

EL MURALISME PÚBLIC CONTEMPORANI A LA CIUTAT DE BARCELONA

Arantxa Berganzo Ràfols

Dirigit pel Dr. Guillem Antequera Gallego

Màster d'Humanitats: Art, Literatura i Cultura Contemporànies

Universitat Oberta de Catalunya

Curs 2020 - 2021

RESUM I PARAULES CLAU

En aquest treball es presenta l'evolució del muralisme contemporani des dels anys 80 fins a l'actualitat en el marc de la ciutat de Barcelona. L'art sobre els murs no és un fenomen nou a Barcelona, ja que les intervencions artístiques sobre murs encarregades pel propis ajuntaments es remunten a la segona meitat del segle XX. Malgrat tot, l'Ajuntament de Barcelona no ha impulsat especialment aquestes propostes, afavorint-ne d'altres com les instal·lacions o les escultures públiques.

A banda, el que s'ha desenvolupat en els darrers anys és un muralisme que va néixer des de les escenes del *graffiti* i l'art urbà, en paral·lel a les intervencions institucionals i que ha mantingut una complexa relació amb els consistoris. Des del 2006, moment en què a Barcelona s'aprova una ordenança que prohibeix aquestes manifestacions artístiques, aquest tipus d'intervenció s'ha anat canalitzant a través de plataformes i projectes que, sorgits des de diferents visions del que ha de ser el muralisme urbà, han contribuït a un increment notable d'aquestes manifestacions artístiques a la ciutat, amb el seu consegüent impacte, tant social com urbanístic. El TFM proposat pretén estudiar aquesta evolució des d'un punt de vista històric, analitzar la situació actual i valorar-ne els impactes i les possibilitats, tant a nivell urbanístic com sobre el teixit social.

PARAULES CLAU: MURALISME, ART URBÀ, BARCELONA, ART PÚBLIC, ESPAI PÚBLIC

ÍNDEX

1.	Introducció.....	1
2.	Objectius i justificació.....	3
2.1	Objectiu del treball	3
2.2	Objectius específics	4
2.3	Justificació i rellevància del tema.....	5
3.	Marc Teòric	6
3.1	La concepció de l'espai urbà	6
3.1.1	Definició d'espai públic urbà.....	6
3.1.2	Les polítiques al voltant de l'espai públic.....	12
3.1.3	Com s'entén l'art en l'espai públic urbà?.....	16
3.2	El muralisme públic contemporani	17
3.2.1	Art públic.....	18
3.2.2	El muralisme vinculat a l'art urbà.....	23
4.	METODOLOGIA.....	26
4.1	Críteris de selecció i anàlisi de fonts primàries i secundàries	26
4.2	Tècnica de recollida de dades i anàlisi de fonts primàries i secundàries	30
4.3	Tècnica de recollida de dades i anàlisi d'entrevistes	32
5.	Barcelona i el muralisme públic contemporani.....	33
5.1	1980 – 1992	33
5.1.1	La política de l'espai públic: El model Barcelona	33
5.1.2	I el muralisme públic?	36
5.1.3	La irrupció de l'art urbà: els primers murals	38
5.2	1992 – 2004.....	41
5.2.1	L'esgotament del model Barcelona	41

5.2.2	Seguim amb les mitgeres	44
5.2.3	Auge i rebuig de l'art urbà.....	47
5.3	2004 – 2010.....	52
5.3.1	La Barcelona del civisme	52
5.3.2	L'art públic en segon terme	55
5.3.3	Anys negres a Barcelona	56
5.3.4	Canvis de context global	59
5.4	2011 – 2020.....	62
5.4.1	Poques novetats en l'art públic	62
5.4.2	Festivals i conferències	65
5.4.3	Xarxes de murs	68
5.4.4	Altres propostes	70
5.4.5	I l'Ajuntament?.....	71
6.	Conclusions	73
7.	Bibliografia.....	77
8.	Taula d'il·lustracions.....	85
9.	Annex	87

1. Introducció

Sota el títol **El muralisme contemporani a la ciutat de Barcelona**, es realitza un estudi del desenvolupament del muralisme, els impactes i les funcions que té actualment (de manera activa o no) sobre l'entorn urbà i social en què es desenvolupa, que en el cas d'aquest TFM és la ciutat de Barcelona.

El meu interès en el aquest tema sorgeix de dos factors principals: d'una banda, l'interès i l'admiració que sempre m'ha causat l'*street art* o art urbà¹. com a forma d'expressió contemporània que ha irromput amb una força suficient com per obligar a les ciutats a repensar les seves polítiques al voltant de l'espai públic. De l'altra, el meu amor per la ciutat de Barcelona. A l'inici del màster, en el marc de la matèria Història de la Cultura Contemporània, vaig realitzar un treball sobre l'evolució de l'art urbà a Barcelona (dels 80 a l'actualitat). Aquest primer projecte em va servir per adonar-me que la situació de Barcelona envers l'art urbà era força especial i diferent a la d'altres ciutats i que, malgrat l'interès creixent per part de la població en aquests tipus de manifestacions artístiques, a Barcelona hi havia una situació totalment indeterminada. A Barcelona s'han desenvolupat algunes plataformes que promocionen i fomenten el muralisme urbà públic, però no hi ha (no hi ha hagut durant 40 anys) una clara estratègia institucional sobre l'espai públic que tingui en compte aquesta forma d'expressió artística. Els plantejaments de les diferents plataformes són molt diversos, mentre que l'Ajuntament sembla que es mantenen a certa distància, tant pel que fa a la conservació, com al disseny d'estratègies que articulin aquestes manifestacions, com pel que fa a la creació d'un catàleg, etc.

Així com el muralisme es pot convertir en una eina de cohesió social i en un element potenciador de l'espai públic, també hi ha riscos: què passa amb la conservació dels murals? Què passa amb les grans mitgeres que es pinten sense més? Què passa si ho

¹ Al llarg del projecte s'usaran els dos conceptes de manera indiferent.

pintem tot? Quins espais haurien de ser “pintables”? Fer una anàlisi acurada pot generar un punt de partida que ajudi a reflexionar de cara a resoldre alguns d’aquests dubtes.

L’art sobre els murs no és un fenomen nou a Barcelona, ja que les intervencions artístiques sobre murs encarregades pel propis ajuntaments es remunten a la segona meitat del segle XX. Malgrat tot, l’Ajuntament de Barcelona no ha impulsat especialment aquestes propostes, afavorint-ne d’altres com les instal·lacions o les escultures públiques.

A banda, el que s’ha desenvolupat en els darrers anys és un muralisme que va néixer en paral·lel a les intervencions institucionals i que ha mantingut una complexa relació amb els consistoris. Des del 2006, aquest tipus d’intervenció s’ha anat canalitzant a través de plataformes i projectes que, sorgits des de diferents visions del que ha de ser el muralisme urbà, han contribuït a un increment notable d’aquestes manifestacions artístiques a la ciutat, amb el seu consegüent impacte, tant social com urbanístic. El TFM proposat pretén estudiar aquesta evolució des d’un punt de vista històric, analitzar la situació actual i valorar-ne els impactes i les possibilitats, tant a nivell urbanístic com sobre el teixit social local.

En una primera instància, la proposta es vincula a l’àmbit ART ACTUAL, ja que analitza un fenomen propi de la contemporaneïtat i que es pot discutir en relació a aspectes com la globalització, la identitat, l’espai públic o les institucions. Si bé també hi ha aspectes que es podrien vincular als àmbits de cultura, la forma en què es pretén orientar el treball no pretén ser tant un estudi de ciències socials com un estudi del fenomen artístic en sí i de la seva evolució històrica.

2. Objectius i justificació

2.1 Objectiu del treball

L'objectiu principal de la proposta és realitzar un estudi històric de l'evolució del muralisme públic contemporani en relació a les estratègies polítiques de la ciutat de Barcelona pel que fa, tant a l'art públic com a l'art urbà. Aquest estudi ens ha de permetre mostrar la incidència del muralisme urbà com a forma artística popular i integradora per la ciutat de Barcelona, allunyada de la mercantilització. I, consegüentment, argumentar la importància d'una estratègia institucional al respecte, ja que es parteix de la hipòtesi de la inexistència d'aquesta estratègia..

Es parteix, doncs, de la reflexió sobre la presència d'aquest muralisme a Barcelona des de finals del segle XX i la seva evolució fins l'actualitat. En primer lloc, existeix un muralisme que podem anomenar institucional i que ja existeix al llarg del darrer terç del segle XX. Aquestes intervencions són encàrrecs de l'Ajuntament a artistes coneguts i tenen com a objectiu l'embelliment d'una ciutat preocupada per obrir-se al turisme i als negocis en el marc de l'entrada a la democràcia. En contraposició a aquest muralisme institucional es desenvolupa, des de finals dels anys 80, un muralisme que es produeix de forma majoritàriament il·legal, vinculat a l'explosió del *graffiti* (en els 80) i de l'art urbà (en els 90) a Barcelona. Tot i les múltiples accions produïdes en aquest període, avui dia en queda poca presència degut a que, arran de l'ordenança municipal de 2006, moltes van ser tapades per l'Ajuntament. A partir d'aquí, s'inicia una bifurcació en el muralisme "no institucional": d'una banda, hi ha qui segueix actuant des de la il·legalitat; de l'altra, comencen a sorgir plataformes que, des de diferents punts de partida i amb diferents objectius, canalitzen aquest tipus d'intervencions artístiques i intenten articular un procés d'entesa amb els consistoris. Les dues plataformes més importants són: Difusor, plataforma creada, segons Xavier Ballaz, amb l'objectiu d'aconseguir espais de "lliure expressió en l'entorn urbà"(Ballaz 2019), i Rebobinart, plataforma amb l'objectiu principal de "gestionar el major nombre d'espais en la ciutat per a que els artistes puguin realitzar les seves obres de forma legal"(Rebobinart 2019). Aquestes

plataformes desenvolupen projectes amb el muralisme com a principal protagonista, i tot i que hi ha semblances entre elles, també hi ha diferències significatives. Ara bé, cal dir que, gràcies al treball d'aquestes entitats (juntament amb el fet que el muralisme urbà s'està fent present en moltes ciutats d'arreu del món), l'Ajuntament de Barcelona està augmentant el nombre de permisos, tot i que encara sense una estratègia determinada i clara envers aquesta manifestació artística.

Hi ha força oportunitats en l'aplicació del muralisme urbà com a eina per a la revitalització d'espais urbans degradats i per a la cohesió social i a l'increment del sentiment de pertinença a l'espai públic, però també hi ha tota una sèrie de riscos que cal tenir en compte, com els problemes de conservació d'aquests espais, la possible contribució a processos de gentrificació o la imposició d'una estètica concreta sobre la població. Tenir una estratègia determinada per part de les institucions que potencii les oportunitats i minimitzi els riscos és important.

Arribats a aquest punt, la pregunta central del TFM seria: ¿Quina ha estat l'evolució del muralisme públic contemporani a Barcelona en els darrers 40 anys?. Aquesta pregunta es podria complementar amb d'altres: ¿Quina ha estat l'actitud institucional envers el muralisme públic contemporani a Barcelona? ¿De quina manera s'ha integrat el muralisme públic provinent de l'art urbà a Barcelona? ¿Quins impactes positius i negatius ha tingut per la ciutat?

2.2 Objectius específics

De l'objectiu principal es desprenen alguns objectius específics que s'aniran cobrint al llarg del desenvolupament del projecte. Aquests són:

1. Descriure l'evolució del muralisme institucional i públic en els darrers 40 anys.
2. Analitzar i descriure la irrupció del muralisme provinent de l'*street art* a partir dels 90.
3. Analitzar l'evolució de la postura de l'Ajuntament al respecte d'aquesta nova situació, des dels 90 fins a l'actualitat.

4. Avaluar els impactes positius i negatius de la situació del muralisme a Barcelona en l'actualitat, a diferents nivells: urbanístic, social, econòmic...

2.3 Justificació i rellevància del tema

La rellevància del tema recau en que és una situació absolutament actual que la ciutat de Barcelona no té resolta, ja que encara està vigent l'ordenança de 2006. Ens trobem en una situació en què, d'una banda, les accions de muralisme urbà no paren d'augmentar, tant a Barcelona com a la resta del món. Això ofereix múltiples exemples de casos en què les conseqüències han estat la gentrificació d'un barri (cas de Winwood, a Miami), o casos en què el muralisme s'ha convertit en part integrant i integradora d'una ciutat (cas de Philadelphia o de Berlin). Malgrat aquests canvis, l'Ajuntament de Barcelona segueix sense tenir una estratègia clara al respecte.

Aquest projecte pot ser interessant per a les institucions, atès que considero que analitzar la situació actual de Barcelona pot ser un bon punt de partida per a reflexionar i dissenyar estratègies d'articulació. D'altra banda, penso que també pot ser interessant per a les entitats que treballen en la difusió i la presència d'aquestes manifestacions artístiques, ja que pot ajudar a tenir una visió més completa de la situació actual de Barcelona. Des de l'àmbit artístic també pot tenir rellevància, ja que conèixer la situació actual permet posar de manifest una activitat que està incrementant moltíssim i que potser cal començar a pensar en documentar d'alguna manera si no es vol perdre, atès que forma part de la història de la ciutat, alhora que hi ha artistes que tenen renom mundial i unes evolucions estilístiques que podrien ser també objecte d'estudis futurs. I, finalment, pot tenir importància dins l'àmbit acadèmic, donat que és un tema poc tractat encara i que penso que és de llarg recorregut.

3. Marc Teòric

El **marc teòric** del projecte es configura a partir de la comprensió de dos fenòmens importants que interseccionen en la Barcelona de finals del segle XX i principis del XXI: **la concepció de l'espai urbà i el muralisme urbà contemporani.**

3.1 La concepció de l'espai urbà

Tot i que el muralisme pot desenvolupar-se en espais públics o privats, aquesta investigació es centra en les manifestacions que es donen en espais públics urbans. És per això que cal conèixer les possibles estratègies institucionals en relació amb el concepte de l'espai públic urbà. Per tant, tenen aquí especial importància les teories sobre espai públic i ciutat, ja que la concepció d'aquests termes està vinculada a la consideració que, en cada cas, tindrà l'art en l'espai públic de la ciutat.

El concepte d'espai públic urbà és un concepte que ha anat canviant al llarg de la història. En aquesta investigació ens centrarem en les perspectives contemporànies que s'han desenvolupat a partir de la segona meitat del segle XX, donat que és el nostre marc temporal d'estudi.

3.1.1 **Definició d'espai públic urbà**

Les visions sobre l'espai públic oscil·len entre entendre el territori com una cosa neutra en la qual s'intervé des de fora d'una manera planificada tecnològicament al servei de promotors, gestors i empreses, i la idea de l'espai com una entitat no física, sinó mòbil, configurada pels esdeveniments que hi succeeixen, en continua i imprevisible transformació (Duque 2011 : 76 - 79). Entre aquests dos pols hi ha diverses acepcions teòriques de l'espai públic, importants i a tenir en compte ja que les actuacions de les institucions (entre d'altres coses, pel que fa al tracte que se li ha donat al muralisme urbà en les darreres dècades) venen marcades per la concepció que en cada moment històric es té del que suposa l'espai públic.

Des d'una òptica més urbanística, Richard Sennet reflexiona sobre el paper de l'urbanisme en la transformació actual de les ciutats. Distingeix entre *ville* i *cit * per a referir-se, d'una banda, a l'entorn construït d'una ciutat i a les dinàmiques internes que s'hi produeixen (*ville*) i, de l'altra, a com la gent habita aquest entorn (*cit *). Aquest concepte no és nou. De fet, ja en el segle XIX Fustel de Coulanges vincula els conceptes de *urbs*, en referència a la ciutat física, i *civitas*, el col·lectiu social que l'habita: "l'espai urbà és un espai de celebració i promoció del sentiment de pertinença a un col·lectiu" (Martí 2004 : de Coulanges 1984). Per tant, està clar que l'entorn físic i el col·lectiu tenen un vincle bidireccional, de manera que l'un representa i es modifica per influència de l'altre. Ara bé, Sennet planteja, a partir d'aquí, un problema:

"Podria semblar que *cit * i *ville* haurien d'encaixar perfectament: la manera com la gent vol viure s'hauria d'expressar en la manera de construir les ciutats. Però just aquí rau un gran problema. L'experiència que es té en una ciutat, com la que es té al llit o al camp de batalla, poques vegades és perfecta i sense incidents, sinó que és més aviat plena de contradiccions i irregularitats" (Sennet 2019 : 13).

La solució parteix de la idea de ciutat oberta: una ciutat en la qual l'urbanista té en compte la complexitat de la ciutat, les sinèrgies entre les diferents zones, tolerant amb les diferències i creadora d'un espai "en què poguessin experimentar i ampliar la seva experiència" (Sennet 2019 : 22).

En aquesta línia, a la tesi de Miquel Martí es defineix *l'espai públic cívic* com un espai que els ciutadans s'apropien i es fan seu en la seva vida quotidiana, m s enllà d'esdeveniments especials (Martí 2004 : 15). També fa referència al fet que el sentit cívic resulta de l' s que cadascú en fa. Aix , l'autor estableix una sèrie de condicions que determinen un espai públic cívic: ha de ser segur, permetre multiplicitat d'usos, adaptable, inclusivament compatible amb els vianants, de límits perceptibles, entès com un tot i de claredat compositiva, integrat en un sistema d'espais urbans, on es combina ordre (per la llegibilitat de l'espai) amb complexitat de vivències, i que conté signes d'identitat (Martí 2004 : 16-19). Alhora, un model de ciutat compacta i

mixta i que potencii els mecanismes de participació ciutadana afavorirà l'aparició d'espais públics de caràcter cívic. Aquesta visió se centra especialment en el disseny de l'espai físic entenent que aquest millorarà la vida del ciutadà, i cerca un ideal genèric sense tenir en compte la societat que l'habita, de manera que entén l'espai des d'una posició neutral i universalista.

Altres visions urbanístiques pensen l'espai públic des de l'experiència de l'usuari, entenent que la qualitat d'un espai està en relació amb la intensitat d'ús que en fan els ciutadans i amb les sensacions gratificants que n'obtenen (Martí 2004 : 47). Així, els espais s'han de dissenyar a partir de criteris sorgits de la detecció d'allò que és plaent per a l'usuari. Però, quin usuari? I com consensem els indicadors i la manera de mesurar-los?. A més, dissenyar l'espai urbà a gust de l'usuari resulta utòpic donat que el mateix espai és discontinu i disruptiu: “en la realitat concreta del món d'avui, els llocs i els espais, els llocs i els no-llocs s'entrellacen, s'interpenetren. La possibilitat del no-lloc no està mai absent de qualsevol lloc que sigui”² (Augé 2000 : 110). Els no llocs plantejats per Marc Augé apareixen irremeiablement com a conseqüència de la societat que ell anomena “sobremoderna, i no creen ni identitat singular ni relació, sino soledat i similitut”³ (Augé 2000 : 109). Per tant, la pròpia multiplicitat d'espais impedeix la possibilitat d'arribar a un disseny ideal i únic, per què no podem determinar, per exemple, el seu caràcter comunitari ni identitari: “el no-lloc és el contrari de la utopia: existeix i no postula ninguna societat orgànica”⁴ (Augé 2000 : 114).

Cal indicar també que, davant d'aquestes posicions tècniques i oficials que concebien i conceben l'espai públic com a neutre, al llarg de les darreres dècades del segle XX han anat sorgint diversos autors que han ofert diferents visions crítiques que perceben l'espai públic com una entitat que va més enllà de la part física i que es defineix com un escenari de conflictivitat. Aquests idees i perspectives

² Traduït de la font original

³ Traduït de la font original

⁴ Traduït de la font original

són especialment importants per a la comprensió del fenomen que pretenem estudiar.

Ja en els anys 70, autors com Foucault i Lefebvre fan referència al caràcter relacional i social de l'espai. Lefebvre entén l'espai com el resultat i el suport de les interaccions i les relacions, alhora que “permet que es donin determinades accions, suggereix unes i prohibeix altres”⁵ (Capasso 2016 : Lefebvre 2013). Per tant, concep l'espai com a dinàmic i subjectiu, i suggereix que aquest té una tridimensionalitat indissoluble, composta per l'espai físic, el mental i el social:

“El concepte d'espai lliga el mental i el cultural, el social i l'històric. Reconstrueix un procés complex: descobriment (de nous llocs, desconeguts, de continents, del cosmos) – producció (de l'organització espacial pròpia de cada societat) – creació (d'obres: el paisatge, la ciutat amb la seva monumentalitat i decorat)”⁶ (Capasso 2016 : Lefebvre 2013).

A més, distingeix entre espai abstracte i espai diferencial: el primer és l'espai institucional, pertanyent al capitalisme i amb tendència a l'homogeneïtzació; el segon l'entén com l'espai que es resisteix a l'homogeneïtzació, resultat de conflictes en l'espai abstracte. Així, “davant la producció (economicista i racionalitzadora) de l'espai, afirma la potència creadora i subversiva del mateix des de la quotidianitat”⁷ (Martínez Gutiérrez 2013 : 44). Aquests dos conceptes són importants per al nostre estudi en tant que l'evolució de les polítiques públiques sobre l'espai urbà a Barcelona han cercat durant un temps l'homogeneïtzació de l'espai urbà mentre que, en paral·lel, les accions murals provinents de l'art urbà han generat espais diferencials que avui en dia comencen a tenir-se en compte i a posar-se en valor.

Una altra de les perspectives teòriques interessants és la de Doreen Massey, desenvolupada cap a finals del segle XX. L'autora analitza l'espai a partir de tres

⁵ Traduït de la font original

⁶ Traduït de la font original

⁷ Traduït de la font original

proposicions (Massey 1999 : 2): en primer lloc, afirma que l'espai és interrelacional a qualsevol escala (això és important per a nosaltres perquè en les darreres dècades les polítiques institucionals configuren els espais urbans des de les relacions internes però també atenent forces de relació amb l'exterior a nivell global); en segon lloc, indica que és l'esfera de possibilitats de l'existència de la multiplicitat, establint una vincle bidireccional entre els dos conceptes: si no hi ha espai, no hi pot haver multiplicitat, i a la inversa; finalment, Massey conclou que, precisament per les interrelacions i les possibilitats de l'espai, aquest es troba sempre canviant i obert: “sempre és un procés de “tornar-se”; sempre està “essent construït”. Mai està acabat; mai tancat”⁸ (Massey 1999 : 2). Aquest darrer concepte és també d'especial importància perquè, des d'aquest punt de vista, l'aparició de la multiplicitat és inherent a l'espai i alhora aquest es configura i reconfigura a través del temps. Al cap i a la fi, aquest model respon a la pluralitat d'expressions artístiques que s'han anat produint en el muralisme públic, tant comissionat per les institucions com sorgit des de l'art urbà, alhora que recorre la història de les darreres dècades ens demostra aquesta incompletitud de l'espai.

D'altra banda, Massey afirma que l'espai no és la suma de territoris, sinó el resultat de la complexitat de les relacions, i associa el concepte d'espai al concepte d'identitat. El fet que l'espai sempre estigui incomplet, obert, permet que sempre contingui “un grau de l'inesperat, de l'impredictible. Així com els límits flexibles, l'espai també sempre conté un element de caos (del que encara no ha estat prescrit pel sistema)”⁹ (Massey 1999 : 8). Aquestes disruptcions són importants i porten a l'autora a una quarta afirmació:

“Això és allò, precisament per que és l'esfera de la juxtaposició potencial de diferents narratives, de la potencial forja de noves relacions, l'espacialitat és també una font de producció de noves trajectòries, noves històries. És una

⁸ Traduït de la font original

⁹ Traduït de la font original

font de la producció de nous espais, noves identitats, noves relacions i diferències” (Massey 1999 : 8).

En aquest sentit podem establir un paral·lelisme entre l’obertura/disrupció dels espais de Massey i els espais abstractes i diferencials de Lefebvre: Què passa quan un espai no identifica més que a una part de la població? L’espai esdevé homogeni/abstracte però, en ser obert i tenir sempre un cert grau d’impredictibilitat, apareixeran disrupcions que provocaran canvis, noves relacions i, al cap i a la fi, reconfiguraran el propi espai des de la diversitat.

Altres autors contemporanis centren el seu interès en l’espai públic com a espai transmissor de poder i ideologia. Segons Delgado i Malet, la idea actual d’espai públic l’identifica amb

“Un espai de visibilitat generalitzada, en la que els copresents formen una societat, per així dir-ho, òptica, en la mesura en que cadascuna de les seves consideracions està sotmesa a la consideració dels altres, territori per tant d’exposició, en el doble sentit d’exposició i risc. Aquest concepte vigent d’espai públic vol dir alguna cosa més que espai en el que tots i tot és perceptible i percebut”¹⁰ (Delgado & Malet 2011 : 57).

