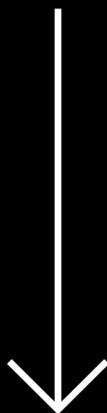


# DE LA CALLE A



Asimilaciones y contradicciones  
del graffiti y el arte urbano  
en Málaga (2000-2023)



# LA INSTITUCIÓN



# DE LA CALLE A



Asimilaciones y contradicciones  
del graffiti y el arte urbano  
en Málaga (2000-2023)



# LA INSTITUCIÓN

Francisco Martínez Rodríguez

Tesis doctoral dirigida por:  
Juan Bautista Peiró López

Universitat Politècnica de València  
Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Programa de Doctorado en Arte,  
Producción e Investigación.

Marzo, 2024



UNIVERSITAT  
POLITÀCNICA  
DE VALÈNCIA



A mi familia.

A mis amistades.

A Estrella.

A Calcifer.

A Juan por acompañarme en esta etapa.

A Fon por cederme las fotos de su archivo.

A Álvaro por regalarme el diseño de la portada.

A Rogelio por motivarme y nutrirme de novedades.

A quienes luchan por mi ciudad, Málaga.

A la Biblioteca Pública Municipal Salvador Rueda, allí se escribió el grueso de esta tesis.

A INDAGUE por todo el conocimiento y el apoyo durante estos años (y los que vendrán).







# ÍNDICE

## **Resumen ..... 19**

Castellano ..... 19

Valencià ..... 21

English ..... 23

## **Introducción ..... 29**

0.1. Estado de la cuestión ..... 29

0.2. Hipótesis ..... 32

0.3. Objetivos ..... 33

0.4. Estructura ..... 34

0.5. Metodología ..... 38

## **CONCEPTOS FUNDAMENTALES ..... 41**

1.1. Arte urbano ..... 41

1.1.1. Usos del término ..... 41

1.1.1.1. Arte urbano como etapa artística ..... 41

1.1.1.2. Arte urbano como movimiento artístico ..... 43

1.1.1.2.1. Técnicas y disciplinas empleadas ..... 44

1.1.1.2.2. Referentes .....	53
1.1.1.2.3. Época .....	56
1.1.1.2.4. Aspectos singulares .....	59
1.1.1.3. Arte urbano en la cultura popular .....	61
1.1.2. Alternativas terminológicas .....	60
1.1.2.1. Arte intermural .....	62
1.1.2.2. Arte público independiente .....	64
1.1.2.3. <i>Postgraffiti</i> .....	65
1.1.3. Arte urbano actual .....	66
1.2. <i>Graffiti</i> .....	67
1.2.1. Hacia una definición .....	67
1.2.2. Cronología de su evolución .....	68
1.2.2.1. Antes del siglo XX .....	68
1.2.2.2. Durante el siglo XX .....	70
1.2.2.2.1. Grafiti hobo .....	72
1.2.2.2.2. Grafiti político moderno .....	73
1.2.2.2.3. <i>Graffiti</i> hip-hop .....	75
1.2.2.2.4. <i>Graffiti</i> fuera de EE.UU. ....	79

1.2.2.3. Siglo XXI .....	87
1.3. Muralismo .....	89
1.3.1. Muralismo en el siglo XX .....	89
1.3.1.1. Muralismo Mexicano .....	89
1.3.1.2. Mural y publicidad .....	94
1.3.2. Muralismo en el siglo XXI .....	99
1.3.2.1. Institucional .....	99
1.3.2.2. Comercial .....	106
1.3.2.3. Independiente .....	118
<b>CONTEXTO DE LA INVESTIGACIÓN .....</b>	<b>123</b>
2.1. Marco espacial .....	123
2.1.1. Málaga capital .....	123
2.1.2. Málaga provincia .....	128
2.2. Marco temporal .....	131
2.2.1. Internacional .....	132
2.2.2. Nacional .....	139
2.2.3. Provincial .....	146
2.2.3.1. Antecedentes históricos .....	146

2.2.3.2. Aspectos socio-culturales .....	148
2.2.3.3. Estrategias político-económicas .....	151
2.2.3.3.1. Marketing cultural .....	153
2.2.3.3.2. Turismo cultural .....	157
<b>CASOS DE ESTUDIO .....</b>	<b>161</b>
3.1. Breve historia de la intervención artística urbana en Málaga (1980-2000) .....	161
3.1.1. Agustín Parejo School .....	161
3.1.2. Inicios del <i>graffiti</i> en Málaga .....	169
3.2. El <i>graffiti</i> en el nuevo siglo (2000-2013) .....	185
3.2.1. Tiendas. Lugares de divulgación .....	189
3.2.2. Jams. Puntos de encuentro .....	192
3.2.3. Internet. Espacio de difusión .....	201
3.3. Muralismo, eventos internacionales e institucionalización (2013-2023) .....	204
3.3.1. Radicalización del <i>graffiti</i> .....	208
3.3.2. MAUS Málaga .....	210
3.3.2.1. Contexto del proyecto .....	210
3.3.2.1.1. Historia y gestión del CAC Málaga .....	210
3.3.2.1.2. SOHO Barrio de las Artes .....	216

3.3.2.2. Proyecto MAUS .....	221
3.3.2.2.1. Edición 2013 .....	222
3.3.2.2.2. Edición 2015 .....	254
3.3.3. Otros acontecimientos de interés .....	265
3.3.3.1. Boulevard .....	265
3.3.3.2. Málaga Más Bella .....	272
3.3.3.3. Lagunillas .....	276
3.3.3.4. UMA Mural Art Project .....	283
3.3.3.5. Concurso Internacional de Murales de Estepona .....	291
3.3.3.6. Encuentros de Arte de Genalguacil .....	298
3.3.3.7. Rebranding Ronda .....	303
3.3.4. Exposiciones institucionales y comerciales .....	311
3.3.4.1. CAC Málaga .....	313
3.3.4.2. Otros espacios expositivos .....	331
3.3.4.2.1. Iniciararte .....	331
3.3.4.2.2. Creadores .....	335
3.3.4.2.3. MAF Málaga .....	339

3.3.4.2.4. Museo Picasso .....	340
3.3.4.2.5. Contenedor Cultural UMA .....	344
3.3.4.2.6. Galería Yusto&Giner .....	349
3.3.4.2.7. Depincor <i>Graffiti</i> Shop .....	354
<b>Conclusiones .....</b>	<b>357</b>
<b>Referencias .....</b>	<b>375</b>
<b>Anexo 1: Entrevistas íntegras .....</b>	<b>413</b>
A1.1. Rogelio López Cuenca .....	415
A1.2. MS1 .....	429
A1.3. Isidoro Valcárcel Medina .....	439
A1.4. Presto .....	451
A1.5. Fon .....	457
A1.6. Susto .....	465
A1.7. Emi, Spray Crew .....	477
A1.8. Elfo .....	487
A1.9. Lalone .....	501
A1.10. Darko .....	511
A1.11. Imon Boy .....	521
A1.12. Kyo, AMAS .....	533
<b>Anexo 2: Otros casos significativos .....</b>	<b>543</b>
A2.1. Space Invader: Bien de Interés Cultural .....	545
A2.2. MAUS: Destrucción y abandono .....	549
A2.3. Torremolinos: Otra ruta de murales .....	553
A2.4. Fuengirola: Otro paseo de murales .....	555

A2.5. Puerto Marina: Otro “otro” de murales .....	557
A2.6. Belin y TV Boy: Disney y Banderas .....	559
A2.7. Javi Calleja: Escultura paracaidista .....	563
A2.8. Málaga Loves ... Turismo .....	567

**Anexo 3: Propuestas artísticas .....** **571**

A3.1. Una vida, el libro .....	573
A3.2. Intervenciones urbanas no murales .....	575
A3.3. Eliminar el contenido .....	581
A3.4. Tapicería Juan Luis .....	587

**Referencias de ilustraciones .....** **593**







## RESUMEN

El arte urbano y el *graffiti* -aun presentando diferencias significativas entre sí- son dos manifestaciones artísticas contemporáneas que comparten un origen urbano e independiente. La naturaleza efímera de sus intervenciones es cuestionada con la aparición de internet y las redes sociales, que permiten una nueva forma de documentación y difusión. El aumento de visibilidad propicia una popularidad inédita para esta clase de prácticas. La dimensión pública -física y virtual- de estas obras, particularmente las del muralismo de gran formato, es la que atrae la atención tanto de las instituciones como del sector comercial.

A partir de estos hechos, en la presente investigación analizamos intervenciones independientes y eventos institucionales y/o comerciales sucedidos en la capital y la provincia de Málaga durante las primeras décadas del siglo XXI. En este recorrido se apuesta por estudiar dichos eventos de acuerdo a una determinada realidad sociopolítica, entendiendo el contexto como la base de esta investigación. Durante el proceso se observa cómo el modelo de ciudad y la política cultural impulsadas por el gobierno municipal -en el poder durante el periodo analizado-, define el carácter general adoptado por las expresiones locales asociadas al arte urbano.

Finalmente, concluimos que, por un lado, el *graffiti* no ha podido ser asimilado institucionalmente puesto que no es rentable en su forma salvaje. Y que, por otro lado, el arte urbano presenta mayores facilidades para -a través del muralismo- ser desprovisto de sus herramientas críticas, neutralizado e instrumentalizado. Así, mientras que determinados artistas asociados al arte urbano local han entrado felizmente en las dinámicas del mercado, unos pocos cuestionan una desvirtuación del presunto potencial crítico de estas disciplinas.



## RESUM

L'art urbà i el grafit -tot i presentar diferències significatives entre si- són dues manifestacions artístiques contemporànies que comparteixen un origen urbà i independent. La naturalesa efímera de les seues intervencions és qüestionada amb l'aparició d'internet i les xarxes socials, que permeten una nova forma de documentació i difusió. L'augment de visibilitat propicia una popularitat inèdita per a aquesta classe de pràctiques. La dimensió pública -física i virtual- d'aquestes obres, particularment les del muralisme de gran format, és la que atrau l'atenció tant de les institucions com del sector comercial.

A partir d'aquests fets, en la present investigació analitzem intervencions independents i esdeveniments institucionals i/o comercials succeïts a la capital i la província de Màlaga durant les primeres dècades del segle XXI. En aquest recorregut s'opta per estudiar els dits esdeveniments d'acord amb una determinada realitat sociopolítica, en què entenem el context com la base d'aquesta investigació. Durant el procés s'observa com el model de ciutat i la política cultural impulsades pel govern municipal -en el poder durant el període analitzat-, defineix el caràcter general adoptat per les expressions locals associades a l'art urbà.

Finalment, concloem que, d'una banda, el grafit no ha pogut ser assimilat institucionalment, atès que no és rendible en la seua forma salvatge. I que, de l'altra, l'art urbà presenta més facilitats per a -a través del muralisme- ser desproveït de les seues eines crítiques, neutralitzat i instrumentalitzat. Així, mentre que determinats artistes associats a l'art urbà local han entrat feliçment en les dinàmiques del mercat, uns pocs qüestionen una desvirtuació del presumpte potencial crític d'aquestes disciplines.



## ABSTRACT

Street art and *graffiti* are two contemporary artistic expressions which, differing significantly from each other, share urban and independent origins. The ephemeral nature of their interventions is questioned by the emergence of the internet and social media, which allow for a new form of documentation and dissemination.

The increase in visibility has led to an unprecedented popularity for these kinds of practices. The physical and virtual public dimension of these works, particularly those of large-format muralism, has attracted the attention of institutions as well as the commercial sector.

Based on these facts, the present research analyzes independent interventions and institutional and/or commercial events that took place in the capital and the province of Malaga during the first decades of the 21st century. Understanding the context as the basis of this research, in this journey we have chosen to study these events according to a certain socio-political reality. During this process it is observed that the city's urban model and cultural politics put in practice by the municipal government -in power during the period under analysis- defines the general character adopted in local expressions related to street art.

In the end, we conclude that, on the one hand, *graffiti* has not been able to be assimilated institutionally due to a lack of profit of its pure wild form. On the other hand, through muralism, street art presents greater ease at being stripped of its critical tools, neutralized and instrumentalized. Thus, while certain artists associated with local street art have happily entered into the market dynamics, a few others question the distortion of the presumed critical potential of these disciplines.







Quizás sea el momento para que los Nuevos Tiempos finalmente lleguen, si podemos emerger, titilando, de nuestros sótanos, bloqueados (ahora ampliamente conectados) y salir al desierto de un espacio público destituido, a una cultura de masas, que fue reducida por la depredación corporativa a una insulsa homogeneización hedónica. Sí, es una región hostil, un territorio ocupado. ¿Pero qué tan bien defendido está? ¿qué posibilidades hay para nosotros allí ahora? Es decir, ¿qué podría pasar si salimos del underground?

Mark Fisher



# INTRODUCCIÓN

## 0.1. Estado de la cuestión

Cuando se habla de «sociedad urbana» no se trata nunca de la simple constatación de una forma espacial. La «sociedad urbana» es definida ante todo como una cierta *cultura*, la *cultura urbana* en el sentido antropológico del término, es decir, un cierto sistema de valores, normas y relaciones sociales que poseen una especificidad histórica y una lógica propia de organización y de transformación (Castells: 1979, 95).

Los estudios teóricos acerca de los campos del arte urbano<sup>1</sup> y del *graffiti*<sup>2</sup> se han ido multiplicando desde la aparición de sendos movimientos. En cuanto al *graffiti* hiphop y sus orígenes, allá por las décadas de los años 60 y 70, hay que apuntar que la mayoría de acercamientos académicos citan los trabajos seminales de los autores norteamericanos de aquella época, tales como el ensayo *Getting Up* (Craig Castleman, 1982) -resultado de su tesis doctoral- o el trabajo del periodista Norman Mailer y el fotógrafo Jon Naar, *The faith of Graffiti* (1974). No podemos tampoco olvidar los libros de fotografías *Subway Art* (Martha Cooper&Henry Chalfant, 1984) y *Spraycan Art* (Henry Chalfant&James Prigoff, 1987); o la película documental *Style Wars* (Tony Silver&Henry Chalfant, 1982). Todos estos documentos son básicos entre las referencias de cualquier escritor de *graffiti* o investigador interesado en los orígenes del *graffiti* hiphop. Estas publicaciones han sido el sustento teórico más popular que ha nutrido a la subcultura del *graffiti* durante las décadas posteriores.

Hoy, varias décadas después, la investigación ha avanzado a la par que lo ha hecho el *graffiti* y el arte urbano. En nuestra investigación estos trabajos acerca del *graffiti* hiphop son importantes, pero sin embargo no son las bases teóricas en las que nos apoyamos principalmente. Así como el *graffiti* hiphop cuenta con estos trabajos de referencia, el *street art* no puede presumir de lo mismo. A pesar de que las publicaciones tanto académicas como de divulgación general son numerosas, el *street*

1 En inglés hablamos de *street art*, mientras que en español este término ha sido traducido comúnmente como arte urbano. No obstante, el término anglosajón se emplea usualmente tanto en España como en el resto de territorios hispano parlantes. En nuestro escrito utilizaremos como equivalentes tanto arte urbano como *street art*.

2 Emplearemos el anglicismo *graffiti* escrito con dos efes, y no grafiti, su traducción española, dado que queremos distinguir que nos referimos al *graffiti move* o *graffiti* hiphop propio de Estados Unidos y surgido en la década de los sesenta. Usaremos grafiti en castellano para referirnos al resto de manifestaciones que no sean la anterior.

*art* no ha generado ensayos -al menos de momento- tan populares e influyentes. La razón de ello creemos que se puede deber a varias cuestiones fundamentales: por un lado, el *street art* no surge en un contexto particular como lo hizo el *graffiti* hip-hop (lo que hace que su definición sea más ambigua y que la identificación con esta nueva subcultura no sea tan pronunciada); en segundo lugar, el *street art* siempre ha estado asociado al *graffiti* -incluso se confunde-, lo que provoca que no sea percibido como un movimiento tan original. Y otra de las razones es que aparece en una época donde el consumo de información es muy distinto al de los años 80 y 90. En la primera década del siglo XXI surge internet por lo que los jóvenes interesados en el *street art* no acuden a libros o a vídeos VHS sino que reciben los datos a través de la red, lo cual hace que la información se multiplique y que el aura de aquellos pocos trabajos que se recogían de forma física se disipe en una dimensión digital difícil de abarcar.

Esto no quiere decir que no haya trabajos de enorme importancia en la investigación del *street art*. De hecho, en los últimos años han proliferado encuentros independientes e institucionales para analizar el estado de la cuestión del *street art* internacional, apareciendo publicaciones cada vez más a menudo. Algunos de estos eventos son Urban Creativity, que tiene lugar en Lisboa desde 2013, o The *Tag* Conference (centrado principalmente en el *graffiti* de firma) que se celebra en distintas ciudades desde 2017. Asimismo, numerosos festivales de arte urbano como el Street Art Festival (Ljubljana) o el Festival Poliniza (Valencia) ofrecen conferencias entre sus actividades. También tiene especial relevancia la feria editorial Unlock Fair, especializada en estos campos y celebrada también en distintas ciudades desde 2016. De cualquier modo, al tratarse de un campo en continua expansión -menos acotado que la disciplina del *graffiti* hip-hop- para abordarlo se hace necesario acudir a fuentes muy diversas y no solo a una bibliografía concreta.

Por lo que además de apoyarnos en la labor de autores contemporáneos que trabajan en el campo de la investigación académica del *street art* y el *graffiti* como Rafael Schacter, Fernando Figueroa, Susan A. Phillips, Javier Abarca, Elena Gayo, Jacob Kimvall, etcétera; también citamos a autores de campos como la teoría urbana, la política, la filosofía, o el arte contemporáneo. Entre ellos podemos destacar a Henry Lefebvre, Martha Rosler, Mark Fisher, Alberto Santamaria o Claire Bishop entre otros. Pero, principalmente, las fuentes más relevantes en esta investigación son las experiencias propias

-puesto que es un campo de estudio que conocemos de primera mano- y los testimonios de escritores de *graffiti* y artistas de Málaga. También son elementos clave los análisis de numerosos artículos de la prensa local que han descrito el devenir del arte urbano y su sentir popular en la ciudad a lo largo de los años que nos ocupan.

La novedad de nuestra investigación, la variable fundamental, se encuentra en el marco espacio-temporal. La época que se estudia coincide casi al completo con nuestros años de residencia y actividad en la ciudad de Málaga. Es por ello que lo que aquí tratamos es un entorno familiar, algo que nos ha facilitado la labor y nos ha permitido exponer hechos con seguridad y coherencia. Para documentarnos de forma rigurosa hemos tenido que acudir a artículos académicos y periodísticos locales, así como realizar entrevistas a escritores de *graffiti* y artistas urbanos de manera personalizada. Gran parte de la documentación teórica estudiada no se refería principalmente al arte urbano, sino que se basaba en temas relacionados como el turismo, la economía, o el urbanismo de la ciudad. Entre estos artículos destacamos el publicado por Rogelio López Cuenca en 2013 en la web de la Revista El Observador, titulado *Mal de Archivo/ 2: Obey*. También cabe recalcar la documentación recuperada a partir de los portales digitales de instituciones oficiales como el Ayuntamiento de Málaga o el Observatorio de Medio Ambiente Urbano (OMAU).

Respecto a los artículos académicos consultados, la gran mayoría están centrados en torno a la cuestión de la instrumentalización del arte urbano para el desarrollo de barrios creativos/gentrificados. Entre estos documentos hemos acudido a *La transformación del Ensanche Heredia en SOHO. Ciudades creativas, gentrificación y promoción cultural en Málaga* (Vázquez de la Rosa, 2021); *Málaga. Hacia la supremacía del turismo cultural* (Zapata Vázquez, 2018); o uno de los pocos documentos académicos en el contexto local que se centra concretamente en nuestro ámbito de estudio, *El MAUS en el SOHO malagueño: evolución hacia el postgraffiti* (Linares&López 2015). Además, durante todo el proceso de investigación hemos ido examinando una extensa bibliografía, videografía y recursos digitales relacionados. Aunque ensayos teóricos acerca de estos movimientos en el contexto local no hemos encontrado, sí hemos examinado otros para establecer ciertos paralelismos. Entre ellos destacamos *Graphitfragen* (Figuerola, 2006), *Pioneros del graffiti en España* (Berti, 2015), o *The golden years. Alcorcón y Móstoles graffiti* (Gálvez, 2019). Ciertos portales como [www.urbanario.com](http://www.urbanario.com) (Javier

Abarca) o [www.spanishgraffiare.com](http://www.spanishgraffiare.com) (Felipe Gálvez) también nos han sido de especial relevancia antes y durante nuestra investigación.

Asimismo, hemos advertido que a nivel local los estudios académicos de envergadura en este campo son inexistentes. Por otro lado, también se han dado localmente algunos encuentros informales relacionados con la investigación de estas disciplinas, generalmente de dos tipos: referentes a la historia del *graffiti* local y como preámbulo a eventos concretos. No obstante, ninguna de estas referencias en torno a la investigación del arte urbano local ha profundizado lo suficiente. En cuanto a la indagación de las escenas locales de otras ciudades sí tenemos referentes cercanos que conocemos bien -todos ellos compañeros en INDAGUE, Asociación Española para la Investigación y Difusión de *Graffiti* y Arte Urbano- y que nos han servido de apoyo y guía. Entre las investigaciones que han estudiado la escena del *graffiti* y/o el arte urbano en contextos locales podemos destacar: *El graffiti movement en Vallecas. Historia, estética y sociología de una subcultura urbana. 1980-1996* (Figueroa Saavedra, 1999); *25 años de graffiti en Valencia: aspectos sociológicos y estéticos* (Gómez Muñoz, 2015); o *Escenas del graffiti en Granada. Una esfera pública de tensión estética y política*. (Pérez Sendra, 2020).

Podemos concluir que nuestra investigación aborda un tema exclusivo, ya que es la primera tesis doctoral que trata la cuestión del arte urbano y el *graffiti* centrada exclusivamente en Málaga. En este trabajo profundizamos en la historia de estas manifestaciones culturales y su evolución en el contexto local hasta el año 2023 (centrándonos concretamente en el intervalo 2000-2023), analizando y reflexionando sobre las consecuencias sociales, políticas y económicas derivadas de su práctica.

## 0.2. Hipótesis

Entendemos el *graffiti* y el arte urbano como manifestaciones, o bien subculturales, o bien contraculturales. Así, la hipótesis principal que planteamos en este escrito es la siguiente: atendiendo a los orígenes independientes de estas expresiones urbanas, suponemos que las contradicciones a las que han tenido que hacer frente los protagonistas de estos campos están directamente relacionadas con la asimilación/fagocitación de estas disciplinas por parte de las instituciones públicas y privadas. Esta situación ha tenido lugar con intensidad en el caso de Málaga, un modelo de ciudad neoliberal

cuyos proyectos culturales de las dos primeras décadas del siglo XXI han conformado un paradigma significativo respecto a cuestiones relacionadas con la instrumentalización del arte urbano.

El neoliberalismo es “radicalmente inclusivo”, es decir puede reproducir y reorientar lo que desee según sus planes (Santamaría: 2018: 36). El arte urbano y el *graffiti* han sido históricamente movimientos culturales ajenos a la corriente *mainstream*. Es por esta razón por la que su percepción -interna y externa- se ha visto trastocada cuando se han detectado determinadas estrategias políticas dirigidas a cohibir su libertad, con el fin de construir un nuevo relato acorde a sus intereses. Explorar los motivos de todos estos hechos para defender nuestra hipótesis nos ha conducido a un análisis político de la ciudad y a una observación sociológica de sus protagonistas -artistas y figuras institucionales-, con el fin de aprehender las razones del fuerte cambio sufrido en estos campos a lo largo de los años que tratamos en la investigación.

Tal y como comenta el filósofo Boris Groys, toda persona pública es mercancía por lo que cualquier gesto referido a su inserción en lo público estará sirviendo a numerosos intereses (Groys: 2020, 148). Justo esta cuestión es la que provoca ciertas contradicciones respecto al origen independiente de estas disciplinas. Por otro lado, no hemos de olvidar que mientras nuestra hipótesis defiende la existencia de una asimilación del arte urbano, también refleja una resistencia de la subcultura del *graffiti* que como el punk “no se agota, porque el capitalismo no lo puede absorber completamente jamás, aunque parezca agotado” (Santamaría: 2022: 137).

### 0.3. Objetivos

1. Presentar con rigor y apoyándonos en datos oficiales el contexto espacio-temporal en el que tiene lugar el objeto de estudio.

- Limitar el contexto espacial a aquellos lugares en los cuales se han dado hechos relevantes para nuestra investigación; definiendo a los mismos de manera concisa y concentrándonos en los datos que puedan ser útiles para comprender casos concretos.
- Generar un texto resumido abarcando los acontecimientos más destacables desde los años 80 hasta la actualidad tratando, principalmente, cuatro aspectos: político, económico, social y artístico.

2. Reflexionar sobre los conceptos fundamentales -*graffiti*, arte urbano y muralismo- analizando bibliografía especializada.

- Elaborar una presentación histórica de los términos de forma sintética mediante una visión ilustrativa y rigurosa.
- Desplegar diversas teorías acerca de los usos terminológicos con el fin de alcanzar una conclusión significativa.
- Exponer las variantes de estas disciplinas a lo largo de su historia para comprender mejor su desarrollo en el contexto que estudiamos.
- Clasificar sus funciones y comparar cómo operan estas disciplinas en el contexto que estudiamos frente a otros contextos.

3. Mostrar un amplio apartado de casos de estudio en el lugar y fecha señalados.

- Realizar una serie de entrevistas a los protagonistas de la escena en las cuales nos vamos a apoyar a lo largo de todo el escrito para aportar diversidad de puntos de vista.
- Generar un archivo de artículos periodísticos cuyo análisis nos permitirá esbozar la idea global que se transmite a la sociedad.
- Exponer una breve historiografía de casos de interés en nuestro contexto espacial.
- Compilar un repertorio de imágenes, en gran medida inéditas en cuanto a su publicación académica, de intervenciones artísticas en el espacio público de Málaga cuidando su correcto registro.
- Analizar pormenorizadamente artículos y entrevistas a determinados protagonistas institucionales o artistas que puedan clarificarnos determinados aspectos clave.

