Iveson 2013, 28). Aquí se ha señalado la siguiente paradoja: “el graffiti encuentra su sitio en aquellas partes de nuestra ciudad donde identidades y prácticas son abiertas y no acabadas. Está atrapada en la paradoja de la autoridad y la autenticidad: si el graffiti es auténtico entonces no puede ser autorizado, y una vez autorizado, no puede ser auténtico” (Dovey, Wollan y Woodcock 2012, 40).

Sin embargo, todas estas formas artísticas urbanas son en muchos casos objetos, imágenes o símbolos que hacen al espectador estar en contacto con el secretismo público, incluso con la marginalidad y la vigilancia (Young 2014). De tal forma que suelen invitar a una co-implicación del espectador, en contraposición al antiguo canon que establece un sentido claro y preciso sobre lo que el ciudadano debe considerar como arte. Sin embargo, estas formas de hacer obras de arte públicas y de conectar con el espectador no se consiguen mediante las políticas de los gobiernos. Pero, ¿qué es lo que hace a ese símbolo convertirse en obra de arte? Atendiendo a la afirmación de Goodman, “un objeto se convierte en obra de arte sólo cuando funciona como un símbolo de una manera determinada (...) en la medida en que nuestra atención se dirija hacia esas acciones en tanto que símbolos ejemplificadores” (Goodman 1978, 98). Esta afirmación muestra que aunque el graffiti tiene un significado cultural se sigue borrando, porque al construirse desde la exclusión, no se ha tenido en cuenta desde políticas públicas. Así, entran en juego términos como el post-procesualismo y la herencia cultural. En este sentido el graffiti es el post, pero no sólo como acto en sí, sino en la interpretación que se le vaya a dar en un futuro a ello. Por eso es tan importante debatir sobre estas formas conceptuales como se ha hecho en Melbourne (Merrill 2011).

MELBOURNE: UN EJEMPLO DE NEGOCIACIÓN

La primera vez que la ciudad de Melbourne declaró un graffiti como herencia cultural fue en 1999, 49 años después de la ejecución de la obra. Para ello, tanto los habitantes, como las prácticas sociales, los partidos políticos y otros factores han influido en este cambio de paradigma respecto a otras ciudades australianas. (McDowall 2006). La apertura del arte urbano a formas de legalidad incide en las formas de simbolización de la ciudad de Melbourne

respecto a la precariedad de sus obras urbanas. Así, se asume el arte urbano como algo común y no crítico, sino como parte de la sociedad. Pero también muestra como el capitalismo social ejecuta muy bien esta recuperación ya que es capaz de auto-fagocitar símbolos de los movimientos de contracultura/ contra-dominación, para hacerlos parte del sistema (McGraw 2008, 223).

Aun así, la interpretación normativista del espacio público en Melbourne sigue creando espacios de ilegalidad y marginalidad con respecto a estas prácticas. Puesto que si la policía encuentra a una persona en posesión de un spray, la multa, y si la encuentra pintando, puede también ir a la cárcel (McGraw 2008). A pesar de que se han creado zonas de tolerancia diferente (tolerancia zero, tolerancia limitada, y de auto-regulación), se ha vuelto a crear un nuevo borrador de ley en 2013 para la gestión del activismo artístico que impide en algunas zonas la conservación de sus obras (Young 2010; Hillary y Sumar-tojo 2014, 203). Sin embargo, en la capacidad auto-fagocitadora del sistema se advierten la utilización del arte urbano en la revitalización de partes de la ciudad, como las zonas al lado del río al estilo de Bilbao con el Guggenheim (Sandercock y Dovey 2007).

