

La postura del artista ante los museos de arte urbano en el contexto latinoamericano

Ana Lizeth Mata Delgado

Resumen: Cuando se utiliza el término “museo”, se asume que es un lugar cuyo objetivo es conservar, investigar y difundir el patrimonio cultural representativo de una sociedad. Por lo tanto, se entiende que la función del museo es positiva. Por el contrario, cuando hablamos de “museos de arte urbano” las percepciones de su naturaleza son muy diferentes, tanto por parte de los artistas como del público. *A priori*, se genera una crítica sobre la relevancia de su existencia, así como su misión, visión, función de esta tipología de espacio y el efecto que tendrá en la propia creación artística. Desde la gestión de espacios museísticos enfocados y realizados ex profeso para exponer, difundir, investigar e incluso conservar el arte urbano, han surgido diversas posiciones en este sentido, ya que limitar las intervenciones urbanas en el contexto museístico es aparentemente contradictorio con el propio sentido del arte urbano, a menudo transgresor, que reivindica el espacio público en toda la extensión de la palabra. No obstante, la inclusión del mismo en estos entornos abre nuevas posibilidades para la percepción de sus formas artísticas y muestra una nueva valoración de las mismas dentro de nuevos contextos. Se centra en la evolución del arte urbano en el contexto de América Latina y su traspaso a los museos. Además se expondrá la opinión de diversos artistas al respecto de la creación de museos de arte urbano, utilizando para ello la entrevista como herramienta.

Palabras clave: entrevista, opinión del artista, arte urbano, contexto, museo

The artist's opinion towards street art museums inside the Latin American context

Abstract: When the term ‘museum’ is used, it is assumed to be a place whose purpose is to conserve, research and disseminate the cultural heritage representative of a society. It is therefore understood that the function of the museum is positive. On the contrary, when we speak of ‘street art museums’ the perceptions of their nature are very different, both on the part of the artists and the public. *A priori*, a critique is generated about the relevance of their existence, as well as their mission, vision, function of this typology of space and the effect it will have on the artistic creation itself. From the management of museum spaces focused and created specifically to exhibit, disseminate, investigate and even conserve street art, different positions have emerged in this sense, since limiting urban interventions in the museum context is apparently contradictory with the very meaning of street art, often transgressor, which vindicates public space to the full extent of the word. However, its inclusion in these environments opens up new possibilities for the perception of its artistic forms and shows a new appreciation of them within new contexts. This article focuses on the evolution of public art in the context of Latin America, and its transfer to museums. In addition, the street artists’ vision of the creation of street art museums will be presented, using an interview methodology.

Key words: Interview, artist’s opinion, street art, context, museum.

Introducción

Generalmente, los museos se entienden como espacios adecuados y diseñados ex profeso para albergar patrimonio cultural y obras de arte. Por ello, la identidad y función del museo se asume de manera positiva, dado que promoverá la difusión, exhibición, investigación y conservación de las obras que conformen su colección.

En términos generales, el espacio museístico se concibe como un sitio cerrado y controlado, el cual ofrece todas

las condiciones idóneas en términos medioambientales (humedad, temperatura, luz, etc.), así como respecto a la seguridad y su contexto, todo ello para la correcta conservación y difusión de los bienes que alberga permanente o temporalmente [1].

Sin embargo, cuando se trata de museos de arte urbano, el panorama y la percepción son muy distintas, tanto por los artistas como por el público. Inicialmente, al plantear el tema se genera una resistencia, una crítica sobre la pertinencia de su existencia, se discute sobre la misión, visión y función que

tendrá el formato museo sobre las producciones artísticas urbanas, puesto que supone una descontextualización de las mismas. Al mismo tiempo, al insertarse estas creaciones en un discurso curatorial, pierden la alternativa de la transgresión del espacio público y la visión de las calles se traslada a un lugar específico.

Consecuentemente, y como se ha expuesto en varios artículos de este monográfico, la creación de espacios museísticos enfocados y diseñados para arte urbano, ha producido el surgimiento de diversas posturas al respecto. Por un lado, acotar las intervenciones urbanas en un contexto museable puede resultar contradictorio con la práctica libre, transgresora y callejera que reclama el arte público independiente. No obstante, y por otro lado, se abren nuevas posibilidades para los artistas, lo que da paso a una nueva valoración del arte en el espacio público dentro de nuevos contextos de exhibición. Esto crea un debate dual sobre los posibles efectos positivos y negativos de la musealización.

A partir de esta unión y la doble polaridad creada entre la figura del museo como contenedor de patrimonio cultural y la creación artística urbana, como arte actual independiente, este artículo tiene como objetivo analizar todos los ángulos posibles y establecer de qué manera confluyen o se contraponen las obras y las fórmulas de exhibición. Para ello, se ha considerado fundamental revisar el contexto histórico y los hechos que han generado la situación actual, y dualidad en opinión, así como conocer la opinión de los artistas en este tema, además de la postura que mantienen otros agentes relacionados con la cultura. De esta manera y previamente a exponer el proceso de la entrevista a artista y gestores, así como resultados obtenidos de la misma, a continuación se realiza una exposición histórica breve de los hechos más destacables en el entendimiento actual del arte en el espacio público en México.

Revisión de los antecedentes del arte urbano en el contexto latinoamericano

El arte urbano emerge con la intención de apropiarse de las calles, de tomar el espacio público como un foro dónde desarrollar diversas expresiones artísticas; esto le otorga el carácter transgresor y activista ante otro tipo de expresiones, de igual manera lo pone en tensión con la sociedad.

En el caso de México, una de las primeras propuestas de llevar el arte a las calles tiene sus antecedentes desde el ámbito institucional con en el Movimiento Muralista Mexicano, gestado en 1921 gracias a José Vasconcelos, Secretario de Educación Pública que promovió la creación de un nuevo arte para pueblo. Igualmente, la figura del Dr. Atl (1875-1964) es fundamental en los inicios del muralismo mexicano, pues se considera el precursor ideológico y defensor de estas nuevas expresiones artísticas. El Muralismo Mexicano fue por tanto, un movimiento artístico y social que instaba a pintar fuera de los museos, llevando el arte al espacio público

a través de obras murales de grandes dimensiones, que se insertaron en la arquitectura de diversos espacios, como edificios gubernamentales, escuelas públicas y mercados, y que promovía, a su vez, el vínculo de la educación y el arte con la intención de que las temáticas de la mayoría de estas obras reflejaran una identidad nacional:

“En sus inicios, la pintura mural fue un movimiento vanguardista. El manifiesto publicado por los muralistas de 1923 pertenece a la tradición de las vanguardias occidentales. En este punto conviene distinguir las diferencias entre el muralismo mexicano y las vanguardias europeas” (Mandel, 2007:42).