## **0.4. Estructura**

Este trabajo está dividido en tres bloques: conceptos, contexto y casos de estudio; precedidos por la presente introducción y sucedidos por una conclusión. Además, en la última parte del documento se muestran las referencias consultadas. También son de especial valor los tres anexos aportados, en los cuales se incluyen las transcripciones completas de las entrevistas llevadas a cabo durante la investigación; otros casos significativos de estudio, en la línea de los analizados previamente; y,

finalmente, varias producciones artísticas propias que, desde lo independiente, reflexionan acerca de la hipótesis fundamental que defendemos.

El primer bloque del escrito lo dedicamos a analizar, reflexionar y extraer conclusiones acerca del complejo debate terminológico y conceptual que han supuesto los términos *graffiti* y arte urbano, así como el de muralismo. Para ello, comenzamos presentando distintos usos del término arte urbano y proponemos entender al mismo -apoyándonos en otras investigaciones- como una etapa concreta, como un movimiento artístico -donde hacemos referencia a sus técnicas más comunes o sus aspectos formales-, y finalmente como un elemento más de la cultura popular contemporánea. Concluimos este apartado presentando diferentes alternativas terminológicas propuestas en algún momento por investigadores destacados en estas disciplinas, valorando el papel actual de dichos términos y su mayor o menor aceptación popular y académica.

En cuanto al concepto de *graffiti*, en primer lugar, tratamos de establecer una definición ajustada que nos permita diferenciarlo correctamente de las otras disciplinas, en concreto del arte urbano. También planteamos su forma anglosajona y castellana para distinguir las convenciones propias del mismo, tanto históricas como sociológicas. Asimismo, establecemos una cronología de sus formas, distinguiendo el *graffiti* del grafiti (con una o dos efes), cuando lo creemos conveniente. Este recorrido histórico -que comenzamos a partir del siglo XX- nos permite hablar con mayor solidez en el último bloque, ya que lo hacemos desde un conocimiento profundo del término y después de haber reflexionado intensamente acerca de lo que estas formas han significado no solo a lo largo del tiempo, sino también a través del espacio. Es por ello por lo que en este apartado tratamos formas de *graffiti* distintas al neoyorkino, para así establecer posibles paralelismos con otras escenas globales respecto a la escena local malagueña.

Por último, abordamos el concepto de muralismo pues advertimos que en gran parte de las ocasiones cuando se habla de arte urbano se está haciendo referencia en exclusiva al muralismo contemporáneo, que no es sino una más de sus formas (la más popular). Este apartado lo estructuramos según sus principales características, distinguiendo sus técnicas de las del *graffiti* -que a veces pueden coincidir- y planteando una serie de funciones asociadas a él. Posteriormente, encontramos algunos de estos ejemplos en un recorrido histórico que trata el muralismo mexicano y los murales publicitarios que

se popularizaron durante el siglo XX. Concluimos este apartado presentando el muralismo urbano contemporáneo, que es el tipo de intervención que trataremos primordialmente en el último bloque. Haciendo un repaso a las funciones a las que este tipo de muralismo se dirige -bien sea institucional, comercial o independiente-, damos paso a casos de estudio concretos en la ciudad de Málaga, donde veremos ejemplos de cada uno de ellos.

En el segundo bloque analizamos el contexto de la investigación, siendo este hecho lo que distingue esta tesis de otras. La ordenación territorial de la ciudad es un punto clave para comprender el desarrollo local del *graffiti* y el arte urbano. Así, veremos que existen claras diferencias entre lo acaecido en la capital y lo que ha tenido lugar en la provincia. Por ello, en estos apartados hablamos de demografía, de clases sociales, de gobiernos, etcétera. Por otra parte, analizamos también el contexto desde un punto de vista temporal. Cronológicamente resumimos aquellos acontecimientos más destacables, especialmente los históricos. Dividimos este marco temporal en el contexto internacional, nacional y, finalmente, local. Lo hacemos de esta manera porque creemos que uno implica al otro, de modo que sin un contexto internacional adecuado no podemos llegar a comprender el local. Precisamente aportando una visión holística podemos establecer las similitudes y las particularidades más significativas para contextualizar la presente investigación.

En el último bloque, el más significativo y extenso de la investigación, estudiamos diversos casos de estudio en Málaga que nos conducirán a una serie de conclusiones finales en vistas a defender nuestra hipótesis inicial. Esta última parte está estructurada de manera cronológica, iniciando nuestro análisis antes del presente siglo -remontándonos hasta los años 80 e incluso finales de los 70- para cimentar las bases teóricas a partir tanto de intervenciones contextuales de Agustín Parejo School, como de las intervenciones de los primeros escritores de *graffiti* de la ciudad y de la escena que rodeó a estos. En el siguiente apartado abordamos el contexto temporal en el que se basa nuestra investigación, y analizamos los espacios, tanto físicos como virtuales, que supusieron un lugar de encuentro para los escritores de *graffiti* locales. Dividimos este segundo apartado en dos intervalos temporales bien delimitados por sendos hitos en la escena urbana malagueña. El primero ocupa desde 2000 -apertura de la tienda Star Wears en Málaga capital- hasta 2013 -celebración del evento MAUS en el barrio del Ensanche Heredia-.

Posteriormente indagamos en lo ocurrido en la escena del arte urbano y el muralismo desde 2013 hasta 2023 -año en el que finaliza esta investigación-. En este último apartado examinamos cuidadosamente el estancamiento del *graffiti* y el auge del muralismo de gran formato en la ciudad, siguiendo la estela de lo que ha ido ocurriendo en el resto del mundo y certificando un proceso globalizador. La importancia del Centro de Arte Contemporáneo como catalizador del inicio de estas intervenciones va a ser clave, y a ello dedicamos un extenso apartado que relaciona estas intervenciones con la estrategia por la cual un barrio se tematiza -apoyándose en el arte urbano- hasta convertirse en un SOHO. Esta cuestión es piedra angular de nuestro escrito ya que explica y ejemplifica nuestra hipótesis dando pie a multitud de preguntas y reflexiones en torno al arte y a la ciudad. El proyecto MAUS funciona como un hito, un evento paradigmático que marca un antes y un después en el panorama local, no tanto por su influencia sobre los artistas y escritores locales sino más bien por su significado político en cuanto a cuestiones urbanas y de instrumentalización del arte por parte de la institución público-privada en la ciudad. Esto ha servido para que otras localidades de la provincia entiendan el potencial de estas tácticas y las empleen en sus respectivos espacios, aunque no todos estos eventos han actuado bajo las mismas premisas.

De este modo, en el siguiente apartado investigamos acerca de los distintos acontecimientos previos y posteriores a MAUS que han tenido lugar en la provincia de Málaga tratando de entender sus objetivos y sus aportaciones a la escena. Para finalizar, nos centramos en la profesionalización de la escena del arte urbano más joven, analizando su participación en exposiciones ya sean avaladas por becas, instituciones museísticas o galerías privadas. En este último apartado nos ocupamos de la importancia de la academia local -universidad y escuela de arte- para la entrada de artistas de estos ámbitos en dichos circuitos. No obstante, lejos de quedarnos en la superficie, nos preguntamos por qué se ha producido esto aquí y ahora, y por qué artistas de esta misma escena local no tuvieron las mismas oportunidades previamente. A estas dudas finales, junto a otras tantas, son a las que, apoyándonos en numerosos estudios de muy variados campos, tratamos de responder en las conclusiones finales del estudio. Dividimos estas conclusiones, por un lado, en analizar la escena artística malagueña actual -sus ventajas y sus deficiencias- así como la labor de la institución hasta el momento y cuál creemos que debería ser de cara a un desarrollo más positivo de la escena local. Y, por otro lado, en plantear las posibilidades del arte urbano y del *graffiti* para un futuro. El papel del

artista y del investigador es lo último que se trata, pues convenimos que es una reflexión final que nos puede ayudar a encontrar ciertas respuestas a la hipótesis planteada en esta investigación.

## **0.5. Metodología**

La investigación en ciencias sociales -en concreto en el campo artístico- presenta dificultades para seguir un método científico experimental, por eso hemos necesitado de métodos específicos para avanzar (Munarriz, 2013). De este modo, nuestro planteamiento metodológico ha estado basado tanto en un modelo historiográfico -centrado en la lectura y el contraste de datos cronológicos y autorales-, como en un modelo basado en la propia experiencia personal, apoyada en nuestra producción artística, entrevistas, conversaciones y experiencias sobre el terreno.

Es relevante, por tanto, asegurar que existe un trabajo previo a la presente investigación, dado que formamos parte activa de la escena que se ha estudiado desde la primera década del siglo XXI. Asimismo, nuestra cercanía a los protagonistas entrevistados y nuestro conocimiento previo de las publicaciones, espacios y eventos ha facilitado la labor; así como también la ha dotado de una mayor rigurosidad al tratarse de un tema con el que nos encontramos estrechamente familiarizados. Es por eso que gran parte de la información es de primera mano, ya que hemos sido partícipes de algunos de los eventos presentados o protagonista de ciertos hechos relatados.

Nuestro trabajo de campo ha surgido de manera natural según la investigación así lo ha demandado. Es por ello que nuestra hipótesis nace de una preocupación personal, de una vivencia. En este sentido tanto la inserción de las imágenes como la realización de las entrevistas se han incluido solo cuando se han considerado necesarias. En el caso de las imágenes podemos distinguir aquellas de corte histórico o de ámbito internacional que han sido extraídas del enorme archivo disponible en internet; y, por otra parte, aquellas imágenes de intervenciones y eventos locales presentadas en los casos de estudio que, o bien han sido tomadas directamente por el autor o por colaboradores del mismo, o bien han sido recuperadas de la prensa local o de webs especializadas. También se ha de recalcar que el texto que acompaña a las imágenes muestra toda la información que se ha podido contrastar respecto a ellas siguiendo el siguiente esquema: título, autor, y entre paréntesis, lugar

y fecha en la que la imagen fue tomada, presentando a continuación la fuente desde la cual fue recuperada.

En cuanto a las entrevistas ocurre lo mismo que con las imágenes, ya que no ha sido obligatorio consultar a figuras nacionales o internacionales -excepto en un caso concreto- ya que, a pesar de tener relación o acceso a ellas, la información disponible en las redes ha sido, en este sentido, suficiente para nuestros objetivos. Sin embargo, sí se han realizado una serie de entrevistas a personajes locales que en su mayoría nunca antes habían dado un testimonio extenso de sus actividades en un contexto académico como el presente. Seguir este método ha sido importante para nuestro proceso dado que, de este modo, nos aseguramos de que nuestra aportación es exclusiva y no redundante en temas que sabemos que ya han sido tratados anteriormente.



# CONCEPTOS FUNDAMENTALES

Antes de comenzar a analizar casos particulares a partir de los que presentar distintas hipótesis, realizaremos un estudio y descripción de los conceptos fundamentales con los que vamos a trabajar. Iremos de lo general a lo particular, presentando, analizando y contrastando clasificaciones y definiciones realizadas por diversos autores. Muchas de estas ideas procederán no solo del estudio teórico previo, sino también de la experiencia personal en dichos campos de estudio. Se ha de resaltar que no se trata estrictamente de un análisis histórico, sino conceptual, por lo que, aunque no entremos a fondo en aspectos historiográficos o cronológicos, sí lo haremos en cuestiones terminológicas y en cómo éstas pueden o no afectar a nuestra materia de estudio.

## 1.1. Arte urbano

Este término surge para englobar una serie de intervenciones de carácter artístico con ciertos elementos en común. Su popularización en las últimas décadas del siglo XX coincide con una redefinición sustancial del espacio público y urbano. La imprecisión de esta etiqueta para referirse a determinadas intervenciones y, sobre todo, la instrumentalización de la misma por parte de las instituciones, es a la que vamos a prestar mayor interés.

### 1.1.1. Usos del término

En nuestra sociedad contemporánea no puede tener la misma vigencia una definición de arte urbano establecida a lo largo de las tres últimas décadas del siglo XX, que una acuñada dos o tres décadas después. Por ello vamos a estudiar el término desde tres visiones distintas: en primer lugar, el punto de vista historicista de acuerdo a la idea propuesta por Rafael Schacter (2017) de que el arte urbano es un periodo artístico; en segundo lugar, consideraremos la opción del arte urbano como un movimiento artístico; y, por último, analizaremos su uso popular en ámbitos no especializados.

#### ***1.1.1.1. Arte urbano como periodo***

Según Rafael Schacter el arte urbano puede entenderse como un periodo concreto de tiempo: de 1998 a 2008 (Schacter, 2016). En esa etapa el arte urbano habría tenido unas características que más

tarde iría perdiendo a la vez que era resignificado, principalmente, por el mercado. Según el teórico británico lo que hacía del *street art* un movimiento autónomo se resumía en cinco elementos clave: asimilación espacial, iconicidad, no instrumentalidad, autonomía y consenso comunicativo (Ibid). Asimismo, el hecho de señalar un plazo tan específico se debe a que entiende 1998 como el año en que un grupo amplio de artistas -entre 100 y 200 en todo el mundo- comenzaron a generar trabajos que seguían una misma línea. Si bien comenta que la mayoría provenía del *graffiti*, también señala que incorporaban conocimientos propios de otros ámbitos creativos. Estas nuevas muestras de arte urbano se dirigían a un público mucho más amplio y no necesariamente especializado.

Por otra parte, se señala el año 2008 como el fin de dicho periodo. Según Schacter ese año se alcanzó el tope de lo que podía hacerse dentro del *street art* (de acuerdo a su propia definición). El gran evento que tuvo lugar en la Tate Modern de Londres<sup>3</sup> (fig.1) supuso el hito con el que se cerraría este periodo. Éste sería, si no el primero<sup>4</sup>, sí el más importante de arte urbano hasta el momento. La fachada de



Figura 1 - Exposición *Street Art* en Tate Modern (Londres, 2008) // Fuente: wikipedia.org

<sup>3</sup> Rafel Schacter fue el co-comisario junto a Cedar Lewisohn de dicha exposición de 2008. En concreto se ocupó del *Street Art Walking Tour*, donde intervinieron a pie de calle cinco artistas residentes entonces en Madrid: Eltono, Nuria Mora, 3ttman, Spok, y Nano 4814. En las intervenciones murales de gran formato los participantes fueron JR, Blu, Nunca, Os Gemeos y Sixe Paredes.

<sup>4</sup> Schacter también hace alusión a festivales que antecedieron a éste -aunque de menor calado mediático- como Melbourne's Stencil Festival (desde 2004) y NuArt Norway (desde 2005).

la popular institución se empleó como expositor público de los murales -y del movimiento del *street art*-, pudiendo suponer el comienzo de la asimilación institucional de esta práctica. Schacter, así, establece una definición académica en las cuales se fijan fechas y características concretas que hacen del *street art* un periodo específico. Evidentemente existieron numerosos antecedentes tanto de artistas puntuales como de eventos que coincidirían con esta definición, con la salvedad de que se produjeron de forma aislada y no en oleada como ocurriría en el periodo señalado.

Esta definición es interesante, dado que se aventura a señalar unas fechas concretas apoyadas por una serie de hitos y artistas generacionales a los que atribuye unas características comunes. Schacter se ha atrevido también a proponer nuevos términos para lo que vino después -según él- del agotamiento del arte urbano en 2008; además de abordar temas recurrentes entre los críticos, historiadores, medios especializados o los propios artistas de la órbita del *street art*. La cuestión terminológica se ha convertido en una auténtica pesadilla que, como comenta el teórico Javier Abarca, juega a favor de aquellos que se han apropiado del término arte urbano para tratarlo como un reclamo comercial (Abarca, 2016 b).

### **1.1.1.2. Arte urbano como movimiento**

Lo urbano es todo aquello asociado a la ciudad, y “en efecto, el modelo teórico de «sociedad urbana» ha sido pensado ante todo en oposición a «sociedad rural»” (Castells: 1979, 95). Entendido como movimiento el arte urbano se asocia, no solo a un estilo particular y a unas prácticas concretas, sino también a otros movimientos que también se desarrollan, eclosionan o evolucionan en terreno urbano.

El arte urbano ha de estar unido a la ciudad de manera incuestionable, ya que es en ella donde las diferentes e infinitas maneras de su proceder pueden tener lugar e interpelar a un público masivo y anónimo. No obstante, somos conocedores de piezas existentes en el espacio rural o periférico que podrían ser recibidas como arte urbano por muchas de las características que definen a éste<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Uno de los ejemplos más ilustrativos es el caso del artista urbano español Ampparito, cuya obra puede verse en contextos rurales con asiduidad. Otros artistas españoles, como Laguna o San, también han desarrollado parte de su obra en contextos rurales. De igual manera existe -entre otros- el ejemplo de las intervenciones realizadas en el marco del festival MIAU en el pueblo de Fanzara (Castellón).

Obviando estas excepciones podemos pasar a analizar las cuestiones relacionadas con los factores que caracterizan al arte urbano.

**1.1.1.2.1. Técnicas y disciplinas empleadas.** El arte urbano no puede definirse por una sola técnica, ya que sus obras abarcan disciplinas muy variadas. Precisamente este hecho es uno de los que lo distingue del *graffiti*. De cualquier manera, y siendo conocedores de la gran cantidad de técnicas y disciplinas empleadas, podemos acordar que algunas han sido utilizadas en mayor medida que otras:

1. Spray: Suele usarse por personas que proceden del *graffiti* pues su uso requiere de cierta destreza. Aunque en el siglo XXI las nuevas tecnologías desarrolladas por las distintas marcas de pintura en spray han favorecido un uso más extendido. Muchos artistas urbanos emplean el spray de manera distinta a cómo se hace en el *graffiti*, experimentando de diversas maneras con la amplia cantidad de productos (principalmente difusores) disponibles (fig.2).

2. Pintura plástica empleada con rodillo y pértiga: Es una de las pocas técnicas que el *graffiti* también ha adoptado como propia. Si bien éste emplea dichos materiales para escribir nombres a gran escala de manera rápida, económica, y con el fin de alcanzar alturas de difícil accesibilidad (fig.3); el arte



Figura 2 – Pack de difusores variados // Fuente: montanacolors.com

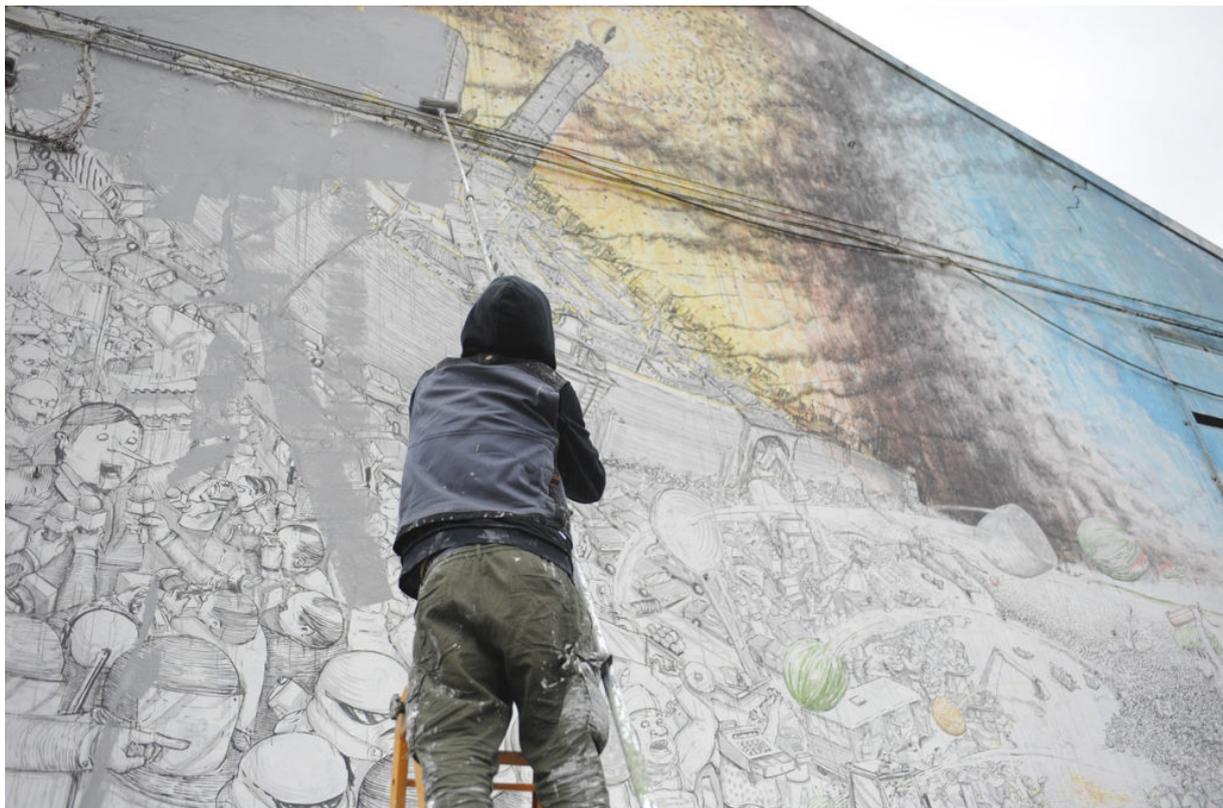


Figura 3 – Blu empleando la pértiga para borrar uno de sus murales (Bologna, Italia. 2016) // Fuente: news.artnet.com



Figura 4 – Alexis Díaz pintando un mural ayudado de un pequeño pincel (Nueva York, EE.UU. 2017) // Fuente: coneyartwalls.com

urbano toma este proceder y lo adapta a su conveniencia. Se realizan desde ilustraciones sencillas de grandes formatos como trabajos más elaborados con numerosos recursos gráficos.

3. Pintura acrílica empleada con pinceles y brochas: Se emplea para conseguir una precisión superior al spray (además este uso suele percibirse como menos asociado al vandalismo que el spray). Aunque el uso de brochas y pinceles con pinturas acrílicas sobre pared puede emplearse para prácticamente cualquier tipo de trabajo, se da en mayor medida en obras que requieran de mayor precisión y detalle en los trazados, así como en piezas que tratan de representar, fielmente, ilustraciones realizadas en el estudio con acuarelas o tintas (fig.4). Esta técnica permite generar texturas y trazados que el spray no alcanza o que requerirían una habilidad excepcional. Por tanto, es habitual combinar ambas técnicas usando el spray para determinados efectos o rellenos planos, y la pintura acrílica aplicada con pincel para líneas más precisas.

4. Plantillas: El uso de plantillas o *stencils* es uno de los más asociados al mundo del arte urbano. Muchos de los precursores de este movimiento emplearon plantillas como medio de expresión ya fuera para piezas que conformaban un lenguaje particular mediante la repetición de figuras recurrentes<sup>6</sup> (fig.5) o para la difusión de mensajes políticos. El movimiento punk de los setenta hizo un gran uso de las plantillas como herramienta de guerrilla gráfica a través de la cual difundir sus mensajes contraculturales (fig.6). Posteriormente, el arte urbano ha adaptado estas ideas, dulcificando estéticamente esa rabia para generar piezas más atractivas a nivel visual (fig.7).



Figura 5 – Blek le Rat firmando con plantilla (París, Francia. 1983) // Fuente: widewalls.ch

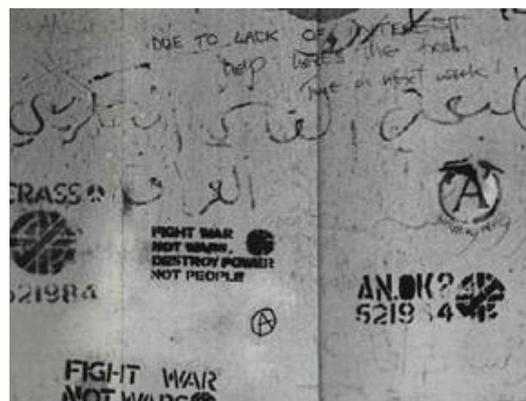


Figura 6 – Portada del LP Stations of the Crass del grupo y colectivo artístico Crass, que muestra plantillas realizadas por este grupo (Londres, Reino Unido. 1979) // Fuente: wikipedia.org

<sup>6</sup> Es el caso de Blek le Rat y su representación de ratas en la ciudad de París en los años setenta. El mismo Banksy ha comentado que el francés fue una de sus influencias directas.



Figura 7 – Intervención de Boamistura con plantillas (Madrid, 2014) // Fuente: elledecor.com



Figura 8 – Intervención de gran formato de M-City a través del uso de plantillas (Szczecin, Polonia. 2021) // Fuente: streetartnews.com

Las plantillas se han popularizado dado que su uso permite recrear formas complejas en el espacio público en tiempos muy cortos. El artista las prepara en su estudio o domicilio para después salir a la calle y realizar el estarcido con spray en pocos segundos. Los estilos que se han realizado son numerosos, desde piezas que continúan la tradición de agitación política hasta figuraciones cómicas, pasando por logos personales repetidos a modo de *tag*. Otros artistas han hecho de la plantilla un estudio más profundo llegando a generar composiciones de gran envergadura y complejidad técnica (fig.8).