I què és aquest “algo más”? Segons aquests autors, l’espai públic funciona com un mecanisme que genera l’“efecte òptic” de l’existència d’una unitat social, a un vehicle a través del qual la classe dominant garanteix la seva continuïtat i el seu domini. Així, afirmen que el concepte d’espai públic esdevé una categoria política, un instrument ideològic en que l’Estat apareix com a neutral en un espai en que s’estableix una treva entre les classes socials enfrontades, de manera que la “classe dominant obté també l’aprovació de la classe dominada al valer-se d’un instrument – el sistema polític – capaç de convèncer als dominats de la seva neutralitat”¹¹. (Delgado & Malet 2011 : 60). En conseqüència, l’espai públic físic es converteix en

¹⁰ Traduït de la font original

¹¹ Traduït de la font original

l'escenari en què es fa sensible aquesta la ideologia, que mira de modelar-lo tenint al cap el model d'Atenes o de les ciutats renaixentistes.

3.1.2 Les polítiques al voltant de l'espai públic

Quines són, doncs, les polítiques que han gestionat els espais públics en els darrers anys?

Hem vist que l'espai públic urbà és canviant, i no sempre de manera lligada a unes polítiques institucionals. Malgrat això, en les darreres dècades, a moltes ciutats del món s'han imposat polítiques públiques relatives a l'espai per tal de gestionar les ciutats. Aquestes polítiques venen determinades per línies de força que van en dues direccions diferents: en primer lloc, les forces de canvi que es produeixen des de l'interior de la ciutat, però també les forces globals tenen un paper important en les darreres dècades, actuant sobre les ciutats “des de l'exterior” i que també provocant també canvis en els espais públics urbans. Vegem els dos casos:

Les polítiques urbanístiques que s'iniciaren als anys 80 es trobaven emmarcades en el procés de renovació urbana, de reconstrucció de la ciutat més que no pas d'ampliació: “l'expansió i el desenvolupament il·limitat, com a objectius, han estat abandonats en totes les ciutats europees a favor de la reconstrucció: construir on ja està construït, millorant l'existent, transformant, modificant i creant una identitat, són els objectius ara més valorats i immediats” (Martí 2004, 46 : Bohigas 2006). Miquel Martí sintetitza en la seva tesi tres tendències en els processos de renovació de l'espai públic que es donaren a Europa entre 1979 i 2003:

“en primer lloc, a la restitució de les tipologies històriques del carrer i la plaça com els espais públics per excel·lència en la ciutat compacta; en segon lloc, a una comprensió més contextual del projecte d'urbanització, que retroba el diàleg entre el pla horitzontal i el pla vertical; en tercer lloc, a una reivindicació del sentit estructural de l'espai públic” (Martí 2004 : 49).

Ara bé, aquesta idea de millorar els espais ja construïts i restituir el valor del carrer i la plaça es produeix sense tenir en compte la diversitat i la complexitat de la societat que habita l'espai, i per tant ha quedat moltes vegades reduïda a un procés d'homogeneïtzació¹², tant del territori com de les persones, que ve marcada per la voluntat de les classes dominants, i reforçada per uns departaments d'urbanisme formats majoritàriament per arquitectes i urbanistes que pertanyen també a aquesta classe (Martí 2004 : 49 - 52).

A més, aquesta homogeneïtzació va sovint lligada a l'establiment de mesures repressivo – punitives, que, en favor d'una suposada seguretat, sovint es reflecteixen en controls d'accés o formes de control, però que també deriven en una normativa coercitiva que prohibeix i puneix determinats comportaments. El sùmmum d'aquestes polítiques són les que coneixem com a polítiques de Tolerància Zero, que en els anys 90 va implementar Rudolf Giuliani a la ciutat de Nova York i que moltes altres ciutats varen emular (Menor Ruiz 2017 : 10). El problema aquí rau en qui decideix i com es determinen quins són els comportaments no desitjats i incívics amb l'espai, per que segons qui i com es faci pot derivar també en una disminució del dret a la diferència i, per tant, en una nova homogeneïtzació social.

D'altra banda, s'ha fet referència, en les darreres dècades, a una crisi de l'espai públic, caracteritzada per la “redundància de l'espai públic (sobra espai i manca un ús real); alta especialització (autovies urbanes, carrers d'accés, itineraris peatonals, zonificació); deslegitimació; privatització d'equipaments i d'espais d'ociconsum”¹³ (Solís Solís 2018, 50 : Lopez de Lucio 2000), a la qual s'ha arribat per la implantació de pautes urbanitzadores marcades per la privatització, la degradació i l'abandonament i l'exclusió. Aquesta crisi ha portat com a conseqüència la implementació de noves polítiques i formes de gestió, que, segons Solís, adopten dues possibilitats:

¹² En són exemple els Plans de Color, que s'usen per homogeneïtzar cromàticament barris o ciutats a partir de l'estudi històric i arquitectònic (Gabinet del Color 2019).

¹³ Traduït de la font original

“ Aprofundir en la via mercantil-privada, en la que l’espai públic és marginal i únicament vàlid com a suport de l’economia de mercat (la visió neoliberal); o donar un major significat a allò públic, en el qual l’espai forma part de l’organització urbana (un pensament més propi de les polítiques de tall social)”¹⁴ (Solís Solís 2018 : 51).

Sembla que la primera de les possibilitats és la més present en les darreres dècades, conseqüència de la segona línia de forces que indicàvem al principi: les polítiques actuals estan estretament lligades al mercat capitalista i a la globalització, ja que les ciutats avui en dia pertanyen a una xarxa d’interdependència global.

Segons Albet, si la ciutat moderna orientava les seves polítiques cap al control de funcions internes, que en les ciutats industrials eren la producció i la residència, en la post modernitat les polítiques s’orienten cap a l’exterior, de manera que la imatge de la ciutat és el seu capital més valuós. (Albet 2004 : 18). En aquest sentit, David Harvey mostra com moltes ciutats han treballat en les darreres dècades per generar capital simbòlic i marques de distinció¹⁵, amb l’objectiu de situar-se en el mapa i atreure avantatges econòmics (Harvey 2005 : 48). Aquest autor sintetitza la conclusió a la qual han arribat molts estudis de geografia de que el que es genera és una complexa relació entre escales (local, regional, interregional, global, etc.) “en què les iniciatives locals poden infiltrar-se cap amunt, cap a una escala global i viceversa, al mateix temps que els processos interns d’una definició concreta d’escala [...] poden remodelar les configuracions locals o regionals relatives a la globalització” (Harvey 2005 : 44). La competitivitat que es genera provoca que les polítiques en algunes ciutats es desenvolupin lligades a la recerca d’un capital simbòlic que diferenciï la ciutat i la posi en el mapa, i la qüestió està en determinar el que es vol que sigui diferencial. Segons Benach, La necessitat d’atreure inversions i generar moviment econòmic ha fet que les ciutats es comportin cada cop més com

¹⁴ Traduït de la font original

¹⁵ Harvey posa com a exemple la construcció del museu Guggenheim de Bilbao, que es realitza distingint-se sota la “marca Gehry” (Harvey 2005; 48)

una empresa, que vol vendre el seu producte (la ciutat) alhora que requereix del consens de la ciutadania (Benach 2010). Això ha portat a que “la imatge de la ciutat aparegui com un element al que s’ha dedicat la màxima atenció”¹⁶ (Benach 2010 : 1).

“Per això, molts dels processos de transformació urbana que persegueixen una millor integració i adaptació a les exigències d’una economia globalitzada han anat acompanyats d’una multiplicitat de representacions urbanes amb el doble objectiu de millorar el posicionament internacional i assolir el grau necessari de consens local” (Benach 2010 : 3).

L’autora indica que han detectat 5 estratègies a través de les que les ciutats produeixen, renoven o reforcen la seva imatge: aprofitar el que ja es té (patrimoni, imatges consolidades, etc), difondre espais renovats com a nou atractiu de la ciutat, transformar l’espai físic afegint “peces emblemàtiques” (i aquí és on entra en joc l’art públic), comunicar clarament l’èxit econòmic assolit (inversions, turisme, etc.) i organitzar grans events internacionals. (Benach 2010 : 5-6). Això pot portar donar suport a elements i processos culturals locals, però també pot portar a reformar l’espai o a exaltar aquests elements de manera que la ciutat acaba *disneyficant-se* i , en contra del que es podria esperar, tornant-se cada vegada menys especial i única. En tots els centres de ciutat es troben les mateixes botigues, restaurants de disseny similars, o activitats turístiques, de manera que l’excelsion local queda amagada sota la mercantilització de l’espai.

En conclusió, les diferents concepcions de l’espai urbà i les forces internes i externes que el modifiquen deriven en diferents postures a l’hora de planificar i decidir, des de les institucions, com es vol que sigui l’espai urbà. El següent pas és comprendre com s’entendrà l’art en l’espai urbà depenent de cadascuna d’aquestes perspectives polítiques.

¹⁶ Traduit de la font original

3.1.3 Com s'entén l'art en l'espai públic urbà?

Entenent les pràctiques artístiques com un fet social que es manifesta sovint en l'espai públic, és necessari avaluar com aquestes són integrades en les polítiques institucionals que gestionen l'espai públic urbà.

Cal tenir en compte que les pràctiques culturals i artístiques sovint apareixen com a disrupció de l'espai abstracte, per tant, generant un espai diferencial, alhora que ampliant els límits i les possibilitats de l'espai incomplet. Les polítiques institucionals, per tant, han d'enfrontar-se a aquestes propostes, comprendre-les i integrar-les. Existeix el risc de no comprendre i d'actuar punitivament, però també existeix el risc d'integrar aquestes propostes des de dalt i en favor de la perpetuació de la cultura dominant de la que parla Malet.

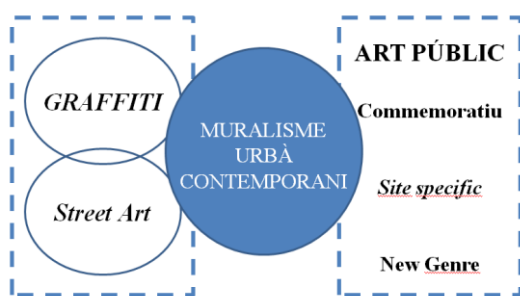
D'una banda, les polítiques que tendeixen a recuperar els valors històrics amb una certa tendència a l'homogeneització i que es desenvolupen lligades a mesures coercitives tenen tendència, d'una banda, a recuperar, rehabilitar i exaltar obres artístiques, monuments i edificis històrics que són considerats signes d'identitat que contribueixen a la construcció de l'espai públic cívic, alhora que entenen com a vandàliques les accions que es produeixen fora del marc institucional, com per exemple les que provenen de l'art urbà.

D'altra banda, les polítiques que volen distingir les ciutats en un marc global sovint aposten, com ja hem dit, per l'acumulació de capital simbòlic i marques de distinció. Això, segons Harvey, pot aconseguir-se exaltant elements històrics i tradicionals de la ciutat (que apel·len a la seva identitat històrica), difonent el seu llegat arquitectònic i artístic i, finalment, afegint noves obres "de marca", és a dir, edificis i obres monumentals que venen lligades a un nom globalment famós i que, per tant, generen atenció (Harvey 2005 : 48-49). Segons Luis Menor, la cultura passaria a complir tres funcions en aquest intent de posicionament de les ciutats: atrau inversions i capitals, instaura d'un nou ordre social i participa en processos de gentrificació (Menor Ruiz 2017).

Així, aquestes propostes que d'una banda exalten l'art comissionat oficialment poden desembocar en el que Menor defineix com a gestió *esquizoide* de totes aquelles manifestacions culturals que queden fora del marc institucional: “consisteix en la implementació sincrònica de, d'una banda, mesures coercitives (prohibició, persecució i càstig); i d'altra banda, de mesures de cooptació (foment, canalització o tutela a través de processos des de dalt)”¹⁷ (Menor 2016 : 8). De què depen una cosa o l'altra? Doncs de com es valori globalment la proposta, del pes que tingui en el procés de monopolitzar capital simbòlic, així com de la seva capacitat d'atraure capital o de contribuir a la gentrificació.

3.2 El muralisme públic contemporani

Per a poder abordar el cas de Barcelona, cal definir primer què entendrem per **muralisme públic contemporani**. Si bé pot quedar clar que per muralisme ens referim a obres d'art fetes sobre un suport mural, no hi ha una definició clara d'aquest concepte, i, de fet, ni tant sols un terme clar. L'objecte d'estudi serà el muralisme que es desenvolupa en entorns urbans, i per tant deixarem de banda altres propostes que es donen en l'àmbit més rural o natural¹⁸. Amb contemporani fem referència a projectes esdevinguts en els darrers 40 anys, i per tant deixem de



Imatge 1: Diagrama del muralisme urbà contemporani
Font: Elaboració pròpia

banda, també, altres propostes de muralisme que s'han desenvolupat al llarg de la història. Finalment, incloure el terme públic fa referència a la valoració que farem del muralisme urbà en relació a l'art

¹⁷ Traduït de la font original

¹⁸ Com per exemple el projecte *I am titanes*, promogut per Okudart al voltant del muralisme en grans “silos” de Castella La –Manxa (<https://iamtitanes.com/>), o els projectes de Sean Yoro (The Hula) en icebergs o sota el mar (<https://kapucollective.com/>).

públic, i aquí és on trobem un altre escull: tampoc no hi ha una definició concreta del que s'entén per aquest concepte.

El que està clar, des del meu punt de vista, és que en els darrers 40 anys s'ha produït un creuament de camins entre un muralisme públic finançat per les institucions dins dels seus projectes d'urbanisme i desenvolupament de l'espai urbà, que formaria part de les propostes que definim amb el nom d'art públic, i un muralisme (alternatiu? Independent?) que, sorgit, no desde propostes d'arquitectes, urbanistes i artistes convencionals, sino des de la resistència de l'art urbà o *street art*, s'ha anat desenvolupant en paral·lel, moltes vegades de manera il·legal. Amb el temps i després d'un encaix difícil (i encara no finit), aquest segon muralisme ha aconseguit una presència i un reconeixement per part de la societat i de les institucions que fa que avui en dia l'haguem d'integrar en els nostres discursos si volem parlar de muralisme públic contemporani.

Establir el marc teòric d'aquestes dues vies que s'han creuat en els nostres dies és essencial, doncs, per a poder comprendre en quines condicions s'ha produït aquesta integració del muralisme provinent de l'*street art*, si s'ha produït del tot o no i, finalment, per a poder avaluar els riscos que suposa.

3.2.1 Art públic

A grans trets, art públic és un concepte muy genérico que abarca muy distintas prácticas que tienen como finalidad intervenir, incidir o interactuar en el ámbito de lo público (Parramon 2003). Aquest concepte és extremadament ampli i imprecís, i, tal i com indica Gómez Aguilera, genera moltes qüestions:

“Consisteix l'art públic en instal·lar escultures ocasionals en els espais públics? És l'art encarregat, pagat i propietat de l'Estat, en museus i en l'exterior? Es tracta de decorar places i carrers amb objectes diversos de naturalesa creativa? Ens referim a obres de grans dimensions instal·lades en llocs públics a l'aire lliure o tancats? És un art per majories? Ho fan artistes exclusivament o pot admetre un origen disciplinar plural en què prenguin

part arquitectes, urbanistes, paisatgistes, jardiniers ...? És un gènere amb límits determinats o s'insereix en el procés de dissolució de les fronteres entre les disciplines: arquitectura-urbanisme-escultura-land art-arquitectura del paisatge ...? Es tracta d'una proposta que ha d'interpretar i donar respostes a problemes i necessitats col·lectives? Remet a una funció social? Art públic inclou comportaments creatius que participen en el debat polític i social, discutint i criticant qüestions polítiques, socials, culturals i econòmiques, inclosos els propis sistemes de control de la producció simbòlica i de circulació dels processos de significació i de representació .. .? Està obligat l'art públic a dialogar amb l'emplaçament, en tant que espai físic i sociocultural o cívic? Pot celebrar valors en el context de les democràcies occidentals? Quin tipus de valors que no agredeixin les conviccions dels que no els comparteixen? Quines imatges poden imposar-se en els espais públics d'una democràcia? Qui està legitimat per decidir quin art instal·lar a l'espai dels ciutadans? Han de tenir veu els ciutadans?"¹⁹ (Gómez Aguilera 2004 : 45)

Totes aquestes qüestions deixen clar que l'art públic és un concepte que inclou molts tipus d'intervencions diverses en l'espai públic i que hi ha molts aspectes irresolts. Cal, doncs, desgranar una mica el terme per a veure com a evolucionat i quines són les diferents propostes que inclou.

Durant el segle XIX i gran part del segle XX, l'art públic ha estat considerat un art representatiu o commemoratiu present en els espais públics i majoritàriament urbans. Durant molt de temps ha estat "un exercici de retòrica celebrativa"²⁰ (Facciponte 2017). La idea s'identificava sovint amb el concepte de monument arquitectònic i escultòric però el Moviment Modern arquitectònic havia rebutjat sovint l'art públic en favor d'un funcionalisme amb pretensions universalistes que no atenien a les singularitats de l'espai. Cap a mitjans de segle, però, ja hi havia idees que vinculaven la importància simbòlica i social del monument amb l'espai que ocupava, que donaven a entendre que l'art públic s'havia convertit en una mena de

¹⁹ Traduït de la font original

²⁰ Traduït de la font original

cloca buida, que decorava l'espai sense aportar cap sentit. A *Nine points on monumentality*, Giedion, Leger i Sert expressaven algunes característiques que consideraven que havia de complir l'art en l'espai públic (Giedion, Leger, & Sert 1943 [1958] : 49 - 51): consideraven que els monuments havien de ser l'expressió de les més elevades necessitats culturals de l'home, que havien de ser creats com a símbols dels seus ideals i que havien d'estar destinats a sobreviure més enllà del present, com a herència cultural per a les generacions futures. Reclamaven la col·laboració integrada de paisatgistes, escultors, pintors, arquitectes i urbanistes, així com el reconeixement, per part de les institucions, de les forces creatives capaces de crear obres que formessin “una veritable expressió de la nostra època”²¹ (Giedion, Leger & Sert 1943 [1958] : 51). Segons els autors, “els monuments són, per tant, només possibles en períodes en que existeixen una consciència unificadora i una cultura unificadora. Els períodes que han existit fins ara han estat incapaços de crear monuments perdurables”²² (Giedion, Leger & Sert 1943 [1958] : 51).

Aquesta visió de l'art públic desembocà en l'aparició, durant els anys 60, de l'art públic *site specificity*, que fa referència a la recerca de la contextualització de l'obra en relació al lloc on s'instal·la. Richard Serra defineix les obres *site specificity* com aquelles que estan determinades per la topografia del lloc i que modifiquen l'espai tant a nivell conceptual com perceptiu. Són, per tant, obres projectades per aquell espai en concret i no per a cap altre, en el disseny de les quals es té en compte el context tant formal com polític i social i que resulten, per tant, en treballs que dialoguen amb l'entorn (Museo Reina Sofía 1992 : 48 - 49). Ara bé, això no significà que hi hagués sempre un treball previ d'interacció entre l'artista i la societat que habita l'espai. Si bé hi ha exemples paradigmàtics com The Vietnam Veterans Memorial de Maya Lin (1983) o The New England Holocaust Memorial de Stanley Saitowitz (1993) en què es va incorporar la participació del públic, moltes vegades les obres es convertien en propostes que l'artista oferia a títol individual, des de la seva autonomia creativa. Segons Jeff Kelley, “el que varen fer molts artistes va ser

²¹ Traduït de la font original

²² Traduït de la font original

llençar-se en paracaigudes a un lloc i envair-lo amb una obra. La *site specificity*, de fet, consistia més aviat en la imposició d'una espècie de zona incorpòrea del museu en el que ja era d'antuvi, un context amb els seus propis significats, és a dir, un lloc (*site*)”²³ (Gómez Aguilera 2004, 44).

No és doncs fins els anys 90 que es desenvolupa la idea del *New Genre Public Art*. Crítics d'art com Suzanne Lacy, Jeff Kelley o Lucy R. Lippard han contribuït a configurar aquest concepte, que distingeix un tipus d'art públic en què l'art passa a connectar amb la comunitat, amb els seus problemes socials i polítics, i es converteix en un art compromès creador de cohesió social:

“A diferència del que en aquell moment s'anomenava art públic, el *new genre public art* – art visual que usa tan mitjans tradicionals com no tradicionals per a comunicar i interactuar amb una audiència àmplia i diversificada sobre qüestions directament rellevants per les seves vides – està basat en el compromís”²⁴ (Lacy 1995 : 19).

Aquest concepte es troba alineat amb la idea de l'activisme cultural, entès com “l'ús de mitjans culturals que tracten de promoure canvis socials” (Parramon 2003, 7 : Wallis 1990) i entén que el diàleg que s'estableix entre espai i art no és només formal i estètic, sinó també social i polític. En aquest sentit, també es troba vinculat a la idea d'art polític que desenvolupa Hal Foster, entès com un art que cerca la transformació alhora que critica el sistema (Foster 2016).

L'artista Siah Armajani ha definit també aquesta idea, tot i que des d'un punt de vista més centrat en intervencions com ara instal·lacions, arquitectura, paisatgisme, i, sobretot, escultura. En les seves pròpies paraules:

“Què és l'art públic? L'art públic no tracta sobre un mateix, sino sobre els altres. No tracta dels gustos personals, sino de les necessitats dels altres. No

²³ Traduït de la font original

²⁴ Traduït de la font original

tracta sobre l'angoixa de l'artista, sino de la felicitat i el benestar dels altres. No tracta del mite de l'artista sino del seu sentit cívic. No pretén fer que la gens es senti empetitida i insignificant, sino de glorificar-la” (Gómez Aguilera 2004, 49 : Armajani 2000).

Aquestes diferents maneres d'entendre l'art públic es refereixen fonamentalment a propostes artístiques sorgides de la “legalitat”, ja sigui comissionades per les institucions, per la propietat privada o per una comunitat de veïns. Els murals són una de les possibles manifestacions.

Ara bé, de qualsevol de les maneres que s'entengui el concepte d'art públic hi ha un risc important de pèrdua de l'autonomia de l'artista i de l'art en el procés de relació d'aquest amb el context, la comunitat o les institucions. Així, la tasca de l'artista corre el risc de quedar subjugada també a altres interessos, que poden venir des de dalt (institucionals), o desde baix (comunitats de veïns, propietaris, etc), i que poden distorsionar la veritable funció que hauria de complir, bé sigui posant l'art públic al servei del mercat o de les institucions dominants, bé sigui, com diu Félix Duque, “que la *vox populi* degeneri en allò escatològic o cursi o, dit artísticament: que els seus productes entrin de ple en el territori *kitsch*”²⁵ (Duque 2011 : 81). La idea de Duque s'acosta a un punt intermig entre aquestes diferents concepcions de l'art públic:

“Un art compromès amb la ciutadania, que sap abordar conflictes socials sense adoctrinament ni, pel contrari, seguiment dòcil d'una suposada veu del poble. Un art del seu lloc i temps que rebutja la imatge d'una esfera pública pacífica per interessar-se en exposar contradiccions i adoptar una relació irònica, subversiva amb el públic al que es dirigeix i en l'espai en què es manifesta” (Duque 2011 : 81).

²⁵ Traduit de la font original

3.2.2 El muralisme vinculat a l'art urbà

Hi ha però un tipus de muralisme que, si bé també s'ha desenvolupat en l'espai públic, ho ha fet d'una manera essencialment vinculada a l'*street art* o art urbà, en paral·lel als processos institucionals i, sovint, de manera il·legal. Tampoc el concepte d'art urbà està plenament consensuat. Javier Abarca descriu de la manera següent l'origen del terme:

“En la majoria dels casos fa referència a les formes d'actuació artística independent en l'espai públic que van més enllà del *graffiti*. El terme es va forjar en els vuitanta per a donar nom a les diverses propostes artístiques diferents al *graffiti*, eminentment gràfiques, que sorgien aleshores al carrer. En paraules de l'especialista Tristan Manco, "el terme *street art* es va usar per primera vegada als vuitanta per a referir-se a l'art urbà de guerrilla que no era *graffiti hip hop*". Segons la nota de premsa publicada per a l'exposició de 2008 "Street Art at Tate Modern", el terme ha vingut a definir les formes d'art al carrer "més visuals i inclusives, diferents a les basades en el text com el *graffiti* i les signatures"²⁶ (Abarca 2010 : 35).