Estas expresiones de Arte Público Mural dieron paso a una nueva manera de concebir el arte, tanto en términos de creación como de apropiación y arraigo por parte de la sociedad.

Con la revisión de estos antecedentes y para comprender el contexto dentro del cual se inserta la postura del artista urbano actual, es oportuno subrayar otro de los acontecimientos ocurridos en México en la segunda mitad del s. XX que dieron paso a nuevas expresiones artísticas callejeras, se trata de la “Matanza de Tlatelolco” acaecida el 2 de octubre de 1968 en la Plaza de las Tres Culturas al norte de la Ciudad de México. Este fue uno de los episodios más crueles, criticables y a su vez semillero de expresiones artísticas subversivas, vinculado a las revueltas estudiantiles acontecidas en el mismo año. Si bien este episodio no fue exclusivo de México, si lo fue en tanto el impacto que tuvo para la creación del arte público actual.

La matanza de estudiantes tuvo su antecedente meses antes en donde la policía capitalina, entonces conocida como Cuerpo de Granaderos intervino para calmar una riña estudiantil, haciéndolo con lujo de violencia y atentando contra los estudiantes. Eso derivó en una serie de marchas y manifestaciones en inicio organizadas por parte de los estudiantes de Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y del Instituto Politécnico Nacional (IPN), pero este movimiento que fue creciendo no solo por parte de los estudiantes, sino por otros movimientos sociales que estaban en contra de la represión gubernamental y policial.

Para la tarde del 2 de octubre se había convocado a una nueva marcha que iniciaría en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco, en esa ocasión los soldados rodearon el sitio y los estudiantes decidieron dar por cancelada la marcha justo para evitar conatos de violencia, no obstante inició una brutal balacera en contra de los manifestantes lo que generó caos y pánico entre los asistentes. A la fecha no hay claridad cuántas personas murieron ni fueron heridas, sin embargo, ese acontecimiento marcó de manera tajante la historia contemporánea del país y de su arte.

Es interesante y fundamental comprender cómo las diversas expresiones artísticas generadas en ese momento

y derivadas de estas manifestaciones, no tenían ninguna intención de trascender ni de conservarse, ahora son consideradas material de estudio para la historia del arte, la sociología y la política, ya que muchas de estas obras forman parte de colecciones de museos y archivos especializados generando discursos curatoriales dentro del espacio museístico. El cambio de vocación que han sufrido ha dado cuenta de la historia contemporánea mexicana y su impacto en el actual arte urbano local.

Francisco Reyes Palma, en su artículo "La resistencia blanda y la mediación como obra" (Reyes, 2004:127), se refiere a este momento de la historia mexicana describiendo esta etapa activista desarrollada durante la década de 1968:

"la euforia participativa del 68 cuando por primera vez, artistas de posturas ideológicas y tendencias encontradas, en particular los militantes del realismo social y los rupturistas, actuaron de manera conjunta en un mural colectivo sobre la estructura metálica que cubría la estatua dinamitada de Miguel Alemán, en la Ciudad Universitaria, misma que este presidente edificó, con su efigie monumental como centro, antes de concluir su mandato. Lo que unificaba a los artistas era el alto grado de tozudez y autoritarismo criminal de otro presidente, Gustavo Díaz Ordaz, quien ordenó la toma, con lujo de violencia, de las instalaciones universitarias por parte del ejército que destruyó el mural. Poco después sobrevino el asesinato a mansalva de estudiantes en la Plaza de Tlatelolco" (Reyes 2004:127).

El movimiento estudiantil del '68 dio paso a una serie de creaciones artísticas tanto individuales como grupales, que a su vez dieron origen a un nuevo imaginario del arte público y generaron imágenes icónicas para el México contemporáneo, que se continúan empleando en las manifestaciones actuales debido a su iconicidad. Es la llamada *gráfica del '68*, conformada por consignas políticas, grabados, panfletos y folletos:

"La bayoneta, el gorila, la paloma ensangrentada, el candado en la boca, la madre atemorizada, la imagen presidencial ridiculizada y otras representaciones contra la represión fueron símbolos principales desde los primeros días de lucha" (Aquino 2011:39). Todos estos grabados son ahora considerados material de archivo fundamentales para la historia contemporánea mexicana; aunque, no en todos los casos se conservan los materiales originales, sino fotocopias, registros gráficos, fotografías y audiovisuales.

De este movimiento social nacieron también en la misma época los llamados "Grupos", diversos colectivos artísticos de participación social, cuya presencia en las calles fue objeto de una dinámica activa con perspectiva social, era en la calle donde todo pasaba, el mejor sitio para socializar a través del arte y hacer partícipe al público. Algunos de estos colectivos fueron el Grupo Suma, No Grupo, Proceso Pentágono, Tetraedro y Tepito Arte Acá; todos ellos marcaron un nuevo horizonte en la perspectiva de la intervención urbana a partir, no sólo de obras pintadas en

el muro, sino de acciones diversas bajo un contexto urbano que reforzaba el significado de todo lo representado. Estos grupos "*se postulaban bajo una plataforma de ideas estéticas no tradicionales o al margen del circuito establecido de producción y circulación del arte*" (Espinosa y Zúñiga, 2002: 55). De cierta manera, estos "Grupos", hacían frente "al estancamiento del medio artístico de los años setenta, y asumían en la experimentación plástica un medio de aprendizaje alternativo y renovador" (Vázquez 2006: 194).