5. Pegatinas: Esta forma de intervención es otra de las que generan un delicado puente entre el *graffiti* y el street art, ya que en ambos casos es un recurso común. Podemos encontrar el origen de esta utilización también en el punk y en otras escenas como el skate. No hay que olvidar que las pegatinas suelen tener dos tipos de orígenes: las hechas por uno mismo (Do It Yourself), esto es, pegatinas recicladas e intervenidas a mano<sup>7</sup> (fig.9); y, en segundo lugar, las pegatinas impresas en copisterías industrialmente (fig.10). La pegatina es la manera más sencilla y disimulada de extender un nombre o un logo por un territorio amplio en el menor tiempo posible. Aunque su colocación no es legal, su reducido tamaño permite pasar desapercibido durante su instalación. Si el autor es lo suficientemente sagaz como para colocarla en lugares de paso donde las personas puedan verlas a escasa distancia, el trabajo puede ser más eficaz que otros procedimientos. Mientras que

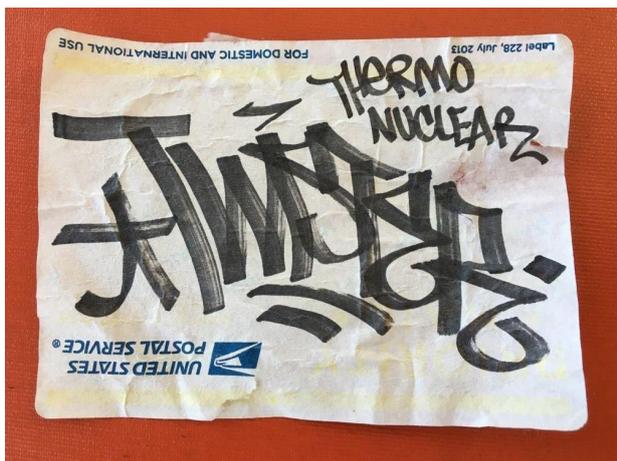


Figura 9 – Pegatina escrita a mano por Barry McGee a.k.a. Twister // Fuente: worthpoint.com



Figura 10 – Pegatina de BNE (Nueva York, EE.UU.) // Fuente: wikipedia.org

<sup>7</sup> Pueden considerarse como *do it yourself* pegatinas impresas de manera doméstica, e incluso para las que se han empleado medios de reproducción alternativos u obsoletos como fotocopiadoras o máquinas de escribir. En definitiva, *do it yourself* sería todo aquello que surja de la experimentación individual y que no implique una producción masiva dependiente de agentes externos.



Figura 11 – Pegatina diseñada por D\*Face (Londres, Reino Unido) // Fuente: hookedblog.co.uk

en el *graffiti* las pegatinas se suelen emplear para difundir un *tag*, a veces realizado a mano y, otras, impreso en letras perfectamente legibles; en el arte urbano la pegatina suele tener acabados más profesionalizados, dado que muchos de sus integrantes tienen intereses o directamente trabajan en proyectos relacionados con el diseño gráfico. Y, si bien en el arte urbano sus autores también generan pegatinas con sus nombres, suele ser habitual ver logotipos e incluso pequeñas ilustraciones o mensajes dirigidos a un público más general (fig.11).

6. Carteles: Por último, e íntimamente asociado tanto a las pegatinas como a las plantillas, encontramos el uso del cartel como medio para la intervención artística urbana. Se trata de una práctica con historia, dado que el empleo de papeles pegados en espacios públicos lo encontramos desde hace siglos. Durante la primera parte del siglo XX los carteles del Constructivismo ruso, del Dadá, o del Surrealismo -que influyeron en la estética de los carteles bélicos (fig.12)- podrían ser considerados antecedentes estéticos de muchos de los empleados hoy día. Esos carteles cumplían funciones informativas, ya fuera para anunciar eventos o para la propaganda política. Ya en la segunda mitad del siglo XX, y como pionero<sup>8</sup>, hemos de hacer mención al francés Daniel Buren, que

<sup>8</sup> Aunque hacemos mención a Buren como máximo exponente del cartelismo -debido a la particularidad de sus obras minimalistas y su posterior influencia en el arte urbano internacional-, cabría también mencionar a Ernest Pignon-Ernest, que presenta a principios de los setenta dibujos y serigrafías de figuración tradicional dirigidas a espacios concretos que

en la década de los 60 comenzó a emplear el cartelismo sin intención política explícita, precisamente en un contexto tan señalado como la París del Mayo del 68 (fig.13). Así, “los carteles de Buren aparecen, en cambio, como un enigma, como una afirmación que no afirma nada –bandas negras y blancas-.” (Ardenne: 2002, 67).

El cartelismo ha sido empleado por subculturas y contraculturas desde los sesenta y setenta (hippies y punks) principalmente con intenciones políticas. En los noventa un amplio grupo de artistas bajo la categoría de *street art* han empleado este medio como forma de expresión<sup>9</sup> (fig.14). El cartelismo permite, como la plantilla, generar obras muy detalladas y trabajadas sin las desventajas e incomodidades que pueda suponer el trabajo directo en la calle. Estas piezas son colocadas en el espacio público de forma rápida y más o menos permanente (dependiendo del lugar y de la técnica de pegado que se elija). El cartel cuenta con grandes exponentes contemporáneos<sup>10</sup> que, durante la última década, han depurado la técnica hasta el punto de realizar enormes obras adaptadas a festivales y eventos asociados al arte urbano. (fig.15)

7. Otros medios: Existen otras vías de expresión no relacionadas directamente con la pintura y el dibujo, como pueden ser las esculturas u otros materiales duraderos instalados clandestinamente sobre paredes y mobiliario urbano. También la performance, en ocasiones asociada con algún tipo de acción pictórica<sup>11</sup>, desarrollada por artistas más vanguardistas -con asiduidad relacionados al *graffiti*- ha sido incluida bajo la etiqueta de *street art*. Es posible que la complicada monetización de estas acciones haya sido una de las razones por las que la popularidad de este medio sea menor que el de otros, no siendo por ello menos interesante.

---

estudiaba previamente. Su sucesor podría encontrarse en Levalet, otro artista urbano contemporáneo, también francés, que realiza un trabajo similar.

9 El más popular es Shepard Fairey “Obey”, que comienza a finales de los noventa a imprimir y pegar carteles independientemente en Los Angeles. También destaca la artista Swoon que realiza ilustraciones figurativas a escala natural que pega, especialmente, en el área de Nueva York. Esta artista además ha popularizado una mejora técnica recurriendo al empleo de la pasta de harina de trigo y agua para conformar un engrudo que abarata los costes y permite hacer producciones mayores.

10 Entre estos grandes exponentes del uso del papel pegado se encontraría el francés JR, que ha llegado incluso a colaborar con grandes cineastas como la directora de cine Agnès Varda en el largometraje *Visages Villages* (2017).

11 En este caso destacamos dos acciones. La pieza *Crash* de Suso33 (SUSO33, 2009, 0m59s) y *Territorial pissing* de Nug (pingis6, 2023, 1m46s)



Figura 12 – Pegada de carteles durante la Segunda Guerra Mundial (URRS) // Fuente: posterplakat.com



Figura 13 – Daniel Buren pegando un cartel de la serie *Affichages sauvages* (París, Francia. 1970) // Fuente: huntinginthedark.wouterhuis.com



Figura 14 – Swoon trabajando en uno de sus *paste-ups* (New Haven, EE.UU. 2014) // Fuente: [siteprojects.org](http://siteprojects.org)



Figura 15 – Mural de gran formato de JR empleando la técnica del *paste-up* (Nueva York, EE.UU. 2016) // Fuente: [streetartnyc.org](http://streetartnyc.org)

**1.1.1.2.2. Referentes.** Tal y como ocurre con la técnica, hoy día los referentes en el arte urbano también son variados, aunque algunos de ellos son recurrentes entre los artistas asociados a este movimiento. Schacter comentaba que en el arte urbano desarrollado entre 1998 y 2008 la mayoría provenía de la escena del *graffiti* (Schacter, 2016), aunque también se conoce la cercanía a otras corrientes como el *skate* o el punk. Además, los artistas urbanos suelen citar entre sus referencias no solo a otros movimientos, sino también otros estilos artísticos. Cabe recordar que habitualmente los artistas urbanos están formados artísticamente, o cuanto menos interesados en el arte contemporáneo de una manera que los escritores de *graffiti* no acostumbran a estar.

Entre los referentes más habituales encontramos el Arte Povera, la *Pixação* brasileña<sup>12</sup>, el Pop Art americano, las plantillas políticas argentinas, el movimiento De Stijl o el Muralismo Mexicano (Schacter: 2013,10). Entre estos también cabría apuntar que el cómic -gran influencia del *graffiti* pionero de los ochenta- y en general toda la estética de la cultura popular es lo que más a menudo se relaciona con el arte urbano. Hoy en día habría que incluir toda la iconografía propia de internet. Durante la última década, y debido a la irrupción global de las redes sociales y a la facilidad de acceso a cualquier imagen, los referentes van desde el minimalismo abstracto hasta el costumbrismo realista pasando por prácticas conceptuales no objetuales.

Como hemos comentado, el *skate* y el punk son dos subculturas unidas tanto al *graffiti* como al *street art*. El escritor de *graffiti* malagueño Presto (2020) comenta que “el primer referente que (tiene), en realidad, son revistas de *skate*, y ahí venían algunas piezas. (...) En los vídeos de *skate* también salían pintadas. (...)”, y al ser preguntado por la relación entre el *skate* y el *graffiti* continúa diciendo: “lo primero fue el monopatín. Después ya tomé contacto con el hiphop, con el rap y con las pintadas. Pero lo primero fue el *skate*.” En esta ocasión hacemos referencia a un escritor de *graffiti* y no a un artista urbano, pero es Javier Abarca en su tesis titulada *El postgraffiti, su escenario y sus raíces: graffiti, punk, skate y contrapublicidad* (2010), el que asocia directamente estas prácticas al *postgraffiti*, que como veremos más adelante, se trataría de una escisión del arte urbano y del *graffiti*. El *skate* como

---

12 Surgida en grandes urbes brasileñas como Sao Paulo en los noventa, la *pixação* es una de las escrituras de grafiti más particulares del mundo. Normalmente es realizada con pértigas y rodillos desde la azotea de grandes edificios y está caracterizada por un trazo geométrico y alargado.

referente, además, se puede observar claramente en autores como Shepard Fairey<sup>13</sup> o en el trabajo contextual del también norteamericano Brad Downey<sup>14</sup> (fig.16).

El punk, un movimiento contracultural y social surgido en los setenta ha ejercido una importante influencia en el *graffiti* europeo<sup>15</sup> y posteriormente en el arte urbano, sobre todo en la vertiente más comprometida políticamente. Por desgracia lo que ha predominado ha sido su estética, olvidando un mensaje que solía cuestionar al sistema establecido. Un sistema que es el mismo que vende a través de muchas de estas piezas una sensación de libertad impostada. Podríamos decir que la producción estética se ha integrado en la producción de mercancías debido a esa urgencia económica de producir novedades constantemente, lo que se demuestra en el apoyo institucional, es decir, en su asimilación (Jameson: 2012, 7). De igual manera, y asociado a artistas que trabajan atendiendo al contexto en el que sus obras se desarrollan, un referente habitual es el Situacionismo, movimiento artístico que surge de la confluencia de otros movimientos como el Surrealismo, el Letrismo, el grupo COBRA o el Movimiento por una Bauhaus Imaginista. La Internacional Situacionista nacerá en 1957 tendiendo hacia formas de arte cada vez más alejadas de la práctica habitual como la psicogeografía. También se acercaba a posturas crítico-teóricas de la vanguardia dadaísta, surrealista y letrista, rechazando el proceder ecléctico y oportunista imperantes en el arte de entonces. Se buscaba un movimiento coherente, concienciado con los nuevos tiempos y en busca de la superación del arte (Perniola: 2007,14).

De este modo, el Situacionismo es un referente en ocasiones ignorado por los propios artistas urbanos -y escritores de *graffiti*- que operan en una dirección similar sin ser conscientes de su existencia. Aunque en los noventa se retomó su teoría, especialmente a través del texto de Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (1967), el Situacionismo es recuperado como referente en artistas urbanos

---

13 “La cultura del *skate* fue una gran influencia en mi trabajo, especialmente en la forma en que las pegatinas son un elemento decorativo muy importante de la cultura, y finalmente los patinadores comenzaron a incorporar mi trabajo en la suya. Los videos de *skate* eran un medio importante para la promoción, así que decidí patrocinar a un equipo y atraer a la gente bajo la apariencia de un video de *skate*, pero estaba realmente invadido de propaganda conceptual” (Fairey: 2006, 31).

14 “Desde que era muy joven siempre he hecho dibujos. Pero creo que fue el *skate* lo que me abrió la mente: un banco ya no es un banco, se convierte en un obstáculo para la autoexpresión. El *skate* me enseñó a ser creativo con mi entorno y a cuestionar la función fundamental de las cosas.” Brad Downey en *Beyond the Streets. The 100 leading figures in urban art* (Nguyen&Mackenzie: 2010, 334).

15 Especialmente en el grafiti autóctono madrileño de los ochenta, cuyo mayor exponente es El Muelle. También en el *graffiti* holandés, como se puede comprobar en la publicación *Punk Graffiti Archives: The Netherlands* (Unlock, 2018).



Figura 16 – Intervención urbana de Brad Downey (Hamburgo, 2010) // Fuente: [isupportstreetart.com](http://isupportstreetart.com)



Figura 17 – Fotograma de la performance *Stolen House* de E.B.Itso&Adam (2011) // Fuente: [pewcenterarts.org](http://pewcenterarts.org)

más contextuales como el caso ya citado de Brad Downey, o también de los menos conocidos, pero no menos importantes, Adam, Akay o E.B. Itso (fig.17). Martha Rosler señala que “los situacionistas, (...) ocupan, en la actualidad, lo que un amigo describió una vez como una posición cuasi-religiosa, en tanto encarnan los deseos más profundos que tiene cada aspirante a artista-revolucionario de estar simultáneamente en la vanguardia política y en la vanguardia artística” (Rosler: 2017, 85).

A diferencia de lo que solía pasar antes de la globalización impulsada por los medios de comunicación, en el pasado la tendencia era la creación de escuelas o grupos artísticos identificados geográficamente que se influían entre ellos casi en exclusiva. En la sociedad contemporánea es habitual que el consumo de un tipo determinado de información digital, comúnmente dictada por un algoritmo, sea lo que pueda crear semejanzas entre distintas personas independientemente de su situación geográfica. Esto ha trastocado profundamente el concepto de arte urbano provocando una cierta pérdida de identidad.

**1.1.1.2.3. Época.** Si aceptamos la idea de Schacter de que el arte urbano como tal estuvo en auge entre los años 1998 y 2008, entendemos que hubo un arte urbano anterior -no tan concentrado- que dio lugar a éste, y uno posterior que llega hasta nuestros días. En este punto cabe destacar la aportación de la investigadora y conservadora Elena García Gayo, que presenta -a partir de la propuesta de que el arte urbano sea reconocido como un periodo más del arte-, que éste estaría compuesto por las siguientes subetapas: proto arte urbano, arte urbano, muralismo contemporáneo e intervenciones contemporáneas (Gayo, 2016). Es decir, que mezcla etapas y disciplinas dentro del arte urbano. Nosotros nos centraremos en este apartado únicamente en la cuestión cronológica.

Estamos acostumbrados a leer que los comienzos del grafiti -que muchos identifican con el arte urbano- datan de los inicios de la civilización. Esta afirmación confunde el grafiti con el *graffiti* hiphop, olvidando que este último es un movimiento esencialmente urbano que percibe la ciudad como un conjunto de posibilidades creativas y artísticas. El arte urbano es individualista y surge en un contexto capitalista, así que a pesar de que románticamente se pueda hablar de arte urbano en antiguas civilizaciones, lo que en este contexto llamamos proto arte urbano es aquello que aparece en las ciudades modernas a principios del siglo XX. Un antecedente interesante y analizado desde múltiples campos del conocimiento es el grafiti *hobo*, no solo por su estética, sino por su carácter

romántico y espíritu aventurero. En una línea cronológica similar otro antecedente que se suele tener en cuenta es el famoso Muralismo Mexicano, comprometido con los aspectos sociales y de la vida política. Los muralistas mexicanos desarrollaron su técnica realizando enormes murales en fachadas de reconocidas instituciones valorando aspectos como la arquitectura y la sociología del lugar.

El Muralismo Mexicano, aunque citado usualmente como antecedente del arte urbano, incumple uno de los factores más elementales del primer arte urbano: su independencia respecto a lo institucional. Esto es interesante ya que Schacter sitúa el fin del arte urbano durante la exposición *Street art* en la Tate Modern; es decir en el momento en que los grandes murales entran de nuevo en el ámbito institucional. El *hobo graffiti* y el muralismo mexicano se desarrollaron de maneras distintas y en contextos diferentes, pero en épocas similares (los *hobos* comenzaron a realizar sus *monikers* a principios de siglo y continuaron con ello durante varias décadas, mientras que la producción del Muralismo Mexicano se produjo desde los años veinte a los setenta).

En Europa durante las primeras décadas del siglo XX la situación política y social era difícil. En este escenario las vanguardias propusieron nuevos modos de hacer y entender el arte. Habría que esperar a los años sesenta para que intervenciones relacionadas con el arte contextual -que sobrepasaba los espacios artísticos tradicionales- comenzaran a dejarse ver en el panorama artístico. A este respecto, el teórico Paul Ardenne expresa que el contexto “designa el conjunto de circunstancias en las cuales se inserta un hecho”, etimológicamente, explica, contexto vendría a significar “tejer con”, por lo que “un arte llamado contextual agruparía todas las creaciones que se anclan en las circunstancias y se muestran deseosas de tejer con la realidad” (Ardenne: 2006, 15). Para este autor un arte contextual opta por intervenir la realidad sin intermediarios (Ibid, 11). Entre las artes llamadas contextuales, Ardenne incluye a los *happenings*, las performances callejeras, trabajos en red, *land art*, activismo y artivismo, creaciones participativas, foros políticos creados por artistas, etcétera (Ibid, 13). Es sugerente que la idea de arte contextual que presenta el teórico francés incluye a todo el arte urbano; mientras que el arte urbano, entendido según las características que presenta Schacter, excluiría a la mayoría de prácticas del arte contextual. Y es que el arte urbano, como hemos explicado, se asocia a determinadas subculturas afines que hacen que actividades que hoy serían consideradas como tal, no lo sean debido a que no están realizadas dentro de un contexto determinado.

Otro hecho fundamental a tener en cuenta es la aparición del fenómeno del *graffiti* hiphop, que se populariza en los años setenta y ochenta. Dentro de este movimiento podemos encontrar figuras que cuestionan sus propias reglas y experimentan con nuevos lenguajes. Estos artistas pueden considerarse precursores del arte urbano posterior -etiquetados en su momento como *postgraffiti* o *neograffiti*-, especialmente en cuanto a la disciplina mural se refiere<sup>16</sup>. Precisamente en Nueva York, donde el movimiento del *graffiti* se da con mayor profusión, aparecen artistas *outsiders* que trabajan en la calle ajenos al hiphop pero igualmente de manera independiente<sup>17</sup>. Algunos de ellos se cuentan entre los pioneros del arte urbano, siendo hoy parte de la Historia del Arte oficial debido, en gran medida, a su participación y repercusión en el mercado desde casi sus inicios. Entre estos nombres encontramos los de Keith Haring o Jean Michel Basquiat, dos artistas que fueron más prolíficos en su obra de estudio que en su trabajo callejero.

Estamos de acuerdo con Schacter en que es a principios del siglo XXI cuando se produce un cambio de paradigma en las manifestaciones artísticas callejeras. La toma de las calles como espacio expositivo, de experimentación y de cuestionamiento artístico y crítico, se venía gestando hacía tiempo; pero es en estos años cuando un grupo de artistas con características comunes comienzan a realizar intervenciones públicas sin permiso, empleando técnicas y sistemas similares. Podríamos pensar que el arte urbano contemporáneo nace a partir del *graffiti* hiphop, pues gran cantidad de los máximos exponentes de esta primera época del *street art* provienen de este movimiento. Pero si aceptamos el *street art* como movimiento independiente, la pregunta que se nos presenta es si este movimiento sigue vigente o si su evolución lo ha convertido en algo demasiado alejado de lo que lo definía como tal. Si así fuera podríamos llamar post arte urbano a todo lo que siguió a la época del arte urbano original (1998-2008). Y en esta etapa es donde irrumpe el muralismo de gran formato como disciplina predilecta para el circuito de festivales creado internacionalmente. También es entonces cuando se produce el boom de las exposiciones de arte urbano, el interés de coleccionistas y de galerías y el surgimiento de ferias de arte dedicadas en exclusiva a este movimiento.

---

16 Entre ellos podemos destacar las innovaciones estilísticas de Futura 2000 o los murales, cercanos a la estética del cómic, de Lee Quiñones.

17 Uno de estos artistas es Charles Simonds, que en la década de los setenta realiza pequeñas maquetas de ciudades y barrios en los huecos de las paredes de algunos de los barrios más populares de Nueva York. Otro artista reconocido, y con una trayectoria compleja en lo personal y en lo profesional, es Richard Hambleton "Shadowman", que en los ochenta plantea pinturas callejeras a modo de sombras humanas empleando brochazos de pintura negra de manera expresionista.

Tras estas reflexiones entendemos que podemos dividir la época del arte urbano en tres fases: la primera sería la del pre arte urbano que situaríamos especialmente en los años ochenta y noventa; la segunda sería la propuesta por Schacter donde surge el *street art* de manera popular y mediática -ayudado por el desarrollo de internet y con artistas hoy internacionalmente populares como Banksy, Obey o Space Invader-. Y, por último, el momento actual marcado por la popularización de las redes sociales y su influencia en la documentación, divulgación y producción de intervenciones.

**1.1.1.2.4. Aspectos singulares.** Cada movimiento artístico tiene unas cualidades formales asociadas. A pesar de que con el paso del tiempo suele imponerse una imagen arquetípica con la cual identificamos dichos movimientos de manera sencilla, cuando ahondamos en los mismos advertimos un amplio abanico de posibilidades formales. Así, el arte urbano -como movimiento- se caracteriza también por unos aspectos formales comunes y recurrentes:

1. Economía de medios: Al tratarse de piezas realizadas (generalmente) sin permiso, el artista suele trabajar de manera rápida y eficiente por lo que es preferible reducir el material y las necesidades técnicas. Este aspecto variará en función de la habilidad del artista ya que -aunque no sea lo habitual- se pueden realizar obras técnicamente complejas en un breve espacio de tiempo. Este puede ser el caso de los carteles, las plantillas, u otro tipo de instalaciones que pueden ser preparadas previamente para luego instalarlas en el entorno urbano de manera veloz<sup>18</sup>. En las intervenciones de arte urbano independiente el artista acostumbra a salir a trabajar con pocos accesorios, en contraposición a las intervenciones institucionales donde el artista pudiera contar con un equipo (asistentes y personal que le provean de material y otras facilidades). El artista urbano independiente está más limitado por lo que cargará con el mínimo material posible para realizar la obra que desee. La cuestión económica también es un aspecto sustancial. Aunque algunos artistas urbanos alternan estas intervenciones con su vida profesional, otros muchos que, o bien empiezan, o bien se mantienen ajenos al circuito comercial en situación precaria, deben costear sus propios materiales por lo que deben ahorrar en mayor medida sus gastos.

---

<sup>18</sup> No obstante, este tipo de obras no suele ser tan compleja técnicamente como la destinada a espacios museísticos. Al tratarse de obras efímeras normalmente no sale a cuenta realizar una gran inversión de tiempo y dinero en ellas.

2. Espacios transitados: El arte urbano suele dirigirse a un público general por lo que sus obras acostumbran a presentarse en zonas urbanas (habitualmente el centro de las ciudades o espacios permisivos). Esto no implica que no se intervenga en áreas de extrarradio, pero lo común es -como en el *graffiti*- perseguir la máxima visibilidad. El artista urbano trata de establecer un diálogo con el ciudadano y para ello busca lugares transitados. En muchas ocasiones, el artista urbano genera un logo o marca personal que solo logra expandirse de manera efectiva gracias a su presentación en espacios adecuadamente escogidos. El contexto espacial en el arte urbano es tan importante como la propia obra. Con la irrupción de las redes sociales esto se ha visto cuestionado, ya que las intervenciones tienen mayor visibilidad en el espacio virtual que en el físico<sup>19</sup>. El factor de la expansión física del trabajo de los artistas urbanos -que antes era algo primordial- es ahora, en lo que hemos llamado post arte urbano, analizado desde otro prisma.

3. Comprensión sencilla: Dejando a un lado ciertas excepciones, el arte urbano suele identificarse con obras que son comprendidas por el ciudadano medio de forma inmediata. Aunque en ocasiones pueda ser polisémica, la obra arquetípica de arte urbano suele transmitir un mensaje mediante una imagen que llama la atención del viandante. Ya sea a través de un mural, una instalación urbana o una pegada de carteles, las obras de arte urbano -en muchas ocasiones mediante la repetición- establecen un diálogo con la sociedad, a través de códigos sencillos que penetren y logren perdurar en el tiempo pasando a formar parte del contexto urbano. Este aspecto se asocia a la formación de muchos artistas urbanos en el campo del diseño y la publicidad. Durante la época de auge del arte urbano muchas intervenciones se centraban en la contra publicidad o en el marketing de guerrilla. Sin embargo, con el paso del tiempo esta actividad ha tendido a un menor compromiso social y más individual, siendo habitual que los artistas empleen estos medios para la autopromoción comercial.

Para finalizar este apartado queremos señalar que estos tres aspectos formales no son los únicos, pero sí los que consideramos más recurrentes para la gran mayoría de acciones identificadas como arte urbano. Son precisamente muchas de las intervenciones que cuestionan estas características las que pensamos que pueden ampliar las fronteras del arte urbano mediante la autocrítica y el estudio pormenorizado.

---

<sup>19</sup> Aunque esto ya ocurriera de manera previa a internet y a las redes sociales, a través de fanzines y revistas, en la era digital su divulgación se ha visto multiplicada.

### 1.1.1.3. Arte urbano en la cultura popular

El término se ha popularizado de tal manera en las últimas dos décadas que hoy día es un elemento habitual de la cultura popular contemporánea. A diferencia de otros aspectos del arte contemporáneo, el arte urbano en el imaginario popular aparece como algo accesible y sencillo de interpretar. Así, su aparente superficialidad suele venderse como una de sus virtudes. Para una parte imponente del público el arte urbano es todo aquello que, sin ser *graffiti*, es realizado en el espacio público de forma relativamente independiente por artistas que no vandalizan el entorno, sino que lo embellecen. De este modo, se habla de arte urbano de manera genérica y difusa asociándolo a prácticas diversas que en los últimos años han ido reduciéndose en torno al mural de gran formato.