Però, més enllà de simplement diferenciar l'*street art* del *graffiti*, des de l'estètica i la crítica de l'art s'han fet diversos intents de definir què és *street art* i de definir el denominador comú que poden tenir obres de naturalesa tan diversa. Nicholas A. Riggle, l'any 2010, realitza una definició que és discutida més tard per Bacharach, que l'any 2015 critica l'aproximació de Riggle, obrint un debat que no està tancat. Riggle afirma que l'*street art* ho és quan l'artista usa intencionadament el propi carrer com una eina o un recurs artístic, alhora que l'obra en si perd el sentit quan s'extreu del carrer (Riggle 2010 : 245). Així, "una obra és *street art* si i només si l'ús material del carrer és intern al seu significat"²⁷ (Riggle 2010 : 264); és a dir, l'obra no pot existir fora de l'entorn en la que ha estat creada. Bacharach, en canvi, posa el focus en la manca d'autorització que exigeix qualsevol obra d'*street art* en el seu

²⁶ Traduït de la font original

²⁷ Traduït de la font original

caràcter “*activista*” (Bacharach 2015 : 481): “L’*street art* està (1) produït sense consens (sense el consens del propietari en la propietat del qual l’obra existeix) d’una manera que (2) constitueix un acte d’activisme desafiant destinat a posar un repte (i canviar) a l’experiència que l’espectador té del seu entorn”²⁸ (Bacharach 2015 : 481). En ambdós casos els autors diferencien l’*street art* del *public art*, entès com l’art realitzat legalment en l’espai públic i, per tant, protegit (Bacharach 2015 : 489) o com l’art realitzat en l’espai públic però que no ha d’usar específicament aquest espai amb un valor de significació intern (Riggle 2010 : 254). Javier Abarca proposa el terme *art públic independent* per a fer referència a tota aquesta diversitat de manifestacions: “actuació artística que té lloc en l’espai públic per iniciativa exclusiva de l’artista i de lliure de qualsevol control extern, que respon a interessos no comercials, i els fruits físics de la qual, quan n’hi ha, són abandonats a la seva sort”²⁹ (Abarca 2010 : 39).

Finalment, cal tenir en compte que els murals tenen especificitats que altres intervencions d’*street art* i d’art públic (sigui independent o comissionat) no tenen i que cal tenir en compte. En la tesi *The Walls Speak*, Jonathan M. Lohman indica que el muralisme, a diferència d’altres obres d’art públic que es fan en un taller i s’instal·len en l’espai, cal que sigui pintat directament al lloc de destí. Aquest fet implica que la planificació, el procés i la recepció de l’obra són diferents, i, a més, el públic està present mentre que es desenvolupa l’obra, i no només quan aquesta ja està feta. Tot això implica que l’acte de pintar el mural esdevé “una mena de performance, l’encarnació final de la qual emergeix d’una sèrie de trobades dialògiques entre “artista” i “audiència””³⁰ (Lohman 2001 : VI). Aquestes característiques essencials les pot aprofitar l’artista per treballar d’una manera més vinculada al context formal, social i polític o, a la inversa, l’artista muralista pot actuar també com a paracaigudista, és a dir, sense relació amb el context. El muralisme demana una interacció de l’artista amb l’espai i, per tant, insta a l’artista

²⁸ Traduït de la font original

²⁹ Traduït de la font original

³⁰ Traduït de la font original

a deixar de banda el seu “ego” artístic en una obra que quedarà en l’espai públic (Zosen 2020) i que si no es fa pensant en el col·lectiu, serà rebutjada ràpidament.

A partir d’aquestes propostes podem pensar part del muralisme urbà com una branca de *l’street art* o de *l’art públic independent*, tot i que no encaixa plenament en cap de les aproximacions: hi ha murals que responen a les característiques descrites, però també molts dels murals a gran escala es realitzen actualment de manera comissionada, autoritzada i legal, i, d’altra banda, molts no tenen el carrer com un element intrínsec de l’obra. Per tant, quina és la vinculació real amb *l’street art*? Què aporten respecte al muralisme que forma part de l’art públic comissionat realitzat per autors “convencionals”? Bàsicament el seu origen i la manera com s’encaren moltes intervencions entenent l’art “des de baix” i des de la subversió, i també els estils artístics predominants, ja que molts dels artistes que realitzen murals han sortit del món de *l’street art* i del *graffiti*. A més, devem a aquest camí en paral·lel la revifada i l’èxit que ha tingut el muralisme en moltes ciutats, que gràcies a això s’han replantejat com l’art pot intervenir en l’espai urbà des de l’ara, i no des del monument que ens identifica amb el passat. Com deien Leger, Giedion i Sert, és una societat amb una consciència i una cultura unificadores la que fa possible els monuments; cal ara veure si el muralisme ens demostra que la nostra ho és.

4. METODOLOGIA

A partir del marc teòric plantejat comença el treball d'anàlisi sobre el cas de Barcelona en relació al muralisme públic contemporani. Havent centrat el concepte amb el muralisme urbà i comprès les diferents postures al voltant del sentit l'espai urbà, podem valorar críticament la política concreta que s'ha dut a terme des de Barcelona en relació al muralisme i les iniciatives que han sorgit en les darreres dècades, alhora que podem valorar el que aporta el muralisme públic contemporani a la ciutat. És per això que la metodologia ha de contenir una recerca documental alhora que un treball de camp que complementi la informació trobada amb l'objectiu de permetre discutir críticament el cas particular de la història del muralisme contemporani a la ciutat de Barcelona sobre la base teòrica esmentada.

Donat que l'essència del treball passa per reconstruir la història del muralisme públic contemporani a la ciutat de Barcelona, tant el cos del treball com la documentació seleccionada s'estructurarà en quatre grans etapes, tres d'elles separades per grans esdeveniments internacionals que actuen com a punts d'inflexió en les polítiques al voltant de l'espai públic: els JJOO de 1992 i el Fòrum de les Cultures del 2004. La quarta etapa ve marcada per un canvi de context internacional. Aquestes etapes es determinen d'aquesta manera per que, en primer lloc, són les que es solen establir des dels estudis acadèmics trobats en relació a les polítiques de l'espai públic a Barcelona i, en segon lloc, perquè el tractament que l'Ajuntament dona a l'art urbà també canvia aproximadament en les mateixes etapes.

4.1 criteris de selecció i anàlisi de fonts primàries i secundàries

La selecció de fonts primàries respon a la necessitat de tenir informació directa dels implicats en aquest fenomen. Per tant, tindrem en compte, com a fonts primàries:

- a. **Intervencions murals a Barcelona.** Els criteris de selecció de les obres murals són: d'una banda, que estiguin a la ciutat de Barcelona, que estiguin en l'espai públic, que estiguin realitzades sobre parets mitgeres o murs de la ciutat, no sobre elements del mobiliari urbà i que hagin estat realitzades en el marc temporal que ens ocupa. Es realitzarà una selecció d'obres comissionades per l'Ajuntament i una selecció d'obres realitzades a partir d'iniciatives alienes a l'Ajuntament i que no estan catalogades per aquest. A partir de l'anàlisi de l'estil, els colors i el procés de realització, es compararà l'activitat institucional amb la produïda des de l'art urbà.

- b. **Artistes i representants d'institucions implicades en el fenomen del muralisme:** el criteri de selecció es basa en la recerca d'artistes que han pintat murals a Barcelona durant gran part d'aquest període, així com d'altres persones implicades, com ara els fundadors d'organitzacions que donen suport a aquest fenomen. Es seleccionen declaracions d'aquests artistes realitzades en entrevistes i/o documentals, i entrevistes que se'ls han realitzat com a experts en el tema.

La visió dels artistes permet configurar la història i l'evolució del muralisme a Barcelona, així com obtenir informació específica de la ciutat des de diferents punts de vista.

Els representants de les organitzacions que impulsen aquestes manifestacions poden donar la visió del canvi dels darrers 10 anys, que és el període en què no hi ha cap estudi acadèmic. Les entrevistes ens permeten saber quins són els objectius de les associacions que impulsen aquestes formes artístiques a Barcelona i la seva àrea metropolitana, alhora que ens poden informar de quants projectes han realitzat i tenen en marxa, quina és la relació actual que mantenen amb les administracions, i quins són els possibles riscos en relació a les polítiques públiques. S'han realitzat tres entrevistes als responsables de Rebobinart, Difusor i Contorno Urbano, i una

entrevista a Zosen, artista amb origen en l'escena de graffiti i mural de la Barcelona dels 90 i que ha realitzat murals arreu del món.

- c. **Documents en xarxa referents al muralisme provinent de l'art urbà.** Aquests documents són importants per que permeten conèixer la realització d'esdeveniments puntuals (com ara l'Open Walls Conference, festival Ús Barcelona, etc) en què s'han pintat murals fora del comissionat institucional. Aquests fonts, juntament amb les notícies dels diaris i les experiències dels protagonistes, són les úniques que aporten informació sobre aquests esdeveniments.

- d. **Documents de l'Ajuntament de Barcelona,** seleccionats per la seva relació amb els projectes d'urbanisme i perquè són els que estableixen les estratègies que dirigeixen l'estètica de la ciutat: es seleccionen Plans estratègics i ordenances municipals que parlin específicament de l'art públic, amb la intenció d'extreure informació sobre la condició que l'ajuntament dona al muralisme. D'altra banda, es selecciona el Catàleg d'Art Públic i el Repositori Obert de Coneixement per que recullen les intervencions catalogades pel Departament d'Urbanisme. D'aquí s'extrauran dades qualitatives i quantitatives. Qualitativament es pot extreure informació del propi Ajuntament sobre com es plantegen el tractament de les mitgeres i de l'Art Públic al llarg de tot el període. Quantitativament es realitzarà un recompte d'obres catalogades, classificades per període/mural – no mural/autoria (arquitecte/artista plàstic no provinent de l'art urbà/artista plàstic provinent de l'art urbà), que contribuiran a donar nombres que sustentin l'argumentació. La limitació d'aquests catàlegs rau en el fet que no contemplin tots els murals que hi ha a Barcelona i no queden clars els criteris a través dels quals l'Ajuntament inclou un mural en el Catàleg o no.

Pel que fa a les fonts secundàries, cal dir que no s'ha trobat gaire informació acadèmica sobre el tema en qüestió donat que és un tema força actual. Aquesta és la limitació principal. Per tant, les fonts seleccionades busquen cobrir informació

sobre les polítiques urbanístiques de Barcelona, casos concrets relacionats amb el muralisme i notícies publicades en diferents moments que permeten fer cert seguiment des de la postura dels mitjans de comunicació i l'opinió pública.

- a. S'han seleccionat algunes **fonts acadèmiques que reflexionen sobre les polítiques urbanístiques de Barcelona** des del punt de vista de la geografia humana i de la sociologia. Les fonts seleccionades responen al criteri de ser articles acadèmics referits específicament a Barcelona. La limitació principal és que no hi ha informació acadèmica a partir del 2012.
- b. També s'han seleccionat **estudis de cas**, seleccionats per que aporten informació sobre casos concrets d'accions murals. Dins dels estudis de cas s'han seleccionat aquells que aporten informació sobre algun aspecte relacionat amb els avantatges i inconvenients del muralisme: alguns dels estudis de cas trobats estan desenvolupats des d'una perspectiva sociològica i retraten casos exitosos de projectes que han desenvolupat la participació social, altres parlen dels problemes de la conservació dels murals. No s'han trobat estudis de casos que han fracassat.
- c. Es seleccionen **notícies del període 1980 – 2020**, tenint en compte que són articles de diaris que es publiquen a Barcelona o bé notícies de TV3. Fer un seguiment de la presència del muralisme públic en la premsa de Barcelona és especialment important per a veure com aquesta ha tractat aquestes manifestacions artístiques, i també per veure com s'hi ha anat intensificant la seva presència.

La selecció permet resseguir l'evolució del muralisme a Barcelona. D'una banda hi ha les notícies dels fets que han anat marcant aquesta evolució, però a través de l'anàlisi de les notícies es pot observar la percepció i l'opinió que es té de l'art urbà o de l'art públic en cada moment, ja que va canviant també el llenguatge que es fa servir. Així mateix, les notícies permeten detectar successos que no han quedat registrats de cap altra manera, ni en

estudis de cas ni en documents acadèmics. Per exemple, el mural *Tribut a Joan Miró*, fet el 2014 per Sixe Paredes, va ser tapat l'any passat. Aquest mural es va realitzar en el marc d'un projecte anomenat "Ciutat Bella" que mai es va acabar de desenvolupar (Junyent 2014).

- d. Finalment, s'han seleccionat **dos documentals que fan referència a l'evolució i la història de l'*street art* a Barcelona**. La contemporaneïtat de l'art urbà fa que també sigui possible extreure informació de documentals que s'han fet sobre aquest tema i per explicar, de la mà de molts artistes, l'evolució de l'art urbà a Barcelona. El que manca en aquests documentals és una visió més àmplia, ja que es centren majoritàriament en la mirada d'uns artistes en particular que, en general, no són els que varen formar part de l'escena del canvi de segle.

4.2 Tècnica de recollida de dades i anàlisi de fonts primàries i secundàries

La recollida és fonamentalment qualitativa (exceptuant alguns recomptes extrets dels catàlegs abans esmentats), ja que l'objectiu és reconstruir una història no escrita. Alhora, es procedirà a analitzar les fonts per assolir els objectius específics plantejats, de la manera següent:

1. **Descriure l'evolució del muralisme institucional i públic en els darrers 40 anys.** Per assolir aquest objectiu es faran dos tipus d'anàlisi:

D'una banda, els murals realitzats a Barcelona i dels quals hi ha documents visuals. Per a poder analitzar el muralisme institucional es partirà del Catàleg d'Art Públic de l'Ajuntament de Barcelona. A partir d'aquí s'extrauran dades sobre la quantitat d'obres realitzades en diferents períodes, i es farà una selecció de mitgeres comissionades per l'Ajuntament. D'altra banda, per a poder analitzar el muralisme "no institucional" es recolliran dades de murals realitzats en diferents moments i dels que existeix un document visual. D'aquesta selecció de mitgeres se n'analitzarà l'estil, alhora que la selecció

serà prou exhaustiva com per mostrar diferents tipus de projectes: alguns de participatius i d'altres individuals.

D'altra banda, de les entrevistes realitzades amb els fundadors de Rebobinart i B-Murals s'extraurà la informació relativa a la postura actual de l'Ajuntament i als objectius d'aquestes institucions envers el muralisme, que es contrastaran amb les perspectives que en tenen els artistes.

2. **Analitzar i descriure la irrupció del muralisme provinent de l'*street art* a partir dels 90:** la informació que ens permetrà cobrir l'objectiu s'extreu de les entrevistes realitzades a artistes, de les que s'extreu la seva perspectiva, en contrast amb les notícies seleccionades dels diaris locals i els documents en xarxa que indiquen la presència d'esdeveniments relacionats amb el muralisme urbà.
3. **Analitzar l'evolució de la postura de l'Ajuntament al respecte del muralisme, des dels 90 fins a l'actualitat.** Per a l'anàlisi d'aquesta categoria es tindran en compte les ordenances municipals i els plans estratègics que han tingut relació amb el muralisme i l'art en l'espai públic. La recollida d'informació qualitativa de les notícies també permetrà contrastar l'opinió dels mitjans amb l'estratègia de l'ajuntament.
4. **Avaluar els impactes positius i negatius de la situació del muralisme a Barcelona en l'actualitat.** Dels estudis de cas, del Catàleg d'Art Públic, dels documentals i de les entrevistes realitzades s'extrauran exemples de casos concrets i es contrastaran perspectives al voltant dels impactes a tres nivells: urbanístic (com contribueix a l'estètica urbana, problemes de conservació); social (perspectives sobre l'impacte positiu en l'entorn en què es fa el mural); econòmics (perspectives sobre la contribució a la gentrificació i sobre l'aprofitament dels murals amb finalitats econòmiques)

4.3 Tècnica de recollida de dades i anàlisi d'entrevistes

En primer lloc, cal dir que les entrevistes realitzades es classifiquen en la intersecció entre entrevistes a experts i entrevistes a testimonis (Cantó 2018), donat que els entrevistats són, d'una banda, experts en algú aspecte del muralisme (o bé per que són artistes murals o bé per que gestionen institucions vinculades al muralisme), alhora que testimonis d'una època (especialment els artistes, que ja pintaven graffiti en els 90 i segueixen pintant murals avui en dia i que, per tant, poden donar testimoni de l'evolució des de la seva perspectiva). Per aquesta raó les entrevistes es realitzaran sense filtre d'anonimat (Cantó 2000 : 16).

En segon lloc, les entrevistes realitzades són entrevistes obertes, ja que el que es busca és una narració des d'una perspectiva més personal, “per donar veu a les persones entrevistades, una veu molt més plena, i que, per tant, són elles qui ens han d'acabar dient què és important i què no ho és. Si resulta que allò que pensem que és molt rellevant no apareix en els relats dels nostres entrevistats, potser ens haurem de preguntar per què: no és tan rellevant com ens pensàvem? Ho és però hi ha alguna cosa que fa que no en vulgui parlar ningú?” (Cantó 2000 : 17). Els grans temes dels que es parla en aquestes entrevistes, es vinculen als objectius específics del treball, i són:

- L'escena del muralisme abans i després del 2006
- L'actitud de l'Ajuntament envers el muralisme provinent de l'art urbà al llarg dels darrers 20 anys
- Els seus objectius i aportacions personals al camp del muralisme a Barcelona

S'ha tingut en compte de fer les entrevistes només un cop i s'han registrat els àudios sempre que ha estat possible. En els casos que no, s'ha pres nota de les respostes.

5. Barcelona i el muralisme públic contemporani

Barcelona no ha estat diferent a la resta de ciutats del món occidental i, des dels 80, ha adoptat diverses estratègies per a crear i difondre unes imatges determinades. Podem diferenciar 3 etapes: del 1980 al 1992, del 1992 fins al 2004, del 2004 a l'actualitat. Aquestes etapes venen justament diferenciades per l'organització de grans events que han actuat com a punts d'inflexió: els JJOO de 1992 i el Fòrum de les Cultures de 2004. Tres estratègies són les que ha seguit la ciutat de Barcelona 1980 i 2010 (Benach 2010): l'organització de grans events, el desenvolupament d'un pla estratègic i social i la reestructuració de l'espai urbà. En tot aquest procés, la cultura ha tingut un paper central, ja que, com indica Albet, “la cultura també és emprada com a transmissora de valors que permetin un comportament coherents amb les noves formes d'acumulació (i transformació urbana), modificant les actituds i les apreciacions dels individus”³¹ (Albet 2004 : 16)

5.1 1980 – 1992

5.1.1 La política de l'espai públic: El model Barcelona

Arribada la democràcia a Espanya, els primers Ajuntaments varen orientar les seves polítiques a modernitzar equipaments i estructures, així com a compensar dèficits històrics (Albet 2004 : 18). A partir, però, de mitjans dels 80, l'objectiu serà donar una imatge d'una Barcelona revitalitzada, moderna i innovadora. La idea és “posar Barcelona en el mapa” i mostrar la imatge d'una Barcelona internacional gràcies a tres processos: la dimensió internacional dels events, la recerca del reconeixement internacional i la presentació de Barcelona com un model de ciutat (Benach 2009 : 4). Aquest model de ciutat es basa en dos pilars: el propi emplaçament de la ciutat i el reconeixement internacional del seus recursos (Benach 2010).

³¹ Traduït de la font original

Alhora, la concessió de la celebració dels JJOO es converteix en una ocasió per a concentrar inversions, construir i modernitzar infraestructures, tant d'inversió pública com privada, permetent així que la ciutat es doni a conèixer internacionalment, alhora que es reforci la cohesió social (Benach 2010).

L'artífex de la reconversió urbanística que es produeix en aquest període, elogiada internacionalment, fou Oriol Bohigas, que segueix una estratègia basada en una selecció de llocs: zones desfavorides, degradades, equipaments obsolets, etc. que en renovar-se es converteixen en la viva imatge de la voluntat de transformació (Benach 2010). A més, la gran quantitat d'obres que es fan en aquesta etapa i els premis internacionals que s'otorguen al Model Barcelona (Premi Príncep de Gal·les 1990 de la Universitat de Harvard als projectes entre 1981 i 1987, Royal Gold Medal del 1999 del Royal Institute of British Architects), així com campanyes de promoció interna, com *Barcelona Posa't Guapa* (1986), serveixen per a que hi hagi un gran nivell d'acceptació ciutadana (Albet 2004 : 18)

Així doncs, els eixos principals de la transformació urbanística són dos: la monumentalització de la perifèria i esponjament del centre històric. El primer eix objectiu pretén dignificar espais en barris poc afavorits urbanísticament, amb la idea de fons de que la renovació urbanística contribuirà a la regeneració del barri en qüestió. Per a dur a terme aquest objectiu es redissenyen espais, alhora que s'encarreguen un gran nombre d'obres artístiques a artistes de renom.

Les obres relacionades amb l'art públic s'intensifiquen en aquest període. L'anàlisi de les obres del Catàleg d'Art Públic mostren una activitat intensa en aquest període, combinant intervencions en l'espai, escultures i fonts. En total, en el període comprès entre 1979 i 1991 es comptabilitzen cinquanta-vuit intervencions en districtes exteriors³², a les que podem afegir les intervencions vinculades directament amb els JJOO de 1992, que, entre escultures, instal·lacions i fonts, sumen 37 més (Ajuntament de Barcelona s.f.). D'aquestes, només una és mural, i va

³² S'exclou Ciutat Vella.

ser realitzada com a part d'una intervenció més àmplia a la Via Júlia, anomenada "Als nous Catalans", l'any 1986. De fet, el Catàleg no comptabilitza els murs com a Art Públic, com veurem més endavant.

D'altra banda l'esponjament del centre històric cerca renovar un barri que, arribats als anys 80, ha anat concentrant població molt gran i amb pocs recursos. El barri és pobre i força degradat, i marcat per estigmes com la prostitució o les drogues. Així doncs, les polítiques s'orienten a millorar aquesta situació en tres aspectes: millorar les condicions de la vivenda, crear nous espais públics i posar en valor el seu patrimoni i atractiu cultural. (Benach 2009 : 6)

El tercer aspecte es concreta en diferents projectes: a principis dels 80 es dissenya el projecte "Del Liceu al Seminari", que pretén traçar un eix marcat per grans edificis públics d'ús cultural. En aquest sentit, s'ignauguren diversos edificis culturals (nous o renovats): el Palau de la Música (1989) i el CCCB (en 1990 el CCCB) en són dos clars exemples. A més, juntament amb els JJOO es realitza una Olimpíada Cultural, que a Ciutat Vella cristalitza en el projecte Configuracions Urbanes, comissariat per Gloria Moure, amb la idea "d'una banda, atreure artistes d'avantguarda i, d'altra, situar el conjunt al llarg de la costa, començant pel barri de Ribera i acabant a la Barceloneta" al temps que "reivindicava l'escultura definida com a àmbit de llibertat sense fronteres" (Fabrè i Huertas s.f.). Paral·lelament al cas dels altres districtes, les intervencions d'Art Públic al centre són elevades: 17 obres no murals entre 1979 i 1992 més 10 obres pròpies de l'Olimpíada Cultural del 1002. Cap d'elles és un mural.

A conseqüència d'aquest procés i dels esforços de l'Ajuntament per comunicar els seus èxits tant exteriorment com a la ciutadania, la imatge d'una nova Barcelona revitalitzada, dinàmica i innovadora és acceptada socialment. Segons Albet, ens trobem davant "un projecte de ciutat hegemònic que, a través de múltiples mecanismes i instruments, va aconseguir anar creant un grau important de consens

social”³³(Albet 2004 : 19). Es promou la idea d’una ciutat-bloc, amb elevat consens, complicitat i homogeneïtat social. (Albet 2004 : 21) i en tot aquest procés la cultura esdevé central per articular les idees i fer-les visibles. És per això que disseny està sempre present: edificis singulars, escultures d’avantguarda, parcs i jardins remodelats que cerquen donar una “visió coherent i de conjunt a la ciutat”³⁴ (Albet 2004 : 22). Com hem vist, però, les dades extretes del Catàleg d’Art Públic de Barcelona mostren, però, que les intervencions murals són gairebé nul·les.

5.1.2 I el muralisme públic?

Així doncs, quin paper té el muralisme en aquesta etapa? Segons l’Ajuntament de Barcelona, “el problema de la lletjor de les parets mitgeres no va ser abordat seriosament fins l’arribada de la campanya *Barcelona, posa’ t guapa*”, en què l’Ajuntament va decidir “aconseguir que una mitgera passi desapercebuda com la millor manera d’integrar-la en el paisatge de la ciutat” (Fabrè i Huertas s.f.). Així, l’Ajuntament “demana que es tractin com a façanes i s’integrin en el paisatge, mentre que es desaconsellen les solucions que són fites visuals aïllades o inconnexes” (Massons s.f.)

Això és indicador de que el muralisme no s’entén directament com una possibilitat artística, sinó com una manera de resoldre un problema pràctic de discontinuïtat en el paisatge urbà. Quan es comencen a estudiar possibilitats, se’n plantegen dues de principals: la primera és la publicitat, que, alhora que cobreix la mitgera, permet recaptar impostos per finançar altres actuacions; la segona és l’ús d’actuacions que simulin una “nova façana construïda” ” (Fabrè i Huertas s.f.). Si la primera proposta concorda amb un ús mercantil de l’espai públic, la segona ho fa amb la idea de la recerca d’un espai neutre, i no es planteja, doncs, la possibilitat d’usar la mitgera com a font de creació artística de valor estètic singular. Barcelona es va enmirallar en els projectes que estaven duent a terme altres ciutats europees, alhora que es va basar en el cromatisme present en els edificis i en documentació històrica per a

³³ Traduït de la font original

³⁴ Traduït de la font original

crear el primers Plans de Color, que havien de servir de guia per al manteniment del paisatge urbà dins una franja cromàtica determinada (Gabinet del Color 2019).