Para ejemplificar algunos casos de la apropiación de la calle y su impacto en el ámbito artístico urbano a nivel histórico es interesante revisar el caso de Tepito Arte Acá, bajo la tutela del Maestro Daniel Manrique (1939-2010), precursor del colectivo. El Mtro. Manrique fue un luchador social que desde sus inicios hasta sus últimos días siempre promovió el arte urbano libre y social, colaborando de la mano de la gente de su barrio no solo creando obras, sino generando espacios para la producción artística urbana.

"Mi nombre es Daniel Manrique Arias, pertenezco a la comunidad del barrio de Tepito y soy iniciador del movimiento 'Arte-Acá' pintando murales en la calle, o lo que ahora se llama arte urbano. Chance y se acuerde un cachito de nosotros, pues a usted fue al que primero le llegamos con este cuete [2], y nos dijo que era muy importante el planteamiento que hacíamos, sobre todo por la importancia que encierra en cuanto a la trascendencia de la cultura popular, y que nos deseaba la mejor de las suertes y que tambor [3] lo hiciéramos hasta sus últimas consecuencias, ¿cuáles serán?... quién sabe, pero el movimiento 'Arte Acá' continúa, 'ái la llevamos.'" [4].

Por su parte, Tepito Arte Acá, fue uno de los grupos más prolíficos y conocidos en la escena urbana, primordialmente en el centro de la Ciudad de México, y cuyo trabajo ha sido reconocido a nivel mundial; de hecho, actualmente se están generando diversos proyectos de difusión y conservación de las obras de este grupo.

"Tepito Arte Acá, fundado por Daniel Manrique y Francisco Zenteno Bujaidar en 1973 había establecido un fuerte vínculo con organizaciones vecinales del barrio céntrico de la Ciudad de México. Había mucha cercanía en el trabajo de Arte Acá con el espíritu que animaba a los colectivos chicanos que por esa época trabajaban el tema de la identidad en comunidades marginales del sur de los Estados Unidos (aunque habría que señalar que el contacto directo de los artistas mexicanos con los chicanos por aquellos años fue excepcional)" (Vázquez 2007:194).

El vínculo del arte en la calle con la gente es un recurso para la interiorización de este tipo de expresiones callejeras, como expone García:

"Los collages, los ready made, el arte en la calle, el arte ecológico urbano, los murales y carteles son algunos de los caminos explorados para trascender la soledad elitista del arte por el arte" (García, 1979:20).

Al contemplar casos como este, se entiende que estas manifestaciones de arte en el espacio público no tendrían sentido dentro de un contexto arquitectónico museístico, pues al eliminar su contexto, desaparece aquello que le da sentido y perspectiva al barrio mismo [figuras 1 y 2].



Figura 1.- Martes de arte, Tepito Arte Acá.



Figura 2.- Los oficios, Tepito Arte Acá

En la Ciudad de México, el contexto de la década de los noventa planteó una manera distinta de establecer la práctica del Arte Público.

“[...] en varios puntos de la ciudad, se pintaron varias bardas lo que causó curiosidad en los jóvenes principalmente y asombro en los adultos con respecto a la belleza que este arte callejero podía manifestar” (Fajardo 2018:36).

¿A cielo abierto o en cubo blanco?

Como se ha comentado en el apartado anterior, aun no se ha logrado un consenso universal sobre si es viable musealizar el arte urbano y las motivaciones que derivan en ello, por tanto es importante contemplar diversas opiniones al respecto.

“Llegar a un concepto único es muy complejo, cada quien va construyendo una idea de los trabajos fijados y abandonados en la urbe, según su propia experiencia. hay un punto de coincidencia y es su carácter extrainstitucional e ilegal, ya que la mayoría lo hace fuera de la ley. En general, hay una percepción de que el arte en la calle busca tener un contacto directamente con la sociedad y ofrece otras alternativas a los museos, galerías y demás espacios establecidos del arte” (Montessoro 2016:55 y 57).

Esta reflexión de Montessoro, es interesante dado que plantea al arte urbano como la alternativa a los museos y/o galerías, es un arte para y por la calle. Es importante por tanto, comprender la relación que se establece entre el espectador y la obra, y a su vez, cómo cambia la manera en que se vinculan si se encuentran en el contexto del museo, en vez de en la calle, a fin de ser congruentes en la manera en que el arte urbano se tendría que exhibir, si se llegara a esa conclusión. Por tanto, el tipo de museo que ha emergido en los últimos años, ha puesto en tensión el binomio *arte urbano-calle*.

Es imprescindible estudiar los diversos contextos en los que se desarrollan este tipo de iniciativas museísticas, y curatoriales, y es importante analizar qué le da sentido a estos museos y a las obras expuestas. Aunque actualmente en diversas partes del mundo el término museos de arte urbano proliferan cada vez más, es necesario comprender y analizar el discurso que manejan y la manera en que se plantea su misión y cuál es su visión social. De esa larga lista que se ha generado sobre museos de arte urbano, son muy pocos los que se sitúan en el contexto latinoamericano, por el momento, solo el Museo de Valparaíso, de Chile, tiene la connotación de “museo” [figuras 3, 4, 5].

Es importante mencionar que existen zonas y ciudades con amplia trayectoria y vocación por el arte urbano; por ejemplo, en México este arte ha tenido una gran recepción y si bien en todos los estados del país se producen este tipo de expresiones, existen ciudades que destacan en el tema, por mencionar algunas: Tijuana, Ciudad Juárez, Guadalajara, Monterrey, Oaxaca, Campeche, Playa del Carmen y

evidentemente la Ciudad de México [figuras 6 y 7]. Pero, ¿se les podría aplicar a estas zonas el término de “Museos a Cielo Abierto”? Dicho concepto designa aquellos sitios de la ciudad donde el arte forma parte del espacio urbano, por lo que podría relacionarse en cierta manera con una integración plástica, aunque no se trata sólo de integrar lo plástico con la arquitectura, sino con la ciudad misma. Incluso hay espacios en los que el público local o visitante puede recurrir a mapas y guías que lo lleven por la ciudad, descubriendo los espacios intervenidos por los artistas [figura 8].



Figuras 3, 4, 5.- Museo a cielo abierto de Valparaíso, Chile.