Aunque desde la academia se trate de distinguir y redefinir términos para desentrañar la confusión existente, la posición popular -aunque esté equivocada- es difícil de corregir. Como comenta Abarca (2010), “la atención mediática puede tener consecuencias negativas en formas de arte como éstas, independientes, subrepticias, y a menudo románticas.” No hay más que observar las numerosas noticias aparecidas en los medios de comunicación para percartarse de las incongruencias terminológicas (fig18).

#### LAS FOTOS DE LOS LECTORES

## Las ciudades potencian el arte urbano del grafiti

- Los murales ya son muy aceptados socialmente y promovidos por su visión positiva y reflexiva



Murales urbanos de las ciudades. (Miquel Casajuana)

DAYANA BRAVO SÁNCHEZ (TEXTO),  
MIQUEL CASAJUANA (FOTOS)  
BARCELONA  
10/02/2023 03:30



Figura 18 – Titular que muestra la confusión terminológica referida (2023) // Fuente: lavanguardia.com

Hay que indicar que el arte urbano no superficial existe, y que algunos artistas urbanos sí se plantean cuestiones relevantes acerca de su actividad y de las consecuencias de la misma. La obra de artistas tan populares como Banksy puede ser útil para concienciar acerca de determinadas cuestiones sociales, pero su instrumentalización por parte del mercado del arte hace que estas intenciones se desdibujen -aunque a su vez también le aporten notoriedad-. Lo popular tiende a invisibilizar las capas más profundas de distintos fenómenos culturales que cuestionan nuestra realidad con el fin de consumirlos de forma más sencilla. Así pues, el arte urbano suele verse caricaturizado en los medios generalistas como una suerte de ocurrencias que aparecen en la calle, contraponiéndolo indirectamente a otro tipo de arte más serio desarrollado en otros espacios. A pesar de la evolución de este movimiento -de los eventos y artistas surgidos en los últimos años- lo popular tiende a infantilizar al arte urbano; lo que resulta conveniente para venderlo bajo una estética juvenil, desenfadada y acrítica. Pensamos que esta visión popular infantilizada ha provocado la tergiversación terminológica de un arte inicialmente contestatario.

### **1.1.2. Alternativas terminológicas**

Aunque el término arte urbano es el más popular y el que utilizamos en el presente escrito, consideramos que debido a su complejidad se hace necesario mencionar otras propuestas terminológicas. Es pertinente aclarar que los siguientes términos seleccionados no son sus sustitutos, sino que más bien han sido propuestos para diferenciar determinadas prácticas de otras debido a la generalización del término. Así, arte intermural es acuñado para referirse a aquello que sucede a lo que su autor entiende como arte urbano original. Por otro lado, el término arte público independiente aparece de la necesidad de diferenciar las acciones que se llevan a cabo al margen del circuito comercial o institucional. En último lugar, el término *postgraffiti* -el más antiguo de todos- surgió para referirse a aquello que partiendo del *graffiti* tradicional amplía las miras de éste.

#### **1.1.2.1. Arte intermural**

Rafael Schacter acuña el término arte intermural para englobar todo aquello que no encaja en el actual paraguas del arte urbano que, maltratado terminológicamente por los medios, las instituciones y el



Figura 19 – Pinturas de Antwan Horfee en galería Ruttkoski 68 (2022) // Fuente: ruttkowski68.com

mercado, ha sido desactivado y desvinculado de lo que supuso en su origen. El arte intermural<sup>20</sup> es aquel que, manteniendo la esencia del *street art* y el *graffiti*, encuentra puentes para conectar la obra realizada en el entorno público con la que se presenta en galerías y espacios interiores de exposición. Se trata de un término que pretende alejarse de la superficialidad del arte urbano y aproximarse a prácticas más respetadas en determinados circuitos del arte contemporáneo.

Schacter emplea este término para resituar a determinados artistas urbanos que desarrollan de forma profesional (fig.19) una obra que reflexiona sobre la labor que realizan o han realizado en el entorno público. Es por esto que se propone el término arte intermural para algunas exposiciones publicitadas como muestras de arte urbano, intentando corregir el uso equivocado del término *street art* cuando es asociado a obras de estudio expuestas en espacios no urbanos. Este término es válido para una serie de artistas del arte urbano original o influidos por él. Aunque este término no ha terminado de arraigar y de constituirse con la determinación que lo hizo el de arte urbano, no deja

<sup>20</sup> Originalmente *intermural art*. Schacter presenta a Brad Downey y Antwan Horfee como grandes referentes de esta nueva corriente artística.

de ser interesante que se propongan términos que aboguen por un uso más acertado del lenguaje en esta cuestión.<sup>21</sup>

### **1.1.2.2. Arte público independiente**

Es el teórico español Javier Abarca quien expone la definición de arte público independiente como alternativa a la de arte urbano al considerar a ésta última poco válida como herramienta de estudio. Para Abarca el término arte urbano “es usado en distintos contextos con diferentes significados (y) en la mayoría de casos hace referencia a las formas de actuación artística independiente en el espacio público que van más allá del *graffiti*.” (Abarca: 2010, 35). En su acercamiento al término arte urbano hace a que una de las maneras más habituales de definir al mismo es exponiendo sus diferencias con el *graffiti*, cuestión que también tratamos en este escrito.

Abarca presenta el término arte público independiente como la “actuación artística que tiene lugar en el espacio público por iniciativa exclusiva del artista y de forma libre de control externo alguno, que responde a intereses no comerciales, y cuyos frutos físicos, cuando los hay, son abandonados a su suerte” (Abarca: 2010, 39). Recordemos que Paul Ardenne ya se refería a este tema en su definición de arte contextual, y que en cierta manera esta definición es similar a la que Schacter hacía del arte urbano en el intervalo 1998-2008.

La expresión arte público independiente es atractiva puesto que con solo tres palabras es capaz de resolver la generalización que supone el término arte urbano. En este sentido un ciudadano podría comprender por arte urbano desde un monumento institucional a una plantilla *do it yourself*, pero con el indicativo “independiente” ya se hace alusión a que estas intervenciones pertenecen a una esfera diferenciada. Asimismo, sustituir “urbano” por “público” elimina la confusión en cuanto a ciertas obras con características del *street art*, pero llevadas a cabo en entornos distintos a la ciudad.

En su origen entendíamos como arte público a las intervenciones comisariadas en entornos públicos y al arte urbano como aquellas que se hacían de manera independiente. El término arte urbano ha perdido valor a partir de la popularización de los festivales y su mercantilización. La propuesta

---

<sup>21</sup> En el libro *Street to Studio* (2018), Schacter presenta a muchos de los exponentes del *intermural art* que él mismo propone.

de emplear “arte público independiente” podría ser una alternativa útil, si no para sustituir por completo el término arte urbano, sí para hacerlo en la esfera más especializada.

### 1.1.2.3. *Postgraffiti*

En la última parte del ensayo *Graphitfragen* (Fernando Figueroa, 2006) encontramos un apartado titulado *Postgraffiti*. En él podemos leer que este término comienza a fraguarse durante el estancamiento del *graffiti move*<sup>22</sup> a principios de los noventa, aunque antes, en la década de los ochenta, ya se apuntaba hacia una cierta heterodoxia dentro del movimiento (Ibid, 195). Es precisamente a partir de esa heterodoxia que señala Figueroa cuando los códigos cerrados del *graffiti* comienzan a cuestionarse por una serie de escritores. La idea del *graffiti* como un movimiento endógeno se va superando y se comienzan a manifestar otro tipo de intervenciones aún relacionadas con la pintura, pero con un estilo distinto al establecido hasta entonces. Figueroa apunta que durante los noventa también circuló otra etiqueta similar que hacía referencia a lo mismo: *neograffiti*. De hecho, entiende que en ese momento resultaba incluso más acertada que el citado término *postgraffiti*, dado que el *graffiti* no sucumbió en ningún instante, sino que ambos movimientos coexistieron -y coexisten- en todo momento (Ibid, 197). En *Graphitfragen* (2006) no se propone una definición concreta de *postgraffiti*, pero su autor sí que comenta algunas de sus características: la experimentación con nuevas técnicas, materiales y soportes, aparición de iconos, apertura hacia otras vertientes como la informalista o expresionista, nuevas estrategias de intervenir en el espacio público, enfoques sociales o políticos, etcétera.

En definitiva, lo que Figueroa detalla es similar a grandes rasgos al arte urbano, por lo que nos encontramos de nuevo con la confusión terminológica. En *El postgraffiti, su escenario y sus raíces: graffiti, punk, skate y contrapublicidad* (Abarca, 2010), este término se emplea como equivalente de arte urbano, acotando su uso a la propagación de imágenes en el espacio público y distinguiéndolo de otras prácticas como la contra publicidad o la intervención específica. Para Abarca la definición de *postgraffiti* quedaría de la siguiente manera: “El comportamiento artístico no comercial por el cual el artista propaga sin permiso en el espacio público muestras de su producción, utilizando

---

<sup>22</sup> El *graffiti* se comienza a considerarse un movimiento una vez empieza a relacionarse con la esfera del arte desde 1972 (Figueroa: 2006, 69).

un lenguaje visual inteligible para el público general, y repitiendo un motivo gráfico constante o bien un estilo gráfico reconocible, de forma que el espectador puede percibir cada aparición como parte de un continuo.” (Abarca: 2010, 385). Esta definición limita el término de manera precisa, diferenciándolo del resto de arte urbano, y sobre todo del *graffiti* con el que comparte el hecho de la propagación de una imagen -un nombre en el caso del *graffiti*-.

Así pues, entendemos el *postgraffiti* como sucesor del *graffiti* en cuanto a que adopta su actitud *underground* para conseguir un fin -dejarse ver-, pero por unos medios distintos a éste. Otra consideración importante, que asimismo apunta Abarca, es el hecho de que cuando este término se popularizó en los años ochenta se debió a una exposición<sup>23</sup> en la que participaron algunos pioneros del *graffiti* que expusieron sus cuadros, y que se tituló *Post-graffiti*. Este evento no debe confundir el significado del término, puesto que una de las características del *postgraffiti* es inevitablemente su ejecución en el espacio público de manera independiente (Ibid, 386). Hoy día el término *postgraffiti*, a pesar de tener más de treinta años, no es de uso popular, en parte a causa de la imposición del término arte urbano como catalizador de todas las manifestaciones asociadas a las características que hemos venido definiendo.

### 1.1.3. Arte urbano actual

Desde comienzos del siglo XXI el arte urbano ha experimentado una notable popularidad que ha favorecido su estudio y debate. Al desarrollarse en el entorno urbano este movimiento implica un análisis multidisciplinar donde una reflexión profunda en cuestiones políticas y sociales es crucial. Muchos artistas urbanos han superado el mito del genio creador -que antepone sus ideas al contexto- y han comprendido la importancia de trabajar coherentemente a partir del entorno. Después de varios años en los que los festivales de muralismo de gran formato se multiplicaron globalmente, tras la crisis del COVID19 está por ver si se continuará esta dinámica. Lo que parece seguro es que el arte urbano ha adoptado al muralismo de gran formato como su principal valedor, implicando la casi invisibilización de otro tipo de intervenciones menos espectaculares y de menor rentabilidad.

---

23 Tuvo lugar en la galería Sidney Janis de Nueva York en 1983, en la que participaron los artistas A-one, Jean Michel-Basquiat, Bear, Marc Brasz, Crane, Crash, Daze, Futura 2000, Keith Haring, The Arbitrator Koor, Lady Pink, Don Leicht, Noc 167, Lee Quiñones, Ramm-Ell-Zee, Kenny Scharf, y Toxic.

En el ámbito académico, a pesar de lo difuso del término, la única disciplina relacionada con el arte urbano que sigue teniendo una entidad propia y diferenciada de éste es el *graffiti*. Así, a pesar de las propuestas para establecer un término más riguroso, parece que arte urbano será el que prevalezca en la Historia del Arte. Con la intención de facilitar la lectura -y aunque encontramos necesario presentar sus contradicciones e imprecisiones-, emplearemos este término para referirnos de modo general al tipo de intervenciones artísticas que vamos a analizar a lo largo de este escrito.

## 1.2. *Graffiti*

¿A qué nos referimos hoy con la palabra graffiti y cómo ha variado su significado? ¿Qué reputación ha tenido a lo largo el tiempo y cómo ha evolucionado su visión popular? Estas son algunas de las preguntas a las que trataremos de dar respuesta. Además, presentaremos distintas formas de graffiti de manera cronológica hasta llegar al momento actual, contrastando cómo dichas formas han ido influyéndose entre sí. Por último, trataremos la asimilación de su estética en la cultura popular y la repercusión de este hecho en esta disciplina.

### 1.2.1. Hacia una definición

La palabra graffiti escrita con una sola f es una adaptación al castellano de la forma italiana *graffiare*, que a su vez es una evolución latina adaptada del griego y que designaba las acepciones de rascar, arañar y hacer garabatos, lo que originó la voz graffiti y finalmente su plural *graffiti* (Gómez: 2015, 68). Esta misma forma es empleada también en inglés, así como en muchos otros idiomas. Nosotros vamos a hablar de graffiti para referirnos a todo aquello que no es *graffiti* hip-hop, que sería “un juego experiencial originado a partir de finales de los años sesenta del siglo XX que tiene lugar en el espacio urbano y suburbano de un modo gratuito y que está realizado con finalidades testimoniales, estéticas, competitivas y de autoafirmación personal” (Ibid, 71). La cuestión semántica no es baladí, puesto que en ocasiones en idioma castellano se habla de *graffiti* -con doble f- para englobar tanto al asociado al *graffiti* hip-hop como a tantas otras formas del mismo. En nuestro escrito diferenciaremos ambas con la intención de facilitar su comprensión.

El graffiti comportaría toda acción relacionada con el marcaje de un lugar -público o privado- de manera intencionada por parte de un ser humano a través de una inscripción de cualquier tipo.

Los modos de hacer grafiti son muy variados, desde los grabados en piedra mediante herramientas punzantes hasta el spray contemporáneo. A lo largo de la historia cada individuo ha empleado lo que ha podido o lo que ha considerado oportuno en cada momento. El grafiti no se define por el uso de una herramienta o técnica concreta sino por su resultado: una inscripción a la vista de otros (o incluso para uno mismo) realizada de forma independiente. Sin embargo, del grafiti ancestral surge el *graffiti* neoyorkino o *graffiti* hiphop, que forma parte del grafiti puesto que no deja de ser una inscripción -generalmente un nombre propio- realizada en el espacio público. De este modo, el *graffiti* se puede englobar dentro del grafiti, pero no al revés, pues el *graffiti* contiene elementos más concretos. Uno de ellos es el aspecto lúdico y competitivo que implica.

### **1.2.2. Cronología de su evolución**

Contextualizar los orígenes del grafiti de manera aproximada y diferenciar varias de sus formas nos ayudará a estudiar su desarrollo. Nuestro objetivo es llegar a comprender cuál ha sido la influencia de estas formas tanto en el *graffiti* hiphop como en el *street art*.

#### **1.2.2.1. Antes del siglo XX**

En la Edad de Bronce y de Hierro (alrededor del 3200 a.C.) comienza la escritura. En esta época el grafiti debió ser un elemento más, dado que en la prehistoria -antes de la escritura- el marcaje y la huella ya fueron prácticas comunes. Así, las pinturas rupestres se consideraron por muchos como los primeros grafitis de la Historia. Aunque se trata de un tema apasionante no creemos oportuno ahondar en la prehistoria, sino analizar el grafiti como actividad independiente e individual que se desarrolla al margen de la ley en las ciudades. Lo ilegal se da cuando existen unas leyes que desobedecer, por lo que entendemos que el grafiti cobra sentido en una civilización que divide el espacio en público y privado. El grafiti cuestiona la propiedad y se impone para mostrarse a la vista de los otros. A través de él, y con la posibilidad del anonimato, el pueblo llano se expresaba en lugares más o menos públicos sobre temas muy diversos. Aunque los grafitis existen desde la aparición de la escritura en civilizaciones anteriores -nos referimos a los sumerios (escritura cuneiforme) o a



Figura 20 – Inscripción de Joseph Kyselak (1830) // Fuente: wikipedia.org

los egipcios (escritura jeroglífica)-, es en la antigua Grecia<sup>24</sup> y en el Imperio Romano<sup>25</sup> donde se han documentado más grafitis. Muchas de estas inscripciones nos han permitido conocer de forma íntima a sus ciudadanos.

Jerry Toner en su ensayo *Mundo antiguo* (2017) trata la cotidianidad de la vida de los antiguos romanos. En él comenta que el grafiti era un pasatiempo, ya que la vida solía ser aburrida. Esto se aprecia en inscripciones como “Aufido estuvo aquí, adiós” o “Gayo Pompeyo estuvo aquí el 3 de octubre”. En ellas “vemos el gusto de la gente por afirmar su valía frente a la inactividad que atrofia el alma” (Toner: 2017, 42). Toner no solo presenta este tipo de pintadas, sino que expone un catálogo de temáticas: desde las pintadas humorísticas hasta las amorosas, escatológicas o sexuales. Esta documentación es clave para deducir que el grafiti como vía de expresión más o menos anónima ha estado presente en todas las civilizaciones a lo largo de la Historia, no solo en la antigua Roma. Cabe destacar también la aparición de la latrinalia (el grafiti hecho en letrinas) como parte de este catálogo. Las pintadas en baños públicos han sobrevivido hasta nuestros días y han sido objeto de

<sup>24</sup> Los antiguos griegos que viajaron a Egipto en el 591 a.C. ya emplearon el grafiti como herramienta para dejar constancia de su viaje.

<sup>25</sup> Destaca el caso de Pompeya, que debido a la erupción del volcán Vesubio en el año 79, quedó sepultada –y conservada– hasta ser redescubierta en el año 1748.

análisis en numerosas ocasiones. En la latrinalia tanto el emisor como el receptor experimentan el mensaje a solas, por lo que éste puede ser mucho más íntimo y explícito.

También en Europa, durante la Edad Media, el grafiti siguió estando presente, aunque de manera intermitente<sup>26</sup>. La reducción del nivel cultural, la represión impuesta por la religión y la falta de alfabetización limitó las libertades de sus ciudadanos. En este contexto la necesidad de reafirmarse públicamente podía suponer graves perjuicios para sus autores (Figueroa: 2014, 40). En esta época son muy numerosos los grafitis en iglesias y cárceles. Las peregrinaciones cristianas solían dejar sus inscripciones en los lugares santos que visitaban; mientras que los reclusos, soportando duras condiciones, eran quienes más razones tenían para practicar el grafiti como forma de evasión o auto afirmación<sup>27</sup>. No será hasta el siglo XIX, de mano de la Revolución Industrial y de las revueltas obreras, cuando el grafiti comenzaría a estudiarse y catalogarse como un instrumento político. El grafiti también fue empleado por la clase acomodada que tenía la oportunidad de viajar, especialmente por Europa -el llamado *Grand Tour*-. Estos personajes grabaron sus iniciales en diversos monumentos y lugares de interés turístico, sobre todo en Italia que en aquel momento era la meca del Arte. Son famosos los casos de Lord Byron -poeta romántico del siglo XIX- y Joseph Kyselak (fig.20) -montañero, escritor y aventurero-, que fueron dejando su nombre en gran parte de los lugares que visitaban, convirtiéndose en unos de los primeros ejemplos documentados de proto escritores de *graffiti*.

### 1.2.2.2. Durante el siglo XX

El *graffiti* nace en la década de los 60 del siglo XX, siendo las formas inmediatamente anteriores a él las que lo influyeron en mayor medida. Así, analizamos dos de estas manifestaciones que influenciaron al *graffiti*: en primer lugar, el grafiti realizado por vagabundos en trenes de mercancías durante

26 Son también conocidos los casos de los grafitis vikingos en forma de inscripciones rúnicas, cuyo máximo exponente es el descubierto en 1964 en la antigua basílica ortodoxa de Santa Sofía (Estambul), en la que se puede leer “Halfdan XX talló estas runas”.

27 Un ejemplo de trabajo de documentación acerca de estos grafitis en cárceles es el artículo *Los graffiti carcelarios de la Edad Media y Moderna en la provincia de Ciudad Real: un estudio comparado* (VV.AA, 2020) En éste podemos leer: “La más que probada y evidente vinculación de los *graffiti* con los espacios carcelarios a lo largo de la Edad Media, Moderna y Contemporánea nos permite documentar un fenómeno cuya esencia es capaz de persistir a los cambios sociales, culturales y económicos acaecidos en la Península Ibérica en los últimos mil años, pero, al mismo tiempo, también es reflejo de dichos cambios, expresados en la variabilidad de motivos representados en las paredes de los espacios carcelarios.” (VV.AA: 2020, 50)



Figura 21 – El popular hobo Bozo Texino pintando sobre un tren // Fuente: walkerart.org

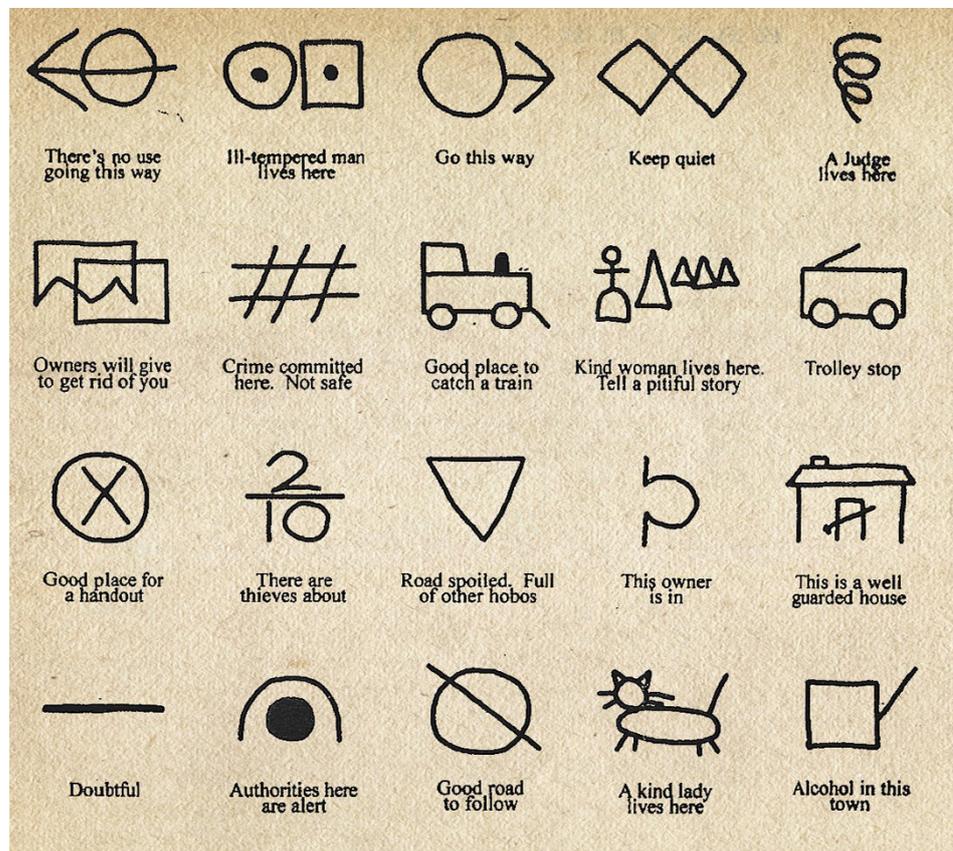


Figura 22 – Algunos signos relacionados al alfabeto hobo // Fuente: openculture.com

las primeras décadas; y más tarde el grafiti político moderno. Finalmente presentaremos las claves de qué es, cómo surge y qué impacto ha tenido el *graffiti* hiphop en la sociedad contemporánea. Además, trataremos otras formas de grafiti menos populares, pero también importantes que creemos conveniente citar.

**1.2.2.2.1. Grafiti hobo.** *Hobo* en castellano podría traducirse como vagabundo que trabaja ocasionalmente: un nómada que busca trabajos temporales allá por donde pasa. Su aparición se produjo durante las dos grandes depresiones económicas de finales del XIX y principio del XX, en concreto la de 1893 y la de 1929. En esta época la red ferroviaria se expandió por todo el país, ofreciendo nuevas oportunidades de trabajo a la gran cantidad de población desempleada de entonces. Los *hobos* (fig.21) utilizaban -colándose ilegalmente<sup>28</sup>- estos trenes de mercancías para moverse por todo Estados Unidos. Se estima que en 1911 había unos 700.000 *hobos* en activo en aquel país. Así, es comprensible que llegase a ser una pseudo profesión popular e ilegal.

Dado el gran número de *hobos* siempre en movimiento, se hizo necesario establecer un sistema de comunicación eficiente y encriptado para ayudarse unos a otros. El medio que emplearon fue el grafiti. Los *hobos* idearon un sistema de signos (fig.22) que indicaba desde la situación laboral hasta el trato que daba la policía en un determinado destino. Muchos de estos signos se inscribían con tizas o punzones para que otros pudieran verlos. Los *hobos* solían firmar dichos mensajes, y a estas rúbricas se les llamó *monikers*. Precedente del *tag* actual, el *moniker* del *hobo* solía indicar información personal de él mismo. Era habitual -como en los *tags*- ver flechas decorando estas firmas, que a la vez señalaban hacia dónde se iba o desde dónde se venía. Otros elementos que se podían ver en estas firmas eran números (fecha de nacimiento) o palabras que indicaban algún rasgo o particularidad personal del que escribía. Otros *moniker* incluían un dibujo caricaturesco o un logo identificativo. Aunque esta historia está documentada, lo cierto es que no existen evidencias de que el uso de estos códigos estuviese tan extendido como afirma la literatura hobo, que tiende a exagerar sus propias historias (VOX, 2018, 5m36s). De cualquier manera, sea o no leyenda, el grafiti *hobo* ha supuesto uno de los precedentes más significativos y directos del *graffiti* actual tanto estética como

---

<sup>28</sup> Práctica que también ha sido habitual en los viajes de *interrail* por Europa que han hecho multitud de escritores de *graffiti*, con el fin de pintar sus piezas sobre distintos modelos de tren a lo largo del continente.

sociológicamente -en cuanto a la idea de juego con el entorno-, e incluso en una dimensión política -pensemos, por ejemplo, en el uso de signos y códigos del *graffiti* cholo para delimitar territorios-.