Con toda esta simbolización del espacio urbano, Melbourne soporta la gran heterogeneidad de sus artistas tanto locales como internacionales. Éstos aprovechan su arte como un producto a consumir dentro del capitalismo imperante (McGraw 2008, 234-5). Además la heterogeneidad revela otro de los grandes problemas en la descripción urbanística que hace referencia tanto a la estética como a la conexión conceptual con la población (McDowall 2006, 481). El igualitarismo que mantiene la obra con los usuarios posibilita a éstos a exigir en las obras y su localización, unos requisitos para admitirlos como herencia cultural. Así, en 2005 se arrestó en Melbourne a muchos graffite-ros del 70K² por el daño simbólico que sus pintadas provocaban en el orden social. Esto animó a la población a romper conceptualmente con el 70K como herencia cultural (McDowell 2006, 482-3) a pesar de que en Melbourne el 70K tuvo tanto impacto como el stencil. Por otro lado, desde el activismo que estos artistas promueven se comprende que el mensaje que su obra trasmite debe de ser sustituido por otro nuevo más adelante. Por eso las formas de conser-vación que entre ellos promueven son fotos que posteriormente se colgarán en la red (Merrill 2014, 17).

CONCLUSIONES

El uso activista que hace el arte urbano de la retórica al exponer sus nuevos mensajes en los muros de la ciudad de Melbourne ha permitido percibir estas imágenes como un hecho social. Pues, los modelos normativistas que establecen la división entre legalidad/ilegalidad son capaces de absorber gran parte de los mensajes del street art para construir nuevas identidades de la cultura popular. Esto ha permitido que se revitalicen zonas marginales de la ciudad y ha construido Melbourne como la capital mundial del stencil (López Bararajas y Retamoza 2013: 54) donde el graffiti es considerado una de sus mayores atracciones turísticas (Dovey, Wollan y Woodcock 2012).

La interconexión que se ha producido en Melbourne entre arte y audiencia ha creado espacios independientes entre artistas, usuarios e instituciones, como en el caso de los graffitis de los 70K. A pesar de ello, gracias a su carácter efímero este tipo de arte ha subido a la red, donde se encuentran estas narrativas icónicas de los espacios públicos y privados en Melbourne.

Gracias a los debates que existen en torno a la configuración del espacio público tanto a nivel institucional, como público e intelectual, el espacio urbanístico se ha convertido en un forma más de democratización. Aquí los juegos dicotómicos privado/público, conservación/precariedad, arte/audiencia suscitan lecturas que son un reflejo de las formas simbólicas que se poseen en la configuración urbanística.

Referencias

- Abarca Sanchís, Francisco Javier. 2010. *El posgraffiti, su escenario y sus raíces : graffiti, punk, skate y contrapublicidad*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid
- Appleton, Josie. 2005. "Reclaim our streets", *The Spectator*, 10 de diciembre. <http://archive.spectator.co.uk/article/10th-december-2005/42/reclaim-our-streets>
- Blanché, Ulrich. 2012. "Banksy y Damien Hirst : estrategias artísticas frente a la sociedad de consumo". *De Arte* 11: 263-74
- Dickens, Luke. 2008. "'Finders keepers' Performing the street, the gallery and the spaces in-between". *Liminalities : A Journal of Performance Studies* 4 (1): 1-30
- Dovey, Kim, Simon Wollan, and Ian Woodcock. 2012. "Placing graffiti : creating and contesting character in inner-city Melbourne". *Journal of Urban Design*, 17 (1): 21-41