Figura 6.- Arte urbano de Lapiztola, Oaxaca México. Fotografía Yareli Jáidar Benavides



Figura 7.- Arte urbano oaxaqueño, Oaxaca México.

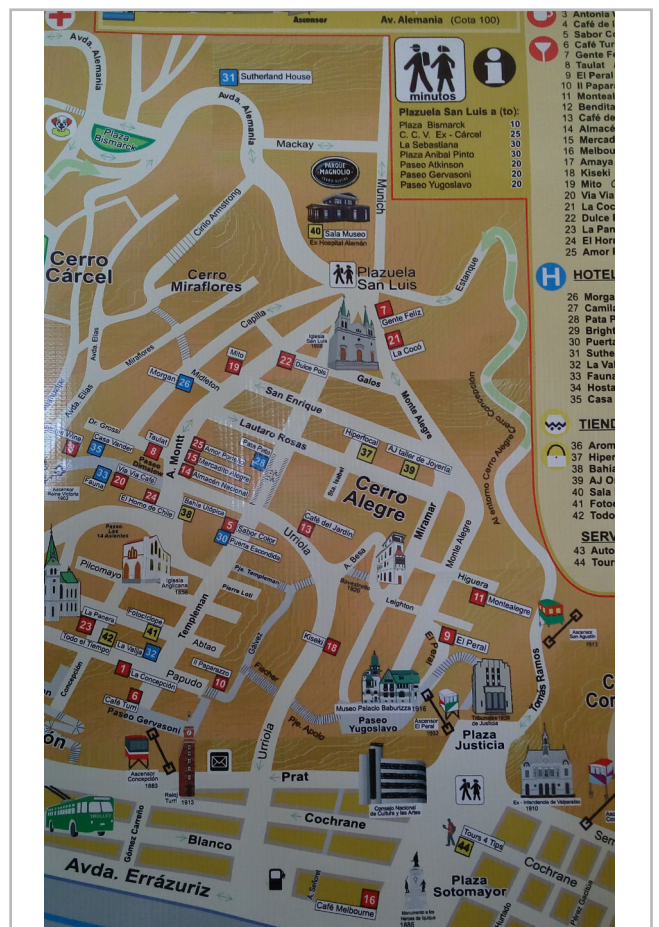


Figura 8.- Mapa que muestra la ubicación del Cerro Alegre de Valparaíso, Chile.

Estos espacios, los llamados “Museos a Cielo Abierto”, contemplan dentro de sus objetivos y dinámicas de interacción, el contexto, el espacio, la comunidad y primordialmente al espectador que visitará y caminará el espacio urbano en donde se insertan las obras. Si bien, en inicio toda la producción artística urbana que se encuentre en las ciudades podría considerarse un museo a cielo abierto, es verdad que requiere tener un discurso curatorial o al menos una guía, acorde a las propuestas artísticas realizadas por los artistas, para poder llamarse “museo”, inclusive aunque en algunos casos pudieron incluir el diálogo con los habitantes de las ciudades o barrios donde se llevó a cabo la obra.

La entrevista a artistas urbanos: metodología y formatos

La entrevista es una herramienta fundamental para recolectar información de manera directa, y en la conservación de arte contemporáneo, es una alternativa sustantiva para adentrarse en la comprensión de las obras. Como expone Mikel Rotaèche:

“Una herramienta irremplazable para poder completar esta investigación, previa a cualquier intervención, es la entrevista a los artistas. [...] A diferencia del arte tradicional, en el arte contemporáneo se puede recurrir a la fuente más fiable de información sobre los materiales y las técnicas usadas en la creación de una obra, es decir, el artista o en su defecto a sus asistentes” (Rotaèche 2011:178).

De manera similar, la entrevista se puede aplicar al arte urbano, ya que en muchas ocasiones estas permiten acceder a información que no está explicitada en la bibliografía o es carente en otras fuentes documentales.

Existen diversos modelos de entrevistas, cada uno con diversas características dependiendo del contexto, el tipo de obra, la accesibilidad al artista, entre otros; lo que a su vez deriva en diversos modelos para desarrollarla, sin embargo, el más básico y accesible es sin duda el cuestionario:

“El antecedente más claro de la entrevista como herramienta de trabajo es el cuestionario técnico. Este tipo de cuestionario, que iba dirigido al artista, era una relación de preguntas sobre materiales, técnicas pictóricas o escultóricas y modo de exposición de las obras de arte. Las respuestas eran consideradas como una fuente documental de información técnica” (Rotaèche 2011:179).

Para esta investigación y con el objetivo de acceder directamente a la opinión de los creadores, se empleó una metodología basada en el diálogo, con cuestiones enfocadas a recabar y sistematizar sus posturas frente a las posibilidades de estos nuevos espacios de exhibición de reciente creación y que cada vez están más extendidos en el contexto internacional.

Los artistas entrevistados hasta el momento para esta investigación se encuentran dentro del contexto de la América Latina, principalmente México y Colombia. Sin embargo, se pretende extrapolar este ámbito a fin de contar con diversas miradas sobre un tema común. Así pues, el modelo usado en este estudio será aplicable en otros contextos geográficos, enriqueciendo el estudio y obteniendo una visión más global y completa sobre el tema. Es importante señalar, que dentro del contexto latinoamericano, el concepto de museo de arte urbano aún no está extendido ni apropiado como está sucediendo en Europa. De este modo, la producción artística urbana en este área está más vinculada a la identidad, derivada de la resistencia y lucha social; muchas de las obras surgen a partir de manifestaciones populares, con el objetivo de llevar el arte a la calle en aras del vínculo social, en donde la política y el arte se conjugan de una manera orgánica.

“[...] de una gran importancia, es el contenido, tanto del corte macro-político como poético-afectivo, y eso también se debe a la tormentosa historia del continente y a la necesidad de buscar nuevos mitos colectivos. A esta mezcla contribuyó también el [...] fenómeno: universitario y popular, que alimenta el amalgama socio-cultural que se expresa a través de las inscripciones y las imágenes urbanas” (Koziol 2014:10).

La información obtenida resulta imprescindible para comprender qué conlleva la exhibición de obras en exposiciones permanentes, temporales y/o rutas guiadas a través de las ciudades, que también están funcionando como verdaderos museos abiertos. Ello derivará en una reflexión respecto a la pertinencia de difundir, apreciar y conservar el arte urbano como un objeto museable y estático dentro de un contexto expositivo.