**1.2.2.2. Graffiti político moderno.** Para entender el uso y la función del graffiti político hay que situarse en los momentos históricos en que su protagonismo ha sido mayor. Aunque el graffiti ha tenido tintes políticos desde la antigua Roma, destacaremos tres casos de la segunda mitad del siglo XX: el Mayo del 68 francés, el Muro de Berlín y el caso del graffiti político bonaerense.

El mayo del 68 francés (fig.23) fue un movimiento estudiantil que pretendía un cambio de sistema fundamentalmente respecto al capitalismo, el imperialismo y el autoritarismo. Supuso la mayor huelga general de la historia en el país galo, y se extendió a otros países en el resto del mundo. Aunque criticado -porque finalmente no consiguió realmente nada de lo que pretendía- este hecho sí que supuso una revolución intelectual que resuena hasta día de hoy. Entre los símbolos de aquella huelga están sus lemas, que fueron pintados en forma de graffiti por las calles de París. En ellos, se



Figura 23 – “Sed realistas, demandad lo imposible” (París, Francia) // Fuente: letraurbana.com



Figura 24 – Vista de un tramo del muro de Berlín (Berlín, Alemania) // Fuente: dw.com

podía leer *Il est interdit d'interdire* (Prohibido prohibir) o *Sous les pavés, la plage* (Bajo los adoquines, la playa).

Por otra parte, encontramos el muro de Berlín (fig.24), que separaba la antigua República Democrática Alemana de la República Federal de Alemania. En él la población comenzó a expresarse a través de grafitis nada más comenzar a construirse en 1961, y hasta su caída en 1989. Los grafitis en el muro fueron evolucionando a lo largo del tiempo, así, “durante esta primera década, las intervenciones realizadas en el muro se limitaban a mensajes políticos ejecutados de forma apresurada, generalmente con un solo color y sin ningún tipo de intención estética. Esto difiere de los murales que se ejecutarán durante los años ochenta, posiblemente porque en este momento la vigilancia y el control era mucho más estricto.” (Gracia Melero: 2019, 167) Y además “el fenómeno del Muro de Berlín como lienzo, para los escritores y los artistas, se extendió por todo el mundo y en algunos momentos de su historia guardó una relación muy estrecha con el estilo de *graffiti* que se estaba viendo en el metro de Nueva York” (Ibid, 169).

El grafiti político ha sido una herramienta importante en todas las dictaduras, desde las latinoamericanas hasta las europeas -donde destacamos el caso español-. También en etapas bélicas o en situaciones

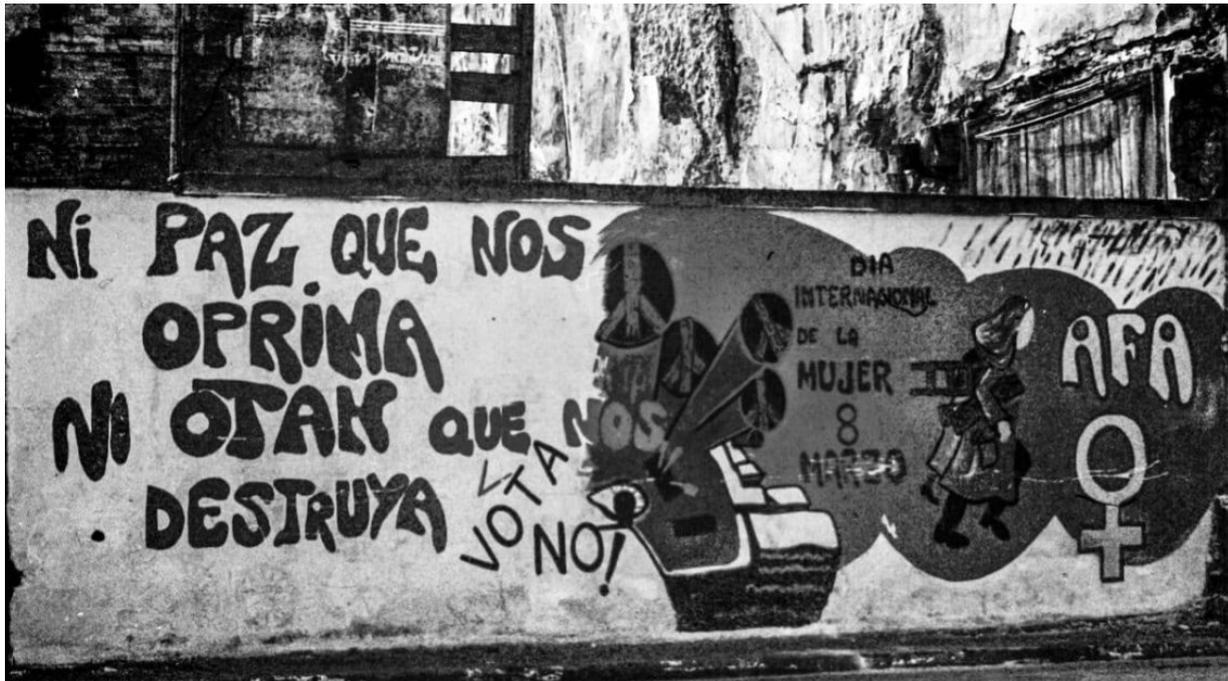


Figura 25 – Pintada en contra de la entrada de España en la OTAN (Asturias, España) // Fuente: nortes.me

tensas respecto a temas de interés popular el grafiti ha sido una herramienta recurrente. (fig.25)<sup>29</sup>. A diferencia de otra clase de grafitis, el de tipo político no suele ir firmado por su autor, ya que la persona suele querer expresar una opinión compartida. El grafiti político hace uso de cualquier herramienta a su disposición (tanto pintura plástica aplicada con brocha como spray). También, en esta modalidad de grafiti se ha popularizado la utilización de plantillas (fig.26)<sup>30</sup> para propagar consignas políticas rápida y uniformemente. El grafiti político es una modalidad radicalmente distinta al grafiti de firma -del que forman parte desde las inscripciones romanas hasta el *graffiti move-*. Sin embargo, su uso como instrumento crítico e independiente supone un antecedente significativo e influyente tanto para el *graffiti* como para el *street art*.

**1.2.2.2.3. Graffiti hiphop.** El *graffiti* con dos “f” sigue manteniendo todas las características del grafiti que lo precede, dado que continúa siendo una inscripción en un lugar público realizada sin permiso. Es en los aspectos contextuales donde encontramos las principales diferencias. El *graffiti*

29 En el caso español -aunque ya en democracia- fueron significativas la gran cantidad de pintadas de todo tipo que aparecieron por las calles rechazando la entrada en la Organización del Tratado del Atlántico Norte (O.T.A.N.). En esas pintadas solía leerse “OTAN NO, BASES FUERA”.

30 El movimiento político que trabajó con plantillas en Argentina a principios de los 2000 es un buen ejemplo de ello. También lo son sus antecesores, la iniciativa del silueteazo en los ochenta que empleaban el *paste-up*. Para ampliar información acerca de este fenómeno se recomienda el libro *El silueteazo* (Longoni&Bruzone, 2008)

surge como un juego, estableciendo unas reglas que se han de cumplir y en base a las cuales el escritor puede aumentar su prestigio. Los tres objetivos del *graffiti* -que surge a finales de los 60 en Filadelfia y Nueva York<sup>31</sup>- son la visibilidad, la propagación y el estilo escribiendo un nombre o pseudónimo en un territorio determinado. Así, el *graffiti* elemental son las firmas o tags (usando spray o rotulador), ya que es la manera más eficiente de escribir un nombre rápidamente y con estilo. Los tags iniciales, que solían estar acompañados en muchos casos de un número o de alguna clave personal, sirvieron para identificar a sus autores sin que estos perdieran el anonimato frente a las autoridades<sup>32</sup>. A los sprays de pintura y rotuladores de punta gruesa se sumaron, más adelante, el uso de rodillos y pértigas<sup>33</sup> con el fin de alcanzar objetivos mayores en menos de tiempo. El surgimiento del *graffiti* se asocia a los niños y la juventud de barrios marginales. La vida callejera y la necesidad de dejarse ver más allá de esos ambientes lumpen propició que el *graffiti* contemporáneo naciese y se extendiera. La búsqueda de visibilidad explicaría por qué el *graffiti* estuvo enfocado desde sus inicios a pintar vagones de tren.

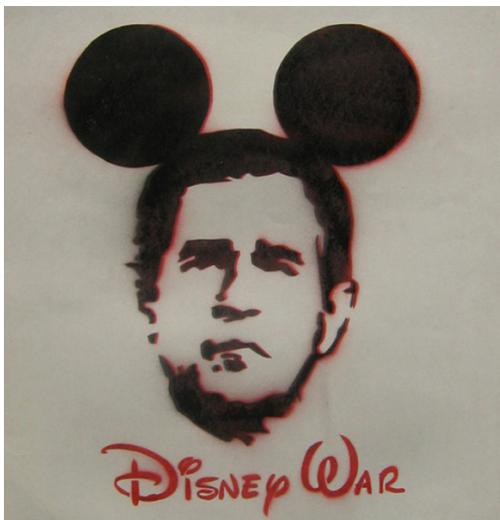


Figura 26 – Stencil del grupo Buenos Aires Stencil // Fuente: [graffitimundo.com](http://graffitimundo.com)

31 Algunas opiniones apuntan a que es probable que hubieran existido manifestaciones en otros lugares al mismo tiempo, e incluso antes, pero sin tanto reconocimiento o fortuna para cristalizar tal y como lo hizo en Filadelfia y Nueva York.

32 No obstante, muchos de estos pioneros, especialmente de Nueva York, se convirtieron en auténticas celebridades. El movimiento pionero neoyorkino puede analizarse en profundidad a través de las entrevistas a sus autores en 1982 publicadas en *Getting Up. Subway graffiti in New York* (Castleman, 2013). A su vez, se recomienda la entrevista que hicimos a Castleman para la revista *Staf Magazine* (Martínez, 2019).

33 Incluso se podría hablar de otros materiales y técnicas no tan habituales como el ácido o el rayado sobre cristal.



Figura 27 – Pieza *wildstyle* de Skeme (Nueva York, años ochenta) // Fuente: widewalls.ch



Figura 28 - Cheech Wizard representado en una pieza de Seen (Nueva York, años ochenta) // Fuente: wikipedia.org

A este tipo de *graffiti* lo llamamos hip-hop dado que nació a la vez que otras manifestaciones callejeras que se han influido entre sí: el *breakdance*, el *turntablism* (o *djing*) y el rap. La figura del DJ está relacionada con la música, pinchando vinilos y manipulándolos para crear efectos de sonido (como el *scratching*). Por otra parte, el MC escribía canciones o improvisaba rimas sobre la música ofrecida por el DJ. El *breakdance* es una forma de baile espectacular, atlética y competitiva (que también se relacionaba con la figura del DJ). Y, por último, el *graffiti* es la expresión plástica de esta escena. Así, la estética hip-hop de ropa ancha y deportiva o peinados afro puede apreciarse en los diseños clásicos del *graffiti*. También fue importante el desarrollo del estilo caligráfico, siendo el *wild style* el más llamativo y popular (fig.27). De lectura enmarañada y difícil lectura, cada letra es una forma compleja que se une armónicamente con el resto para conformar un nombre. El *graffiti* adoptó todos los aspectos de la contemporaneidad de aquel momento y los incorporó a su imaginario. Además de la propia cultura hip-hop, son recurrentes los iconos pop y *underground* (fig.28)<sup>34</sup>.

El *graffiti* hip-hop se extendió rápidamente por el resto del mundo impulsado principalmente por los mass media. Aunque la realidad de los barrios pobres de Nueva York en los años setenta -época dura y con unos niveles de seguridad muy inferiores a los de hoy día-, no fuese la misma que la de otros sitios, el *graffiti* hip-hop se estableció en lugares muy dispares. Algunos lo copiaron y otros lo combinaron con formas de grafiti similares adaptándolo a su contexto. Fueron películas como *Style Wars* (Chalfant&Silver, 1983) y libros de fotografía como *Subway Art* (Chalfant&Cooper, 1984) o *Spraycan Art* (Chalfant&Prigoff, 1987) los documentos que potenciaron el fenómeno mundial en el que se convirtieron el *graffiti* y el hip-hop en los años ochenta y noventa. El *graffiti* hip-hop nació como una subcultura y aunque el mercado del arte trató de fagocitarlo desde prácticamente sus inicios<sup>35</sup>, este movimiento nunca ha logrado ser realmente domesticado.

El aspecto lúdico del *graffiti* hip-hop es fundamental para comprenderlo. Se trata de un juego que consiste esencialmente en ir ganando popularidad a través de escribir repetidamente un nombre

34 Los personajes de Vaughn Bodé fueron unos de los más populares en los inicios del *graffiti*. Uno de estos caracteres, Cheech Wizard, fue representado por muchos escritores, llegando a convertirlo en un emblema del movimiento años después de la temprana muerte del propio Bodé en 1975. Se recomienda la lectura del artículo *Da roots of the Hip-hop character* en la revista *Tramontana* #1 (2018).

35 Hay que recordar que la primera exposición que reunía escritores de *graffiti* fue en la Razor Gallery del SOHO en septiembre de 1973, seguida de la Detective Show en 1978. Algo más tarde tendría lugar la muestra *Post-graffiti* en 1983 (Amor García: 2019, 126).

en el espacio urbano. Este hecho produce que el escritor de *graffiti* tenga que moverse y conocer aspectos de la ciudad desde nuevas perspectivas. La calle deja de ser un lugar pasivo y se convierte en un territorio en el cual intervenir y participar de un juego colectivo. Conforme pasó el tiempo el lenguaje del *graffiti* fue complicándose, empleando unos códigos difíciles de descifrar para quien no formaba parte del juego. De ahí la evolución a las piezas wild style y a diferentes tipos de tags y *throw-ups* más depurados estilísticamente. Esta paulatina complejidad hizo que, a pesar de formar parte de la cotidianidad, el *graffiti* se alejase poco a poco de la sociedad. En cuanto al perfil socioeconómico de los escritores de *graffiti* hay que señalar que, aunque su origen se encuentre en los guetos, en época temprana también fue practicado por jóvenes de clases medias. No obstante, el *graffiti* siempre mantendría una actitud ajena a la ley y cercana al vandalismo -más entendido como un juego en el que evitar a la policía, que uno basado en destruir bienes ajenos o públicos-. Este aspecto es otro de los que lo ha mantenido alejado de la comprensión y aceptación social.

El *graffiti* hiphop continúa muy vigente casi 50 años después de su aparición. Durante todo este tiempo ha desarrollado diferentes estilos en sus variadas subdisciplinas (trenes, autovías, cierres, piezas, etcétera), siendo hoy una obsesión entre sus practicantes. A pesar de que se haya tratado de erradicar de distintas maneras, el *graffiti* hiphop sigue siendo el más habitual de los grafitis, y podemos decir que otras manifestaciones urbanas son herederas o variaciones de él. El *graffiti* es un fenómeno sólido, y según algunos expertos es una disciplina más cercana al *parkour* o al *skate* que al arte contemporáneo<sup>36</sup>. La exploración de lugares y las experiencias solitarias o compartidas que se viven al pintar en un contexto público hacen del *graffiti* un movimiento urbano que va mucho más allá de la estética que pueda suponer la imagen visual que se tiene de él.

**1.2.2.2.4. Graffiti fuera de EE.UU.** Durante los ochenta y noventa se dieron en algunos puntos clave de Europa y Latinoamérica formas de *graffiti* particulares que bebiendo del *graffiti* hiphop adaptaron este juego a su propio contexto. Las razones de estas nuevas manifestaciones, su desarrollo y evolución son algo que nos interesa para comprender mejor el contexto local al que se refiere el presente estudio. Aunque el *graffiti* ha llegado a prácticamente todos los rincones del viejo

---

<sup>36</sup> Estas similitudes han sido comentadas en distintas ocasiones por el teórico español Javier Abarca. Su artículo titulado *El graffiti no es arte* (Abarca, 2018) es un ejemplo de ello.



Figura 29 – Tag de Tifón (Madrid, años ochenta) // Fuente: spanishgraffiare.com

continente<sup>37</sup> y la influencia americana lo ha hecho también de diversas maneras, vamos a centrarnos en comentar brevemente el caso de cuatro capitales clave. En España nos centraremos en Madrid, un caso muy particular en la escena mundial. También, analizaremos las ciudades de Ámsterdam, que guarda similitudes con el caso español; y, por último, Londres y París, cuyo evento clave fue la visita de los pioneros neoyorkinos a principios de los años ochenta. En el contexto sudamericano<sup>38</sup> nos centraremos en un único caso, el de la *Pixação* brasileña (en concreto la de São Paulo). Nos interesa este subgénero tanto por su potente estética como por la historia de su desarrollo y las acciones que son necesarias para llevar a cabo estas pintadas.

## 1. Madrid

En España podemos fijar dos momentos cruciales en torno al *graffiti* -y aquí podemos volver a jugar con los conceptos de grafiti y *graffiti* con dos efes-. Uno de ellos es el que surge concretamente en Madrid coincidiendo con el comienzo de la democracia a principios de los años ochenta; y otro es el de finales de esta década y principios de los noventa, de clara influencia americana, y que se desarrolla a la par que el resto de manifestaciones asociadas al hip-hop en diversas ciudades del Estado español.

<sup>37</sup> Son especialmente interesantes los casos de Europa del Este, en cuyas fronteras se ha fraguado un *graffiti* muy distinto y que ha tenido especial influencia en el *graffiti* actual, sobre todo en la popularización de la estética feísta, también conocida como *anti-style* o estilo ignorante, y que revisa justamente el *graffiti* hip-hop de los inicios.

<sup>38</sup> Existen otros lugares interesantes en esta zona del mundo (incluimos Norteamérica), entre los que destacamos a la ciudad de Bogotá en Colombia, Santiago de Chile, México D.F., e incluso el curioso fenómeno de los ganchos de Monterrey, también en México. Todos estos casos remiten a un *graffiti* que mezcla la tradición y la realidad contextual de cada momento con la tradición neoyorquina de los pioneros.

El grafiti madrileño -también llamado grafiti autóctono o grafiti flechero- no tiene una fecha exacta de aparición, pero se indica que podría haber aparecido en el año ochenta<sup>39</sup> (Figueroa: 1999, 150). Este movimiento surgió en un momento cultural efervescente en la historia madrileña<sup>40</sup>. El recurso estilístico de la flecha hace suponer que debía tener alguna influencia del *graffiti* neoyorkino, pero, a diferencia de éste, el autóctono poseía un carácter más individualista, menos grupal. No se dirigía a los trenes como máxima expresión, sino que fue la firma, el *tag*, lo que predominaba (fig.29). Así, estas firmas se llegaron a depurar bastante, ampliando su tamaño, e incluso añadiéndoles efectos 3D y varios colores.

Madrid era entonces una ciudad virgen en este terreno que recibía todo esto con sorpresa y extrañeza, y donde los escritores podían intervenir sin preocuparse demasiado de las autoridades. Si bien el *graffiti* americano era un elemento más de la cultura hiphop asociado a la música rap (que a su vez lo estaba del funk, el disco o el jazz); el grafiti autóctono tenía una unión muy estrecha con el punk, el hard rock o el heavy metal de la época. La estética de estas músicas también influyó a la hora de diseñar las firmas que se extendieron por las paredes de la ciudad (Ibid, 149). Muchos de estos escritores autóctonos terminaron por abrazar las influencias americanas<sup>41</sup> que finalmente inundaron todo el panorama tanto español como mundial a finales de los ochenta y principios de los noventa. Estos referentes llegaron al país gracias a la emisión a través de Televisión Española de películas de temática hiphop, así como por el contacto de los jóvenes madrileños con la cultura americana a través de la base militar americana sita en Torrejón de Ardoz.

## 2. Ámsterdam

Al igual que en Madrid, Ámsterdam también destacó por su curiosa escena autóctona. Asimismo, dicho *graffiti* se asemejaba al madrileño debido a su intensa relación con la escena punk de mediados de los años setenta. En aquella época distintos escritores salieron a la calle, no solo a escribir su

---

39 Popularmente se considera a Muelle el primer escritor de grafiti español y, aunque hubo otros que pudieron haber firmado antes, en aquella época fue quien más se dejó ver, emanando un aura de leyenda tras su temprana muerte a los 29 años.

40 A este movimiento se le llamó La Movida Madrileña, a la que se ha catalogado como una manifestación contracultural. La Movida se popularizó en todo el país y se caracterizó por la aparición de una gran cantidad de grupos musicales y de artistas de diversas disciplinas asociados a la juventud y al ansia de libertad después del periodo franquista en España.

41 Para ampliar más información -además de los estudios citados en el texto- se recomienda la lectura de las entrevistas a diversos escritores de la época (Fer, Bleck, Koas, Remebe, etc.) disponibles en el blog [www.spanishgraffiare.com](http://www.spanishgraffiare.com)

nombre, sino también a propagar iconos y plantillas, lo cual los une con la escena del primigenio grafiti europeo. Estas manifestaciones artísticas se expusieron y convergieron en la Galería Anus, especializada en el recién creado punk art. Todo esto surgió antes de la década de los ochenta, la cual estuvo marcada por la influencia directa del *graffiti* neoyorkino. Un hito en la divulgación de dicha escena por parte de los holandeses fue la exposición *Graffiti*, que hasta 1983 se pudo ver en el museo Booymans-Van-Beuningen de Rotterdam (Gómez: 2014: 42). En esta muestra se expusieron trabajos de algunos de los jóvenes escritores americanos más destacados del momento. Éste pudo ser un punto de inflexión en el cual el camino de independencia que llevaba el *graffiti* holandés, más ligado al punk británico y su escena, cambiase definitivamente.

Así, tras esta muestra, y también debido a las piezas que dejaron los escritores de Nueva York en Ámsterdam, y como no, de la llegada de las míticas películas *Style Wars* (1983) y *Wild Style* (1983), la escena se americanizó. Se comenzaron a pintar sistemas de trenes y emergieron los primeros whole cars a mediados de los ochenta. También cabe destacar el desarrollo estilístico que algunos escritores pioneros<sup>42</sup> realizaron a partir de la mezcla de diversas influencias, siendo muy importante el contexto. Los emplazamientos de Vondelpark y Waterlooplein tuvieron una enorme importancia durante dos décadas en las cuales dichos lugares se convirtieron en espacios de exposición itinerantes<sup>43</sup>. A la par que eclosionaba una escena tan rica e hiperactiva, también lo hizo el interés por parte del mundo institucional por estas manifestaciones artísticas, cuyo reflejo pudo verse en la exposición *Holland Graffiti* en 1987 (Ibid, 42).

### 3. Londres

Londres es la cuna de la escena punk, conocida tanto por su música como por su estética visual (vestimenta, aspecto personal, fanzines, carteles, etcétera). Durante los años setenta en Londres, a través del punk, se extendió el uso de plantillas, carteles y pintadas políticas; no obstante, su escena del *graffiti* surgió principalmente a partir del influjo americano. Esto se debió, en gran parte, al *New*

42 Entre ellos cabe destacar el caso de Delta (Boris Tellegen), que a día de hoy continúa realizando piezas y proyectos de enorme calidad en el panorama urbano.

43 Para más información acerca de estos lugares clave en el *graffiti* europeo, se puede consultar el libro *Amsterdam Graffiti: the Battle of Waterloo: 25 jaar graffiti-historie op het Waterlooplein/Mr. Visserplein* (Koopman, Sonnemans y Van Tiggelen, 2004)

*York City Rap Tour*<sup>44</sup> de 1982 que llevó a los jóvenes grafiteros de la ciudad americana de gira por Europa. Algunas de estas muestras, como la pieza que pintó entonces Futura 2000, fueron recibidas con entusiasmo, copiadas y estudiadas. El estilo de *graffiti* londinense comenzó en ese momento (Gómez: 2014, 43).

Si en Ámsterdam hablábamos de dos espacios ocupados y reinterpretados por los escritores de *graffiti* para desarrollar sus estilos, en Londres el lugar escogido fue una parte de Covent Garden, así como una zona de Ladbroke Grove a principios de los años ochenta. Como característica formal cabe destacar el gusto del *graffiti* londinense por incorporar la figuración a sus letras, basadas tanto en la cultura popular como en elementos propios de la cultura hiphop (Ibid, 44). También como ocurriera en el caso holandés, después de pasar unos años desarrollando su *graffiti* y construyendo distintos halls of fame; a mediados de los ochenta los escritores londinenses comenzaron a pintar el metro de la ciudad, el famoso *Tube*. En él diversos escritores fueron capaces de ganar prestigio desarrollando piezas de calidad que pudieron verse circular durante los últimos años de la década de los ochenta.

#### 4. París

La capital francesa tiene la particularidad de ser la cuna de un proto arte urbano en los años setenta. De esta floreciente escena surgirían autores como Blek le Rat que empleó la plantilla y el spray para desarrollar su obra, señalando al *graffiti* pionero neoyorkino como una de sus influencias<sup>45</sup>. Es interesante observar de qué manera cada lugar (re)interpretaba la influencia del *graffiti* hiphop y en qué formas la traducía. Esta apropiación es lo que ha enriquecido escenas como la parisina. De cualquier manera, y como en Londres, el impacto general se produjo con la visita del *New York City Rap Tour* en 1982.

En 1984 lugares como las empalizadas exteriores del Museo del Louvre o el solar de Stalingrado, cercano a la parada de metro de La Chapelle, serían elegidos por los ya entonces numerosos escritores parisinos para ejecutar sus piezas. Estas creaciones abarcaban una gran variedad de estilos

44 Este proyecto fue organizado por Fab 5 Freddy y la promotora Kool Lady Blue en colaboración con la emisora de radio Europe 1, Fnac y los sellos franceses Celluloid and Disc' AZ en 1982; y trajo a Europa a representantes de los cinco elementos del *hiphop*, como Afrika Bambaataa, Rock Steady Crew, Futura 2000, Lee Quiñones o Dondi.