En l'actual Catàleg d'Art Públic els murals en mitgeres estan catalogats en l'apartat de Millora del Paisatge Urbà, a diferència de les altres intervencions comentades, que es cataloguen com a Art Públic. En aquest apartat, vuit mitgeres es comptabilitzen entre 1986 i 1992, set d'elles adjudicades a arquitectes. Cinc d'elles es van transformar seguint el Pla de Colors de l'Ajuntament i procurant integrar al màxim la mitgera. En alguns casos, com el de la mitgera de Mitre amb Tres Torres, s'arriba fins i tot a crear una nova façana amb finestres simulades. A més, la rehabilitació d'algunes de les mitgeres s'adjudica a empreses per a rebre finançament a canvi de deixar-hi posar publicitat. Un exemple és la mitgera del carrer de Sants 99, que s'adjudica, juntament amb sis mitgeres més, a l'empresa *Avenir Noroeste*, que les rehabilita obtenint així espais publicitaris en cinc d'elles.



Imatge 2: Mitgera Mitre - Tres Torres (1987)
Font: Catàleg Art Públic Ajuntament de Barcelona



Imatge 3: Mitgera Sants 99. (1990)
Font: Catàleg d'Art Públic Ajuntament de Barcelona

Només la mitgera de la plaça de la Hispanitat s'adjudica al grup Cité de la Création, un grup d'artistes de Lió fundat el 1978 amb la intenció trencar amb l'art com a patrimoni d'una minoria privilegiada i fer-lo arribar a tota la població a través del muralisme.

Els 450 m² de mur es pinten usant la



Imatge 4: Mitgera "Els Balcons de Barcelona" (1992)
Font: Catàleg d'Art Públic Ajuntament de Barcelona

tècnica de *trompe l'oeil* per simular uns balcons habitats per 26 personatges famosos. Tot i això, podem observar que la paleta de colors usada i la imatge realitzada pretenen simular també una nova façana i, per tant, passar desapercebuda en primera instància, per a sorprendre un cop ens aturem amb calma a mirar.

5.1.3 La irrupció de l'art urbà: els primers murals

En paral·lel a la transformació urbanística impulsada per l'Ajuntament, un altre fenomen comença a tenir presència als murs de Barcelona. Les primeres accions realitzades estan més vinculades al *graffiti*, moviment que arriba a Barcelona a mitjans dels 80 per influència de la música i les pel·lícules americanes, i especialment del documental *Style Wars*, que, emès per RTVE l'any 1988, dona impuls al moviment (Gordo Hostau i López Lacalle 2013). L'expansió del *graffiti* es produeix a través de grups tancats que comparteixen totes les característiques de la cultura Hip-Hop, enmirallant-se en els grups americans. El seu objectiu és pintar sobretot al metro o sobre mobiliari urbà, de manera il·legal, organitzats per zones i formant algunes bandes, com Yeah!, Golden ASC o Mafia2. L'acció visual principal és fer *tags* de forma massiva, més ràpids de realitzar que els *throw up* o els *graffiti* pintats. Per tant, les peces de més gran format, que requereixen més temps i que són de caire mural es reserven per a llocs als que la policia no pot accedir sense un permís municipal, o bé es fan en zones allunyades en les que la policia no sol passar de forma freqüent. Així, els primers murals es realitzen sovint en els *no-llocs* d'Augé, fora dels circuits urbans principals, ja que no cerquen una integració en l'espai urbà, sinó que persegueixen objectius interns de grup.

Alguns *graffiters*, però, comencen a fer cada cop obres més elaborades. L'any 1987, alguns murals de Barcelona (dels *graffiters* Checho, Beatsky, Siko i Sam) apareixen en el llibre "*Spraycan Art*", important recull del *graffiti* europeu. Cap altre ciutat espanyola apareix (J. M. Casasús 1993). Això ens indica que aquests primers murals tenen renom en un cercle reduït i aliè a les institucions i la ciutadania.

Pel que fa a l'Ajuntament de Barcelona, a finals dels 80 i principis dels 90, l'actitud és força ambigua. Fer *graffitis* no és estrictament un delicte, així que la falta civil es reso per la via administrativa, resultant en una multa o bé compensant amb la neteja de les parets. Com que la majoria d'incursions es fan en les instal·lacions del metro, TMB gestiona el problema mitjançant tres vies d'acció: netejar diàriament els *tags*, elaborar un catàleg de les signatures amb l'objectiu de poder usar les fotografies com a prova davant una denúncia i oferir espais per pintar (TV3 1991). Des dels anys 80, TMB ofereix parets del metro a joves artistes que vulguin donar a conèixer la seva obra: només cal presentar un projecte que, si s'aprova, es pot plasmar en les parets cedides. La regulació és senzilla i malgrat no es paga als artistes, les condicions són prou bones: TMB posa les parets condicionades i la pintura, i garanteix que l'obra estarà exposada com a mínim un any (Calm 1992). Així, TMB ofereix a Golden una paret de l'estació d'Universitat, que resulta el primer mur en ser pintat de forma "legal", i poc després s'afegeix una paret de l'estació de Drassanes. Tot i això, la relació amb aquests grups de joves és complicada i intermitent, ja que les bandes canvien sovint la seva composició i, amb elles, els seus interlocutors.



Imatge 5: Mural Safari Spray (1987)
Font: Barcelona Murs

Els documents apunten a que l'actitud de l'Ajuntament era de caire conciliador, i si bé no es presenta cap estratègia institucional, hi ha diversos indicadors al respecte: autorització d'alguns murals, exposicions, publicacions de llibres i accions socials al voltant del muralisme i el *graffiti*.

Pel que fa als murals, l'any 1987 l'Ajuntament cedeix una paret del passatge Jaén per pintar, on es realitza el mural Safari Spray³⁵, dissenyat per

³⁵ Actualment esborrat

FrankTrepax, un dels primers *graffiters* en usar *stencils*³⁶ a Barcelona (Aroca 1988), i pintat en col·laboració amb altres companys del *graffiti*. El 1989 autoritza, en un procés rècord de 24h, que l'artista Keith Haring pinti un mur de ciment del carrer Salvador Seguí, a Ciutat Vella: el mural *Todos juntos podemos parar el SIDA*³⁷. Per tant, en paral·lel a la realització de les primeres mitgeres es comencen a fer concessions a artistes provinents del *graffiti* i l'art urbà, indicador d'un cert interès per part de l'Ajuntament. Tot i que Haring planteja el mural com un projecte efímer en un mur afectat pel Pla de Reforma Interior del barri del Raval, l'Ajuntament en fa un calc que permet que en el 2014 l'obra es reproduïxi en un mur exterior al MACBA, passant a formar part de la seva col·lecció (MACBA 2019).



Imatge 6: Mural "Todos juntos podemos parar el SIDA" (1989).
Font: MACBA

Es tracta, en aquest cas, de l'obra d'un artista consagrat de renom internacional que mor poc després de la realització d'aquest mur. La peça pren aleshores un gran valor i és conservada. No passa així amb el mural de FrankTrepax, que ha desaparegut per complet.

Ambdós murals presenten una estètica diferent a la de les intervencions de les mitgeres: el mural de Haring reproduïx les seves icòniques i sintètiques figures únicament delineades amb pintura vermella sobre el mur; Safari Spray presenta una imatge amb colors més saturats que surten del cromatisme del Pla de Color, amb una estètica de còmic i el text Safari Spray en lletres d'estètica *graffiti*. Així, a diferència de les propostes directament comissionades per l'Ajuntament, aquests dos murs es realitzen amb una clara intenció artística que està lluny de pretendre que el mur quedi amagat. Tot i ser projectes autoritzats per l'Ajuntament, cap d'ells figura avui en dia en el catàleg.

³⁶ **Stencil:** tècnica de pintar amb plantilles.

³⁷ Posteriorment esborrat

El 1991 Xavier Irigoyen, director dels serveis urbans de l'Ajuntament de Barcelona, explica que la via principal no ha de ser la sancionadora, i que el que cal és “canalitzar l'expressió cap a formes d'art noves, que fins aquest moment no hem tingut al nostre abast” (TV3 1991). El mateix any es realitza al Palau de la Virreina l'exposició “*Barcelona Extramurs*”, que es complementa amb l'edició del llibre “*Barcelona Murs*” editat pel propi Ajuntament. En aquesta exposició es mostren fotografies d'obres d'art urbà barceloní creat per diferents artistes, alguns coneguts, altres anònims, que, en paraules del propi comissari Genís Cano: “il·lustra el moment de renovació que viu Barcelona, un testimoni del que canvia i es transforma”³⁸ (Spiegel 1996).

A nivell social, centres cívics de la Sagrera i de Ciutat Meridiana ofereixen cursos de *graffiti*, complementats amb la realització d'obres finals sobre parets autoritzades per les seus dels districtes (Calm 1992). I fins i tot la Diputació de Barcelona organitza, l'any 1992, un programa d'aprenentatge del *graffiti* sota la direcció de Jojone, un *graffiter* nordamericà d'èxit (Manzano 1992).

Tots aquests fets són indicadors de que el *graffiti* i l'incipient art urbà són, a inicis dels 90, tolerats tant per les institucions com per la societat barcelonina, tot i que hi que el sector més proper a Oriol Bohigues, artífex de la transformació pública del període, no n'està d'acord. Un exemple és la queixa que hi va haver davant l'esmentada publicació de “*Barcelona Murs*”, que va donar lloc a que l'Ajuntament destruís les planxes d'impressió (Zosen 2020).

5.2 1992 – 2004

5.2.1 L'esgotament del model Barcelona

Tot i que se segueix amb el procés de transformació urbana després de 1992, a Barcelona creix progressivament la influència dels sectors privats i es generen pocs

³⁸ Traduït de l'original

mecanismes de participació ciutadana. A partir del 2000 s'observa un l'increment de peces arquitectòniques singulars, com la Torre Agbar (2000 - 2005) o de disseny de barris com Diagonal Mar que trenquen amb la densitat i les formes més tradicionals de la ciutat per a fomentar el creixement en vertical, ambdós projectes més orientats a la imatge internacional i a l'atracció de turistes que no pas a millorar la vida quotidiana dels ciutadans (Benach 2010) i que, com indica Albet, "sovint amaga especulació" (Albet 2004 : 16). La política urbanística segueix centrada en la transformació urbanística i la producció d'imatges, "però els requeriments de la iniciativa privada són ara molt més grans i evidents. De l'ènfasi en els espais públics, els equipaments comunitaris i les infraestructures col·lectives, es passa a la primacia dels espais privats, els edificis singulars i els interessos particulars"³⁹ (Albet 2004 : 23).

A més, a partir de mitjans dels 90 es produeixen, a Ciutat Vella, certes situacions paradoxals: algunes zones com la Ribera entren en un procés de gentrificació i comencen a rebre inversions, mentre que d'altres, com el Raval, concentren cada cop més immigrants i sectors desafavorits, tot mostrant clars processos de segregació. Tot plegat comença a provocar preocupació entre els residents i els ciutadans (Benach 2009 : 7), que es senten cada cop més desvinculats del projecte. Les polítiques es centren en la renovació urbanística de les zones més afavorides i queden els espais pendents de renovació que "actuen com espais de reserva per a futures intervencions i no existeix interès per part del poder públic per invertir en el seu manteniment o millora"⁴⁰ (Benach 2009 : 13).

Així, a partir del 2000 s'aprecia un esgotament del model Barcelona que tant bé havia funcionat des dels 80. L'esgotament d'aquest model s'atribueix al fracàs de les polítiques de creació de consens i/o com una mostra de la vulnerabilitat d'un projecte excessivament orientat a la demanda turística i privada, i que comença a

³⁹ Traduït de la font original

⁴⁰ Traduït de la font original

oblidar els interessos d'una part important dels habitants de la ciutat. (Benach 2010 : 13).

Dos fenòmens experimenten un creixement sense precedents a partir del 2000: d'una banda, la immigració (del 3,5% en el 2000 al 16% en el 2008) amb un establiment desigual a la ciutat (gairebé el 50% de la població a Ciutat Vella era immigrant) (Benach 2010 : 13). De l'altra, el turisme, que incrementa la pressió sobre el centre històric com a part més visitada de Barcelona (dels 1,7 milions al 1990 a 6 milions anuals al 2008) (Benach 2009 : 1). El centre històric és la zona més visitada, provocant problemes i molèsties als veïns, alhora que el territori es buida de significats per al ciutadans perquè es converteix en objecte de consum turístic.

I tot i que l'Ajuntament no aconsegueix dur a terme polítiques que resolguin el boom migratori i la degradació de part de Ciutat Vella, la creixent diversitat cultural i l'atracció turística és aprofitada com a imatge a projectar cap a l'exterior. Així, amb el Fòrum de les Cultures com a estendard, un event sense tradició prèvia, es divulguen valors com la sostenibilitat, la pau o la diversitat, mentre Barcelona continua una renovació que aquest cop es concentra en la intervenció i recuperació del front litoral.

Barcelona promou en aquesta etapa una imatge multicultural i de bona convivència, que la converteixen en una ciutat que mostra una imatge progressista i oberta en contrast amb els discursos de la Comunitat Autònoma i el Govern Central d'Espanya (Albet 2004 : 21). I, com indica Albet "qualsevol posicionament contra aquest discurs no només és marcat com a oposat a la nova política urbana sino que és marginat i denostat"⁴¹ (Albet 2004 : 23). Com veurem, aquesta actitud anirà afectant progressivament a les propostes no institucionals, que comencen a ser vistes com a disruptores de la internacionalització i capitalització que cerca la ciutat.

⁴¹ Traduït de la font original

5.2.2 Seguim amb les mitgeres

Pel que fa a l'art públic comissionat, en aquesta etapa disminueix l'activitat, tot i que segueix havent força intervencions no murals en l'espai urbà, amb el districte de Sant Martí com a principal beneficiari, donat que el barri de Diagonal Mar i l'espai Fòrum hi pertanyen. En catàleg es comptabilitzen quaranta-una intervencions d'Art Públic entre 1993 i 2004, de les quals només una és un mural, al Passeig del Born, que mostra un cal·ligrama de Joan Brossa sobre un fons monocrom, patró que, com veurem, tindrà continuïtat fins als nostres dies⁴².



D'altra banda, continua el programa referent a les mitgeres, de manera que s'intervenien deu noves mitgeres entre 1993 i 2004. Per tant, comptabilitzem un total d'onze murals, vuit dels quals es realitzen al districte de Ciutat Vella. Per tant, sembla que les escultures o instal·lacions predominen en les zones de nova construcció.

Imatge 7: Mitgera de les Formigues (2004)

Font: Catàleg d'Art Públic Ajuntament de Barcelona

A diferència de les de l'etapa anterior, però, hi ha menys mitgeres adjudicades a arquitectes (que segueixen mantenint la línia d'integrar la mitgera en l'espai arquitectònic) i s'incrementen els treballs artístics. Cal destacar algunes intervencions que ens aporten informació important, donat que corresponen a dos processos participatius i col·laboratius i una acció semi – performativa⁴³:

En primer lloc, la mitgera de la Plaça de les Olles, del 1994. En aquesta plaça, que s'obre arrel del projecte d'esponjament de Ciutat Vella, es realitza un mural col·laboratiu, dut a terme per un col·lectiu d'artistes, que resulta en una obra colorista de formes ondulants i fluides de les que emergeixen formes diverses:

⁴² Desconeixem perquè aquesta està catalogada com a Art públic i la resta no.

⁴³ Realitzada per l'autor de manera espontània, sense un disseny previ, en el dia de Sant Jordi.



Imatge 8: Mitgera Plaça de les Olles (1994). **Font:** Repositori Obert de Coneixement de l'Ajuntament de Barcelona

“Des de la Plataforma d'Entitats de la Ribera es va iniciar un projecte que va portar principalment Llum Ventura, veïna i aleshores consellera de Cultura al districte. Va reunir uns dotze artistes del barri, tots ells amb diferents estils i en diferents moments de la seva carrera, i va coordinar les reunions fins a trobar un projecte realment col·lectiu. Cada artista treballaria amb la seva mà i per amor a l'art, renunciaria al seu estil i a poder identificar la seva firma en el mur” (Massons 2019).

En segon lloc, el Mural dels Gats, realitzat el 23 d'abril de 1998. Aquest mural es pinta al carrer Xuclà d'una manera semi performativa: “Ballester va explicar que en enfilarse a la grua aquell dia de sant Jordi del 1998 encara no tenia ben clar què pintaria i que ho va decidir en veure que els terrats eren plens de gats que observaven la seva insòlita aparició a les alçades” (Fabrè 2012). Aquesta acció s'emmarca en la primera edició de “La ciutat de les paraules”, projecte que pretén omplir el Raval amb pancartes i cartells plens de dibuixos i paraules en una col·laboració entre artistes i veïns. Tot i que en aquell es projecta com una intervenció efímera, s'acaba convertint en permanent:



Imatge 9: Mural dels Gats (1) (1998)
Font: Repositori Obert de Coneixement de l'Ajuntament de Barcelona



Imatge 10: Mural dels Gats (2) (1999).
Font: Repositori Obert de Coneixement de l'Ajuntament de Barcelona

“Per la seva inaccessibilitat, van quedar de forma permanent i posteriorment va ser incorporada a les mitgeres que promou o protegeix l’Institut del Paisatge Urbà, amb una proposta de l’arquitecte Joan Casadevall, director del Gabinet del Color, que conservava el record geomètric i cromàtic de les antigues habitacions i els dibuixos que s’hi havia sobreposat el 1999. Arnal Ballester va restaurar alguns bigotis i cues escapçades i s’hi va afegir un sòcol fet amb taulons d’encenalls premsats que funciona com una pissarra, amb l’objectiu d’esborrar fàcilment els grafitis que poguessin aparèixer” (Fabrè 2012).

Es vincula la permanència a l’inaccessibilitat de l’obra, així com al fet de que l’autoria correspon a un conegut il·lustrador. Ara bé, tot i que l’acció en si pot recordar l’espontaneïtat de l’art urbà, el mural es corregeix a posteriori per a que, un cop més, quedi integrat en el Pla de Color, evitant composicions que puguin quedar “poc integrades”.

Finalment, el 1999 es pinten els Murals de la Plaça Fèlix Rodríguez de la Fuente, al barri del Bon Pastor, que són mostra d’una acció col·lectiva duta a terme “des de baix”. Bernardo Gago, pintor del barri i professor en el taller de pintura del Centre Cívic, coordina aquesta acció que duu a terme amb un grup de veïns del barri. D’aquesta manera intervenen diferents murs de la plaça amb deu imatges de temes de la natura, amb predomini dels colors blau, verd i marró, i amb un estil canviant segons la imatge.

Aquests darrers murals són mostra també d’un treball vinculat a la població que viu



Imatge 11: Murals del Bon Pastor (1) (1999).

Font: Catàleg d'Art Públic de l'Ajuntament de Barcelona



Imatge 12: Murals del Bon Pastor (2) (1999).

Font: Catàleg d'Art Públic de l'Ajuntament de Barcelona

en l'espai urbà, que aporta significats propis als espais i que permet que es ciutadans s'identifiquin. Però tot que resulten accions beneficioses per l'entorn són minoritàries en la gestió de l'Ajuntament, no deixen de ser accions puntuals, articulades des de focus molt diferents i que no formen part d'una estratègia comuna i institucional que plantegi integrar l'art mural com a proposta usual per a l'espai públic. De fet, no hi ha més casos d'aquests fins ben bé el 2011, cosa que quadra amb l'increment de la privatització dels espais i la recerca de l'homogeneïtat en l'espai públic que engegarà Barcelona en el marc de la realització del Fòrum 2004.

5.2.3 Auge i rebuig de l'art urbà

Acabem de veure que, a la dècada dels 90, s'estaven comissionant murals de caràcter participatiu i amb una clara intenció artística. Fins i tot la realització del Mural dels Gats sembla replicar les accions que sovint feien, ben a la vora, grups d'artistes d'art urbà. Mentre que Arnal Ballester pinta a al carrer Xuclà, grups com ONG Crew pinten en solars del barri xino, a escassos 500 metres de distància (Zosen 2020). Malauradament, les dues vies discorren en paral·lel enlloc d'integrar-se. Per què?

Durant la dècada dels 90 i fins l'any 2005, Barcelona s'estableix com una de les capitals europees del *graffiti* des del punt de vista artístic, però, paradoxalment, les institucions i part de l'opinió pública comença a veure la gran activitat "extraoficial" com una amenaça a la imatge que vol donar la ciutat que, tal i com s'ha indicat, vol atraure turistes i inversions. Aquest canvi de visió es detecta a través de les notícies i els articles d'opinió que van apareixent durant aquest període⁴⁴.

Tornant a les acaballes de les Olimpíades, i seguint en la línia de l'etapa anterior, Josep M^o Casasús defensa en un article a la Vanguardia l'estil del *graffiti* barceloní, diferenciant-lo d'altres accions o pintades il·legals o sense qualitat: "L'èstètica del

⁴⁴ Com veurem en el següent apartat, aquest canvi de posicionament culmina amb la campanya contra l'incivisme que es promou especialment des de La Vanguardia durant l'estiu del 2005 (Oriola 2007).

graffiti és, en canvi, una manifestació jove de la postmodernitat”⁴⁵ (J. M. Casasús 1993). Així, l'autor associa la pertinença d'aquestes manifestacions artístiques, intrínsecament efímeres i canviants, a la múltiple i heterogènia cultura postmoderna, caracteritzada per la immediatesa, el coneixement nòmada i fragmentat, i la fusió de l'art i la vida quotidiana, en la que la ciutat és el centre cultural. Tot i això, defensa els murals realitzats en parets velles i abandonades, però condemna aquells fets en parets cuidades i netes. Per tant, l'art urbà s'accepta, però mentre no interfereixi en el projecte de ciutat.

En aquesta línia, el 1993 l'Ajuntament promou una ordenança municipal relativa al paisatge urbà que dona als propietaris d'un edifici la responsabilitat de tenir-lo en bones condicions, i que proposa que la neteja corri a càrrec dels propietaris, fins al punt d'obligar-los a netejar les pintades de les seves façanes en un termini de 48h, sota possible sanció econòmica (Moner 1993). Davant la ràpida aparició de queixes al respecte (Porcel 1993), el projecte no s'arriba a concretar, però mostra la manca de valor que l'Ajuntament otorga a les obres que provenen de l'art urbà.

Socialment el *graffiti* comença també a ser, o bé obviat, o bé refusat. De tant en tant es publiquen cartes al director de ciutadans indignats per les pintades sobre les persianes i parets privades i sobre el mobiliari urbà (gairebé sempre referents als *tags* o als *graffiti* més senzills, no als murals, però aquests en són directament relacionats de retruc, perquè tot es posa en el mateix sac) (Cebrián 1993). D'altra banda, iniciatives com la *Primera mostra internacional d'aerosol art*, que es celebra al Poble Espanyol l'any 1994, no tenen una segona edició, ja que el públic general no respon a la crida, tot i que els organitzadors usen el concepte “aerosol art” enlloc de *graffiti*, que ja té certa “mala” fama (Manzano 1994). Un dels problemes d'aquesta manca d'acceptació de l'art urbà és el fet que el públic general no diferencia entre *graffiti* i art urbà, i això dificulta la tolerància cap a aquesta vessant artística.

⁴⁵ Traduït de la font original

Tot i així, cap a finals de segle, mentre que les sancions i la persecució de l'art urbà es van fent més i més dures en moltes ciutats del món, a Barcelona es produeix un auge sense precedents (Donlon 2013). Les raons són diverses: d'una banda, l'aparició de la botiga Montana Colors, que distribueix material de bona qualitat i a un baix preu; d'una altra, el caràcter obert i receptiu de la ciutat i dels artistes que hi pinten; i sobretot, la laxitud de la normativa. L'Ajuntament només neteja el que més molesta, s'indulten molts murals, i les sancions són mínimes. Sovint els artistes no surten corrent si ve la policia, sinó que hi parlen. La Guàrdia Urbana és tolerant. En zones degradades com ara el Raval, que han quedat fora dels projectes de millora, ningú truca a la policia i els animen a pintar perquè donen color al barri. Pinten en llocs en deconstrucció: Ciutat Vella, Raval, Sants, Poble Nou... (Zosen 2020). En un món cada cop més globalitzat, la notícia d'aquest oasi de llibertat s'estén ràpidament i propicia la vinguda de gent d'arreu del món, que troba a Barcelona l'espai idoni per pintar amb tranquil·litat, però sempre fora de la legalitat. A principis de segle s'instal·len a Barcelona artistes com Miss Van, de Tolouse, o Jorge Rodríguez Gerada, de Nova York, i fins i tot artistes com Banksy fan parada a la ciutat comtal (Zosen 2020). Les conseqüències: un increment sense precedents de les parets pintades, de la diversitat d'intervencions artístiques i de la rotació d'aquestes obres. Aquesta situació és recordada pels artistes com una època daurada d'expressió lliure a l'espai urbà, de participació i de diàleg artístic amb els ciutadans.