Tras evaluar de manera general la problemática de los museos de arte urbano y su impacto en la percepción del mismo por parte del público, se valoró la importancia de que los artistas generadores de este tipo de arte expusieran su perspectiva. Esta consideración resulta imprescindible y fundamental para esta investigación, pues serán ellos quienes formarán parte de estas nuevas colecciones y acervos culturales en diversos museos, ya sean espacios cerrados o abiertos, que implican una lógica de percepción y apropiación distinta por parte del espectador que requiere de unas reglas que deben ser asumidas desde el proceso creativo de las obras.

Además de contar la opinión de un grupo de artistas, también consideró importante contactar con gestores culturales, dado que son estos los que plantean las diversas propuestas curatoriales que determinan las exhibiciones.

La estructuración de la entrevista tanto a artistas como gestores culturales se hizo a partir de un formato de cuestionario que podía ser editado por el artista, basado en seis preguntas abiertas, a fin de que tuvieran plena libertad de expresión. Cabe señalar que se les dio la alternativa

de poner, o no, su nombre o su seudónimo a fin de establecer un vínculo de respeto a su identidad. Algunos artistas no tuvieron inconveniente en proporcionar sus datos personales completos (nombre y seudónimo), sin embargo, otros prefirieron el anonimato; por tanto, para evitar polemizar, la información vertida en las entrevistas, se maneja a través del anonimato, dando así un parámetro general a todos los participantes. Las entrevistas fueron enviadas vía correo electrónico, la mayoría respondió a través de este medio; en otros casos las respuestas se recibieron por notas de voz, las cuales fueron transcritas para tener un archivo completo y con el mismo tipo de registro. Estas alternativas de diálogo resultan válidas, toda vez que se recupera la información por cualquier vía, como se expone:

“En 1999 el INCCA publica el manual: *Guide to good practice: artist interview*. En éste se establecen los puntos de partida para construir un canal de comunicación directo con el artista. El manual se estructura en varias situaciones distintas de interacción con el artista: Por carta (cuando el artista no está accesible), por teléfono (cuando el artista es accesible pero no en persona), trabajando con el artista, conversación cara a cara, entrevista corta o extendida, entrevista extendida, entrevista bajo presión (en situaciones de trabajo complicadas), otros medios de comunicación con el artista” (Rotaèche 2011:181).

En este caso, se conjuga el binomio de entrevista directa o corta mediante otros medios de comunicación alternativos con el artista, de este modo además se resolvió el problema de la ubicación geográfica en varios casos.

Por último, complementariamente a la entrevista -como ya se ha expuesto- fue necesario hacer una revisión de los hechos históricos que influyeron en la evolución y entendimiento del arte de la calle, las expresiones muralistas en México, y su influencia en el posterior arte urbano.

Tabla 1.-

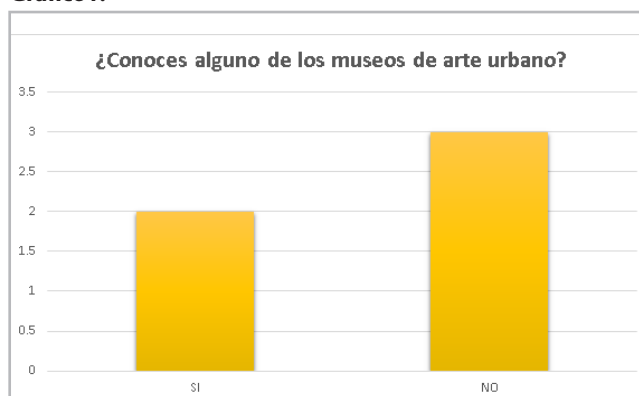
Proyecto URBARTE Conservación, diagnóstico y registro de Arte Urbano y Graffiti en México. “Los museos y los creadores de arte urbano y/o Street Art”
1. ¿Conoces alguno de los museos de Arte urbano y/o Street Art que han surgido a últimas fechas en diversas ciudades del mundo?
2. ¿Qué características consideras que tendría que tener un museo de este tipo para poder exhibir arte de este tipo?
3. ¿Consideras viable que este tipo de obras se muestre dentro de un espacio cerrado o es la calle la única alternativa de exhibición?
4. Desde tu perspectiva los museos de Street Art y/o arte urbano ¿enriquecen o demeritan la escena?
5. Alguna obra (s) tuya ha sido expuesta en alguna exhibición y/o museo dedicado al arte urbano y/o Street Art? De ser positiva la respuesta favor de agregar datos (exhibición y/o museo, título de las obras, año, técnica).
6. Finalmente, ¿museo especializado o exhibición temporal dentro de un museo?
Nombre y/o seudónimo:
Colectivo o crew:

Resultados de las entrevistas

Una vez recopilada la información a través de las entrevistas, se revisaron cuáles podrían resultar más interesantes a efectos de documentación del presente artículo. Las respuestas se han explicitado a manera de gráficos, de porcentaje, a fin de que sea más sencilla su lectura. Es importante mencionar que este artículo presenta un avance de resultados dado que es una investigación que continúa en marcha y se espera la colaboración de más artistas. A la fecha de publicar este artículo se tienen diez entrevistas de las cuales hay todo tipo de respuestas, abiertas y cerradas, a favor y en contra de la figura del museo. Tabla 1.

Las respuestas a las preguntas propuestas proporcionan un corolario que si bien no se genera desde la unanimidad, sí revela la postura de este grupo de artistas encuestados y que podría ser extrapolable a otros contextos. Respecto a las respuestas, a la primera pregunta, *¿Conoces alguno de los museos de Arte urbano/Street Art que han surgido a últimas fechas en diversas ciudades del mundo?* [Gráfico 1] la opinión más común fue que no sabían de la existencia de museos, quizá tenga que ver con que la mayoría de estos museos se están generando en el contexto europeo y no en el latinoamericano.