45 En 1971 Xavier Prou (Blek le Rat) visita la ciudad de Nueva York y observa el *graffiti* de los comienzos. A esto se le suma la influencia punk a partir del año 1977 que se dio en Londres (Abarca, 2008).



Figura 30 – Mode2 pintando un mural (París, Francia. Años ochenta) // Fuente: actu.fr

que generaba una enorme riqueza proveniente de la influencia neoyorkina (Gómez: 2014, 45). Paralelamente a Londres, a finales de los ochenta se comienza a pintar en el metro de la ciudad emulando directamente el proceder neoyorkino. A este fenómeno la prensa del momento lo apoda como *La revolución de los zulús*, haciendo referencia al conjunto Zulu Nation del que formaba parte Africa Bambaataa, uno de los artistas de la mencionada gira de pioneros del hip-hop por Europa.

Por último, habría que destacar la migración de artistas internacionales hacia París, convirtiendo esta ciudad en un epicentro del *graffiti* europeo. Dos de estos artistas fueron Mode2 (fig.30), que se mudó desde Londres; y el americano JonOne. Fruto de estos intercambios nació el grupo de escritores Crime Time Kings que precisamente contaba en sus filas con miembros de Londres, Ámsterdam y París (Ibid, 46).

## 5. São Paulo

El graffiti en la ciudad brasileña de São Paulo se remonta casi un siglo atrás. La expresión escrita en el espacio urbano ha sido un recurso político que los brasileños han empleado en numerosas ocasiones



Figura 31 – Composición de pixos sobre la fachada de un edificio (Sao Paulo)  
// Fuente: wikipedia.org



Figura 32 – Pixador pintando con rodillo desde una azotea // Fuente: juxtapoz.com

dado el clima de inestabilidad durante el siglo XX. Una de las pintadas más comunes era la de *Abaixo a ditadura*, con la que se mostraba el desacuerdo con el gobierno militar del país sudamericano en la década de los 60 (Cantillo&Naranjo: 2019, 2). Pero nos tenemos que ir hasta el inicio de los años ochenta para situar el comienzo del *graffiti* tal y como lo estamos estudiando, es decir, como subcultura. A diferencia de lo que ocurrió en Nueva York donde el *graffiti* surge prácticamente a la par que otras expresiones que después se unieron para formar la cultura hiphop; en São Paulo nace un modo de *graffiti* muy particular llamado *pixação* (fig.31), el cual se basa fundamentalmente en grandes tags que obligan a los escritores a mover todo su cuerpo para su correcta ejecución<sup>46</sup>.

Estas firmas monocromáticas (trazadas con spray o con rodillo) comportan formas angulosas y picudas, cuya influencia proviene del gusto de la juventud subcultural brasileña de los ochenta por la música heavy metal y black metal. En las portadas de estos discos pueden apreciarse tipografías enrevesadas y angulosas muy diferentes a las del *graffiti* clásico americano. Este tipo de letras eran adecuadas para la complicada acción física que exige esta disciplina: pintar (de manera invertida)

<sup>46</sup> La película *Luz, Câmera, PIXAÇÃO* (Coelho, 2016) ilustra algunas de estas ideas.



Figura 33 – Torre humana de pixadores para alcanzar cierta altura // Fuente: juxtapoz.com

empleando rodillos y desde las azoteas de los edificios que se intervienen (fig.32). Si el aspecto formal de la *pixação* es curioso e interesante, lo es mucho más cuando se comprende que la acción y la posición en que se pinta determina el resultado formal.

Los *pixadores* huyen de lo comercial y persiguen el riesgo, el contacto y la experimentación directa con la urbe y con todo lo que ello significa. Los escritores paulinos llevan las ideas del *graffiti* respecto a su peligrosidad al extremo. Ellos han inventado una nueva clase de *graffiti* donde el escritor no solo escribe letras en el entorno público, sino que abarca ese espacio con todo su cuerpo para dejar dicha marca. El *pixador* escala por los edificios de manera libre para dejar su firma en lugares inaccesibles y a gran altura<sup>47</sup>. En ocasiones los *pixadores* crean torres humanas (fig.33) trabajando en grupo, lo que acerca esta disciplina a otras como el *parkour*.

Además de esta arriesgada técnica urbana, un híbrido entre la escalada libre y el *graffiti*, la *pixação* posee un discurso político implícito en su forma de actuar y en el lugar en el cual interviene. Durante

---

<sup>47</sup> A esto se le llama *janela de prédio* (ventana de producción). Durante esta práctica, los *pixadores* van dejando sus *pixos* conforme escalan.

los años en los que comenzó este tipo de *graffiti*, Brasil estaba pasando un momento complicado de transición democrática. Los políticos de entonces quisieron renovar la ciudad de São Paulo construyendo enormes rascacielos -en ocasiones diseñados por prestigiosos arquitectos-, y para ello promovieron la destrucción de muchos edificios antiguos del centro de la ciudad donde residían los trabajadores. La clase obrera tuvo que elegir entre quedarse en la ciudad junto a los más pobres en las favelas o mudarse a las afueras, hacia donde la mayoría, finalmente, optó por irse. De este modo, para muchos pixadores el objetivo preferente son estos grandes edificios -también monumentos y lugares gubernamentales-, pues pintando y dejando sobre ellos sus firmas pueden llegar a resignificarlos y reconquistarlos, aunque solo sea simbólicamente. La *pixação* está hoy altamente penada, al contrario que la creación de grandes murales u obras de arte urbano. La *pixação*, el *graffiti* autóctono brasileño, continúa siendo indomable y por lo tanto duramente perseguido.<sup>48</sup>

### 1.2.2.3. Siglo XXI

Para reflexionar acerca de los cambios fundamentales que el *graffiti* ha experimentado durante estas últimas dos décadas, nos debemos referir al impacto de internet y la comunicación global instantánea. Si bien internet entró en el mundo doméstico ya en la década de los noventa, no es hasta su popularización global a principios de siglo cuando esta herramienta comienza a generar webs y blogs especializados en *graffiti*. Lo que antes se consumía en papel -a través de libros, revistas y fanzines-, ahora comenzaba a aparecer en formato digital. De este modo, cualquier aficionado podía acceder de forma sencilla a una enorme cantidad de información que antes solo era accesible a través de correo ordinario o viajando al lugar donde se encontrase o se editase dicho material. El mayor impacto se debió al surgimiento de las redes sociales, gracias a las cuales los escritores de *graffiti* o artistas urbanos podían subir su propio material y mantener un contacto directo con otros escritores en cualquier momento. La primera y más importante de ellas fue Fotolog. Esta red social además de fotos, permitía añadir textos explicativos. Después surgirían otras como Flickr, Facebook o Instagram. A causa de esta nueva herramienta de comunicación los escritores comparten, además de sus producciones, sus procesos de trabajo. Las redes sociales facilitan el contacto directo entre

---

<sup>48</sup> Para más información puede consultarse el artículo *Pixação: the story behind São Paulo's 'angry' alternative to graffiti* (Siwi, 2016), publicado en el diario The Guardian.

escritores, por lo que es común que se generen vínculos entre autores de distintos lugares a través de la red.

Esta revolución de las comunicaciones es positiva y ha conducido al *graffiti* a un terreno distinto, pero también existen aspectos negativos: el *fake graffiti* es uno de ellos. Empleamos este término para referirnos, no solo a la imagen de un *graffiti* que no existe (un montaje diseñado mediante un software), sino a aquellas personas que buscan prestigio en el terreno urbano sin cumplir los mínimos requisitos para ello<sup>49</sup>. Así, antes de internet el *graffiti* se experimentaba en la calle y ahí se valoraba el grado de dificultad de las piezas o la capacidad de los escritores para extenderse espacio-temporalmente; sin embargo, internet ha variado este aspecto. Los escritores pueden seguir confiando en la veracidad de sus homólogos cercanos, pero no de los incontables escritores que conocen tan solo de forma virtual. Internet se ha convertido en una herramienta importante en el *graffiti*. De hecho, este movimiento subcultural, ha experimentado cierto hype con la popularización de las redes sociales. Esto ha provocado rechazo entre el ala más purista de la disciplina que opta por no publicar sus intervenciones en redes sociales. En parte, esto se debe al hecho de no dejar rastro en caso de que fueran investigados por algún delito; pero también es una manera de apartarse de la corriente principal y de volver a los orígenes en los cuales solo se podía conocer la obra de otro experimentándola de forma directa. Aunque es una posición menos habitual, es altamente respetada dado que quien consigue la fama de esta manera se hace valorar como un escritor auténtico.

Hay que comprender que la globalización del *graffiti* también genera rechazos, por lo que cada vez es más común encontrar escritores que se posicionan a favor de una práctica más localista y apuestan por reivindicar sus tradiciones y costumbres. Las redes sociales son importantes en tanto que comprenden un enorme archivo histórico donde se puede detectar lo que se alinea con la corriente principal y lo que no. El *graffiti* continúa manteniendo las reglas de su origen. Los *spots* más valorados siguen siendo los mismos -fundamentalmente los trenes -, y el sistema de *crews* y formas de intervenir en el espacio público no han cambiado especialmente, más que por algún caso aislado que habitualmente se ha etiquetado de forma distinta, bien como *postgraffiti* o bien como

---

49 Uno de los fraudes más comunes es el de elegir una, dos o tres ubicaciones enormes -como pudieran ser fábricas o solares abandonados- y hacer en ellas cientos de piezas, para después -tomando la foto de manera adecuada- provocar la impresión, a través de la red, de ser un escritor prolífico en cuanto a las máximas principales del *graffiti* de extender tu nombre en el tiempo y el espacio, saltándose así la verdadera experiencia en el entorno urbano.

arte urbano. Sin embargo, el cambio esencial es la manera de comunicarse y difundirse por el resto del mundo, dado que ahora no es solo la fotografía de la obra, sino que también destacan los detalles o las historias alrededor de la misma (compartidas en diversos formatos a través de redes sociales). La publicación prácticamente a tiempo real ha variado sustancialmente la noción de *graffiti*, no solo para sus propios autores, sino también para el resto del mundo.

### **1.3. Muralismo**

El muralismo contemporáneo tiene su origen durante las primeras décadas del siglo XX. Al desarrollarse en entornos urbanos su análisis supone un estudio poliédrico que implica múltiples campos de estudio. En este apartado nuestro interés va a dirigirse hacia las funciones que han cumplido los murales en la historia reciente, desde su labor como herramienta publicitaria hasta su importancia en la propaganda política.

#### **1.3.1. Muralismo en el siglo XX**

Es en el siglo XX cuando tienen lugar las corrientes artísticas y culturales de las que beben actualmente el *graffiti* y el arte urbano. Analizando cronológicamente los hitos más relevantes de la disciplina, así como su evolución a partir de su contexto político y social nos dirigiremos a lo que hoy día entendemos como muralismo.

##### **1.3.1.1. Muralismo mexicano**

La Revolución Mexicana comienza en 1910 en respuesta a un gobierno dictatorial en el poder durante más de tres décadas. Fueron varios años de conflicto revolucionario con figuras históricas como Emiliano Zapata o Pancho Villa. En este contexto la identidad nacional comienza a ser reivindicada y las artes se convierten en un instrumento adecuado para ello. Uno de los hitos y orígenes del movimiento muralista mexicano, especialmente en su aspecto ideológico y temático, fue la exposición de 1910 organizada en la Academia de San Carlos por Gerardo Murillo -que adoptó el nombre náhuatl de Dr. Atl- en la que se respondía con “una propuesta nacionalista a la exposición de pintura española patrocinada por Porfirio Díaz”, presidente de México en aquel

entonces (Mandel: 2007, 41). Si el Dr. Atl supuso uno de los referentes culturales del movimiento, el ámbito político tuvo otro gran exponente.

Así, con la idea de modernizar el país y renovarlo a través de la educación y la cultura, en 1920 -tras el triunfo de la Revolución Mexicana- se designa a José Vasconcelos, primero como rector de la Universidad Nacional de México, y más tarde como secretario de Instrucción Pública. Conocido por su espíritu reformista y liberal, Vasconcelos impulsa una serie de proyectos relacionados con la creación de escuelas, la formación de maestros y el impulso de las artes y oficios, entre las cuales se encontraba la intención de promover el desarrollo de pinturas murales realizadas por jóvenes pintores que secundaban las ideas revolucionarias, las cuales situaban la educación del pueblo como uno de los objetivos fundamentales. El hecho de que el muralismo mexicano tenga su origen, principalmente, en una razón política es recalable. Este movimiento alcanza la repercusión histórica actual gracias al apoyo de un gobierno, tal y como siglos atrás las pinturas al fresco fueran popularizadas y comprendidas como la única pintura posible debido al influjo de la Iglesia. Detrás de ambos casos existen evidentes intereses que sobrepasan la cuestión estética.

No obstante, es interesante hacer un breve comentario a la cuestión técnica, pues la investigación en este campo fue notable en el caso mexicano. Emplearon -como sus predecesores- la técnica del fresco, en la cual eran auténticos maestros. Diego Rivera, por ejemplo, fue firme defensor, casi un purista, de esta técnica. Pero los muralistas mexicanos no solo pintaron al fresco, sino que también emplearon la encáustica o el acrílico. El Muralismo Mexicano también innovó en su estilo, que comienza siendo influido por movimientos vanguardistas como el Futurismo o el Cubismo, pero que poco a poco se empieza a transformar en un estilo propio y adecuado a su función. Primero la iconografía obrera, campesina y republicana, y más tarde el redescubrimiento de la iconografía indígena serán características fundamentales de dicho movimiento.

Para comprender esta revolución hay que atender al contexto fuertemente politizado en el que surge. Entre las cuestiones que el nuevo gobierno se marcaba divulgar se encontraba como pieza crucial la propia identidad mexicana, que había sido descuidada durante los últimos siglos debido a la historia colonial que la precedía. Esta identidad reivindicaba, tras un tiempo de olvido, a la comunidad indígena, que sería plasmada en distintas pinturas murales. También se hacía mención a los logros

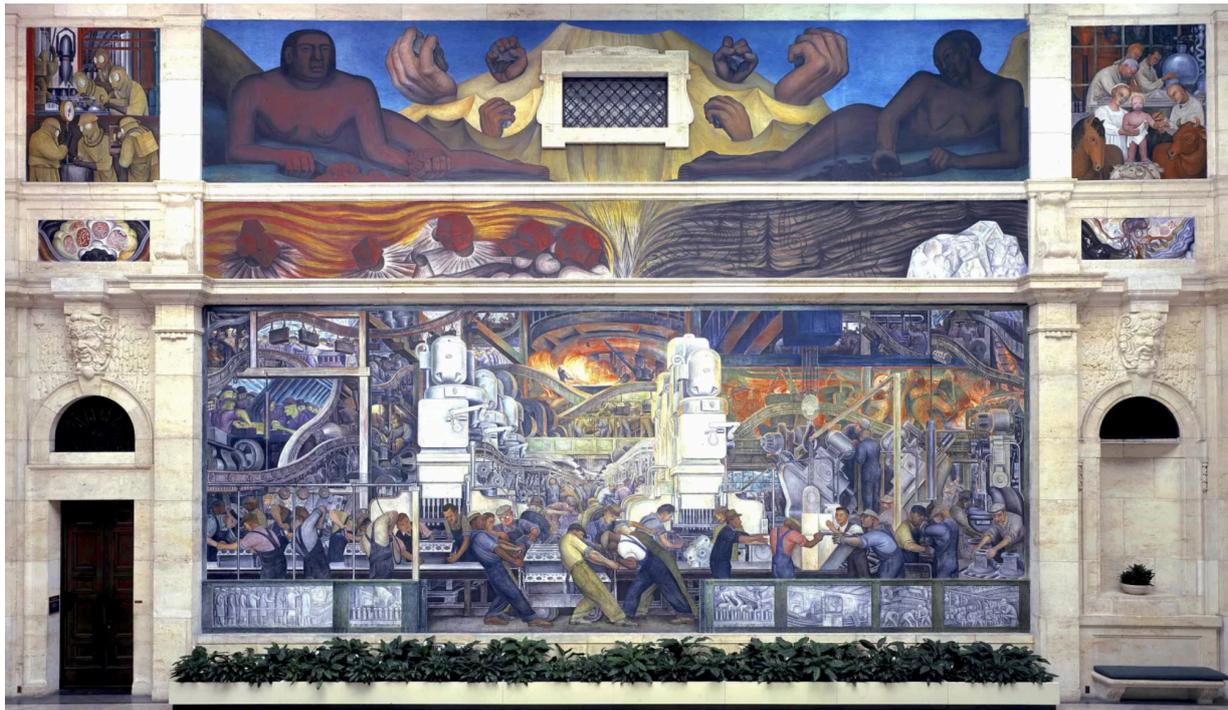


Figura 34 – Mural al fresco de Diego Rivera (Detroit, Estados Unidos. Años 30) // Fuente: historia-arte.com

de la propia Revolución Mexicana, así como a lo que ésta promulgaba. Por otra parte, el Muralismo Mexicano surge en una época de revoluciones, no solo políticas, sino también artísticas; es así como analizando sus características formales y conceptuales podemos observar cómo la influencia de las vanguardias europeas -en pleno auge a principios del siglo XX- era importante entre sus autores. Formalmente podemos encontrar claras diferencias entre unos y otros; sin embargo, en cuanto a los temas que se tratan y a la funcionalidad política y social vemos prácticamente una línea común entre todos los artistas del país. A la Historia han pasado concretamente tres nombres, asociados todos ellos a un pensamiento de izquierdas.

El primero -y más popular- es Diego Rivera, el cual procede de un entorno académico donde estudió en profundidad la pintura clásica. Además, pudo viajar a Europa y conocer a los grandes exponentes de las vanguardias de la época como Modigliani o Picasso. De este último extraería un influjo notable del cubismo que puede apreciarse en muchos de sus posteriores murales. Rivera era marxista, y después de sus viajes por Europa volvió a México al encontrarse en sintonía con la Revolución que se había puesto en marcha. Pintó numerosos murales de gran formato y, además, exportaría su trabajo

a países como Estados Unidos en donde plasmar estas ideas le supuso algunos problemas<sup>50</sup> con el ambiente anti soviético que reinaba en el país norteamericano (fig.34). Siempre defendió el pasado de su país natal, idealizando lo precolombino y realizando una propaganda efectiva a partir de los ideales que promovía el gobierno mexicano de aquel entonces.

Otro de los artistas de referencia de este movimiento es el pintor y militar David Alfaro Siqueiros. Es importante señalar que la actividad política de Siqueiros fue tan relevante como la artística, pues él



Figura 35 – Mural de David Alfaro Siqueiros (CDMX, México. 1953) // Fuente: culturacolectiva.com



Figura 36 – José Clemente Orozco en el Pomona College (California, Estados Unidos. 1930) // Fuente: pomona.edu

<sup>50</sup> A principio de los años 30 Rivera recibió un encargo para pintar un mural en el Rockefeller Center de Nueva York. El mural contraponen los dos sistemas económicos dominantes de la época, el socialismo y el capitalismo. Además de los rostros de varios personajes significativos de la Historia (como Darwin o Marx), y en respuesta a algunas críticas, Rivera incluyó el rostro de Lenin, lo cual provocó que el mural fuera cancelado antes de ser terminado y finalmente destruido.

mismo comprendía que ambas estaban interrelacionadas. Formó parte del Ejército Constitucionalista de Venustiano Carranza, lo que le permitió viajar por el país y conocer de primera mano sus diferentes realidades. En 1919 viaja a París donde toma contacto con pintores de referencia para su obra como Cezanne o el propio Diego Rivera, al que conocería en la capital gala a pesar de proceder ambos de México. Lo que hace a Siqueiros un artista verdaderamente relevante es su labor, no solo a nivel plástico, sino también desde un punto de vista teórico; pues la importancia que éste le otorgaba a la ideología fue plasmada en numerosos escritos<sup>51</sup> que procuraban no contradecirse con su trabajo práctico. Siqueiros combatió con intensidad al fascismo -llegando a enrolarse de voluntario en el bando republicano durante la Guerra Civil Española-, lo que le supuso una vida complicada en lo personal y en lo profesional. A pesar de trabajar en México bajo el paraguas de la política aperturista de Vasconcelos, el constante cuestionamiento de la realidad social de Siqueiros hizo que fuera condenado al exilio en varias ocasiones y que incluso ingresara en prisión durante la época final de su vida.

Aunque practicó la pintura de caballete, él mismo dejó anotado en sus escritos que la consideraba una muestra de arte burguesa, en contraposición al mural y su cualidad monumental con capacidad para incluir a una mayor parte de la sociedad sin exclusivismos intelectuales o de clase. El estilo de Siqueiros es característico, y si bien comenzó estudiando el cubismo y a los grandes maestros del Renacimiento italiano, más tarde sus grandes composiciones murales mostrarían elementos propios del surrealismo y del realismo social (fig.35)<sup>52</sup>. El mexicano fue un innovador, dado que experimentó con el uso de distintas técnicas más allá del fresco, como el acrílico, las pinturas industriales o el empleo de mosaicos. Siqueiros incluyó espacios no convencionales como susceptibles de uso en sus composiciones murales, por lo que su obra siempre fue considerada como una suerte de pintura escultórica enfatizada por unas composiciones recargadas donde el uso de escorzos, volúmenes y trazos negros gruesos eran los protagonistas.

---

51 Entre dichos escritos destacamos el *Manifiesto del Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores*, publicado en el órgano divulgativo *El Machete* en 1923; y el tratado de corte más formalista *Como se pinta un mural*, publicado en México en 1951.

52 El cineasta ruso Sergei Eisenstein y su opinión respecto a un arte comprometido con su tiempo, subversivo y a disposición del proletariado, sería uno de sus referentes.

A diferencia de Rivera y Siqueiros, José Clemente Orozco -el tercer gran exponente del Muralismo Mexicano- no tuvo una actitud tan comprometida políticamente; sin embargo, Orozco sí realizó un arte que analizaba las desigualdades y la situación social del mundo que lo rodeaba. En sus primeros años de actividad se dedicó a dibujar mapas topográficos -ya que formalmente estudió en la Escuela Nacional de Agricultura-, y más adelante comenzaría su carrera artística a través de litografías y carteles. Viajó por Estados Unidos donde pintó en el año 1916 un gran mural al fresco en la ciudad de Nueva York. En 1922 Orozco se uniría al Sindicato de Pintores y Escultores junto a Rivera y Siqueiros, lo que facilitó que el Gobierno Mexicano apoyara la creación de grandes murales. Tras esta breve etapa en su país natal, Orozco volvió a Nueva York donde trabajó en la exhibición de una serie de dibujos y óleos, labor que compaginó con los murales a los cuales siempre otorgó un papel fundamental en su trayectoria. En 1930 llevó a cabo una de sus grandes obras, *Prometeo*, en el Pomona College de California (fig.36).

En 1934, Orozco, comprometido con los valores revolucionarios, regresa a México. Su obra muestra un compromiso social basado en la representación de la cotidianidad y en la crítica a su realidad. Además, Orozco se interesó por la historia precolombina, aunque trató de evitar lugares comunes de la misma. Como comenta Justino Fernández (1940) a partir de una charla con el artista, “para Orozco el hombre es el punto de partida de toda creación, la cual: sin remedio estará hecha según su propia limitación y convergirá a él. La construcción física del hombre mismo sirve de pauta a toda armoniosa proporción” (p.13). Orozco, que había estudiado a los artistas del barroco, empleó aspectos formales como el claroscuro para aportar dramatismo a las escenas. A pesar de que su pintura, en parte como la de sus otros compañeros, tenía influencia expresionista, generalmente rechazó la pintura de vanguardia y abrazó el indigenismo, aplicando a su pintura elementos de su propia cultura nacional. La monumentalidad y las grandes figuras son seña de identidad de sus murales, lo cual establece un claro antecedente de lo que actualmente entendemos como muralismo.

### **1.3.1.2. Mural y publicidad**

El siglo XX se ha caracterizado por ser una época de agitación política y económica mundial. El liberalismo -más tarde neoliberalismo- como ideología y el capitalismo como sistema económico han sido hegemónicos durante todas estas décadas. No se puede entender la publicidad moderna



Figura 37 – Carteles de gran formato pintados a mano en la Gran Vía (Madrid, España. 1962) // Fuente: elmundo.es

sin atender a su contexto, y éste está en gran medida definido por un capitalismo intensificado con el paso del tiempo. Este sistema ha afectado profundamente a la estética y la disposición urbana. La historia de la publicidad en el espacio público se remonta a muchos siglos atrás, sin embargo, vamos a referirnos a lo acaecido a partir de la Revolución Liberal de finales del siglo XVIII y principio del XIX, que tuvo como elemento económico a la Revolución Industrial y como componente social a la revolución burguesa.

En cuanto a los numerosos cambios que se introdujeron en esta época encontramos la mecanización de los procesos de impresión a escala industrial, lo que provocó una popularización del cartel como medio preferente para la publicidad exterior. Este hecho no solo repercutió en la ciudad, sino también en el propio mundo del arte que adoptó el cartel como un medio de expresión; primero mediante la revitalización de la litografía -experimentada e investigada desde otras perspectivas-, y después como una manera alternativa de producir rentabilidad económica. Ejemplos significativos de ello los podemos encontrar en la producción de artistas de la talla de Toulouse Lautrec o Josep Renau, que en décadas distintas emplearon el cartel para hacer publicidad o propaganda a partir de

composiciones artísticas que combinaban imagen con texto. Estos carteles son hoy el testimonio de aquel contexto histórico y artístico.