I, tot i que aquesta activitat sembla encaixar amb la imatge de diversitat i integració que, com hem vist abans, pretenia donar Barcelona, l'augment constant de *graffitis* i pintades a la ciutat de Barcelona desemboca en les primeres mostres de rebuig per part de la ciutadania. Si bé sorgeixen iniciatives culturals orientades a promoure l'art urbà, el públic general no respon. Per exemple, l'any 2002 es realitzen les Primeres Jornades Internacionals d'Arts Urbanes al Carrer, organitzades pel CCCB, amb l'objectiu de dignificar i difondre les propostes d'art urbà (CCCB 2003). I el 2003, en el marc de la Marató d'Art del Mercat de les Flors, s'organitza l'esdeveniment CamelArte, que reuneix al Poble Espanyol a diversos artistes del *graffiti* que pinten sota la mirada del públic assistent (Frente al público 2003). Cap

d'aquestes iniciatives, però, aconseguir generar un impacte significatiu i de continuïtat.

Pel que fa als artistes, a Barcelona es formen diversos grups entre els quals hi ha també certa escissió: d'una banda, hi ha grups que segueixen altament vinculats a la cultura *hip-hop* i que defensen una estètica *graffiti old school*. De l'altra, alguns grups comencen a interessar-se per altres tècniques i formes artístiques i això els porta a experimentar sobre els murs.



Imatge 13: Mural WTC (2003)
Font: Barcelona Street Art

Per exemple, l'any 2003 el grup ONG Crew realitza un mural al voltant de l'11-S en un mur del barri de Sants. Les imatges fragmentades, els personatges sintetitzats i primitivistes, els *drippings* i la combinació amb textos que semblen escrits espontàniament mostren una clara influència de l'expressionisme i la gestualitat de l'obra de Jean Michel Basquiat, que també havia començat amb intervencions a les parets de Nova York. Fins i tot podem identificar clares referències, com ara la corona de tres punxes.

També les temàtiques escollides provoquen divisions en els grups. Alguns volen seguir pintant sense cap tipus d'implicació política, mentre que d'altres comencen a entendre l'art urbà com una manera de fer activisme polític (Zosen 2020). En

l'exemple mostrat és clara la temàtica de rebuig a les doctrines del capitalisme neoliberal i en contra de les accions repressives dels EUA a l'Orient Mitjà. Aquesta fragmentació dins de l'escena barcelonina no ajuda a l'acceptació d'aquestes noves propostes artístiques: no hi ha interlocutors estables i visibles, tampoc un conjunt organitzat d'artistes amb una proposta clara, no es diferencien les propostes, s'actua des de la il·legalitat, i, a nivell internacional, encara l'art urbà no té la fama que té avui en dia.

Aquestes circumstàncies contribueixen a la incomprensió per part de la ciutadania, de manera que progressivament es va incrementant el rebuig cap a les propostes d'art urbà, a conseqüència de factors com ara la invasió massiva de *tags* i *graffitis* en propietats privades i mobiliari urbà, el total desconeixement de l'escena artística i la manca d'una regulació d'aquestes pràctiques. El desconeixement porta al públic general a no distingir accions, de manera que les propostes de murals també s'inclouen en el rebuig. En conseqüència, a diversos barris les associacions de veïns comencen a lluitar contra aquestes accions, argumentant que són signe de deixadesa, generadores de temor i inestabilitat, il·legals, costoses i destructives. La premsa més conservadora dóna suport a aquest rebuig, criticant l'Ajuntament de Barcelona i acusant-lo de que "s'oblida d'aclarir perquè les pintades i el *graffiti* estan tornant a cangrenar les parets de la ciutat sense que l'Ajuntament faci res per evitar-ho"⁴⁶ (Sala Martín 2003).

A més, els murals que proposen aquestes accions tenen un caràcter reivindicatiu i anticapitalista, amb estètiques oposades a la "pulcritud" pròpia del Pla de Color de Barcelona. Potser perquè d'entrada són propostes que haurien d'acceptar-se com a mostra de imatge de diversitat i integració que vol donar Barcelona en aquests moments, la realitat és que l'Ajuntament no mou fitxa davant una pressió cada cop més intensa. No hi ha cap canvi d'estratègia: el Fòrum de les Cultures el celebra el 2004 sense canvis en la legislació, però tampoc no hi ha en aquests anys daurats cap iniciativa seriosa per part de l'Ajuntament que clarament cerqui una manera

⁴⁶ Traduit de la font original

d'integrar aquest fenomen en la ciutat. L'espai és, com indica Massey⁴⁷, incomplet, i el muralisme urbà és, en aquest moment, l'element de caos que s'escola entre les esquerdes de la unitat que cerquen les institucions. I són justament aquests fenòmens impredecibles els que provocaran canvis i noves estructures de relació, reconfigurant l'espai públic des de la diversitat. El camí, però, és llarg.

5.3 2004 – 2010

5.3.1 **La Barcelona del civisme**

A partir del 2004 no hi ha grans canvis en les estratègies de Barcelona al respecte de l'espai públic. La pressió turística i migratòria segueix creixent en el centre històric i s'incrementa la pressió del mercat immobiliari. Tot plegat produeix una situació en que coexisteixen la gentrificació, la segregació social i la turistització social, que deriva en la progressiva pèrdua de contingut simbòlic dels espais i la consegüent falta d'identificació dels ciutadans (Benach 2009 : 1-2).

Sense cap altre gran esdeveniment que justifiqui una gran transformació urbanística, Barcelona segueix necessitant les inversions i el turisme. A partir del 2004, però, ja ha cobert força de les estratègies citades per Benach a través de les quals la ciutat produeix la seva imatge i, tot i que continuarà promovent la renovació del 22@ (iniciada el 2000), en els darrers anys Barcelona es centra en organitzar events internacionals de gran abast. D'una banda, congressos com el Mobile World Congress, que es celebra a la ciutat des del 2006; de l'altra, festivals com el Sònar o el Primavera Sound que, tot i que tenen els seus orígens abans del 2004, agafen especial rellevància en la darrera dècada.

Aquestes estratègies s'orienten a mantenir una imatge a nivell internacional, però a nivell intern la ciutat sembla entrar en l'estat crític que es definia en el marc teòric, i Barcelona opta per donar suport al que afavoreix l'economia de mercat, i no pas a treballar la identitat i la participació de la ciutadania en l'espai públic. Els events

⁴⁷ Veure marc teòric, pg 11.

ciutats contribueixen a la imatge d'una Barcelona altament tecnològica, que actua com a plataforma d'innovació internacional.

Però pel que fa a l'espai públic, Barcelona segueix promovent una homogeneïtzació de l'espai en el qual s'entén que tot el que no encaixi ha de ser apartat, sancionat o invisibilitzat. Així, després d'una intensa campanya contra l'incivisme provocada l'estiu del 2005 pel diari La Vanguardia, l'Ajuntament proposa una nova i controvertida ordenança (Oriola 2007). Els plans ja no pretenen millorar els espais pel ciutadà, sinó que ara es cerca que els ciutadans homogeneïtzin els seus comportaments, mitjançant l'estratègia de regular i sancionar, però no d'integrar a través d'accions comunitàries aquells comportaments que es consideren incívics des del consistori. Així l'estratègia intenta amagar els problemes que hi ha amb diferents col·lectius (joves, immigrants, grups en risc d'exclusió social, etc.), mentre la ciutat ven l'espai públic a empreses i turisme.

Així, l'any 2006 es posa en marxa l'*Ordenança de mesures per a fomentar i garantir la convivència ciutadana* (Ajuntament de Barcelona 2005), on se cita:

1. Està prohibit realitzar tot tipus de grafiti, pintada, taca, escrit, inscripció o grafisme, amb qualsevol material (tinta, pintura, matèria orgànica o similars) o bé guixant la superfície, sobre qualsevol element de l'espai públic, així com en l'interior o l'exterior dels equipaments, infraestructures o elements d'un servei públic i instal·lacions en general, inclosos transport públic, equipaments, mobiliari urbà, arbres, jardins i vies públiques en general i la resta d'elements descrits en l'article 3 d'aquesta Ordenança. Queden exclosos els murals artístics que es realitzin amb autorització del propietari o amb autorització municipal.
2. Quan el grafiti o la pintada es realitzi en un bé privat que es trobi instal·lat de manera visible o permanent en la via pública, es necessitarà, també, l'autorització expressa de l'Ajuntament.

Si bé en l'ordenança s'indica que es poden fer murals artístics amb permís de l'Ajuntament, les autoritzacions es redueixen al mínim, i s'incrementa el procés

burocràtic (Zosen 2020). En conseqüència, es redueix el nombre i la diversitat de les propostes, ja que els artistes es veuen obligats a invertir temps i recursos tot presentant projectes, i es produeix una pèrdua total de llibertat expressiva, doncs l'Ajuntament passa a ser el filtre que decideix si una obra és digna de ser realitzada o no, fins i tot si es tracta d'una propietat privada per la qual el propietari ja ha pactat el projecte amb l'artista.

Mentrestant, s'autoritzen amb facilitat grans cartells publicitaris en edificis en procés de rehabilitació, proliferen les tanques publicitàries al carrer i la col·locació d'anuncis als autobusos. Qui pot pagar les taxes per tenir una zona en un espai públic el pot modificar, però no hi ha lloc on això es pugui fer lliurement, sense ànim de lucre i amb finalitats no mercantils sinó artístiques. A més, es publica també l'*Ordenança municipal dels usos del paisatge urbà de la ciutat de Barcelona* (Ajuntament de Barcelona 2006), que regula l'aspecte del paisatge i els colors amb el que es poden tractar les façanes, que es redueixen a grisos, beixos i marrons.

Algunes de les intervencions en l'espai públic fetes durant aquest període son guanyadores del concurs Racons Públics, organitzat el 2009 pel FAD amb el suport de l'Ajuntament i altres entitats, que promou la participació popular en el disseny de racons de la ciutat en estat precari (Ajuntament de Barcelona s.f.). No deixa de ser sorprenent el fet aquest concurs es realitza per recuperar zones de la ciutat mentre que qualsevol acció mural "no autoritzada" està completament prohibida. El model Barcelona ha desaparegut per complet, i aquest tipus d'iniciatives són puntuals. A Barcelona continua havent-hi llocs per a revaloritzar, però l'Ajuntament només posa en valor projectes que venen d'organitzacions o associacions lligades al disseny, i a les polítiques per les que aposta la ciutat, o bé d'entitats privades⁴⁸. Tot el que surt d'aquest patró és perseguit i sancionat.

⁴⁸ Racons Públics va ser organitzat pel FAD amb el suport d'El Periódico, l'empresa privada SAPIC, i el Departament d'Urbanisme de l'Ajuntament de Barcelona

5.3.2 L'art públic en segon terme

L'any 2006 l'Ajuntament elabora un Pla estratègic de Cultura que pretén abordar 5 qüestions clau, entre les quals estan “la llibertat dels individus i les comunitats per a expressar-se”⁴⁹ i “la preservació de l'espai públic com a lloc de trobada, diàleg i intercanvi”⁵⁰ (Ajuntament de Barcelona 2006). Així, mentre que el pla de cultura pretén fomentar la llibertat d'expressió i l'espai públic com a espai de diàleg, les ordenances bloquegen la llibertat d'expressió i, per tant, el diàleg visual entre art urbà i espectador en l'espai públic es torna impossible. Dintre d'aquest pla estratègic es defineix el projecte Barcelona Laboratori, que preveu la creació i ampliació d'una xarxa d'espais dedicats a la creació i l'experimentació artística; un major impuls en la cessió d'espais públics a col·lectius de creació a través de programes -contracte; i el suport a projectes de base social que creïn condicions *d'emergència creativa* (Ajuntament de Barcelona 2006).

Pel que fa a l'art públic, es desenvolupa un Programa d'Art Públic que es descriu amb la intenció de fomentar “el desenvolupament de projectes que accentuin la relació entre art i espai públic, potenciant el paper de dinamitzador social de l'art i la seva capacitat per a generar processos positius d'interacció ciutadana”⁵¹ (Ajuntament de Barcelona 2006). Malgrat això, havent posat el focus en aquests tipus d'esdeveniments, les actuacions en l'espai públic tenen una forta davallada a partir del 2005. Davant l'auge d'intervencions en l'espai públic anteriors, el Catàleg d'Art Urbà només en cataloga onze, cap d'elles de tipus mural, i fins al 2011 només la transformació de tres mitgeres apareix registrada.

Si bé aquestes mitgeres no continuen l'estratègia inicial que pretenia fer-les “desaparèixer” entre el paisatge urbà, les tres, gestionades per l'Institut del Paisatge Urbà, tenen en comú la sobrietat en els colors i l'ús de la visualització del

⁴⁹ Traduït de l'original

⁵⁰ Traduït de l'original

⁵¹ Traduït de l'original

llenguatge poètic com a recurs. Les mitgeres de Mallorca 248 i 252, que estan encarades, son recobertes de planxes metàl·liques o plàstiques sobre les quals es pinten en negre dos cal·ligrames, un de Josep M^a Junoy i l'altre de Joan Brossa. La de Travessera de les Corts 72 segueix un patró formal similar, ja que es pinta en negre un cal·ligrama sobre el revestiment beige i gris. La darrera, a la Plaça de la Prosperitat, realitzada per Perejaume i dedicada a Joan Brossa, compta amb els mateixos colors però invertits. En aquest cas, les petjades i les lletres no són pintades sinó que han estat emmotllades en les planxes de ciment i posteriorment cobertes amb pasta blanca.



Imatge 14: Mitgeres de Mallorca 248, Mallorca 252, Travessera de les Corts 72 i Plaça de la Prosperitat (2007 – 2009)
Font: Catàleg d'Art Públic Ajuntament de Barcelona

Aquesta estètica té continuïtat en les noves mitgeres que es realitzaran des del comissionat institucional a partir del 2001 i fins a l'actualitat.

5.3.3 Anys negres a Barcelona

L'Ordenança municipal dels usos del paisatge urbà de la ciutat de Barcelona, defineix quin ha de ser l'aspecte del paisatge urbà i el que es pot fer o no a les façanes, al mobiliari urbà i a les parets mitgeres (Ajuntament de Barcelona 2006). Segons les declaracions de Jordi Hereu a BCN Rise&Fall, l'objectiu són els tags (Gordo Hostau & López Lacalle 2013). Però les ordenances no fan distincions, i la posada en pràctica tampoc: la Guàrdia Urbana multa qualsevol acció sobre l'espai urbà i les brigades de neteja i pintura actuen uniformement a tot arreu. Entre 2006 i 2010 es comptabilitzen 1.613 denúncies per “degradació visual de l'entorn urbà”, alhora que l'Ajuntament inverteix una mitjana de quatre milions d'euros en esborrar

aproximadament mig kilòmetre quadrat de *graffitis* (Andreu 2010). No es respecten murals de gran valor artístic i no es cerca res més que la uniformització sota la idea de la defensa del patrimoni històric i de la protecció de l'espai públic, que, d'altra banda es cedeix fàcilment a l'àmbit publicitari, a través del qual l'Ajuntament recapta molts més diners i, si bé una part els reaprofitava per a millorar l'espai públic, ho fa sempre des de l'òptica de la gestió del Paisatge Urbà.

Queda en dubte si amb aquestes accions l'Ajuntament respon a les pressions ciutadanes, o bé aprofita l'avinentesa per a legitimar un model d'espai urbà que, com indica Manuel Delgado, cerca una imatge de convivència que interessa a les classes dominants, i elimina qualsevol altra forma d'apropiació de l'espai urbà mitjançant la desqualificació i convencent els ciutadans dominats de la seva neutralitat (Delgado & Malet 2011).

Seguint l'esperit del Pla de Cultura del 2006, hom esperaria que es combinés el que indiquen les ordenances amb una cessió d'espais i una proposta de convivència entre artistes urbans, espai públic i institucions. Però l'acció sancionadora sobre l'art urbà és la única cosa que queda palesa pel que fa a l'actitud de l'Ajuntament. Per què? El Pla és molt genèric i no es parla en concret de l'art urbà ni del paper que aquest ha de tenir com a agent capaç de generar aquests *processos positius d'interacció ciutadana*. De fet, per a la creació d'aquest pla es duen a terme taules de diàleg, on no es convida a cap membre representant de l'art urbà (Ajuntament de Barcelona 2006). Aquest col·lectiu, format per moltes individualitats però cap entitat col·lectiva (encara), és molt variable, fent difícil també trobar interlocutors vàlids a l'hora de participar en projectes d'acord amb les institucions o en negociacions per a l'obtenció d'espais de creació. Tampoc no se sap fins a quin punt les institucions cerquen possibles espais de diàleg o bé aprofiten la situació al seu favor per a restringir lliurement, però el fet que el concepte art urbà estigui absent de les taules de diàleg i del Pla Estratègic de Cultura com a nom propi és indicador de que l'Ajuntament de Barcelona no ho considera cultura o art de ple dret.

Aquest enduriment de les sancions per part de l'Ajuntament no té, però, el resultat esperat: els *tags* (que és el que més es percep com a vandalisme i menys com a art) proliferen per la ciutat, mentre que justament les obres murals més grans i més artístiques disminueixen per la duresa de les multes. Molt pocs murals es pinten en els primers anys de prohibició, i la majoria són esborrats ràpidament (Donlon 2013).

Malgrat això, la situació de tolerància zero imposada per l'Ajuntament provoca que des del 2007 comencin a sorgir associacions d'artistes i projectes de creació que cerquin posar de manifest la importància artística d'aquestes actuacions, vinculant-les a la dimensió cultural, social i de conservació de l'espai urbà que poden tenir a la ciutat. Això mostra que sorgeix, entre un sector dels artistes que vol continuar essent actiu, la necessitat d'associar-se per a realitzar projectes comuns i prendre força en les negociacions amb les institucions de cara a poder obtenir espais legals on pintar. El juny del 2007 es celebra el primer *Difusor Stencil Meeting*, organitzat pel col·lectiu d'artistes Difusor, que porta a Barcelona un centenar d'artistes internacionals que pinten amb *stencil*, intervenint set murs, la majoria al Districte d'Horta Guinardó, per a reivindicar l'ús d'espais abandonats i degradats per a l'art urbà. El vocabulari també canvia: ja no es parla de *graffiti* sinó d'art urbà, i la multiplicitat d'estils generen una bona acceptació per part del públic (Difusor 2007). A partir d'aquest festival, un dels murs queda cedit al col·lectiu, donant lloc a la Galeria Oberta, espai en el que es pot pintar lliurement, i el manifest de la qual resa així:

“Pintaves a Barcelona i ja no ho pots fer amb tranquil·litat? Vols provar de pintar a una paret? No et conviden a prou festivals o estas fart de la Renfe per anar a les rieres dels voltants? Sense pressa i al mig de Barcelona. 8 metres quadrats de paret per omplir amb tota la calma del món.

Presentem la Galeria Oberta, un projecte que vol transformar el mur que tanca el Parc de les Aigües [...], en un espai expositiu al carrer. Obert 24h 365 dies l'any. A tothom. Freestyle” (Galeria Oberta 2007).

Aquest espai, doncs, esdevé la primera una zona legal i oberta a tothom, i es converteix en un espai amb molta activitat durant tres anys, tot i que aquesta absoluta democratització de l'espai no va convenç a tots els artistes. L'alegria, però, dura poc: la darrera fotografia que es presenta d'aquesta iniciativa és del 22 de Juny del 2010, amb el missatge “per causes alienes a la nostra voluntat, la Galeria Oberta romandrà tancada per un període indeterminat”, i una vista del carrer en obres. El carrer es va converteix en zona peatonal, la majoria de panys de paret esdevenen tanques...i el projecte desapareix.

5.3.4 Canvis de context global

Arribats a aquest punt, és important fer esment al canvi que a finals de la primera dècada del segle XXI es produeix a nivell mundial respecte l'expansió, l'impacte i la consideració que té el muralisme provinent de l'art urbà en el marc de la globalització.

En primer lloc, la fama d'alguns artistes d'art urbà ha fet que hi hagi un canvi en com el públic rep aquest tipus d'obres. Cal considerar, especialment, el cas de Banksy, artista que encara avui es manté en l'anonimat i que ha assolit gran fama amb els seus *stencils*, a través dels quals critica la societat capitalista i neoliberal actual. La seva fama creix durant la primera dècada del segle XXI amb les accions que realitza introduint obres d'art fictícies en museus convencionals, creant esdeveniments com el “Barely Legal” a Los Ángeles o el mural del mur de Gaza. La publicació del llibre “Wall and Piece” i la nominació als Òscar l'any 2011 del seu documental “Exit through the gift shop” han contribuït a fer de Banksy un nom conegut pel gran públic . Seguint vies paral·leles, artistes com Shepard Fairey han assolit gran fama a nivell internacional, traspasant els límits entre l'art urbà, l'art convencional i el *merchandising* (Berganzo 2017).

En segon lloc, cal dir que aquesta expansió de l'art urbà s'ha vist reforçada pel paper que juguen els mitjans de comunicació, especialment Internet i les xarxes socials.

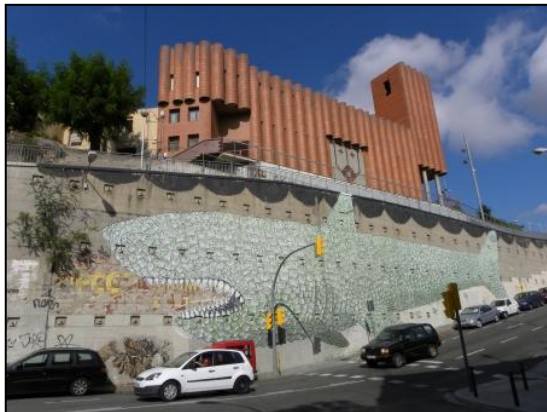
Aquests mitjans han provocat una ràpida expansió de les obres d'art urbà, que poden veure's des d'arreu del món, ha democratitzat el sistema, ja que tothom té les mateixes oportunitats de publicar els seus treballs, i les ha perpetuat, donat el seu caràcter efímer en l'espai físic. Internet no té filtres, igual que passa amb el carrer (Abarca 2010). Webs com Wooster Collective que mostra obres des de 2003, i aplicacions com Urbacolors, que permeten que els usuaris puguin penjar i compartir obres d'art urbà que es troben pel carrer en ciutats d'arreu del món, han permès que l'art urbà es difongui a gran escala i que mantingui el seu esperit de llibertat expressiva.. Així, l'art urbà també es comunica des de l'espectador, i no només des de la promoció dels artistes. A més, diverses campanyes publicitàries han emprat l'estètica de l'art urbà, contribuint a que el gran públic deixi de percebre'l com a vandalisme⁵². Aquests factors han provocat que l'art urbà hagi arribat a molta més gent, de manera que el gran públic ha començat a acceptar-lo i a percebre'l com a positiu, desvinculant-lo del moviment del *graffiti* d'anys enrere.

Finalment, cal tenir en compte que, arreu del món, diverses ciutats han elaborat plans estratègics per a fomentar el muralisme i aprofitar-lo per a renovar la ciutat i generar un efecte crida del turisme, tot i que també en alguns casos han contribuït a la gentrificació de barris, com en el cas del Winwood Arts District de Miami, que es desenvolupa des del 2009 com un gran barri en què es combinen galeries d'art, botigues d'antiguitats i de segona mà, restaurants i una gran mostra de muralisme urbà (Winwood Arts District 2017). En altres ciutats el muralisme ha servit per a revitalitzar barris degradats i revaloritzar l'espai públic. Per exemple, Lisboa va iniciar el 2008 el projecte GAU (Galeria de Arte Urbana) amb el propòsit d'evitar la degradació de façanes històriques i reduir el vandalisme al Barrio Alto (EFE News Service 2012), si bé el cas més paradigmàtic és el de Filadèlfia, on, des de mitjans dels 80, la pròpia agència *anti-graffiti* va engegar aquest projecte amb la idea de reconduir els artistes de *graffiti* cap a l'art públic, establint processos artístics col·lectius que han empoderat i cohesionat comunitats alhora que han renovat i

⁵² Potser el cas més impactant és el d'Obama, que convertí un cartell dissenyat per Shepard Fairey, artista provinent de l'art urbà, com a icona de la campanya presidencial del 2008.

donat valor a l'entorn urbà. Encara en l'actualitat realitzen entre cinquanta i cent intervencions murals anuals, amb un pressupost de milions de dòlars que prové justament de la publicitat i que reverteix en la millora de l'entorn urbà a través del muralisme públic. Així, aquests projectes han servit per generar capital simbòlic per a les ciutats i convertir-les en mostres excepcionals de muralisme (Mural Arts Philadelphia 2019). I, si bé ens pot portar a pensar que si totes les ciutats fan el mateix tornarem a caure en la paradoxa que descriu Harvey (Harvey 2005), aquestes ciutats han demostrat que el muralisme és una eina vàlida per a revaloritzar la ciutat de cara endins, cap al ciutadà.