Gráfico 1.-



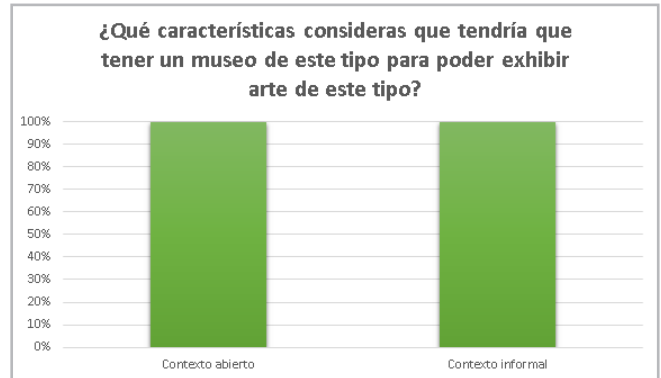
Solo un par de artistas respondieron que sí conocían el caso de Berlín y el de París. Sin embargo, otras respuestas hacen énfasis en el desconocimiento de la figura de los museos de arte urbano:

“A decir verdad no sabía de la existencia de museos de arte urbano en otros países, pero sí por ejemplo de la expo que se lleva a cabo en el Fotomuseo de Cuatro Caminos [5]. También sé de galerías al aire libre como Wynwood o la Central de Abastos [6], ubicada en nuestra bella ciudad (CDMX), pero de museos, entendido como espacio cerrado no tenía conocimiento”.

Es interesante porque ni la Central de Abastos, ni el Fotomuseo de Cuatro Caminos, se han erigido como espacios museísticos especializados en arte urbano, no obstante, la Central de Abastos es el mercado más grande de la ciudad, el segundo mayor centro comercial de la ciudad después de la Bolsa Mexicana de Valores; y si bien ha sido intervenido por colectivos con arte urbano con el proyecto “Central de muros” no se considera un museo. Por su parte, el Foro Cuatro Caminos expuso recientemente la exposición “Illegal” donde se llevó a cabo una división entre lo legal y lo ilegal, explicando las motivaciones de cada uno y creando obras de artistas ilegales como SILER al interior del museo [figuras 9 y 10].

En relación a la pregunta *¿Qué características consideras que tendría que tener un museo de arte urbano?* [Gráfico 2].

Gráfico 2



Las respuestas mostraron la tendencia a que se debe dejar de lado la formalidad del museo como lo tenemos entendido y que la exhibición en el exterior es fundamental. Una de las respuestas más relevantes, por la clara división que hace entre arte urbano y muralismo y por el hecho de evidenciar que puede ser beneficioso explicar el arte urbano, fue que no es el museo el formato más adecuado, como expuso uno de los artistas entrevistados:

“Considero que no hay museo que tenga las características necesarias para exhibir dichas expresiones, porque el museo como espacio es ya una delimitación categórica dentro/fuera, [...] divisiones que no existen en las calles o, por lo menos, las distinciones son más tenues, además de que acciones como el plasmar tu tag en lugares peligrosos o físicamente difíciles de alcanzar, en un museo, carecen completamente de sentido. Creo que la intención es buena al tratar de explicar el fenómeno, sin embargo, no creo que sea el medio adecuado. Creo yo que el muralismo es, de las “artes” urbanas que me son familiares, la que mejor se podría adaptar para exhibirse en un museo”.

Respecto al cuestionamiento en torno al espacio cerrado o abierto a partir de la pregunta *¿Consideras viable que este tipo de obras se muestre dentro de un espacio cerrado o es la calle es la única alternativa de exhibición?* [Gráfico 3]

Gráfico 3

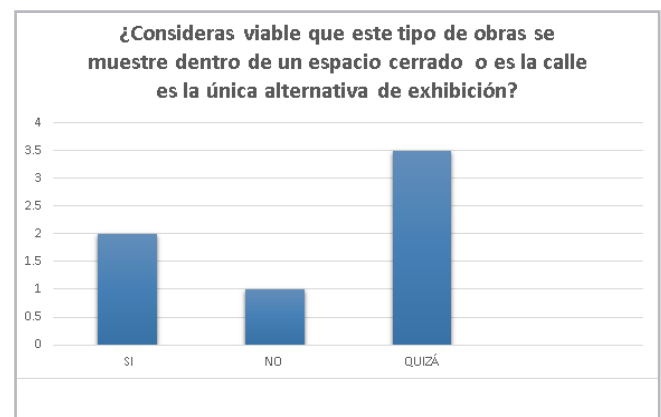


Figura 9. Inicio de la exposición ILEGAL en el Foto Museo Cuatro Caminos, Naucalpan de Juárez, México. En la cédula inicial se aprecia la división entre los artistas ilegales y legales presentes en la muestra.

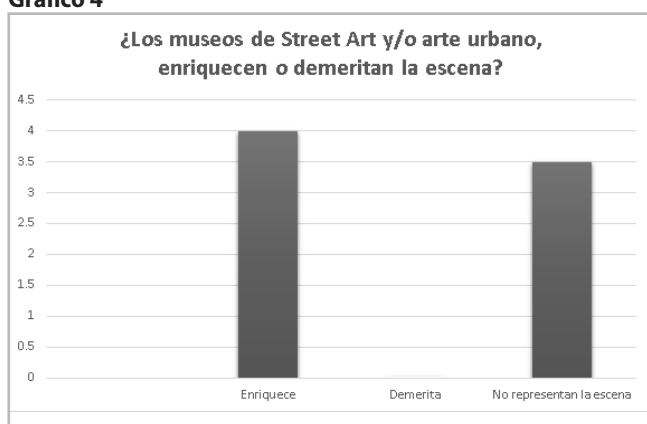


Figura 10. Exposición ILEGAL en el Foto Museo Cuatro Caminos, Naucalpan de Juárez, México.

el resultado comienza a variar un poco la tendencia, sobre todo en relación a la validación del arte urbano como una expresión artística no vandálica, aunado a que le dará difusión al trabajo artístico y generará documentación histórica. En este caso la perspectiva varía de acuerdo a la consecuencia, aparentemente positiva derivada de la existencia del museo.