Además del cartel, hay que señalar la importancia que tuvo la implementación de la valla publicitaria como soporte visual en las ciudades (fig.37). Primero aparecieron en Estados Unidos y más tarde se exportaron a Europa. Hay dos razones fundamentales para la transición del soporte pequeño y mediano al gran formato de las vallas publicitarias. La primera de ellas es el punto de vista del transeúnte, que primero solía recibir la información a pie de calle y a una velocidad natural (al paso humano), y después se readaptó debido al uso masivo de medios de transporte unipersonales como el coche. De esta manera las vallas con mensajes sencillos e impactantes se popularizaron por todo el sistema de carreteras (el *graffiti* copiaría estas estrategias décadas después). Otra de las razones del gran formato -generalmente apaisado- de las vallas publicitarias es la asimilación con las pantallas de cine, que en los años cuarenta y cincuenta eran verdaderamente populares y vanguardistas. Este uso se daría primero en Estados Unidos y después en Europa para más tarde exportarse al resto del mundo. Las vallas publicitarias tradicionales fueron dando paso a vallas electrónicas, e incluso a formatos alternativos -en España son ya parte de la cultura visual las vallas silueteadas del toro de Osborne o de Tío Pepe-.

Para hablar del mural como herramienta publicitaria tenemos que remontarnos a la década de los setenta en Estados Unidos -concretamente a Los Ángeles-. Antes cabe aclarar que el uso de las fachadas de establecimientos como soportes para pinturas murales que solían reproducir, o bien el nombre del negocio, o bien los productos que éste ofrecía, era habitual desde finales del siglo XIX. Esto no solo se daba en Estados Unidos, sino también en países europeos como Francia o Reino Unido. También en países menos desarrollados donde hoy día se sigue practicando esta modalidad publicitaria (fig.38).

Así, la pintura mural de gran formato ha sido -y es- un reclamo magnífico para atraer la atención de los transeúntes, y por lo tanto para servir a las marcas de herramienta para sus propósitos publicitarios. Sabemos que la pintura mural se ha empleado para, por ejemplo, realizar los rótulos de los comercios locales en Estados Unidos a lo largo de todo el siglo XX (fig.39); y que ello ha sido objeto de estudio



Figura 38 – Cartel para peluquería pintado a mano (Ghana) // Fuente: outsidefolkgallery.com

por la variedad de tipografías empleadas y por la estética que esto ha supuesto para el entorno<sup>53</sup>. También nos encontramos con ejemplos de rotulistas muy destacados en México, que mantienen una tradición artesanal que durante décadas ha dotado a su contexto de una cultura visual particular (fig.40)<sup>54</sup>. Otro de los ejemplos significativos de utilización del mural por parte de la publicidad es el caso de Los Ángeles en la década de los ochenta, donde agencias como Chiat/Day (más tarde TBWA/Chiat/Day) que contaban entre sus clientes con marcas como Nike, Apple o Energizer, emplearon los murales monumentales realizados en medianeras para presentar en el espacio público sus propias campañas (fig.41). El hecho de que este fenómeno tuviera lugar en Los Ángeles, una ciudad asociada a la industria del cine y acostumbrada al *graffiti* y a los murales realizados en barrios marginales -asociados a las minorías étnicas como la chicana o la afroamericana-, hacía muy adecuado el uso de este tipo de publicidad. A pesar de necesitar una conservación y una producción más artesanal, también creaba un estilo propio que los ciudadanos terminaron adoptando como una seña de identidad local (Canales: 2006, 234-235).

53 De hecho, artistas urbanos como el americano Espo se han servido de estos estilos para desarrollar su lenguaje artístico, llegando a abrir un negocio de rótulos, Icy Signs, en Coney Island, Nueva York (Stephen “ESPO” Powers: Building ICY SIGNS, 2016).

54 Para más información consultar el artículo *El rotulismo en México: tradición e identidad* (Vázquez, s.f.)

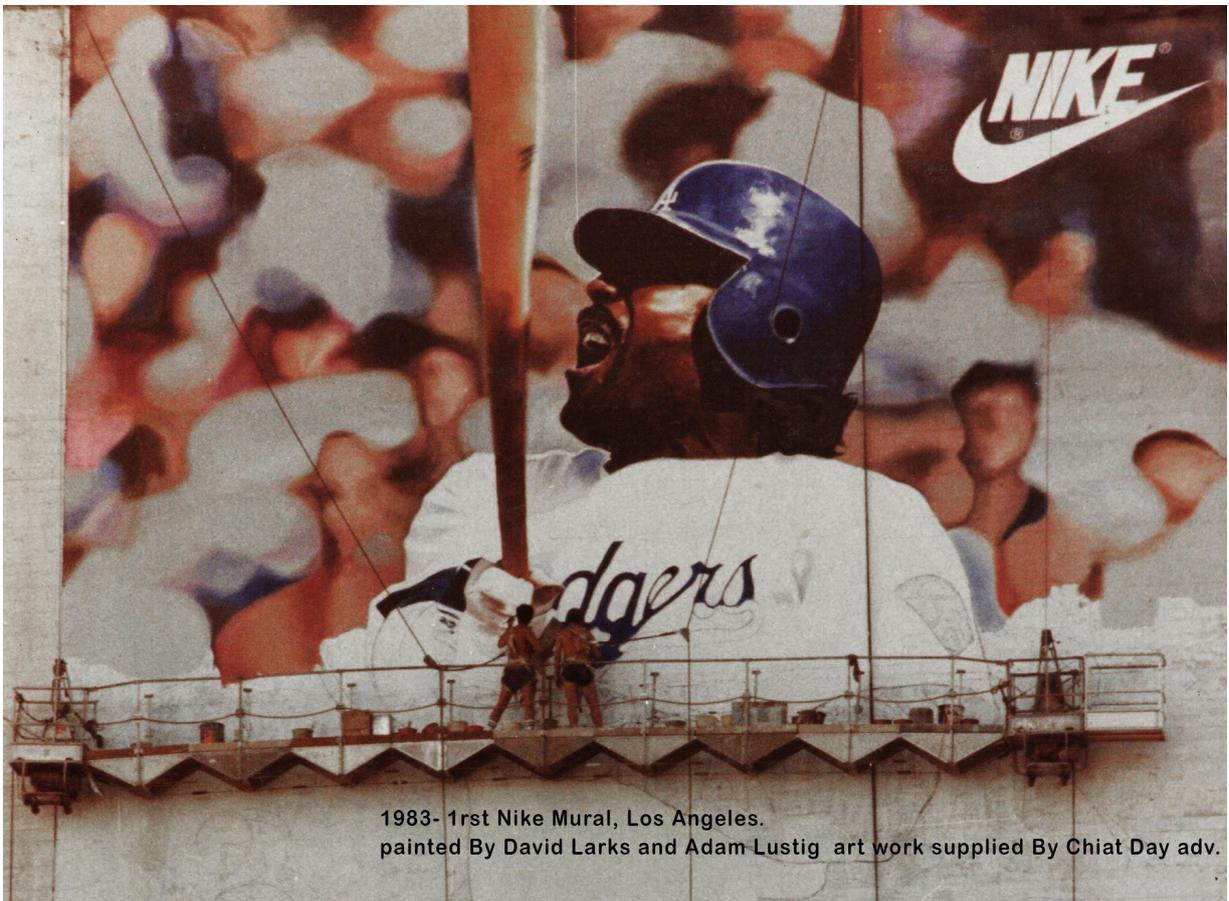
En estas prácticas lo que se aprecia no es tanto el mensaje, sino el medio. El ciudadano recibe una obra artesanal y la observa al detalle, interpretándola como exclusiva y artística, asociándolo al mensaje que la marca quiere transmitirle. Asimismo, muchos de estos murales aún se mantienen hoy día, pues han pasado a ser considerados obras de arte dignas de conservación: lo que ha dado pie a que sean asimiladas por la sociedad, pasando a formar parte de la cultura visual de la ciudad.



Figura 39 – Rótulo de Coca-Cola pintado a mano (Texas, Estados Unidos)  
// Fuente: collectorsweekly.com



Figura 40 – Rótulo pintado a mano en un puesto de comida callejero (México) // Fuente: domestika.org



1983- 1st Nike Mural, Los Angeles.  
painted By David Larks and Adam Lustig art work supplied By Chiat Day adv.

Figura 41 – Mural de David Larks para Nike (Los Ángeles, Estados Unidos. 1983) // Fuente: davidlarks.artstation.com

### 1.3.2. Muralismo en el siglo XXI

El muralismo urbano de las últimas dos décadas es la disciplina relacionada al arte urbano que más se ha extendido, opacando al resto y convirtiéndose en la imagen principal de la expresión plástica urbana. Vamos a analizar esta disciplina contemporánea clasificando la intencionalidad con la que los murales se llevan a cabo, e indagando acerca del uso del espacio público en cada caso. Así, proponemos tres apartados: el muralismo de corte institucional -el encargado por instituciones públicas o privadas a artistas para realizar su obra-; el muralismo comercial -encargado por empresas a artistas para reproducir determinadas composiciones o para aportar su firma a determinada campaña-; y, por último, el independiente -en el cual artistas por iniciativa propia intervienen en el espacio urbano-.

#### 1.3.2.1. Institucional

A comienzos del siglo XXI comienzan a eclosionar festivales de arte urbano -principalmente centrados en la pintura mural- que suponen un reverdecimiento de la escena a gran escala, pero que a su vez provocan un cambio significativo en este campo. Así, el origen de los festivales de arte urbano se puede encontrar en las llamadas *jams*<sup>55</sup> de hiphop. En estas fiestas callejeras, en origen improvisadas, se reunían personas que desarrollaban cualquiera de los elementos de la cultura hiphop para competir y divertirse. En los ochenta y noventa el término se extendió a otros territorios, por ejemplo, para referirse a los encuentros de *graffiti*, a los que se llamaba *jams* de *graffiti*. Estos eventos fueron paulatinamente institucionalizándose de modo que, aunque se continuasen haciendo grandes reuniones en paredes -*halls of fame*-, la realidad es que al menos en España las *jams* de *graffiti* o de hiphop se identifican con eventos organizados por instituciones o por protagonistas de la disciplina, a partir de dinero público o privado con el objetivo de dar a conocer o exhibir esta técnica al público<sup>56</sup>.

<sup>55</sup> El término *jam* proviene del jazz, y se refiere a las reuniones de músicos en las cuales se tocaba de manera improvisada para el disfrute grupal. En su origen dichas reuniones eran muy competitivas, lo cual también se ha visto reflejado en el hiphop donde la competición forma parte de la diversión de dicha cultura.

<sup>56</sup> En España una de las primeras y con más reconocimiento fue Aerosol Art, que tuvo lugar en Barcelona en 1994. Es interesante apuntar que estuvo organizada por el escritor catalán Kapi y la marca de pinturas Felton, además de contar con una novedosa marca entonces como Montana Colors. Algunos años más tarde, las exhibiciones de *graffiti* serían algo común en grandes festivales de música como Viña Rock o Festimad. (Cobacho: 2017, 27)

Las *jams* de *graffiti* suelen tener una idiosincrasia particular, ya que se trata de una reunión cercana -diferencia fundamental con los festivales de arte urbano actuales- y habitualmente legal y de cara al público, cuyo fin es que los escritores se conozcan y compartan conocimientos. Las *jams* grafiteras (fig.42), dada esta condición de reunión grupal, necesitan de un espacio en el cual pueda participar un grupo más o menos grande de personas, para ello son habituales dos formas de disponer los soportes: una es proveyendo a los participantes de estructuras móviles -tablas de madera o cualquier otro material sólido y transportable-; y otra, estableciendo un espacio delimitado de pared -normalmente muros largos y no excesivamente altos-. Estos soportes responden a las limitaciones técnicas y económicas que suelen suponer dichas reuniones. En muchas ocasiones estos encuentros se destinan a un lugar concreto -por ejemplo, un centro cultural o una plaza-, por lo que no se puede asegurar que existan espacios disponibles o que se cuente con los permisos para intervenir sobre paredes o fachadas, así que en estos casos se opta por disponer elementos móviles que una vez pintados son desechados, reciclados para un nuevo evento, o, en el mejor de los casos, expuestos durante un tiempo en el propio lugar o en otro afín.

Observamos también que un gran porcentaje de estas *jams* son patrocinadas u organizadas por las áreas de juventud de los distintos ayuntamientos, ya que el *graffiti* y el arte urbano suele estar asociado a esta franja generacional; algo que hoy -que muchos de sus protagonistas superan los cuarenta y cincuenta años- es cuestionable. Además, hemos visto también como muchos de estos eventos eran multidisciplinares. Junto a la exhibición de *graffiti* se programaban conciertos de rap, competiciones de breakdance, batallas de freestyle entre MC's, o cualquier otra actividad asociada



Figura 42 – Jam Hiphop Street Vicar (Almería. 2000's) // Fuente: vicar.es

al hip-hop o a la cultura urbana en su conjunto. Entendemos que de cara a potenciar la cultura de la juventud la programación de esta clase de eventos puede ser interesante, pero no debemos olvidar que estas asociaciones pueden terminar generando tópicos difíciles de revertir que conducen a la infantilización de estas manifestaciones. En definitiva, podemos decir que las numerosas jams institucionales han pertrechado un sistema de domesticación de una cultura urbana que pierde su contexto cuando se ve obligada a realizar una actividad en un espacio delimitado, que además se reduce a una forma concreta de *graffiti* -el *graffiti* mural-, dejando de lado facetas como el tagging o el *throw-up* entre otras. En cuanto a la parte positiva, podemos señalar la capacidad de estos eventos de reunir a personas desconocidas con intereses comunes y la posibilidad que esto abre a colaboraciones futuras, así como al intercambio de conocimientos y experiencias.

Hemos situado a las *jams* de hip-hop como predecesoras de lo que ahora conocemos como festivales de arte urbano, y es que de alguna manera los segundos han ido ocupando el lugar de los primeros. Hoy en día es mucho más común que las instituciones públicas opten por acoger eventos de arte urbano que de *graffiti*, incluso cuando estos sean esencialmente lo mismo. Vamos a explicar esto último atendiendo a una cuestión meramente terminológica, pues el término arte urbano ha acogido una gran cantidad de actividades dispares, entre ellas al *graffiti*, sin tener, en ocasiones, poco o nada en común. Se entiende, pues, que la nomenclatura es importante de cara al público, y que arte urbano es un término más amable que *graffiti*. Es ésta la razón por la cual muchas de esas *jams* han cambiado su nombre y se presentan como festivales, eventos, encuentros o exhibiciones de arte urbano.

Así pues, cabría reflexionar acerca de cuántos festivales o eventos que se indican como arte urbano representan realmente a esta disciplina. Para ello, y según hemos definido el término, podemos observar que el arte urbano sería incompatible -debido a su naturaleza espontánea y de contextualización- con la enorme mayoría de estos eventos. Lo cierto es que a nivel institucional vamos a encontrar varios tipos de festivales u eventos de arte urbano -incluso también bajo el término de *graffiti*- siendo la gran mayoría de ellos festivales de muralismo contemporáneo. En nuestra investigación veremos cómo en el caso malagueño estos eventos han estado apoyados por el gobierno local o de la comunidad, y han sido organizados por agentes externos que a su vez han sido los encargados de gestionar los patrocinios y la difusión mediática. Generalmente es así como funcionan, aunque otras veces los

festivales puedan presentarse como un evento gestionado de forma privada. Además, cuando se trata de realizar murales -normalmente de gran formato- se requieren permisos de intervención, no solo para pintar las fachadas, sino para ocupar determinados espacios con grúas y maquinaria pesada.

Entendemos que el fin del arte urbano, concebido según su significado original, comienza a otearse -o al menos una transición evolutiva de lo que fue- a partir de la aparición de grandes festivales de corte institucional. Señalábamos como punto de inflexión el evento en la Tate Modern de Londres en el año 2008, momento desde el cual este tipo de eventos serían acogidos por instituciones de todo el mundo con ojos distintos. Pero, ¿por qué un movimiento que esencialmente podía entenderse como contracultural, o cuanto menos subcultural, acaba siendo absorbido de tal manera? Las exhibiciones de *graffiti* ya eran habituales desde los años ochenta debido a que ante la imposibilidad de controlar esta actividad en las calles se opta por acogerla institucionalmente y domesticarla, extrayendo de la misma los elementos que interesen y rechazando aquellos que se consideren negativos o contrarios a su conveniencia. El *graffiti* de exhibición normalmente tiene unas reglas distintas al *graffiti* libre<sup>57</sup>; así, por ejemplo, en prácticamente la mayoría de las bases que presentan los concursos se pide a los participantes que no trabajen en piezas que pudieran resultar ofensivas. Aunque se pueda estar de acuerdo en este punto, el mero hecho de que no ofender sea una obligación ya supone coartar la libertad de los escritores -sobre todo teniendo en cuenta que el debate acerca de qué es una ofensa es muy complejo-, que se caracterizan justamente por su capacidad radical de actuar libremente en el territorio urbano. Pasaría lo mismo con los artistas urbanos, más concretamente con los muralistas situados dentro de este movimiento.

Cabe insistir en que encontramos muchos tipos de muralistas, y que si bien los hay que trabajan en la ciudad de manera autónoma teniendo en cuenta el contexto y demostrando una sensibilidad similar a la que desarrolla el escritor de *graffiti*; también encontraremos muralistas que han hecho de estos encargos una profesión, y que o bien han dejado su actividad independiente, o bien fijaron sus objetivos en el aspecto profesional desde un primer momento -también existe el caso de aquellos que compaginan ambas prácticas-. El papel del muralista en los eventos de pintura mural es bastante

---

57 Nos atreveríamos al respecto a realizar un símil con lo ocurrido en el terreno del *skate*, en el cual existe cierta controversia entre el que se lleva a cabo en la calle de manera espontánea y el que se practica en competiciones *indoor* (recintos exclusivos para su práctica). Esta cuestión tuvo su debate más intenso en las Olimpiadas de Tokyo 2021, en las cuales el *skate* fue uno de los deportes olímpicos del evento.

heterogéneo dada la gran variedad de estos. Podemos observar desde aquellos que trabajan llegando al lugar y plasmando su pintura sin atender al contexto, hasta otros cuyo trabajo gira precisamente respecto al estudio y análisis del entorno. Estos últimos, que estudian a conciencia el lugar antes de intervenirlo son una minoría debido, principalmente, a las exigencias económicas que esto suele requerir.

Desde finales de la primera década del siglo XXI hasta el 2020 (año de pandemia del COVID19) se produjo un boom del muralismo institucional. Durante estos años se pintaron una gran cantidad de fachadas y medianeras a lo largo y ancho del mundo, generalmente con un soporte institucional. Así, cuando una institución, ya sea política o cultural, abraza un proyecto de este tipo, lo que más le interesa es que dicho proyecto tenga una repercusión positiva, pero, ¿para quién? Ésta es la cuestión principal. Si bien existen instituciones culturales que pueden promover el muralismo como una forma de expresión artística de valor intangible y positiva para la sociedad por el mero hecho de existir, no podemos ser tan ingenuos de pensar que solo se promueve por esto. El poder institucional sea de la índole que sea valorará el riesgo-beneficio de promover un determinado evento. El muralismo puede ser un tema delicado ya que interviene y modifica el espacio público. Cuando un muralista actúa por su propia iniciativa asume los riesgos que eso conlleva, tanto a nivel punitivo como respecto a la conservación de la obra, ya que si su trabajo desaparece no hay nada que contemple su salvaguarda. Así, el muralista que actúa bajo el paraguas de una institución pasa a ser un instrumento de la misma. La institución emplea al muralista para realizar un trabajo artístico en un espacio público gestionado por ella. El trabajo del muralista se convierte en un asunto de la institución para lo bueno y para lo malo.

En el caso de que el mural realizado -y son numerosos los casos- cause desagrado o polémica en la sociedad, la institución será la que tenga que dar cuenta de ello. Es esta la razón por la cual la mayoría de eventos optan por obras no experimentales y por artistas cuya línea de trabajo no varíe habitualmente, asegurándose de que lo que van a tener que defender y promocionar no les va a provocar dificultades. Invitar a un artista imprevisible en su trabajo - aunque la trayectoria del mismo lo avale- podría suponer un conflicto. Existen festivales que arriesgan más que otros, pero por regla general es complicado encontrar trabajos experimentales que cuestionen el propio muralismo



Figura 43 – Obra de Sam3 censurada en el proyecto Reversible, comisariado por Madrid Street Art Project (Madrid. 2019) // Fuente: graffica.info

e inclusive a la propia institución. A diferencia de los trabajos que puedan recibirse en entornos cerrados como los museos, en este caso la obra queda expuesta al público veinticuatro horas en el entorno urbano por lo que su censura o eliminación puede llegar a ser más conflictiva que la propia obra (fig.43)<sup>58</sup>. Mientras que en las exposiciones de interior -especialmente de artes plásticas- la provocación y el cuestionamiento han pasado a formar parte del *establishment*; los grandes murales de exterior siguen generando dudas en cuanto a su funcionalidad.

Si bien no es lógico aproximarse a un mural urbano con las mismas pautas que a un cuadro destinado a ser expuesto en la sala de un museo, tampoco lo será la función que este debe cumplir. He aquí uno de los grandes problemas a los que se enfrenta el muralismo, y los cuales tiene que sopesar la

<sup>58</sup> A este hecho se le denomina efecto Streisand (cuando un intento de censura es contraproducente). Señalaremos el caso ocurrido en 2019 en el marco del Festival de Arte Urbano de Rivas-Vaciamadrid, organizado por Madrid Street Art Project con el apoyo del Ayuntamiento de dicha localidad. Allí el artista Sam3 ejecutó una interesante obra de corte surrealista sobre una valla publicitaria reacondicionada para el uso artístico. En esta pintura se hacía referencia a la famosa obra *L'origine du monde* (1866) de Gustave Courbet. Esta pieza fue acusada de obscena por vecinos del entorno y cubierta con una tela negra. Aunque finalmente el Ayuntamiento convino en dejar la obra como estaba inicialmente, todo el revuelo causado generó más expectación que la obra original. (El Ayuntamiento de Rivas tapa 'El origen del mundo' porque está cerca de un colegio, 2019)

institución cuando promociona este tipo de eventos. ¿Es adecuado imponer la idea de un solo artista a la cotidianidad de una población? La problemática es similar a la que se produce con la publicidad exterior, sobre todo la de gran formato (gigantografías y vallas publicitarias). Sin embargo, esta última ha sido asumida por la sociedad como parte inevitable del sistema capitalista en el que vivimos. Se trata de una cuestión compleja, pues no existe una solución absoluta más que entender que todo es reversible. Si bien hay elementos más duraderos que otros -los edificios, las grandes esculturas, las carreteras, etcétera-, la pintura no deja de ser un material superficial fácilmente removible, aunque con un enorme poder estético y político.

Cabe resaltar ciertos aspectos positivos surgidos de la eclosión de los numerosos festivales de muralismo que se han reproducido a lo largo de estos años. Uno de ellos es la posibilidad de viajar e intercambiar conocimientos, lo que ha aportado la necesaria visibilidad de muchos de estos artistas para que sus carreras profesionales despegasen. Dedicarse íntegramente a los festivales de muralismo como una profesión es una opción complicada, dado que era habitual que no pagasen honorarios o lo hicieran de manera insuficiente; por lo que estos artistas han aprovechado otras posibilidades. La espectacularidad de los murales de gran formato les ha permitido visibilizarse y posicionarse en un determinado mercado del arte que ha nacido principalmente por la influencia de estos festivales.

El muralista es consciente de que estas intervenciones monumentales pueden alcanzar un reconocimiento artístico y una recompensa económica directa o indirecta. El artista que dedica gran parte de su tiempo a viajar por todo el mundo para pintar murales es conocedor de que se va a posicionar en un circuito y que su popularidad va a aumentar en redes sociales. A consecuencia de ello el trabajo de estudio que lleve a cabo va a alcanzar a un mayor público objetivo, siendo **más** probable su monetización. Los festivales de arte urbano -de murales generalmente- pueden actuar como catalizadores para los artistas, tanto para aquellos que empiezan como para los veteranos. Los recién llegados encontrarán en estos eventos un trampolín para darse a conocer de manera rápida y eficaz; y los ya experimentados, o bien ya estarán en posición de negociar un determinado fee, o bien aceptarán hacerlo gratis o por poco dinero pensando en futuros intereses.

Aunque es menos habitual, también encontramos la posibilidad de que lo institucional promueva la creación de un solo mural sin la necesidad de organizar un festival para ello. Cuando esto se produce

los fines que se persiguen suelen ser muy particulares. Uno de los intereses más recurrentes desde el inicio del boom de este tipo de eventos son los de tipo político-económico. Cuando una institución encarga la realización de un mural, espera de él -como producto/inversión- que le aporte ciertos beneficios. Este hecho se hace más evidente cuando se selecciona concretamente a un artista para intervenir específicamente un espacio. Esta decisión responde a un deseo de posicionar o “poner en el mapa” a un determinado lugar. Esto no es nada nuevo y lo hemos visto a lo largo de la Historia, especialmente en el siglo XX (la Torre Eiffel, las malogradas Torres Gemelas, los edificios museísticos, etcétera). Si ese siglo se caracterizó por las grandes construcciones arquitectónicas, el siglo XXI ha sabido perfeccionar la idea capitalista de producir mayores beneficios con menores costes: la economía *low cost*, el monumentalismo barato, los grandes murales ... Vemos cómo pequeñas localidades optan por seleccionar a artistas populares para realizar grandes intervenciones, a un coste relativamente bajo, con el objetivo de promocionar el lugar. Emplean estas obras como un hito turístico efímero, una llamada de atención para los medios de comunicación. Convierten su pueblo en un presunto museo de arte urbano o realizan el mural más alto, el más grande, o el primero de determinado artista en determinado lugar. Se buscan titulares<sup>59</sup> puesto que la política vive de la propaganda, y el mural monumental siempre fue -y continúa siendo- una herramienta perfecta para esto.

### **1.3.2.2. Comercial**

Dentro de la práctica del arte urbano, el muralismo ha sido la disciplina más popular y fácilmente asimilable para actuar fuera de la escena *underground*. Aunque precisamente esa aura *outlaw*, independiente y rebelde ha sido la que más ha atraído a determinados sectores comerciales. Estos han utilizado al muralismo en campañas publicitarias e incluso ha convertido a muralistas en imágenes de las mismas. El neoliberalismo, como comenta Fisher (2016), “aunque presume de una retórica anti-Estado, en la práctica no se opone al Estado de por sí (...), sino a un empleo particular de los fondos públicos” (p.98).