També durant aquesta primera dècada el muralisme que prové de l'art urbà entra en contacte amb les institucions museístiques i culturals. A nivell internacional, cal destacar l'exposició Street Art a la Tate Modern que reuneix, l'any 2008, diversos artistes, molts d'ells provinents d'Espanya, entre els quals es troba Sixe Paredes, originari de l'escena barcelonina de finals dels 90 (Tate Modern 2008). Tant ell com altres artistes comencen a internacionalitzar la seva feina, passant a ésser reconeguts arreu.



Imatge 15: Mural del Tauró dels 100€
Font: Catàleg d'Art Públic Ajuntament de Barcelona

A Barcelona, també algunes institucions comencen a mostrar les possibilitats del muralisme: el CCCB inclou un mural realitzat per Blu el 2009 en el marc del festival cultural Influencers (CCCB 2020), i la Fundació Miró organitza, el 2010, l'exposició temporal Murals, dedicada a les diferents expressions murals, defensant la idea de “la vigència i constant renovació d'un format que ha acompanyat la creació humana des de temps immemorials” (Fundació Miró 2010). En aquests dos casos, però, no hi ha participació d'artistes sorgits de la pròpia ciutat.

5.4 2011 – 2020

Els canvis en el context global han portat a que l'Ajuntament, sense haver canviat la normativa ni haver sortit de la seva posició sancionadora, s'hagi trobat en la tessitura d'haver d'anar obrint finestres de diàleg que ressituen la posició del muralisme a la ciutat i que mostren la necessitat de tornar a redefinir, o potser definir per primer cop, de manera consensuada, com s'integra aquestes formes artístiques en una ciutat com Barcelona. També els artistes han canviat, i les plataformes i col·lectius que nascudes en el pitjor moment s'han mantingut fermes, generant idees i creant projectes que propicien el diàleg.

En aquests darrers anys, i malgrat que les visions són múltiples, s'han anat construït alguns ponts interessants impulsats per organitzacions i iniciatives sorgides des de baix que estan provocant un procés de canvi. Podem determinar diversos tipus d'estratègies: festivals i conferències, gestió de murs que els poden pintar lliurement i altres propostes diverses, algunes amb més èxit que d'altres.

5.4.1 Poques novetats en l'art públic

No hi ha hagut un gran creixement de mitgeres intervingudes, només vuit des de 2011, moltes finançades mitjançant les compensacions econòmiques que aporten les empreses per cobrir amb lones publicitàries les obres de restauració d'edificis (Ajuntament de Barcelona s.f.). D'entre elles, cinc segueixen pautes que ja hem vist anteriorment: o bé cerquen integrar-se en el paisatge urbà (en forma de jardí vertical o d'unificació amb l'arquitectura) o bé segueixen el patró que podríem catalogar de "poesia visual". D'altra banda, es cataloguen dos murals en l'apartat Espais de Memòria: *El món neix en cada besada*, fotomuntatge ceràmic realitzat per Joan Fontcuberta en memòria del Tricentenari de 1714, *Parapet de les executades i executats a Barcelona 1939 – 1952* realitzat a l'Espai Fòrum el



Imatge 16: El món neix a cada besada (2014)
Font: Catàleg d'Art Públic Ajuntament de Barcelona

2019. Mentre que el segon és una obra *site específic*, el primer esdevé un projecte participatiu, ja que està realitzat amb fotografies aportades voluntàriament per milers de ciutadans.

Aquest mural és mostra, juntament amb altres dos, de l'interès en els processos col·laboratius i de participació ciutadana que hi ha per part d'algunes institucions a Barcelona en els inicis de la dècada. El primer és la *Mitgera dels Objectes*, que es va crear col·laborativament amb alumnes del districte de Ciutat Vella i que mostra, un cop més, les possibilitats de treball col·lectiu que aquest format pot desenvolupar. Segons l'Ajuntament,



Imatge 17: Mitgera dels objectes.
Font: Catàleg d'Art Urbà

“dintre la política decorativa de mitgeres que segueix des de fa anys l'Institut Municipal del Paisatge Urbà va promoure un procés participatiu en el que van participar 1.300 nens i adolescents de 2 escoles d'ensenyament primari i secundari, sobretot del districte de Ciutat Vella. Ells van triar els objectes que anirien a la paret i en van fer dibuixos dels que se'n triar els que definitivament les van realitzar en el material plàstic aïllant que cobreix la paret”

(Ajuntament de Barcelona s.f.)

Ara, si bé els objectes de la mitgera són escollits en un procés participatiu a partir del treball del conte “El principi de la saviesa”, de Pere Calders, l'estètica respon al Pla de Colors, convertint el mural en un relleu monocrom gris-verdós.

D'altra banda, el 2011 es duu a terme la creació del *Mural de la Memòria* al Barri de Baró de Viver, en el marc d'un projecte de set anys de duració dut a terme pel Centre de Recerca Polis que va involucrar a la gent del barri per a repensar el seu espai públic quotidià, i que va cristal·litzar en la reurbanització de la Rambla Ciutat d'Assumpció i en la realització d'aquest enorme mural de . Amb aquest projecte varen aconseguir “escriure la història del barri des de l'òptica dels veïns, però,

davant de tot, empoderar al ciutadà per a participar, gestionar i decidir sobre el seu propi barri”⁵³ (Remesar & Ricart 2013)



Imatge 18: Fragments del Mural de la Memòria al barri Baró de Viver
Font: Catàleg Art Públic

Aquest mural es realitza sobre una pantalla acústica metàl·lica, amb una estètica més vinculada a la d’una exposició històrica. Malauradament, tres anys més tard de la seva inauguració ja hi ha mostres de degradació, indicador que ens mostra el risc dels murals a peu de carrer, que requereixen d’un procés de conservació i manteniment constant (Sancho 2014).

D’altra banda, per primera vegada apareixen en el Catàleg d’Art Públic de l’Ajuntament de Barcelona murals que trenquen amb les pautes estètiques establertes. La majoria estan catalogats dins un apartat d’Iniciatives Ciutadanes i Veïnals i no queda clar quins són els criteris de selecció, donat que, per exemple, es mostren murals relacionats amb el festival FemRimes FemGraff impulsat pel l’Espai Jove Boca Nord en el 2016, però en canvi no es cataloguen els d’altres festivals realitzats



Imatge19: L’esperit de la muntanya
Fotografia: Alex Escorihuela
Font: Art als Carrers de Barcelona

coetàniament. Només un gran mural, *L’esperit de la muntanya*, es troba catalogat com a Art en els Nous Espais Públics. Realitzat per Sixe Paredes en el 2016, és un mural de grans dimensions en què l’artista plasma la seva proposta d’abstracció simbòlica, colors vius i influències primitivistes. Què hi fa, aquí, aquest mural? Què ha passat amb el muralisme provinent de l’art urbà en tot aquest període?

⁵³ Traduït de l’original

5.4.2 Festivals i conferències

L'any 2011 el col·lectiu Difusor inicia el festival Open Walls Conference, que combina el treball d'artistes d'arreu amb un programa de conferències i taules rodones que permeten reflexionar sobre el present i el futur de l'art urbà. Es celebren festivals Open Walls Conference els anys 2011, 2014, 2015 i 2016, dedicats a “fomentar la visibilització i articulació de projectes que operen a l'espai públic com a base creativa” (Difusor 2011), amb el suport del CCCB des del 2014. Un dels objectius de la proposta gira entorn al muralisme, com indiquen en la memòria del OWC 2011:

“Un dels pilars de la proposta d'OpenWalls Conference és la producció de murals, alguns de gran format, en els quals una selecció de 13 artistes urbans internacionals van desenvolupar la seva obra en col·lectiu, fusionant estils i tècnica, i visibilitzant la varietat de formes creatives del nou muralisme. Mostrant la producció en directe d'obra artística de qualitat preteniem acostar l'art al públic alhora que establir les condicions per a que, en un futur, es pugui intervenir novament sobre els murs ja intervinguts, contribuint així a normalitzar aquesta modalitat d'art públic entre l'administració i altres entitats”. (Difusor 2011)

D'altra banda, es realitzen seminaris i taules rodones: membres de diferents entitats de la ciutat, representants d'altres ciutats i artistes dialoguen sobre creativitat urbana i possibles models de gestió que permetin la integració de l'art urbà en una ciutat que es gestiona de i per la ciutadania. L'Ajuntament no hi és present en el debat fins l'any 2015.

La producció de murals és un dels eixos principals de la proposta en totes les seves edicions, i permet posar de manifest les múltiples possibilitats que hi ha a nivell mural. El comissariat de les obres corre a càrrec del col·lectiu Difusor, i es financen gràcies a les aportacions de la Generalitat de Catalunya i de l'empresa Montana Colors. L'Ajuntament autoritza els murs a pintar i a voltes aporta un finançament molt testimonial, però no es negocia la conservació posterior dels murals. A través

de l'anàlisi dels documents de les OWC es comptabilitzen un total de trenta-sis murs intervinguts, la majoria al districte de Sant Martí. De tots ells, només un, el mural *L'esperit de la muntanya*, de Sixe Paredes, queda catalogat per l'Ajuntament. Alguns d'aquests murals es realitzen amb participació ciutadana, en la línia del *New Genre Public Art*.



Imatge 20: Panorama
Fotografia: Àlex Escorihuela
Font: Art als Carrers de Barcelona

Per exemple, el mural *Panorama* de Jorge Rodríguez Gerada realitzat sobre el lateral del Centre Cívic de Sant Martí és un rostre creat a partir de la composició de fotografies d'usuàries del centre cívic, i els murals de Pastel i Alexis Díaz aborden temàtiques consensuades amb l'Associació de Veïns de Ciutat Meridiana

El mateix 2011 es comença a celebrar el festival FemGraff,

organitzat per l'espai jove Bocanord i dedicat a les dones graffiters, i que es celebra en diverses ocasions fins al 2016, donant com a resultat murals com el de Miss Van del 2015; també Zosen organitza el primer Festival de Murales de la Escocesa que pinta diversos murs de l'antiga fàbrica de La Escocesa reconvertida en espai artístic (Zosen 2020) i que tindrà també continuïtat en anys posteriors, tot i que menys impacte en l'espai públic donat que el festival es realitza a l'interior del recinte.



Imatge 21: Mural de Miss Van (2015)
Fotografia: Àlex Escorihuela
Font: Art als Carrers de Barcelona



Imatge22: Mural Zosen i Mina Hamada a La Escocesa (2011)
Font: Zosen

Tres anys més tard, la plataforma Rebobinart organitza el festival ÚS Barcelona, que el dia 1 de Febrer del 2014 reuneix artistes urbans per pintar els murs dels antics Encants Vells, i esdevé portada de La Vanguardia, exemple de l'impacte té i de com la percepció ciutadana està canviant. A partir d'aquí, el festival s'organitza de manera continuada fins l'edició del 2018, actuant sempre actuant en zones en "desús degut a canvis urbanístics i que han perdut la seva funció social" (Garcia 2017), amb la idea de fons de revaloritzar l'espai per a la ciutadania. El fet d'actuar en zones en desús té com a conseqüència la condició efímera d'aquests murals, que no es plantegen per a ser permanents. Alguns d'ells ja han desaparegut, com per exemple els del 2014 als Encants Vells.

Aquests festivals no només s'orienten al muralisme, sinó que combinen les intervencions murals amb tallers, activitats infantils o rutes per l'art urbà de Barcelona. Aquestes accions, lligades a la realització de murals, permeten acostar aquestes propostes al gran públic, especialment a la ciutadania jove, i contribueixen a un canvi de perspectiva a l'hora de valorar aquestes obres, de manera que cada cop més queda clara la separació entre la vessant artística de l'art urbà i els *tags* o *graffitis* que es fan amb altres intencions. A nivell estètic, els artistes no tenen limitacions en la seva acció, i per tant cadascun desenvolupa la seva proposta diferenciada. Això provoca que, a diferència de les mitgeres intervingudes per l'Ajuntament, hi hagi una enriquidora varietat d'estils: des de la pinzellada expressiva de Gonzalo Borondo a la columna neoclàssica d'Escif que dialoga irònicament amb la propera Torre Agbar, de l'estètica pop que ens recorda als llenços de Lichenstein fins als retrats de Btoy i Uriginal o les siluetes en negre de SAM3, la ciutat s'enriqueix amb els murals que trenquen la monotonia constructiva alhora que milloren mitgeres que han quedat a la vista per l'enderrocament dels edificis. A més la pròpia acció sobre el mur actua com a protecció, contribuint així a la seva conservació (Zosen 2020).



Imatge 23: Murals diversos realitzats en el marc de les OWC. Sense Títol (Stephan Krasnow), Tribut a Carmen Amaya (BTOY i Uriginal), Pililla (Escif), Sense Títol (Sam3), Fer Llenya (Gonzalo Borondo).
Font: OWC

Malgrat l'activitat muralista d'aquests festivals ha estat intensa durant la dècada, avui en dia molts d'aquests murals es troben ja esborrats o bé amb altres *graffitis* al damunt, cosa que, unida al fet que aquests murals no queden catalogats per l'Ajuntament, ens demostra que no hi ha una voluntat, per part de l'Ajuntament, de convertir-los en permanents i donar-los reconeixement.

5.4.3 Xarxes de murs

L'any 2011 Marc García, fundador de Rebobinart i Wallspot.org, usa la pàgina *Triasrespon* que Xavier Trias obre durant la seva campanya electoral per a introduir la proposta de reduir la despesa en neteja de murs tot gestionant espais amb murs on es pot pintar legalment (Garcia 2017). Aquests espais esdevenen una galeria d'art en transformació constant, mantenint el caràcter efímer propi del muralisme provinent de l'art urbà. Així, tres anys després de la desaparició de la Galeria Oberta, aquest projecte aconsegueix la llicència per a fer una prova pilot de muralisme lliure amb els murs de les Tres Xemeneies, al Districte de Sants Montjuïc. Així Barcelona comença, lentament, a cedir murs que són gestionats des d'aquesta associació, però sempre des del Departament d'Urbanisme, no de Cultura. Des del col·lectiu Difusor també s'aniran afegint murs que passaran a formar part de la xarxa OpenWalls.info.

Aquestes xarxes de murs, però, causen certa controvèrsia. Es plantegen com un espai legal per a pintar lliurement però on cal reservar prèviament l'espai, idea que s'allunya de l'espontaneïtat pròpia de l'art urbà per a integrar-se en un sistema regulat que, en principi, no regula el que es pinta sinó només l'ús de l'espai: “existeix una paret democratitzada però també domesticada” (Zosen 2020). Malgrat el sistema de reserves, no es pot controlar que algú altre accedeixi i pinti sense autorització. Això provoca que sovint els murals tinguin una duració molt curta i que, per tant, alguns artistes no vulguin anar-hi a pintar, ja que realitzar un mural és una inversió per al propi artista. En segon lloc, si bé la pretensió és democratitzar l'espai, el fet que tothom pugui accedir a pintar fa que sovint es converteixi en un lloc que serveix per pintar i fer-se una fotografia, de manera que es frivolitza la idea del mural i el transfons que pot tenir, així com la idea teòrica de que una obra pública ha de dialogar amb la comunitat, permetre que aquesta s'identifiqui i creï nous significats. És difícil crear nous significats en un espai que canvia diàriament i on els murals es realitzen per al fer-se auto-publicitat. Pel que fa al tipus de mur, la majoria són murs d'edificis enderrocats o murs perimetrals que tanquen solars. Això és indicador de que l'Ajuntament no entén aquests espais com a espais artístics permanents i que, per tant, dóna poc valor al potencial artístic i cultural que poden aportar.

Algunes propostes, com l'Arnau Gallery promogut per Difusor o el 12+1 promogut per Contorno Urbano desenvolupen periòdicament una acció comissionada sobre un mur concret. A diferència dels murs d'accés lliure, aquests murs són pintats per artistes seleccionats i el mur es renova periòdicament. Així, el mur esdevé una galeria dinàmica, que pot provocar que el ciutadà cada primer de mes vulgui saber quina és la novetat, tot i que es perd certa espontaneïtat.

5.4.4 Altres propostes

Durant aquesta dècada es desenvolupen altres projectes des d'iniciatives individuals o comunitàries, alguns amb més d'èxit que d'altres.

El 2014 es pinta a Ciutat Vella el mural *Tribut a Joan Miró*, pintat per Sixe Paredes en el marc del projecte Ciutat Bella comissariat per Arcadi Poch, que pretenia pintar diversos murs del centre històric homenatjant personatges importants de l'art i la cultura de la ciutat (La Vanguardia 2014). El projecte no va passar de la realització d'aquest primer mur, que actualment ja ha quedat tapat per una altra construcció.



Imatge 24: Mural Literari en procés de ser tapat (2018).

Font: Instagram @sixeparedes

Un altre projecte és el dels *Murals Literaris*, que s'inicia el 2013 al Districte de les Corts amb la idea d'usar alguns murs també temporals (tanques d'obra o murs d'edificis que han quedat en solars que seran properament tapats per noves construccions) per a la realització de murals. En aquest cas la idea es que, any rera any, es dediquin aquests murs a escriptors i escriptores cabdals de la literatura catalana. La primera edició dona com a resultat el mural literari del carrer Numància, avui en dia també desaparegut.



Imatge25: Mural Literari (2013) **Fotografia:** Àlex Escorihuela
Font: Art als Carrers de Barcelona

El mur del 2015 és assignat al Centre de recerca POLIS. En aquest cas, però, es tracta d'un mur permanent, i, quan l'Associació de Veïns de la zona se n'assabenta, expressa un rebuig total a una obra de l'estil més urbà de les edicions anteriors, paralitzant definitivament el projecte. (Arco & al. 2015).

La paralització d'aquests projectes, que havien estat autoritzats pels propis districtes, així com la desaparició dels murals generats és mostra, un cop més, de la temporalitat que s'associa, per part de les institucions, al muralisme públic contemporani.

Una proposta que sí que s'ha consolidat ha estat B-Murals, impulsada per Xavier Ballaz i Ana Manaia, que el 2019 obre les seves portes a la Nau Bòstik, combinant una galeria de murals a l'aire lliure amb exposicions, tallers, residències d'artistes, i projectes participatius. Com a novetat a nivell de muralisme, aquest projecte ha permès que es desenvolupi amb regularitat un muralisme comissionat que converteix les parets del recinte industrial de la Nau Bòstik en una exposició de murals a l'aire lliure en constant renovació, que permet ser revisitada pel públic i que mostra a la ciutadania les amplíssimes possibilitats del muralisme. Ara bé, la temporalitat d'aquest projecte va lligada, en aquest cas, a la pròpia Nau Bòstik, projecte comunitari social i cultural que ha revitalitzat un antic recinte industrial a la Sagrera.

5.4.5 I l'Ajuntament?

Des de les institucions, en els darrers anys el muralisme passa a plantejar-se, no només com una acció de millora urbanística que depèn dels departaments d'urbanisme formats per tècnics, sinó també des de l'òptica de la cultura, a favor de democratitzar i retornar l'espai urbà al ciutadà, i usant a voltes l'art urbà com a eina de transformació social, aconseguint que tingui una utilitat i que representi a la gent. No hi ha, però, un nou Pla Estratègic de Cultura, i tampoc hi ha un projecte

unitari a nivell de Barcelona, sinó que cada districte ho gestiona de manera independent.

L'any 2014, a demanda de l'ICUB, es realitza per primer cop una taula de treball amb representants del Departament de Cultura, del Districte de Sant Martí, i membres de les entitats Enrotlla't, Difusor, Rebobinart i ArtiXoc (Garcia 2017), es fan unes jornades amb formació per tècnics de l'Ajuntament (Ballaz 2020). En aquesta taula de treball es revisa i es parla per primer cop de la normativa, de possibles models, i s'analitza el Projecte Transversal del Districte de Sant Martí, districte que comença progressivament a cedir més espais i a fer projectes socials en col·laboració amb aquestes entitats. Això genera un document que estableix les pautes de gestió amb la intenció d'homogeneïtzar, perquè les respostes són molt desiguals. S'ha establert també una comissió mixta de l'Ajuntament, composta per membres de l'ICUB i Paisatge Urbà, i des del 2018 hi ha una línia específica de subvencions respecte al muralisme urbà, tot i que el document marc no s'ha fet encara públic. (Ballaz 2020)

El 2019 Sergi Díaz a la inauguració de B-Murals comenta els darrers 5 anys de treball de l'Ajuntament de Barcelona al voltant de l'art urbà, on es comencen a plantejar “com podem fer que l'art urbà sigui possible a la ciutat de Barcelona” (Diaz 2019): cercant espais d'interlocució, establint com poder regular, ser proactius i promotors, i incorporar-ho a les programacions culturals de la ciutat, de manera que l'art urbà sigui “una expressió cultural més” (Diaz 2019). Desenvolupa també els reptes als que s'enfronta l'Ajuntament: la creació d'un espai de referència, la gestió d'espais especialment saturats, la unificació de criteris d'actuació i la dotació de subvencions. Ara bé, pel que fa al tema del muralisme en particular, es plantegen dos reptes principals: el primer, la creació de nous grans murals, en què es planteja el problema principal de trobar mitgeres que encaixin amb els criteris de l'Institut del Paisatge Urbà; el segon, el treball de sensibilització de tècnics, arquitectes i urbanistes per a que, en un futur, tinguin més presents les possibilitats i incorporin més el muralisme urbà en els seus projectes (Diaz 2019).

6. Conclusions

La pregunta central d'aquest TFM era la següent: ¿Quina ha estat l'evolució del muralisme urbà contemporani a Barcelona en els darrers 40 anys?. Hem pogut comprovar que aquesta evolució ha estat complexa, marcada per dinàmiques internes i externes que han generat línies de força diverses en un espai relacional que s'ha anat reconfigurant a mida que les diferents perspectives han anat evolucionant i dialogant. D'una banda, unes institucions que han anat canviant les seves estratègies envers l'espai públic per passar d'unes polítiques centrades en els processos interns a d'altres marcades per la pressió exterior, però que, en qualsevol cas, no han donat mai excessiva importància al muralisme. I, davant la recerca d'homogeneïtzació de l'espai públic, la irrupció d'uns processos que han nascut des de la ciutadania i que s'han fet prou forts i intensos en aquest període com per a que l'Ajuntament s'acabi replantejant la qüestió del muralisme.

El muralisme públic urbà contemporani s'ha convertit en global. Els artistes pinten a diversos llocs del món i les ciutats es converteixen en galeries obertes, i Barcelona no té una postura clara al respecte. Els avantatges, a banda de l'efecte crida del turisme i de l'augment de visibilitat de cada ciutat, poden ser múltiples: diàleg i interacció social, recuperació de patrimoni, revalorització d'espais degradats, democratització de l'art i trasllat de l'art fora dels museus. Ara bé, si el projecte no es duu a terme correctament, es corre el risc de caure en paranys que desvirtuen tot el que el muralisme ens pot aportar: gentrificació de barris, saturació de murals orientats un cop més a una gestió de ciutat cap a l'exterior, o reducció del diàleg amb el ciutadà (si els murals són permanents) i de la democratització de l'espai (si l'Ajuntament es converteix en únic comissari).

Arribats al final, és el moment de recopilar les idees principals en relació al muralisme urbà públic contemporani que han anat apareixent al llarg de l'anàlisi històrica realitzada i que responen, en part, a les preguntes proposades: ¿quina ha estat l'actitud institucional envers el muralisme públic urbà contemporani a

Barcelona? ¿De quina manera s'ha integrat el muralisme públic urbà provinent de l'art urbà a Barcelona? ¿Quins impactes positius i negatius ha tingut per la ciutat?.

En primer lloc, pel que fa a la qüestió de quina ha estat l'actitud institucional envers el muralisme públic urbà contemporani a Barcelona, podem afirmar que l'Ajuntament no té ni ha tingut una estratègia de gestió clara en relació al muralisme. La gestió i l'impuls de l'art públic ha estat desigual durant aquest període, amb molta intensitat en els moments vinculats a esdeveniments internacionals però amb una forta davallada posterior. Les solucions per a les mitgeres no han estat considerades com a obres potencialment artístiques, sinó que s'han executat des d'un punt de vista més proper a l'urbanisme i l'arquitectura, i les mostres de murals realitzats des d'un punt de vista artístic o de treball col·laboratiu són minoritàries . Tot això fa que puguem afirmar que el muralisme urbà com a tal no ha estat rellevant dins dels projectes de cultura i espai públic del període.