- Figueroa-Saavedra, Fernando. 2007. "Estética popular y espacio urbano : el papel del Graffiti, la gráfica y las intervenciones de calle en la configuración de la personalidad de barrio". *Revista De Dialectología y Tradiciones Populares* LXII (1): 114-44
- 2005. Graffiti y espacio urbano. *Cuadernos De Minotauro* 1: 9-14
- Goodman, Nelson. 1978. *Maneras de hacer mundos*. 1ª ed. Madrid: Hackett
- Herrera, Martha Cecilia, and Vladimir Olaya. 2011. "Ciudades tatuadas : arte callejero, política y memorias visuales". *Nómadas* 35: 99-116
- Hillary, Fiona, and Shanti Sumartojo. 2014. "Empty-nursery blue : on atmosphere, meaning and methodology in Melbourne Street Art". *Public Art Dialogue* 4 (2): 201-20
- Iveson, Kurt. 2010. "The wars on graffiti and the new military urbanism". *City Analysis of Urban Trends, Culture, Theory, Policy, Action* 14 (1-2): 115-34
- 2013. "War is over (if you want it) : rethinking the graffiti problem". *Australian Planner* 46 (4): 24-34
- López Barajas, Luis Arturo, and Melissa Guadalupe Retamoza Ávila. 2013. "El arte callejero, nuevo paradigma turístico del siglo XXI". *Topofilia Revista de Arquitectura, Urbanismo y Ciencias Sociales Centro de Estudios de América del Norte-El Colegio de Sonora*, IV (1)
- McAuliffe, Cameron. 2012. "Graffiti or street art? : negotiating the moral geographies of the creative city". *Journal of Urban Affairs* 34 (2): 189-206
- McDowall, Lachlan. 2006. "In praise of 70K : Cultural heritage and graffiti style". *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* 20 (4): 471-84
- McGaw, Janet. 2008. "Complex relationships between détournement and récupération in Melbourne's street (graffiti and stencil) art scene". *Architectural Theory Review* 13 (2): 222-39
- Meléndez, Amelia. 2013. "Ilustradores de pared en Madrid". *Arte y Ciudad*: 569-86
- Merrill, Samuel. 2014. "Keeping it real? : subcultural graffiti, street art, heritage and authenticity". *International Journal of Heritage Studies*: 1-21
- 2011. "Graffiti at heritage places: vandalism as cultural significance or conservation sacrilege?" *Time and Mind: The Journal of Archaeology, Consciousness and Culture* 4 (1): 59-76
- Quentin, Stevens, and Kim Dovey. 2010. "Appropriating the spectacle: play and politics in a leisure landscape". *Journal of Urban Design* 9 (3): 351-65
- Reinecke, Julia. 2007. *Street-art: Eine Subkultur zwischen Kunst und Kommerz*. Frankfurt: Transcript
- Sandercock, Leonie, and Kim Dovey. 2007. "Pleasure, politics, and the "Public interest": Melbourne's riverscape revitalization". *Journal of the American Planning Association* 68 (2): 151-64
- Visconti, Luca, Stefania Borghini, and Laurel Anderson. 2010. "Street art, sweet art? reclaiming the "Public" in public place". *Journal of Consumer Research, Inc.* 37 (3): 511-29
- Young, Alison. 2014. "The art of public secrecy". *Australian Feminist Law Journal* 35 (1): 57-74
- 2010. "Negotiated consent or zero tolerance? responding to graffiti and street art in Melbourne". *City: Analysis of Urban Trends, Culture, Theory, Policy, Action* 14 (1-2): 99-114

Notas

¹ Se utilizarán los términos “street art” y su traducción al castellano “arte urbano”. No se empleará la traducción “arte callejero” por las connotaciones peyorativas que posee este el adjetivo –callejero– en castellano. Muchas veces la opacidad terminológica hace que sea muy difícil delimitar en algunas obras la ubicación categorial de la misma, ya que en repetidas ocasiones uno de estos términos se convierte en cajón de sastre que aglutina todas las actividades artísticas que se desarrollan bajo otras categorías. Al no existir una clara diferenciación a nivel de calle sobre estas prácticas, gran parte de los escritos que reflexionan sobre sus problemáticas tampoco lo hacen; lo que hace inviable y poco práctica una definición precisa sobre el street art. Para una mayor profundización en terminología y diferenciación categórica y conceptual, véase Abarca (2010).

² Este estilo de graffiti se denomina así porque hace referencia a los niños (kids) que nacieron en los 70, y que son los que realizan esos graffitis.

(Artículo recibido 31-10-14; aceptado 21-11-14)