Sobre si los museos enriquecen o demeritan la escena [Gráfico 4] en la pregunta número cuatro: *Desde tu perspectiva los museos de Street Art y/o arte urbano ¿enriquecen o demeritan la escena?* las respuestas vuelven a polarizarse, pues la mayoría no acaban de determinar aún si la enriquecen o si la representan de manera injusta, como expresa uno de los artistas

Gráfico 4



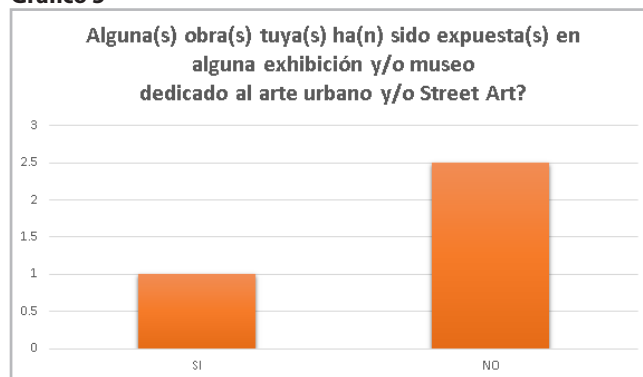
“Me parece que no representan la escena de manera justa, pero, hasta ahí, me parece que entre otras cosas, es un intento de mercantilizar, de cosificar la escena, de convertirla en recursos. Creo que el proceso de selección y curaduría que el museo implica, merma la democratización y el acceso a los espacios de exhibición del cual gozan las expresiones urbanas. Desde mi punto de vista, la exhibición en museos, más allá de enriquecer o demeritar la escena, la descontextualizan y la resignifican, la adaptan a parámetros de exhibición de otro tipo de expresiones. Creo que estas acciones centralizan el acceso a expresiones culturales, por qué exhibir una pieza en un museo, en una zona turística y de alto índice de desarrollo humano, cuando lo puedes hacer en un muro de la periferia sin acceso a expresiones culturales”.

El insertar las obras dentro de un discurso curatorial y cosificar el arte urbano, es uno de los puntos en contra para validar la figura del museo; como explica Montessoro “el arte urbano, es una alternativa a la figura de los museos y las galerías” (2016, 55-57).

En cuanto a la exhibición de sus obras dentro de este tipo de contextos a través del cuestionamiento: *Alguna obra (s) tuya ha sido expuesta en alguna exhibición y/o museo dedicado al arte urbano/Street Art? De ser positiva la respuesta favor de agregar datos (exhibición y/o museo, título de las obras,*

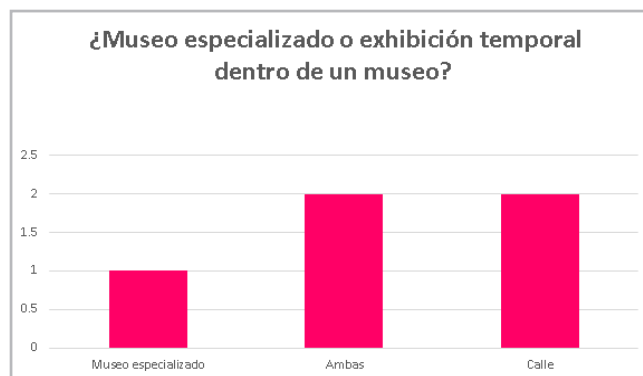
año, técnica), [Gráfico 5] la mayoría indica que no han sido exhibidas en museos de arte urbano especializados, sin embargo, dos de las respuestas coinciden en que sí se han expuesto en otros contextos como galerías o exposiciones colectivas dentro de museos de otro tipo, no especializados en arte urbano.

Gráfico 5



Finalmente, la pregunta enfocada a la existencia de los museos de arte urbano, *¿Museo especializado o exhibición temporal dentro de un museo?* [Gráfico 6], obtuvo respuestas significativamente enfocadas a que la calle es el espacio adecuado para su exhibición, aunque algunos no descartan la posibilidad de que coexistan ambas alternativas.

Gráfico 6



Lo que reflejan estas respuestas, es que difícilmente la figura de museo como espacio cerrado será aceptado, pues es la calle su contexto natural. Si se considera la diversidad de términos planteada al inicio como parte de su problemática es válida la perspectiva de Sergio Raúl Arroyo:

“el grafiti lleva implícita una convocatoria a la que, de una u otra, todos están invitados: el indiferente; el transeúnte que circula por una arteria citadina y mira perplejo una intervención; el activista o el colectivo que forma redes para grafitear en diferentes lugares y ponen en marcha rutas enteras dentro de un extenso mapa, propiciando una peculiar retroalimentación, transmitiendo mensajes entre generaciones e individuos de todo tipo. “Ojo: la búsqueda consiste en garantizar más la permanencia de una idea que de una obra” (Arroyo 2015:21 y 23).

Esta reflexión sobre la permanencia de la idea, del concepto, es de suma importancia, ya que será importante considerar qué es lo que se busca conservar o hacer trascender en los museos enfocados al arte urbano, si la idea o las obras. Resulta evidente que este tipo de expresiones artísticas no buscan necesariamente trascender materialmente, sino conceptualmente, como lo han hecho durante décadas, incluso siglos, en distintos contextos.

Conclusiones

Es evidente que este tipo de expresiones artísticas nacieron por y para la calle, que circunscribirse al contexto de museo no es una alternativa viable a menos que se garantice un espacio urbano como contexto y se respete su forma libre y transgresora, situación que se complica al tener que ceñirse a un discurso curatorial derivado del museo en el que ambos, comisario y museo, deben convertirse en cómplices y mediadores del artista. Por tanto, al entrar dentro del espacio físico o conceptual del museo tradicional, retoman su esquema limitante, la conquista libre del espacio público y el vínculo directo con el espectador quedan relegados al hacerlo desde el objetivo institucional, a no ser que llegue a ser reformulado, se abra, y llegue a contemplar la transgresión como fórmula expresiva.

Los museos de arte urbano, hasta el momento, se han presentado como nuevos y alternativos espacios para exhibir este tipo de arte, sin embargo, no han logrado vincularse de manera positiva, ni legitimar este tipo de expresiones artísticas. Al menos, no con una gran parte del gremio que considera esto como una cosificación del arte urbano y un proceso relacionado con la mercantilización del arte más que como una práctica que pueda legitimar el movimiento.