En segon lloc, podem respondre a la qüestió sobre la integració del muralisme públic urbà provinent de l'art urbà a Barcelona. Des de l'art urbà s'ha desenvolupat una branca de muralisme alternatiu que ha actuat en reacció a unes polítiques institucionals orientades cap a l'exterior i la mercantilització de la ciutat que no pas per a crear significats per a la ciutadania. Tot i les dificultats, a partir del 2011 aquest tipus de muralisme comença a tenir una presència constant a la ciutat de Barcelona, que ha provocat que les institucions es replantegin el paper que pot tenir el muralisme de cara a la ciutat com a forma cultural, artística i com a mitjà de participació comunitària que retorna l'espai públic al ciutadà. Per tant, és aquest moviment des dels artistes i les iniciatives individuals o comunitàries el que ha envaït les esclotxes de l'espai urbà i ha propiciat un diàleg, difícil i inacabat, però també intensament enriquidor per a l'espai públic de la ciutat de Barcelona.

Ara bé, els murals que es realitzen des d'aquestes iniciatives no es cataloguen ni es conserven, i el fet que molts dels murs que autoritza l'Ajuntament per aquestes manifestacions artístiques siguin mitgeres que han quedat a la vista per enderrocamment d'edificis veïns o murs perimetrals de solars suggereix que no hi ha

una intenció, per part de les autoritats, de convertir les obres en permanents o de crear un projecte sòlid al voltant de les possibilitats del muralisme a la ciutat de Barcelona. Queda per veure quines poden ser les possibles estratègies i, a partir de l'estudi de casos d'altres ciutats, valorar quin tipus d'estratègia pot ser adaptable a la ciutat de Barcelona sense caure en un procés de saturació que porti a la ciutat a perdre les seves particularitats. Aquest és també un punt que permet obrir altres línies d'investigació.

Així mateix, l'evolució del *graffiti* i l'art urbà, així com del muralisme associat a aquests moviments a la ciutat de Barcelona no han estat reconeguts a nivell de patrimoni cultural, històric i artístic per la ciutat de Barcelona. Barcelona compta amb un col·lectiu important d'artistes diversos i ha estat protagonista d'una escena artística entre els 80 i el 2005 que, si no es recopila històricament, esdevé una pèrdua constant de patrimoni. S'observa també una evolució d'un muralisme més activista, rebel i tancat en grups concrets cap a unes tendències que amb el temps són menys revolucionàries i espontànies però més participatives i integradores de la societat que habita l'espai públic. Aquesta és una altra línia d'investigació que pot obrir-se en l'àmbit més històric i artístic, que permeti traçar la història dels murals alternatius de *graffiti* i art urbà des dels seus protagonistes, que permeti avaluar l'existència d'un *Barcelona Style* i reconèixer els principals artistes sorgits de l'escena barcelonina.

Finalment, pel que fa al a qüestió dels impactes sobre la ciutat, no es pot establir una resposta clara. Si que és cert que, tant des de les institucions com des de les plataformes d'art urbà s'han fet projectes participatius i col·laboratius amb la ciutadania que han donat bons resultats, tot i que també n'hem mostrat d'altres que han fracassat. Malgrat això, aquests projectes són puntuals i no tenim prou informació com per valorar el seu impacte a mig, llarg termini, que seria també una línia important d'investigació que permetria validar possibles estratègies. Respecte al risc de gentrificació, si alguna cosa bona podem trobar al poc interès de les institucions pel muralisme és que a Barcelona la situació del muralisme no ha estat polititzada i per tant no ha contribuït a la gentrificació de barris o territoris. Això,

però, esdevé un repte a tenir en compte ara que en els darrers anys el muralisme s'ha fet més present i les institucions comencen a veure'n el potencial: la gentrificació no és un procés que depengui d'un únic paràmetre, així que la gestió pública és qui pot decidir orientar les intervencions murals cap a un procés de millora de l'espai urbà i de formació de significats per a la ciutadania o polititzar-lo a favor de la privatització i del mercantilisme. L'Ajuntament ha de decidir cap a on mirar: altres ciutats del món són exemple de gestions en una o altra direcció. Pel que fa als problemes de conservació, hem vist com la manca d'intervenció ha portat, en diverses ocasions, o bé a la desaparició del mural, o bé a la seva degradació, la qual cosa fa pensar que fer també un estudi acurat de l'estat actual dels murals de Barcelona podria donar molta informació per tal de preparar les estratègies a dur a terme.

Gideion, Leger & Sert instaven, a mitjans del segle XX, a la col·laboració integrada i al reconeixement, per part de les institucions, de les forces creatives capaces de crear obres que formessin “una veritable expressió de la nostra època”⁵⁴ (Giedion, Leger & Sert 1943 [1958] : 51). Arribats al 2020, aquesta crida es manté viva pel que fa al muralisme públic urbà contemporani a la ciutat de Barcelona.

⁵⁴ Traduït de la font original

7. Bibliografia

Abarca, Javier. «El papel de los medios en el desarrollo del arte urbano.» *Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*. Setembre de 2010. (últim accés: 21 de 12 de 2016).

Abarca, Javier. *El postgraffiti, su escenario y sus raíces: graffiti, punk, skaet y contrapublicidad*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2010.

Aco, Bernardo & altres. «Proyecto de mural literario en Les Corts (Barcelona).» *On the waterfront* 38, n° 1 (2015).

Ajuntament de Barcelona. «Catàleg Art Públic.»
http://w10.bcn.cat/APPS/gmocataleg_monum/CambialIdiomaAc.do?idioma=ca&pagina=welc
ome. (Últim accés: 05 de 06 de 2020)

Ajuntament de Barcelona. «Informe de la taula d'arts plàstiques i visuals.» 2006.

—. «Barcelona cada vez más limpia.» *La Vanguardia*, 26 de 07 de 2006: 62.

—. «Zonas infantiles más seguras y prácticas.» *La Vanguardia*, 06 de 12 de 2006: 41.

Ajuntament de Barcelona. «Ordenança municipal dels usos del paisatge urbà de la ciutat de Barcelona.» Ordenança Municipal, Ajuntament de Barcelona, 2006.

Ajuntament de Barcelona. *Ordenanza De Medidas Para Fomentar y Garantizar La Convivencia Ciudadana*. Ordenanza Municipal, Ajuntament de Barcelona, 12: 23, 2005.

Ajuntament de Barcelona. «Plan estratégico de cultura de Barcelona.» Plan estratégico, Ajuntament de Barcelona, 2006.

Centre de recerca Polis, UB. «Repositori Obert de Coneixement.»
<https://bcnroc.ajuntament.barcelona.cat/jsmui/browse?type=materia&value=Medianeras>
(últim accés: 16 de 05 de 2020).

Andreu, Sergi. «Los grafiteros huyen de Barcelona por el acoso del Ayuntamiento.» *El Mundo*, 13 de 09 de 2010.

Àrea d'Urbanisme de l'Ajuntament de Barcelona. *Projecte del Pla de Color*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1987.

Aroca, Jaume V. «Los nuevos pintores urbanos se esconden en la noche.» *La Vanguardia*, 04 de 04 de 1988: 15.

Augé, Marc. *Los No-lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa, 2000.

Bacharach, Sondra. «Street Art and Consent.» *British Journal of Aesthetics*, 2015: 481-495.

Ballaz, Xavier, entrevista de Arantxa Berganzo. (15 de 05 de 2020).

Ballaz, Xavier, entrevista de Arantxa Berganzo. *Difusor* (05 de 04 de 2019).

Exit through the gift shop. Dirigit per Banksy. 2010.

BCN Old School. <http://bcnoldschool.blogspot.com/search/label/Presentaci%C3%B3n> (último acceso: 24 de 05 de 2020).

Bel, German. «Tramontana Magazine 2 / Montana Colors / Art is not a crime, Henry Chalfant / 2019.» *Germán Bel - FASIM*. 02 de 2019. <https://www.fasim.org/tramontana-magazine-2-montana-colors-art-is-not-a-crime-henry-chalfant-2019/>.

Benach, Núria. «El centro histórico de Barcelona bajo presión: flujos globales y derecho a la ciudad.» En *Ciudad y diferencia. Género, cotidianeidad y alternativas.*, de R. Tello y H. Quiroz. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2009.

Benach, Núria. «La reinvençió de la ciutat en un context global mercantilitzat.» En *Ciudad y comunicaci3n*, de M. (ed) Mart3nez Hermida, 109 - 122. Fragua Editorial, 2010.

Berganzo, Arantxa. «Barcelona i l'art urbà, l'entesa possible.» *Barcelona metr3polis*. 10 de Juny de 2017. <http://lameva.barcelona.cat/bcnmetropolis/calaixera/reports/barcelona-i-lart-urba-lentesa-possible/>.

Blanchar, Clara. «Tregua para los 'graffitis'.» *El Pa3s*, 26 de 10 de 2014.

«BTV.» 15 de 11 de 2010. <http://www.btv.cat/btvnoticies/2010/11/15/color-contra-la-campanya-de-lajuntament-persianes-netes/>.

Calm, Gemma Miralles. «Arte en los muros.» *La Vanguardia*, 17 de 11 de 1992: 9.

Campàs, Joan. *Els llegats de l'art del segle XX*. Barcelona: UOC, 2015.

Campàs, Joan. *La construcci3n del concepte d'art a la postmodernitat*. UOC, 2015.

Cant3, Natalia. *Fonaments de la investigaci3n qualitativa*. Barcelona: UOC, 2018.

Capasso, Ver3nica. «Espacio social: Aportes para una definici3n del concepto y su posible relaci3n con el arte. Seminario de Historia da Cidade e do Urbanismo.» *Memoria Acad3mica*. 13 a 15 de Septiembre de 2016.

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.6682/ev.6682.pdf (últim acc3s: 15 de Abril de 2020).

Casanovas, Miquel Mart3 i. *Cap a una cultura urbana de l'espai p3blic: l'experi3ncia de Barcelona (1979 - 2003)*. Barcelona: UPC, 2004.

Casasús, Josep M. «Graffiti clàssic.» *La Vanguardia*, 07 de 08 de 1995: 12.

Casasús, Josep Maria. «Buenos graffiti.» *La Vanguardia*, 30 de 08 de 1993: 12.

Catà, Josep. «Graffitis: ¿Conservarlos o dejarlos como arte ef3mero?» *El Pa3s*, 29 de 10 de 2016.

CCCB. 30 de 11 de 2007. <http://www.cccb.org/ca/activitats/fitxa/la-recuperacio-de-la-ciutat/218391> (últim acc3s: 21 de 01 de 2017).

- CCCB. *Memòria 2002/2003*. Memòria d'activitat, Barcelona: CCCB, 2003.
- . «The influencers.» CCCB. 2020. <https://www.cccb.org/es/proyectos/ficha/the-influencers/40706> (últim accés: 01 de 06 de 2020).
- Cebrián, Juan C. «Rechazo a los "graffiti".» *La Vanguardia*, 20 de 12 de 1993: 18.
- Style Wars*. Dirigido por Henry Chalfant y Tony Silver. 1983.
- Contorno Urbano. *Contorno Urbano*. 2019. <https://www.contournurbano.com/> (últim accés: 01 de 04 de 2019).
- DASE. «Dase Graffiti.» *Flickr Hive Mind*. 2013. <https://hiveminer.com/Tags/dase,graffiti>.
- Delgado, Manuel, y Daniel Malet. «El espacio público como ideología.» 2011.
- Diaz, Sergi. «Politiques de Barcelona al voltant de l'art urbà.» *Taula rodona inauguració B-Murals*. Barcelona, 2019.
- Difusor. *Difusor*. 2016. <http://www.difusor.org/es/>.
- Difusor. *Difusor Stencil Meeting*. 2007. difusor2007.difusor.org (últim accés: 20 de 05 de 2020).
- Difusor. «Open Walls Conference.» *Memoria*, Barcelona, 2011.
- Difusor. «Open Walls Conference 2013.» 2013. <http://www.conference2013.openwalls.info/> (últim accés: 20 de 05 de 2020).
- Difusor. «Open Walls Conference 2014.» *Catàleg*, Barcelona, 2014.
- Difusor. «Open Walls Conference 2015.» 2015. <http://www.conference2015.openwalls.info/> (últim accés: 20 de 05 de 2020).
- Difusor. «Open Walls Conference 2016» 2016. <http://www.conference2016.openwalls.info/> (últim accés: 20 de 05 de 2020).
- Digerible. *Digerible.com: arte urbano*. 2019. <https://digerible.com/>.
- Las Calles Hablan*. Dirigido por Justin Donlon. Producido por On-Ist Films / Mapping Barcelona Public Art. 2013.
- Duque, Félix. «Arte urbano y espacio público.» *Res Pública*, n° 26 (2011): 75 - 93.
- EFE. «Barcelona limpiará de grafiti las persianas de comercios de la Rambla y la Sagrada Familia.» *La Vanguardia*, 14 de 03 de 2013.
- EFE News Service. «El arte urbano se erige como nuevo atractivo turístico de la ciudad de Lisboa.» *EFE News Service*, 26 de Maig de 2015.
- . «Lisboa se rinde al arte urbano.» *EFE News Service*, 07 de Març de 2012.

Espuñes, Rosa Senserrich. «Conservación de una obra efímera de arte urbano: el mural dels gats en el centro de Barcelona.» 2016.

Estudio 34. *Guía de Arte Urbano Barcelona*. Barcelona: Estudio 34, 2019.

Europa Press. «Más de un millón de multas en Barcelona por incumplir las ordenanzas municipales de 2007.» *El País*, 24 de 01 de 2008.

Fabré, Jaume. «Mural dels Gats.» *Catàleg d'Art Públic*. 2012.
http://w10.bcn.cat/APPS/gmocataleg_monum/CambialdiomaAc.do?idioma=ca&pagina=welcome (últim accés: 22 de 05 de 2020).

Fabré, Jaume, y Josep Maria Huertas. «Configuracions Urbanes.» *Catàleg d'Art Públic de l'Ajuntament de Barcelona*.
http://w10.bcn.cat/APPS/gmocataleg_monum/CambialdiomaAc.do?idioma=ca&pagina=welcome (últim accés: 15 de 05 de 2020).

Facciponte, Guiseppina. «El arte público.» *Interartive*. Setembre de 2017.
<https://interartive.org/2017/09/arte-publico>.

Fargas, RosaM. Gasol, y Rosa Senserrich Espuñes. «El papel del conservador-restaurador en el Arte Urbano comisionado: reflexiones a partir de los datos recogidos en la Open Walls Conference 2015 de Barcelona.» Barcelona, 2015.

Farré, Jordi Caufapé. «Barcelona "Hip-Hop".» *La Vanguardia*, 29 de 05 de 1988.

Fernández Nieto, María Antonia, y Eduardo Zamarró Flores. «Aliseda 18. Muralismo desde la participación ciudadana para la recuperación urbana.» *Arte y Ciudad - Revista de Investigación*, 3, 2013: 557 - 567.

Foster, Hal & altres. *Art since 1900*. London: Thames & Hudson, 2016.

Fundació Miró. «Murals.» *Fundació Miró*. 2010.
<https://www.fmirobcn.org/ca/exposicions/1955/murals> (últim accés: 01 de 06 de 2020).

Gabinet del Color. «Plans de Color.» *Gabinet del Color*. 2019.
<http://gabinetdelcolor.com/plans-del-color.html> (últim accés: 18 de 05 de 2020).

Galeria Oberta. 2007. <http://www.galeriaoberta.difusor.org/manifest-manifiesto-manifiesto/> (últim accés: 03 de 01 de 2017).

Garcia, Marc. *Entrevista* (11 de Gener de 2017).

Gergen, K.J. «El asedio del yo.» En *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*, de K.J. Gergen, 19 - 39. Barcelona: Paidós, 1992.

Giedion, Sigfried, Ferdinand Leger, y Josep Lluís Sert. «Nine points on monumentality.» En *Architecture you and me*, de Sigfried Giedion, 49-51. Cambridge: Harvard University Press, 1943 [1958].

Gómez Aguilera, Fernando. «Arte, ciudadanía y espacio público.» *On the w@terfront*, 2004: 36 - 51.

BCN Rise&Fall. Dirigido por Aleix Gordo Hostau y Gustavo López Lacalle. 2013.

Hall, Stuart. «Introducción: ¿quién necesita identidad?» *Cuestiones de identidad cultural* (Amorrurtu Editores), 2011: 13 - 39.

Harvey, David. «El arte de la renta: la globalización y la mercantilización de la cultura.» En *Capital financiero, propiedad inmobiliaria y cultura*, de David Harvey y N. Smith, 29 - 54. Barcelona: MACBA - UAB, 2005.

Hernández, Paco. «El arte urbano: nuevo camino en las disciplinas artísticas.» *Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*. Setembre de 2007.

<http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=24> (últim accés: 21 de 12 de 2016).

Imaginart. *Imaginart Gallery*. 2017. <http://www.imaginart-gallery.com/ca/novedades/>.

Institut de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona. *La Cultura, motor de la ciutat del coneixement (Pla estratègic del sector cultural de Barcelona)*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

Jarque, Fietta. «Artistas a pie de calle.» *El País*, 10 de 02 de 2012.

Jiménez, Antonio. «Lisboa, galería de arte urbano.» *El País*, 03 de 09 de 2013.

Junyent, Maria. «Ciutat Vella s'escriu amb B de bellesa.» *Time Out Barcelona*. 26 de Agost de 2014. <https://www.timeout.cat/barcelona/ca/art/ciutat-vella-sescriu-amb-b-de-bellesa>.

La Razón. «Lisboa museo de arte urbano.» *La Razón*, 26 de 12 de 2014.

La Vanguardia. «Barcelona estrena un nuevo proyecto de murales contemporáneos en Ciutat Vella.» *La Vanguardia*. 10 de 07 de 2014. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20140710/54411779804/barcelona-estrena-un-nuevo-proyecto-de-murales-contemporaneos-en-ciutat-vella.html> (últim accés: 15 de 05 de 2020).

La Vanguardia. «CIU pide más espacios para los grafiteros.» 15 de 05 de 2004: 4.

La Vanguardia. «Frente al público.» 04 de 06 de 2003.

Lacy, Suzanne. *Mapping the terrain: New Genre Public Art*. Kahle/Austin Foundation, 1995.

Lohman, Jonathan M. *"The Walls Speak"*. Pennsylvania: University of Pennsylvania, 2001.

López, Matías David. «Artistas vs. Vándalos: construcciones binarias desde la prensa comercial.» *Revista CS*, 22 (Facultad de Derecho y Ciencias Sociales), 2017: 63-90.

Luque, Carmen. «Nueva York: Times Square se transforma.» *La Vanguardia*, 25 de 04 de 1997: 10.

- MACBA. «Todos juntos podemos parar el sida, 1989 (1996) (1998) (2014).» MACBA. 2019. <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/haring-keith/todos-juntos-podemos-parar-sida> (último acceso: 18 de 05 de 2020).
- Manzano, Emilio. «De Altamira al Poble Espanyol.» *La Vanguardia*, 28 de 06 de 1994: 4.
- . «La Diputación coordina un curso para enseñar a pintar "graffitis" a 150 jóvenes.» *La Vanguardia*, 14 de 02 de 1992.
- Marín, Esteban, entrevista de Arantxa Berganzo. *Contorno Urbano* (09 de 04 de 2019).
- Martí, Miquel. *A la recerca d'una civitas contemporània. Cap a una cultura urbana de l'espai públic: l'experiència de Barcelona (1979 - 2003)*. Barcelona: UPC, 2004.
- Martín, Xavier Sala i. «Higiene Democrática.» *La Vanguardia*, 17 de 05 de 2003: 33.
- Massey, Doreen. «Philosophy and politics of spatiality: some considerations. The Hettner-Lecture in Human Geography.» *Geographische Zeitschrift* 87, n° Jahrg., H. 1 (1999): 1-12.
- Massons, Elena. «Les parets mitgeres.» *Catàleg d'Art Públic de l'Ajuntament de Barcelona*. (último acceso: 15 de 05 de 2020).
- . «Mitgera de la Plaça de les Olles.» *Catàleg d'Art Públic*. 2019. http://w10.bcn.cat/APPS/gmocatalog_monum/CambialdiomaAc.do?idioma=ca&pagina=welc ome (último acceso: 20 de 05 de 2020).
- Menor Ruiz, Luis. *Arte urbano y políticas públicas en la ciudad contemporánea. El caso de Madrid*. Barcelona: UAB, 2017.
- Menor Ruiz, Luis. *Arte urbano y políticas públicas en la ciudad contemporánea. El caso de Madrid*. Barcelona: UAB, 2017.
- Mercader, Carla. «Barcelona invierte 10.800 euros al día en eliminar grafitis y carteles.» 20 minutos, 01 de 04 de 2016.
- Moner, Carles E. «Ornato de inmuebles y alquileres.» *La Vanguardia*, 05 de 11 de 1993: 20.
- Monzó, Quim. «No os enrolléis tanto.» *La Vanguardia*, 29 de 12 de 2010.
- Mural Arts Institute. «<https://www.muralarts.org/>.» 2020. <https://www.muralarts.org/> (últim accés: 30 de 05 de 2020).
- Mural Arts Philadelphia. «Mural Arts Philadelphia.» 2019. <https://www.muralarts.org/>.
- Museo Reina Sofía. *Serra*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1992.
- Nobulo. *NOBULO*. 2017. <http://www.nobulo.org/> (últim accés: 20 de 01 de 2017).
- Observatorio de Arte Urbano. *Observatorio de Arte Urbano*. 2019. <http://observatoriodearteurbano.org/>.
- Barcelona 2006. L'any del civisme*. Dirigido por Jordi Oriola. 2007.

- Parramon, Ramón. «Arte, Participación y Espacio Público.» Barcelona, 2003.
- Pauné, Meritxell M. «Los comerciantes de Barcelona serán multados si encargan graffiti para su persiana.» *La Vanguardia*, 27 de 12 de 2010.
- Planas, Miguel Angel. «"Trama Barcelona", intervenció mural en l'espai urbà.» *Urtx* 56 - 61.
- Porcel, Baltasar. «Perro i pordiosero.» *La Vanguardia*, 29 de 10 de 1993: 19.
- Prieto, Manuel Díaz. «Un artista de moda en Nueva York pinta contra el sida en Ciutat Vella.» *La Vanguardia*, 28 de 02 de 89: 22.
- Punsola, Francesc. *Bocetos Safari Spray*. 23 de 12 de 2009.
<http://franktrepax.blogspot.com.es/2009/12/bocetos-safari-spray.html>.
- Queralt, Natàlia. «9 obras de arte urbano en Barcelona.» *El Periódico*. 04 de 04 de 2018.
<https://www.elperiodico.com/es/onbarcelona/visitar/20180404/barcelona-arte-urbano-6719241>.
- Ramos, Xavier Salas. *L'artista com a facilitador en els processos de participació ciutadana: el cas Baró de Viver a Barcelona*. Barcelona: UB, 2015.
- Rebobinart. 2014. <http://rebobinart.com/> (último acceso: 19 de 12 de 2016).
- Rebobinart. *Persianes Lliures*. 2008.
<http://persianeslliures.blogspot.com.es/2011/01/persianes-lliures-i-altres-plataformes.html>.
- . *Rebobinart*. 2019. <http://rebobinart.com/ca/> (último acceso: 01 de 04 de 2019).
- . *ÚS Barcelona*. 2014. <http://2014.usbarcelona.com/>.
- Remesar, Antoni, y Núria Ricart. *Arte, ciudad, sociedad. Arte para todos, Arte con todos, Arte por todos*. Revista monogràfica, Barcelona: CR POLIS. GRC Art, Ciutat, Societat. Universitat de Barcelona, 2013.
- Antoni Remesar & altres «Inclusion and empowerment in public art and urban design.» *On the waterfront*.
- Riggle, Nicholas Alden. «Street Art: The Transfiguration of the Commonplaces.» *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2010: 243-257.
- Ruiz, Luis Menor. *Arte urbano y políticas públicas en la ciudad contemporánea. El caso de Madrid*. Barcelona: UAB, 2017.
- Sancho, Jesús. «El incivismo estropea el Mural de la memoria de Baró de Viver.» *La Vanguardia*, 01 de 04 de 2014.
- Sastre, Xavi. «Francotiradores del aerosol.» *La Vanguardia*, 15 de 01 de 2001: 1.
- Plantillas de Barcelona*. Dirigido por Video Schhh. 2007.
- Sennet, Richard. *Construir y habitar*. Barcelona: Artmarcadia, 2019.

Sierra, Lluís, y Jaume V. Aroca. «La epidemia del tag.» *La Vanguardia*, 17 de 10 de 1993: 41-42.

Solís Solís, Juan Manuel. «Intervención, control, conducta y espacio. Intencionalidad política en el espacio público de Barcelona: Geografía comparada de Ciutat Vella i Nou Barris.» Tesis Doctoral, Universitat de Lleida, Lleida, 2018.

Spanish Graffiti. «Spanish Graffiti.» 2002.
http://www.spanishgraffiare.com/entrevista_a_zosen.html (último acceso: 22 de 05 de 2020).

Spiegel, Olga. «La primera individual española de Jean Michel Basquiat, en Dau al Set.» *La Vanguardia*, 01 de 11 de 89: 42.

—. «La Virreina propone un recorrido por los "graffitis" de las paredes barcelonesas.» *La Vanguardia*, 21 de 06 de 1996: 42.

Tate Modern. *Tate Modern*. 08 de 2008. <http://www.tate.org.uk/search?q=sixeart>.

Torrellas, Oriol. «Girona pierde la batalla contra las pintadas pese al endurecimiento de las sanciones.» *La Vanguardia*, 28 de 05 de 1997: 35.

TV3. *Pintar i córrer*. 1991. <https://www.youtube.com/watch?v=ns2RxURk4kg> (último acceso: 03 de 01 de 2017).

TVBoy. «TVBoy Instagram.»

Untapped Cities. *Untapped Cities*. 13 de 02 de 2012.
<http://untappedcities.com/2012/02/13/the-legalization-of-street-art-in-rio-de-janeiro-brazil/>.

Urbacolors. *Urbacolors*. 2017. <https://www.urbacolors.com/>.

Vidal, Tomeu & altres. «El mural de la memoria y la Rambla Ciutat d'Asunción del barrio de Baró de Viver (Barcelona): repensado la participación ciudadana en el diseño urbano.» *Athenea Digital* 12, nº 1 (2012): 29 - 53.

Waclawek, Anna. «From Graffiti to the Street Art Movement: Negotiating Art Worlds, Urban Spaces, and Visual Culture, c. 1970 - 2008 .» Montreal, 2008.

Winwood Arts District. *Winwood Arts District*. 2017.
<http://www.wynwoodmiami.com/about.php>.

Wooster Collective. *Wooster Collective*. 2017. <http://www.woostercollective.com/#grid-view>.

Zosen, entrevista de Arantxa Berganzo. *Entrevista a Zosen* (18 de 05 de 2020).

8. Taula d'il·lustracions

Imatge 1: *Diagrama del muralisme urbà contemporani*. Elaboració pròpia. Pàg. 17

Imatge 2: *Mitgera Mitre-Tres Torres*. Pepita Torres, 1987. Barcelona. Catàleg d'Art Públic de l'Ajuntament de Barcelona. Pàg. 37

Imatge 3: *Mitgera Sants 99*. Juan Manuel Nicolás, 1990. Barcelona. Catàleg d'Art Públic de l'Ajuntament de Barcelona. Pàg. 37

Imatge 4: *Els balcons de Barcelona*. Cité de la creation, 1992. Barcelona. Catàleg d'Art Públic de l'Ajuntament de Barcelona. Pàg. 37

Imatge 5: *Safari Spray*. Frank Trepax & altres, 1987. Barcelona. Barcelona Murs. Pàg. 39

Imatge 6: *Todos juntos podemos parar el SIDA*. Keith Haring, 1989 (reconstrucció). MACBA. Pàg. 40

Imatge 7: *Mitgera de les Formigues*. José Manuel Pinillo, 2004. Barcelona. Catàleg d'Art Públic de l'Ajuntament de Barcelona. Pàg. 44

Imatge 8: *Mitgera Plaça de les Olles*. Col·lectiu de 12 artistes, 1994. Barcelona. Repositori Obert de Coneixement de l'Ajuntament de Barcelona. Pàg. 45

Imatges 9 i 10: *Mural dels Gats*. Arnal Ballester, 1998. Barcelona. Repositori Obert de Coneixement de l'Ajuntament de Barcelona. Pàg. 45

Imatges 11 i 12: *Fragments del mural del Bon Pastor*. Bernardo Gago & altres, 1999. Barcelona. Catàleg d'Art Públic de l'Ajuntament de Barcelona. Pàg. 46

Imatge 13: *Mural WTC*. Ovejas Negras, 2003. Barcelona. Barcelona Street Art. Pàg. 50

Imatge 14: *Mitgeres de Mallorca 248 i 252, Travessera de les Corts 72 i Plaça de la Prosperitat*. Diversos autors 2007 - 2009. Barcelona. Catàleg d'Art Públic de l'Ajuntament de Barcelona. Pàg. 56

Imatge 15: *Mural del Tauró dels 100€*. Blu, 2009. Barcelona. Catàleg d'Art Públic de l'Ajuntament de Barcelona. Pàg.61

Imatge 16: *El món neix a cada besada*. Joan Fontcuberta, 2014. Barcelona. Catàleg d'Art Públic de l'Ajuntament de Barcelona. Pàg. 62

Imatge 17: *Mitgera dels Objectes*. 2011. Barcelona. Catàleg d'Art Públic de l'Ajuntament de Barcelona. Pàg. 63

Imatge 18: *Mural de la Memòria*. Centre de Recerca Polis, 2011. Barcelona. Catàleg d'Art Públic de l'Ajuntament de Barcelona. Pàg. 64

Imatge 19: *L'Esperit de la Muntanya*. Sixe Paredes, 2016. Barcelona. Fotografia d'Àlex Escorihuela. Art als carrers de Barcelona. Pàg. 64

Imatge 20: *Panorama*. Jorge Rodríguez Gerada, 2015. Barcelona. Fotografia d'Àlex Escorihuela. Art als carrers de Barcelona. Pàg. 66

Imatge 21: *Micropoema gràfic*. Miss Van, 2016. Barcelona. Fotografia d'Àlex Escorihuela. Art als carrers de Barcelona. Pàg. 66

Imatge 22: *Mural Zosen & Mina Hamada a La Escocesa*, 2011. Barcelona. Zosen. Pàg. 66

Imatge 23: *Murals realitzats en el marc OWC 2013 – 2016*. Diversos autors. Barcelona. Open Walls Conference. Pàg. 68

Imatge 24: *Mural Tribut a Joan Miró*. Sixe Paredes, 2014. Barcelona. Instagram @sixeparedes. Pàg. 70

Imatge 25: *Mural Literari*. Nados&Inocuo, 2014. Fotografia d'Àlex Escorihuela. Art als carrers de Barcelona. Pàg. 70

9. Annex

Taules buidatge del Catàleg d'Art Públic de l'Ajuntament de Barcelona.

Millora del paisatge urbà 1979 - 1992					
Any	Nom	Autor	Professió	Emplaçament	Districte
1990 (pels voltants de)	Sant Pere més Baix	Andreu Arriola	Arquitecte	Sant Pere més Baix	Ciutat Vella
1992	Balcons de Barcelona	Cité de la Creation	Col·lectiu d'artistes	Pablo Neruda cantonada Enamorats	Eixample
1988	Mural de Vallcarca	Joan Barjau i Gabriel Poblet	Disseny Gràfic	Repartidor 51-55	Gràcia
1991	Mitgera Gran de Gràcia	Joan Manuel Nicolás	Arquitecte	Gran de Gràcia 264	Gràcia
1989	Mitgera Salvador Allende	Federico Correa	Arquitecte	Plaça Salvador Allende	Horta Guinardó
1990	Mitgera de Sants	Juan Manuel Nicolás	Arquitecte	Carrer de Sants 98	Sants Montjuïc
1987	Mitgera Miter-Tres Torres	Pepita Teixidor	Arquitecta	Tres Torres 40	Sarrià Sant Gervasi
1990 (pels voltants de)	Mitgera Pàdua-Mitre	Yago Conde	Arquitecte	Carrer de Pàdua cantonada General Mitre	Sarrià Sant Gervasi
TOTAL					8

Millora del paisatge urbà 1992 - 2004					
Any	Nom	Autor	Professió	Emplaçament	Districte
1993	A Mary Santpere	Luis Archilla i Terol	Arquitecte	Rambla 101	Ciutat Vella
1994	Mitgera Capellans	Esteve i Robert Terrades	Arquitecte	Sagristsans 3	Ciutat Vella
1994	Mitgera Plaça de les Olles	Col·lectiu de dotze artistes	Artista plàstic	Plaça de les Olles	Ciutat Vella
1998	Mitgera de la Plaça de Castella	Anònim	--	Plaça castella	Ciutat Vella
1998	Façana Escola Vedruna	Maria Luisa Aguado, Marisa Calmell	Arquitectes	Plaça dels Angels	Ciutat Vella
1998	Mural dels Gats	Arnal Ballester	Pintor i dibuixant	Xuclà 5	Ciutat Vella
2000	Mitgera "Pavia"	Disseny: DRAC Direcció tècnica de Miquel Ballester Realització artística: Rafael Cerdan, Andreu Mitjans, amb la col·laboració de Jonathan Cerdan i Montserrat Jornet, signada	Pintors	Francesc Cambó 25	Ciutat Vella
					7
2001	Mitgera de la concepció	Disseny: Josep Corretja amb la col·laboració d'Esperanza Velasco	Arquitecte	Aragó 313	Eixample
					1
1995	Mosaics al carrer Gran de Sant Andreu	Disseny i execució: Antoni Gabarre González, signada		Carrer Gran de Sant Andreu entre Passeig Fabra i Puig i Malats	Sant Andreu
1999	Els murals del Bon Pastor	Coordinador: Bernardo Gago, amb la col·laboració d'Agustina Segarra, Roberto Navalón, José María Martínez, José Pérez, Jorge Garrochena, Sara Martínez, Mónica Ramírez, Ester Miguel, Ino Cabezuelo, signats individualment	Pintor Pintor	Plaça Fèlix Rodríguez de la Fuente	Sant Andreu
					2
				TOTAL	10

Millora del paisatge urbà 2004 - 2020					
Any	Nom	Autor	Professió	Emplaçament	Districte
2011	Mitgera dels Objectes	Idea: Alumnes d'escoles de Ciutat Vella sobre el conte "El principi de la saviesa" de Pere Calders		Pescadors 85	Ciutat Vella
2019	Mitgera de l'aqüeducte	Arquitecte: Lluís Dilmé i Romagós, Xavier Fabré	-- Arquitecte	Plaça del Vuit de Març	Ciutat Vella
					2
2007	Art poètica i poema visual	Arquitecte: Joan Manuel Clavillé, amb la col·laboració de Cristina Trius i Isaac Hita	Arquitecte	València, 250-252	Eixample
					1
2012	Mitgera de la Palmera	Poema de Ràfols Casamada	--	Travessera de dalt 2	Gràcia
					1
2011	Ateneu Hortenc	Eva Sanchez i Pablo Roel	Arquitecte	Pere Pau, 10	Horta Guinardó
2016	L'esperit de la muntanya	Sixè Paredes	Pintor	Lepant 424	Horta Guinardó
					2
2009	A Franz Platko	Arquitecte: Joan Manuel Clavillé sobre un cal·ligrama de Carles Sindreu	Arquitecte	Travessera de les Corts, 72	Les Corts
2011	Jardí Tarradellas		---	Av. Josep Tarradellas amb carrers Berlín i Marquès de Sentmenat	Les Corts
					2
2009	A Brossa	Perejaume	Artista Visual	Plaça de la Prosperitat	Nou Barris
					1
2011	Mural del Còmic	Daniel torres	Il·lustrador	Fluvià 89	Sant Martí
					1
2011	Mitgeres del Bestiari	Textes de Joan Oliver (Pere Quart) Il·lustracions de Xavier Nogués	Il·lustrador	Constitució, 122 i Riera Blanca, 137-139	Sants Montjuïc
					1
TOTAL					11

Art als nous espais públics 1979 - 1992			
Any	Nom	Districte	Tipologia
1982	A Emili Vendrell	Ciutat Vella	No mural
1983	Font de Neptú	Ciutat Vella	No mural
1983	Monument a Picasso	Ciutat Vella	No mural
1983	A Àngel Guimerà	Ciutat Vella	No mural
1985	A Josep Maria Folch i Torres	Ciutat Vella	No mural
1986	Topos V	Ciutat Vella	No mural
1988	A Margarida Xirgu	Ciutat Vella	No mural
1989	Gambrinus	Ciutat Vella	No mural
1989	Gato	Ciutat Vella	No mural
1991	Homenatge a l'exposició de 1888	Ciutat Vella	No mural
1991	Monument	Ciutat Vella	No mural
1992	Cap de Barcelona	Ciutat Vella	No mural
1992	Els màstils del portal	Ciutat Vella	No mural
1992	Personatges Moll de la Fusta	Ciutat Vella	No mural
1992	A Joan Salvat Papasseït	Ciutat Vella	No mural
1992	A Ròmul Bosch i Alsina	Ciutat Vella	No mural
1992	Arc 44,5°	Ciutat Vella	No mural
			17
1983	Dona i Ocell	Eixample	No mural
1985	Eix de l'Avinguda Gaudí	Eixample	No mural
1985	El Bon temps perseguint la tempesta	Eixample	No mural
1985	Medalló Antoni Gaudí	Eixample	No mural
1985	Font de l'Avinguda Gaudí	Eixample	No mural
1987	Porta Jardí de la Torre de les aigües	Eixample	No mural
1988	Parc de l'Estació del Nord	Eixample	No mural
1988	Sol i Ombra	Eixample	No mural
1988	Il·luminació del Parc de l'Estació Nord	Eixample	No mural

1990	Escolars	Eixample	No mural
			10
1982	Al mestre Joan Balcells	Gràcia	No mural
1982	A Pompeu Fabra	Gràcia	No mural
1984	LA Colometa	Gràcia	No mural
1986	Rellotge de Sol	Gràcia	No mural
1986	Sol i Lluna	Gràcia	No mural
1987	Tòtem	Gràcia	No mural
1987	Elogi de l'aigua	Gràcia	No mural
			7
1984	Poema Visual en tres temps	Horta Guinardó	No mural
1985	Onze poliedres	Horta Guinardó	No mural
1985	A Salvador Allende	Horta Guinardó	No mural
1990	A Castelao	Horta Guinardó	No mural
1988	Vela del Racó de l'Olivera	Horta Guinardó	No mural
1988	David i Goliat	Horta Guinardó	No mural
1991	El submarí soterrat	Horta Guinardó	No mural
1992	Font de la Plaça Castellana	Horta Guinardó	No mural
			8
1989	Euclidiana	Les Corts	No mural
			1
1983	Homenatge a la Mediterrània	Nou Barris	No mural
1986	Als nous catalans, escultura i pintures al mur	Nou Barris	No mural
1986	Als nous catalans. Júlia	Nou Barris	No mural
1986	Murs de la Via Júlia	Nou Barris	Mural
1986	Torre Favència	Nou Barris	No mural
1986	Font Mutant	Nou Barris	No mural
1988	Escullera	Nou Barris	No mural
1989	Mitjana escultòrica	Nou Barris	No mural
1990	La república	Nou Barris	No mural
			9

1987	Sense Títol. Plaça General Moragues	Sant Andreu	No mural
			1
1984	Mur	Sant Martí	No mural
1984	Les cultures	Sant Martí	No mural
1986	Ritus de primavera	Sant Martí	No mural
1987	Plaça Can Robacols	Sant Martí	No mural
1991	Llar per la tortuga dels vuit anells	Sant Martí	No mural
			5
1982	Maternitat	Sants Montjuïc	No mural
1983	Plaça dels Països Catalans	Sants Montjuïc	No mural
1984	Font de Can Sabaté	Sants Montjuïc	No mural
1985	Parc de l'Espanya Industrial	Sants Montjuïc	No mural
1985	Neptú	Sants Montjuïc	No mural
1985	Els bous de l'abundància	Sants Montjuïc	No mural
1985	Venus Moderna	Sants Montjuïc	No mural
1985	Tors de dona	Sants Montjuïc	No mural
1985	Landa V	Sants Montjuïc	No mural
1985	Alto Rhapsody	Sants Montjuïc	No mural
1987	El Drac	Sants Montjuïc	No mural
1986	El ciclista	Sants Montjuïc	No mural
1991	L'ou com balla	Sants Montjuïc	No mural
1991	Dique seco	Sants Montjuïc	No mural
			14
1986	Ofèlia ofegada	Sarrià Sant Gervasi	No mural
1986	Portes d'accés de vil·la cecília i vil·la Amèlia	Sarrià Sant Gervasi	No mural
1988	Escut de Barcelona	Sarrià Sant Gervasi	No mural
			3
			75

Art als nous espais públics JJOO 1992 (OLIMPIADA CULTURAL)			
Any	Nom	Districte	Tipologia
1992	Rosa dels Vents	Ciutat Vella	No mural
1992	L'estel Ferit	Ciutat Vella	No mural
1992	Sense títol, balança Romana	Ciutat Vella	No mural
1992	Crescendo appare	Ciutat Vella	No mural
1992	Una habitació on sempre plou	Ciutat Vella	No mural
1992	Born	Ciutat Vella	No mural
1992	Sense títol, quatre falques	Ciutat Vella	No mural
1992	Deuce Coop	Ciutat Vella	No mural
1992	Font de la Plaça dels Voluntaris	Ciutat Vella	No mural
1992	Pilota	Ciutat Vella	No mural
			10
1992	A Alfonso Comín	Gràcia	No mural
			1
1992	Mistos	Horta Guinardó	No mural
1992	Forma i espai	Horta Guinardó	No mural
1992	Dime dime querido	Horta Guinardó	No mural
1994	Vent del Nord	Horta Guinardó	No mural
1992	Cabriola	Horta Guinardó	No mural
			5
1992	Geometria d'ombres	Les Corts	No mural
1992	El Viatger	Les Corts	No mural
1992	Busseig	Les Corts	No mural
			3
1992	Aquari, Piscis, Taure	Sant Martí	No mural
1992	Parc del Poblenou. Ashraf II	Sant Martí	No mural
1992	El pla de la nostàlgia	Sant Martí	No mural
1992	Estany de Cobi	Sant Martí	No mural
1992	Barcelona 1992	Sant Martí	No mural
1992	Cilindre	Sant Martí	No mural

1992	Raspall del Vent	Sant Martí	No mural
1992	Les pèrgoles de l'avinguda d'Icària	Sant Martí	No mural
1992	Plaça dels Campions	Sant Martí	No mural
1992	David i Goliat	Sant Martí	No mural
1994	Rellotge de Sol Bifilar	Sant Martí	No mural
1991	Las pajaritas	Sant Martí	No mural
1992	Meridià	Sant Martí	No mural
1992	El llarg viatge	Sant Martí	No mural
1992	Fraternitat	Sant Martí	No mural
1993	Dona que es banya	Sant Martí	No mural
1993	Cavalls desbocats	Sant Martí	No mural
1992	Voga	Sant Martí	No mural
1992	Capbussament	Sant Martí	No mural

19

1990	Canvi	Sants Montjuïc	No mural
1991	Tors Olímpic	Sants Montjuïc	No mural
1992	Pebeter Olímpic	Sants Montjuïc	No mural
1992	Campana de la pau	Sants Montjuïc	No mural
1992	Luci Minici Natal	Sants Montjuïc	No mural
1992	Tors de l'estiu	Sants Montjuïc	No mural
1992	El volcà del Paral·lel	Sants Montjuïc	No mural
1992	Llançament	Sants Montjuïc	No mural

8

1992	Xip-Xap	Sarrià Sant Gervasi	No mural
------	---------	---------------------	----------

1

47

S'eliminen del recompte per ser d'interior

1992	Hèlios i les fases llunars	Eixample
1992	Jocs Olímpics	Eixample

Art als nous espais públics 1992 - 2004			
Any	Nom	Districte	Tipologia
1993	Ignauguració del Passeig Joan de Borbó	Ciutat Vella	No mural
1994	Barcino Ideograma Corpori	Ciutat Vella	No mural
1998	Mútua escolar Blanquerna	Ciutat Vella	No mural
1998	Espai Escènic Joan Brossa	Ciutat Vella	No mural
1999	Al General Moragues	Ciutat Vella	No mural
			5
1996	Mistral	Eixample	No mural
1998	A Lluís Companys	Eixample	No mural
2002	Mural Editorial Sopena	Eixample	No mural
2014	Ombres II	Eixample	No mural
2014	Ombres I	Eixample	No mural
			5
1997	Gràcia a Salmerón	Gràcia	No mural
2009	El Canal de Suez	Gràcia	No mural
2014	Selene	Gràcia	No mural
			3
1999	L'ordre d'avui	Horta Guinardó	No mural
			1
1994	Jardins d'Olga Sacharoff	Les Corts	No mural
1997	Rellotge analemàtic	Les Corts	No mural
1998	A Josep Tarradellas	Les Corts	No mural
1999	A Prat de la Riba	Les Corts	No mural
			4
1998	Parc Josep M. Serra Martí	Nou Barris	No mural
1998	Alegries	Nou Barris	No mural
1998	Font Manuel de Falla	Nou Barris	No mural
1999	Parc Central de Nou Barril	Nou Barris	No mural
1999	Flama	Nou Barris	No mural
2010	El Petit Príncep	Nou Barris	No mural

			6
1997	Megajoguina	Sant Martí	No mural
1999	Línia de la Verneda	Sant Martí	No mural
1999	Línia de la Verneda. A	Sant Martí	No mural
1999	Línia de la Verneda. B	Sant Martí	No mural
2002	Parc de Diagonal Mar	Sant Martí	No mural
2007	Sisena Paret	Sant Martí	No mural
2008	Parc del Centre del Poble Nou	Sant Martí	No mural
2008	Pou del món	Sant Martí	No mural
2013	BRUUM - RUUM	Sant Martí	No mural
			9
1995	Parc de les tres xemeneies	Sants Montjuïc	No mural
1998	Als europeistes	Sants Montjuïc	No mural
2003	Poemes Visuals	Sants Montjuïc	No mural
			3
1993	Porta de Sarrià	Sarrià Sant Gervasi	No mural
			1
TOTAL			37

Art als nous espais públics FORUM 2004			
Any	Nom	Districte	Tipologia
2004	Relotge analemàtic	Sant Martí	No mural
2004	Aquí hay tomate. Dispositius	Sant Martí	No mural
2004	Xemeneia solitària	Sant Martí	No mural
			3
2004	Les formigues	Ciutat Vella	Mural
			1
TOTAL			4

S'eliminen del recompte per ser d'interior			
2004	Barcelona postals de postals	Sant Martí	Mural interior
2004	Sense títol. Paisatge courenc	Sant Martí	Intervenció interior
2004	IBTIHAL	Sant Martí	Pintura mural portable
2004	Complement miraculós	Ciutat Vella	Pintura

Art als nous espais públics 2004 – 2020			
Any	Nom	Districte	Tipologia
2014	Ombres II	Eixample	No mural
2014	Ombres I	Eixample	No mural
			2
2009	El Canal de Suez	Gràcia	No mural
2014	Selene	Gràcia	No mural
			2
2010	El Petit Príncep	Nou Barris	No mural
			1
2007	Sisena Paret	Sant Martí	No mural
2008	Parc del Centre del Poble Nou	Sant Martí	No mural
2008	Pou del món	Sant Martí	No mural
2013	BRUUM - RUUM	Sant Martí	No mural
			4
2003	Poemes Visuals	Sants Montjuïc	No mural
			1
2011	A Llongueres i Wagner	Sarrià Sant Gervasi	No mural
			1
TOTAL			11

Iniciatives ciutadanes i veïnals

Obres murals

Any	Nom	Autor	Iniciativa	Emplaçament	Districte
1986	Mural de la Pomera	Antoni Gabarre	Del propi pintor	Plaça Rubèn Dario	Sant Andreu
2001	Arte	Colectivo Almorana	Ateneu de Nou Barris	Carrer Portlligat	Nou Barris
2001	Carta dels Drets Fonamentals de la UE	F. Schein	No figura	Jaume Giral	Ciutat Vella
2009	Mural del Tauró dels 100 €	Blu	The Influencers	Santuari 112 - 114	Horta - Guinardó
2011	Mural de la Memòria de Baró de Viver	CR Polis	Escola l'Esperança i CR Polis	Passeig de Santa Coloma 98-110	Sant Andreu
2012	Mural dels Jocs	Las muy bridge	No figura	Pl. Meguidó	Horta - Guinardó
2013	Mural Sant Genís dels Agudells	No figura	No figura	Jardins de Manuel Arnalot	Horta - Guinardó
2016	Mural Any Ramón Casas	Professors i alumnes de l'escola La Nau	Escola La Nau	Tajo 26-28	Horta - Guinardó
2016	FemRimes FemGraff (12 murals)	Diverses artistes	Espai Jove Boca Nord	Diversos	Horta - Guinardó
2018	Homenatge a la rumba catalana	Luis Zafrilla	Veïnal	Cera 6 i 57	Ciutat Vella
TOTAL					21

Memòria, llegenda i tradicions

Obres murals

Any	Nom	Autor	Emplaçament	Districte
2014	El món neix a cada besada	Joan Fontcuberta i Antoni Cumella	Pl. Isidre Nonell	Ciutat Vella
2019	Parapet de les executades i executats a Barcelona 1939 - 1952	Francesc Abad	Espai Fòrum 2004	Sant Martí
TOTAL				2