De las entrevistas realizadas se desprende que no existe interés por los museos enfocados al arte urbano. Dependerá del contexto en donde se ubique el artista y el propio museo, si bien es cierto que la existencia de museos de arte urbano ofrece una perspectiva distinta a este tipo de obras y les otorga un reconocimiento y legibilidad social diferentes, las obras se descontextualizan de su principal referencia, la calle. Es fundamental considerar la opinión de los artistas respecto a la existencia de estos museos. Inclusive aquellas obras comisariadas derivadas de festivales, buscan en su mayoría respetar la práctica callejera, libre y abierta, quedando ante la mirada de la gente que convive con ellas, lo que no resulta así cuando están en un espacio cerrado, como es un museo.

Aún es pronto para saber hasta dónde y cuántos museos de arte urbano surgirán, lo que será interesante evaluar es cuántos permanecerán en el futuro, además de evaluar si esto generará un cambio positivo en la percepción del arte urbano o si, por el contrario, se abrirá el concepto de museo a intervenciones artísticas que admitan la crítica de la propia institución y sus reglas, retomando algunos de las características que le dan sentido y origen a este tipo de expresiones artísticas.

Referencias

[1] El ICOM propone (2017) la definición de museo como: "una institución, sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere conserva, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente, con el fin de educación, estudio y recreo" ICOM, <https://icom.museum/es/news/the-challenge-of-revising-the-museum-definition/> [consulta: 26/05/2019].

[2] En la jerga popular mexicana el término "cuete" hace referencia al tema tratado o en su caso al problema que nos ocupa.

[3] En la jerga popular mexicana el término "tambor" hace referencia al término también.

[4] La Redacción. "La muerte de Daniel Manrique, cofundador de Tepito Arte Acá en Revista Proceso <https://www.proceso.com.mx/103003/la-muerte-de-daniel-manrique-cofundador-de-tepito-arte-aca> [consulta: 29/05/19].

[5] El Foto Museo Cuatro Caminos es un espacio educativo referente de la cultura visual en México, donde la imagen es un detonador de experiencias y diálogo entre artistas, fotógrafos, creadores, investigadores, académicos y público en general. Somos un proyecto cultural al servicio de la sociedad y su desarrollo. <https://www.fotomuseo.mx/nosotros> [consulta 08/10/2019].

[6] Central de Muros es el nombre de la iniciativa que Itze González e Irma Macedo del colectivo We Do Things propusieron para que este espacio público se transformará no solo en aspecto, sino en "cómo se siente" su ambiente.

Su deseo es que con estas intervenciones visuales se logren diálogos, cuestionamientos, interacciones y nuevas perspectivas en la comunidad. "No estamos descubriendo el agua tibia: el arte es apapachón, purifica el alma", dice Irma. <https://www.elfinanciero.com.mx/sibarita/central-de-abasto-el-arte-que-esta-en-todas-partes> [consulta 08/10/2019].

Bibliografía

AQUINO, A. (2011). *Imágenes épicas en el México contemporáneo. De la gráfica al graffiti*. 1968-2011, INBA, CENIDIAP, CONACULTA, México.

ARROYO, S. y D. ARROYO. CODEX. *Una aproximación al grafiti de la Ciudad de México*, CONACULTA-TURNER, México.

GARCÍA, N. (1979). *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*, SIGLO VEINTIUNO EDITORES, México.

ESPINOSA, C. y A. ZUÑIGA. (2002). *La perra brava: arte crisis y políticas culturales. Periodismo cultural y otros textos de los años 70 a los 90*, UNAM, México.

FAJARDO, E. (2018). "El grafiti en México" en *Graffiti DF*, Broissin, México.

KOZIOŁ, K. (2014). *No estamos pintados en la pared. El arte urbano como representación de la identidad latinoamericana*. Universidad Jaguelónica de Cracovia, Cracovia.

MANDEL, C. (2007). "Muralismo mexicano: arte público / identidad / memoria colectiva" en *Artes Visuales Revista ESCENA* 30 (61), Costa Rica.

MONTESSORO, F. (2016). *Stickers DF*, Universidad Iberoamericana, México.

PALMER, R. (2013). *Arte callejero en Chile*, Ocholibros, Chile.

PAÚL, A., (2016-2017), *M.I.A.U.El museo que cambió a Fanzara*, Universidad Jauteme, Inédito.

REYES, F. (2004). "La resistencia blanda y la mediación como obra". En *Tercer Simposio Internacional sobre Teoría del Arte Contemporáneo. Resistencia*, Ciudad de México: Patronato de Arte Contemporáneo.

ROTAECHE, M., (2011). *Conservación y restauración de materiales contemporáneos y nuevas tecnologías*, Madrid: Editorial Síntesis.

VÁZQUEZ, A. (2007). "Los Grupos: una reconsideración" en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968 - 1997*, UNAM, México.

Entrevistas realizadas a: Colectivo Lapiztola, Flavio Montessoro, Alter Os, Museo Mutante [México] y a PDV Crew [Colombia].

Autor/es



Ana Lizeth Mata Delgado
ENCryM, INAH.
lizeth_mata_d@encrym.edu.mx

Licenciada en Restauración por la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Cultura y Maestra en Historia del Arte con especialidad en Arte Contemporáneo por la Universidad Nacional Autónoma de México. Docente investigador titular del Seminario Taller de Restauración de Arte Moderno y Contemporáneo en la ENCryM, INAH. Coordinadora del Proyecto de *Registro, Diagnóstico y Conservación de Arte Urbano en la Ciudad de México* desde 2011. Organizadora de los encuentros *Conservando el Street & Graffiti* (2013) y el Encuentro Internacional de Arte Urbano URBARTE (2016 y 2018). Participante en VINCULARTE 2015. Miembro del Grupo de Arte Urbano del Grupo Español del International Institute of Conservation. Autora de diversos artículos relacionados con el Arte Urbano, por mencionar algunos títulos: *Conservando el Street Art y el Graffiti. ¿Se queda o se va? La disyuntiva ante la conservación del arte urbano. La estética de la resistencia en el arte urbano, entre la política y el arte.*