---

<sup>59</sup> Para más información, revisar el artículo académico *El uso de los términos “arte urbano” y “graffiti” en la prensa digital española contemporánea* (Martínez Rodríguez, 2022).

El capitalismo intentó fagocitar al *graffiti* una vez que se normalizó y difundió dentro de la cultura popular a principios del siglo XXI. Pero solo lograría domesticar la parte más espectacular del mismo, los murales, que poco a poco se alejarían de la estética radical del *graffiti* para aproximarse a una pintura más amable. Mientras que los murales publicitarios angelinos reproducían por encargo imágenes fotográficas, hoy día en lugar de contratar a los artistas para que reproduzcan una determinada imagen, lo que se pretende es adaptar el sello particular del artista a la marca asociando un determinado estilo de vida creativo -el que el artista suele compartir a través de redes sociales- a la misma. Así, los valores capitalistas y neoliberales logran absorber movimientos aparentemente independientes y aprovechar los beneficios que esto pueda aportarle.<sup>60</sup>

Además, las técnicas de reproducción digital han mejorado considerablemente, y para lo que antes se empleaban grandes murales que suponían mucho tiempo y dinero, ahora se realizan las llamadas gigantografías<sup>61</sup>. No obstante, los murales comerciales siguen potenciándose. Ejemplo de ello son los trabajos de Colossal Media (fig.44) en Estados Unidos o de Global Street Art en Europa. El muralismo se emplea, por lo tanto, para aportar distinción a la marca y para asociarla a determinados valores creativos habitualmente asociados a la juventud -incluidas luchas sociales como la del movimiento LGTBQ+, que ha sido instrumentalizada por determinadas marcas-. Es aquí pertinente sacar a colación el concepto de clase creativa acuñado por Richard Florida (2010), según el cual la creatividad como agente potenciador de la economía capitalista se ha convertido desde mediados del siglo XX en la mayor fuerza transformadora de la sociedad. Así, analizaremos algunos casos de murales con función publicitaria que encajan con este concepto y su aspecto interdisciplinar.

En España encontramos una muestra paradigmática con el mural realizado en 2021 por Okuda en el barrio de Usera en Madrid para la marca Zalando (fig.45). Se trata de un ejemplo cargado de polémica puesto que este mural ocupa la misma fachada que hacía menos de un año exhibía una pintura mural del artista italiano Blu, conocido por su actitud crítica ante precisamente este tipo

60 Un ejemplo histórico de ello es la utilización de la contracultura hippie en uno de los anuncios más icónicos de Coca-Cola en el año 1971, titulado *Hilltop* (The Coca-Cola Co, 2016).

61 Las gigantografías son enormes telas o lonas que cubren edificios enteros con imágenes digitales de alta calidad. En muchas ocasiones estas telas cubren reformas puntuales. Así, mediante esta operación los propietarios o vecinos reciben una determinada suma de dinero que les ayuda a sufragar dichas obras.



Figura 44 – Mural de la agencia Colossal Media para Cheetos (Los Ángeles, 2021) // Fuente: colossalmedia.com



Figura 45 – Mural de Okuda para Zalando (Madrid, 2021) // Fuente: traveler.es



Figura 46 – Mural pintado por Blu once años antes de ser cubierto por Okuda (Madrid, 2010) // Fuente: wikipedia.org



Figura 47 – Intervención *El patio del tiempo* de Boamistura en La Térmica (Málaga, 2018) // Fuente: latermicamalaga.com

de argucias publicitarias (fig.46)<sup>62</sup>. Otro ejemplo de cercanía es la pintura realizada por el colectivo BoaMistura en el Centro Cultural La Térmica de Málaga (fig.47). Aunque no es exactamente un mural, puesto que se ha realizado en el suelo, presenta características propias del mismo. En este caso, el colectivo madrileño encripta bajo su lenguaje una acción publicitaria para la marca Alhambra, que además titula poéticamente El patio del tiempo. Dice Rogelio López Cuenca (2019) al respecto: “Los Boa Mistura afirman que lo que buscan siempre ‘es reforzar la identidad de los sitios’. Pero esta vez se les habrá pasado: el diseño ejecutado reproduce fielmente el logotipo de Cervezas Alhambra (...)”. La publicidad encubierta es también un recurso habitual en la disciplina del arte urbano, y como sabemos el marketing se sirve de pasiones, emociones y sentimientos, por lo que El patio del tiempo será siempre un título más adecuado que El patio de Cervezas Alhambra.

A esta altura de la historia del patrocinio publicitario, es ya inútil suspirar por un pasado mítico sin marcas o por un futuro utópico, donde esté ausente el comercio. Las marcas se tornan peligrosas (...) cuando la balanza se inclina a favor de los patrocinadores, despojando a la cultura anfitriona de su valor intrínseco, tratándola como poco más que un instrumento de promoción (Klein: 2017, 66).

La función publicitaria es una salida profesional lícita para los muralistas. No juzgamos, pues, esta forma de ganarse la vida, pero sí que reflexionamos acerca de cómo esta asimilación por parte de las marcas afecta al muralismo contemporáneo. Es decir, ¿pueden ser entendidos como otra forma de publicidad los murales independientes? Según Lefebvre, desde una perspectiva política, “ningún sector del espacio puede ni debe escapar a la dominación, salvo en apariencia. El poder aspira a controlar el espacio entero y lo conserva en un estado de «unidad disociada», de fragmentación y homogeneidad según la máxima de divide ut regnes.” (Lefebvre: 2013, 419). Si entendemos en este caso los murales publicitarios como una conquista del poder, como una manera subrepticia de absorber una manifestación aparentemente independiente, efectivamente se cumpliría el “divide y vencerás” que Lefebvre advertía.

En el muralismo contemporáneo encontramos posiciones enfrentadas respecto al uso comercial de la pintura en la calle. Así, el muralista de corte más comprometido mostrará ciertos reparos a

---

<sup>62</sup> El artículo *¿Okuda o Blu?: cuando el arte urbano se convierte en agente gentrificador* (Losa, 2021) describe parte de la polémica que suscitó este evento.

realizar determinados trabajos comerciales, y se mantendrá -o intentará hacerlo- en la esfera de lo independiente. Un caso paradigmático de este tipo de artistas es el italiano Blu, que ha mostrado siempre sus reticencias a colaborar con el sistema comercial del muralismo<sup>63</sup>. Los artistas que rechazan colaboraciones con marcas o empresas son una minoría. Mantenerse en esa posición -en un terreno precario como el artístico- no siempre es fácil puesto que el trabajo comercial es una salida que puede generar importantes ingresos para el muralista. Por esta razón, muchos artistas urbanos aprenden a convivir con una contradicción: alternar la intervención independiente que cuestiona el *statu quo*, con los trabajos comerciales que les reportan un indispensable beneficio económico. En este asunto las marcas y las redes sociales juegan un papel crucial.

Entendemos lo comercial como aquello que genera beneficios económicos directos o indirectos, tanto a propios -en el caso de una venta directa -, como a terceros -cuando dicho beneficio tiene un tinte político que, a medio o largo plazo, acaba traducándose monetariamente-. El concepto de marca es complejo de abordar puesto que en el entramado socio-económico actual el artista debe promocionarse con intensidad a sí mismo -principalmente en sus inicios- para avanzar profesionalmente. La marca es en el mundo del arte urbano, y en concreto del muralismo, una manera de posicionarse -en ocasiones de oponerse o de anteponerse- en el circuito (en la competición). El artista debe ser único y promocionar esa aura haciendo valer un estilo y convirtiéndose en una marca de sí mismo, un objeto de deseo, en definitiva, un influencer.

¿Qué implica, por ejemplo, que un Ayuntamiento contrate a un determinado artista para promocionar su localidad a través de un mural?<sup>64</sup> Además del posible impacto económico en el lugar promocionado, también provará una repercusión política que beneficiará al partido que haya impulsado tal iniciativa. Así, indirectamente, en muchos casos este blanqueamiento político -del partido de turno- a través del arte urbano puede terminar siendo negativo para el conjunto de la sociedad. En estos casos lo comercializado es la ciudad en sí misma. Como apunta Rem Koolhaas (2020), las ciudades con identidad propia dan paso a la ciudad genérica, por lo que las tácticas

---

63 No obstante, hay que recordar que el evento que tuvo lugar en la Tate Modern de Londres en 2008, en el cual Blu participó, estuvo patrocinado por distintas marcas. Esto no quiere decir que el artista comulgara con ello, sino que demuestra las contradicciones que deben afrontar incluso los artistas más independientes.

64 Este caso se ha dado en Málaga con la estrategia del Ayuntamiento para promocionar la ciudad en diferentes puntos del planeta a través de la iniciativa *Málaga Loves ...* (ver anexos: A2.8)

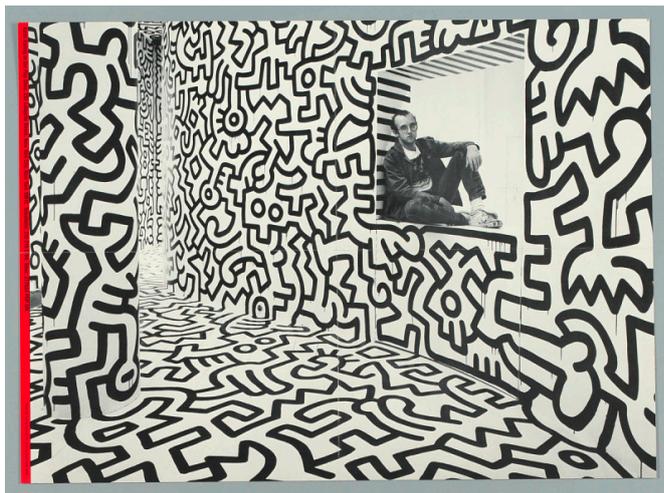


Figura 48 – Keith Haring posando en Pop Shop (Nueva York, Estados Unidos. 1983) // Fuente: si.edu

empleadas y las consecuencias de las mismas son similares a miles de kilómetros de distancia (p.53)<sup>65</sup>. Aparte de las consecuencias relacionadas con aspectos como la gentrificación, lo comercial alcanza todos los rincones de la realidad. Más adelante plantearemos si la intervención independiente también puede involuntariamente potenciar este flujo comercial.

En un sistema capitalista y neoliberal consolidado, las posibilidades comerciales para el arte urbano son numerosas. Existen abundantes casos de campañas publicitarias de firmas de moda o de marcas de lo más variopintas que han decidido apostar por artistas asociados al muralismo -o al *postgraffiti*-. Entre algunos de los casos más conocidos puede servirnos como ejemplo el del artista americano residente en París, JonOne; que ha diseñado trabajos para firmas como Lacoste o Hennessy<sup>66</sup> basándose en la imaginería de su propia obra mural. Y aunque el objetivo no fuera un mural, el origen y lo que se vende sí es la esencia del mismo. Este tipo de situaciones son similares a las que se dieron en los inicios del *street art* con precursores que abrieron su propia tienda, como Keith Haring (fig.48).

65 Koolhaas defiende en su ensayo *La ciudad genérica* lo siguiente: “Lo habitual es que los compinches del ‘dirigente’ -quien quiera que sea- hayan decidido promover un pedazo de ‘centro urbano’ en la periferia, o incluso empezar una ciudad en medio de la nada, y desencadenar así la prosperidad que ponga la ciudad en el mapa” (Koolhaas: 2020, 53). De este modo pone de relieve un hecho que se repite constantemente y que nos lleva -en el muralismo comercial también- a un interés superfluo por la disciplina, y que realmente se refiere a intereses políticos cortoplacistas.

66 En el artículo *Así es la botella más grafitada del mundo* (Bas, 2018) se puede ampliar más información acerca de la colaboración del artista JonOne con la marca de bebida alcohólica Hennessy. Sobre su colaboración con Lacoste hemos podido leer que “Lacoste L!Ve aporta al cocodrilo de toda la vida un toque de creatividad urbana (...) una auténtica colección de *graffiti* abstracto-expresionista.” (Fano, 2015)



Figura 49 – Mural de Okuda y Sixe para Zalando (Valencia, 2021) // Fuente: levante-emv.com

Aunque fue tras su muerte cuando su imaginaria plástica se convirtió en un elemento recurrente en el mundo de la moda<sup>67</sup>.

Durante las dos primeras décadas del siglo XXI los murales de gran formato asociados al arte urbano se han convertido en una manera recurrente de comercializar determinadas marcas. Centrándonos en algunos casos que se han dado en España y que consideramos paradigmáticos, vamos a examinar las diferentes estrategias comerciales promovidas por distintas marcas. El primer caso que proponemos es el del artista Okuda San Miguel, con dos murales -uno en la ya citada pared medianera de Usera, y otro en Valencia junto a Sixe Paredes (fig.49)- pintados en el marco de una campaña publicitaria para Zalando. Aquí el término contemporáneo se adecúa tanto al mural realizado como a la estrategia publicitaria del mismo.

<sup>67</sup> Un caso similar ocurrió con el pintor neoplasticista Piet Mondrian. Una muestra de ello fue la exposición *Moda con estilo*, en el Museo Municipal Gemeentemuseum de La Haya en 2017, donde un centenar de vestidos de Saint Laurent, Prada, Miyake o Agatha Ruiz de la Prada mostraban la influencia del pintor en la industria de la moda.

Zalando celebra durante su campaña de verano 2021 a todos aquellos que abrazan la vida con alegría bajo el concepto #ActivistsofOptimism. Bajo esta iniciativa y de la mano de Okuda San Miguel, Zalando ha regalado a las ciudades de Madrid y Valencia dos coloridos murales con el icónico estilo del artista español, que se quedarán de forma perpetua en ambas ciudades. (...) Con esta campaña de exterior, Zalando va más allá, llegando a la sociedad de una manera palpable, cercana, pasando a formar parte real de ambas ciudades. (...) (Zalando y Okuda llenan las calles de Madrid y Valencia de optimismo, 2021)

Observamos cómo la marca ha identificado el estilo del artista con sus propios valores, “abrazar la vida con alegría”; generando además un hashtag que el propio artista -con miles de seguidores en redes sociales (y posible *target* de la marca)- pudiera compartir de manera relativamente camuflada. El texto prosigue comunicando que la marca “ha regalado dos coloridos murales”. El carácter altruista que se da a entender, y que se asocia al arte urbano -al amor al arte- es, creemos, el objetivo de esta campaña; es decir, asociar su marca a la idea de optimismo representada mediante un mosaico de colores accesible al público de manera aparentemente gratuita. Poco importa que para ello se hayan ocupado dos enormes fachadas, dando por hecho que ese “regalo” es el deseado por todos. O la omisión de memoria cultural -en el caso de Usera- que se realiza al proponer una campaña publicitaria encubierta sobre un mural que poco tiempo antes mostraba la obra crítica de Blu, popular en el barrio (ver figuras 45 y 46).

El texto de Zalando añade también otro par de conceptos interesantes en la presentación de su campaña. Uno es el de perpetuidad, algo curioso dado que se trata de un concepto alejado del arte urbano, que suele asociarse más bien a lo efímero. Sin embargo, al no interesar se ignora y se defiende que estos trabajos perduren en el tiempo sorteando los límites temporales de otros formatos como, por ejemplo, las vallas publicitarias. No menos importante es que hayan elegido los términos “palpable y cercano” cuando un mural de estas dimensiones difícilmente suscita una sensación de cercanía o de palpabilidad, al menos, desde un punto de vista humano. Por último, cabe señalar el término más llamativo aplicado para reafirmar la campaña publicitaria: la palabra “real”. Según la RAE, en una de sus muchas acepciones, lo real es lo regio, grande o suntuoso; y esto es justamente lo que parece buscarse en este tipo de murales de gran formato que las marcas encargan, pues no hay un objetivo más apetecible para éstas que posicionarse por encima de la competencia.

El siguiente caso trata de los murales realizados para la campaña de Estrella Galicia por el artista gallego Mon Devane. Para poder compararlo con el anterior y extraer ciertas conclusiones recurrimos al comunicado de prensa de esta marca al respecto de estas intervenciones:

En este año Xacobeo, Estrella Galicia ha querido rendir un homenaje a los verdaderos protagonistas del Camino de Santiago, esas personas que han acogido y acompañado a los peregrinos durante su trayecto y que convierten este recorrido en una experiencia única. Este homenaje ha quedado materializado en Las Estrellas del Camino, la exposición artística más extensa del mundo. Un recorrido de más de 140 km que transcurre en las siete últimas etapas del Camino Francés. (Las Estrellas del Camino, 7 miradas de Resistencia, 2021)

Aquí el objetivo prioritario de la marca no es asociar su imagen a la del artista o a lo que éste representa, sino a lo que suponen esta serie de grandes murales en términos de promoción y espectacularización. Es en la segunda parte del comunicado cuando la marca presenta al artista de la siguiente forma:

El talento del artista gallego Mon Devane ha sido clave para la ejecución de esta obra. (...) Su capacidad para captar la esencia de los protagonistas ha conseguido que cada uno de los murales refleje un universo único, cargado de belleza y sensibilidad. Las técnicas grafiteras y de arte urbano utilizadas han sido clave para hacer única esta exposición (Las Estrellas del Camino, 7 miradas de Resistencia, 2021).

Lo que se destaca es la habilidad artesanal que ha servido a la marca para promocionar su producto mediante una campaña que pretende asociar la tradición a la contemporaneidad a través del muralismo -aunque empleando términos más vistosos como arte urbano y grafiti-. Esta campaña hace uso del muralismo de gran formato como un medio para alcanzar un fin concreto, el de promocionar su producto llamando la atención de un público genérico a través de la monumentalidad de unas obras de corte tradicional. Otro detalle importante es que los siete murales de Estrella Galicia (fig.50) se disponen compositivamente como las vallas publicitarias, otorgando un lugar principal al logo oficial de la marca. Algo que lo distingue del caso de la campaña de Zalando, en la cual tan solo el mural de Usera hace mención a la propia marca, nombrándolo tan solo en la zona baja del mural como un elemento ajeno a la obra. Este hecho es significativo en cuanto al público al que se dirigen y al tipo de campaña elaborada para llegar a él. Mientras el caso de Estrella Galicia quiere trascender

al hype de las redes sociales y erigirse como un hito en una zona concreta para un público diverso; Zalando persigue el impacto instantáneo y masivo -principalmente en redes sociales- a través de un artista muy popular que puede asimilar a su producto. Los murales para Zalando funcionan como un anuncio para redes sociales, siendo el entorno donde se llevan a cabo poco relevantes.

Cabe resaltar que ambas campañas se han llevado a cabo por la misma agencia publicitaria, Ymedia Wink. Estas agencias que emplean el muralismo como una herramienta publicitaria saben que un mural no implica tan solo un valor intrínseco, sino que es la repercusión posterior a través de medios tradicionales y redes sociales la que va a determinar en gran medida el éxito perseguido. Ésta es la principal diferencia con el muralismo comercial del siglo XX, el cual apostaba por el impacto visual directo que dichas obras tenían en los viandantes.

En estas prácticas -parafraseando a McLuhan- se prioriza el medio al mensaje. El ciudadano recibe una obra artesanal y observa este detalle como algo cuidado y exclusivo, lo que asimila al mensaje que la marca quiere transmitirle. Asimismo, muchos de estos murales aún se mantienen hoy día pues han pasado a ser considerados obras de arte que deben ser conservadas y respetadas. Pasan a formar parte de la cultura visual de la ciudad y son asimiladas por la sociedad. Aunque este tipo de anuncios es más caro y costoso de revertir que un cartel o una lona publicitaria, hoy día existen empresas<sup>68</sup> que ofrecen estos servicios. Así, algunas marcas exclusivas siguen contratando estos servicios para distinguirse de las demás y generar una nueva identidad asociada al arte urbano, al *graffiti* y a la cultura urbana en general (fig. 51).

Los murales comerciales del siglo XXI son especialmente rentables cuando experimentan una amplia difusión vía redes sociales. La imagen de esa obra monumental, los likes que consiga y el tráfico que genere, serán a la postre los resultados que se valoren para considerar a la campaña más o menos exitosa. En todo esto, la calidad del mural -en sus términos de integración en el contexto conceptual y formalmente- es algo secundario, aunque no por ello, el artista decida no tener dichos aspectos en cuenta. En definitiva, el muralismo comercial es un terreno resbaladizo, ya que el artista debe contar

---

68 Uno de estos ejemplos es la empresa norteamericana Colossal Media (ver fig.44), que ha producido, entre otros, murales publicitarios para grandes corporaciones como Spotify. Se recomienda la lectura del artículo *Cómo Instagram y la cultura hípster revivieron la publicidad pintada a mano* (Keiles, 2018)



Figura 50 – Mural de Mon Devane para la campaña de Estrella Galicia (Galicia, 2021) // Fuente: neo2.com



Figura 51 – Mural comercial de Global Street Art para la marca Burberry (Londres, Reino Unido, 2022) // Fuente: globalstreetart.agency

con un perfil especializado, que, en ocasiones, choca frontalmente contra el halo contracultural de las manifestaciones artísticas urbanas.

### **1.3.2.3. Independiente**

Lo que caracterizaba al arte urbano en origen era su espíritu independiente y contestatario -con intervenciones realizadas en el espacio público en respuesta al arte institucional-. A pesar de las diferencias formales con otras manifestaciones cercanas -las instalaciones efímeras, el *paste-up*, etcétera-, es posible que un mural independiente tenga más que ver con estas otras acciones de arte urbano que con murales de gran formato de corte comercial o institucional. El muralismo independiente sería aquel que, ajeno a organizaciones, sin permiso y por iniciativa propia, se desarrolla en espacios públicos sin ninguna retribución económica directa a cambio. Entonces, ¿podemos decir que todos los muralistas independientes realizan su obra de forma altruista? No, necesariamente. Veremos cómo el artista que practica el muralismo independiente puede alternar esta actividad con la comercial, con la institucional, o con ambas.

Si realizáramos una analogía con otras prácticas artísticas advertiríamos que el muralismo es una disciplina con particularidades muy acentuadas. Pensemos, por ejemplo, en el circuito de la música independiente. Aunque originalmente se hablase de estas bandas en estos términos por el hecho de que producían sus discos sin el soporte de un sello discográfico -o de uno muy minoritario-, o sin promoción en medios de comunicación o *management*; lo cierto es que rápidamente la música independiente ha sido asimilada como un estilo de música ajena al mainstream, pero no por ello externa a la industria musical<sup>69</sup>. Al igual que en el muralismo, en la música una gran cantidad de artistas y bandas independientes pueden tener la opción de seguir produciendo el tipo de música que quieren sin obedecer a presiones externas gracias a la participación en festivales y eventos que cuentan con patrocinadores, y que son, más o menos explícitamente, parte del sistema. Consecuentemente esto hace que la música llamada independiente sea en realidad dependiente. Con el muralismo nos encontramos con la misma contradicción: el artista independiente que realiza murales sin permiso en el espacio público debe elegir un camino a seguir para que su actividad independiente sea duradera.

---

<sup>69</sup> En el ensayo *La muerte del artista* se analiza con rigor la realidad de lo independiente contra lo mainstream. Respecto a la música comenta: “(...) ese orgulloso desdén (contra las estrellas del rock), ese misticismo de la autenticidad contracultural, con frecuencia forma parte de una estrategia de marketing.” (Deresiewicz: 2020, 174)

Una opción es la de mantenerse ajeno al resto de circuitos murales -lo cual puede suponer un gran desgaste y le obligará a buscarse un medio de vida alternativo-; otra sería la de simultanear su actividad con proyectos comerciales e institucionales.

Continuando con la anterior analogía podemos pensar que, popularmente, el muralismo contemporáneo -asociado al *graffiti*- es interpretado por el público como un arte independiente debido a que, como ocurre con la música, se identifica el concepto de independencia con la idea del artista que “regala” su obra al público y que, por tanto, no tiene posibilidad de ser poseída o disfrutada en exclusiva por un particular. A poco que conozcamos el circuito del muralismo contemporáneo podemos afirmar que esto es una idea algo ingenua. Así, nos surge la duda de si verdaderamente existe un muralismo independiente. Basándonos en la definición del mismo que hemos propuesto, podemos analizar el muralismo independiente como una actividad que encuentra puntos en común con el *graffiti*. El muralista que trabaja por cuenta ajena en la ciudad debe conocer el terreno sobre el que actúa para que sus intervenciones puedan llevarse a cabo. No olvidemos que se trata de acciones fuera de la ley, y que -aunque menos perseguidas que el *graffiti*- el muralista independiente sabe que puede ser multado en cualquier ocasión. Además, el muralista también suele buscar los mejores lugares para dejarse ver y tratará de estar presente en el mayor número de espacios posibles. Su estilo -como el del escritor de *graffiti*- le reportará reconocimiento ante sus homólogos, pero también por parte de la ciudadanía que -a diferencia del *graffiti*- no suele necesitar conocer un lenguaje concreto para apreciar estas intervenciones.

Volviendo a las dos opciones que presentábamos anteriormente: el muralista independiente, y el que alterna la actividad independiente con otros terrenos puntualmente. La primera de ellas representa al grupo más minoritario de este sector, a aquellos que han decidido -generalmente por un posicionamiento radical- mantenerse al margen del circuito institucional y comercial que se ha creado alrededor del fenómeno del arte urbano y del muralismo. En algunos casos estos artistas han tomado esta decisión tras pasar por dicho circuito. Estos muralistas suelen tener similitudes con los escritores de *graffiti* en el sentido de que -a diferencia del arte urbano- en el *graffiti* continúa existiendo un rechazo a la cuestión legal. Así pues, no sorprende que muchos de estos muralistas provengan o tengan conexiones con el mundo del *graffiti*, pero también del *skate*, del punk, o de

otras subculturas urbanas afines; así como, en ocasiones, con movimientos sociales o políticos de izquierdas. Este sector es muy minoritario y menos accesible, dado que muchos de estos artistas debido a la idiosincrasia de su actividad se dejan ver menos y optan por no participar en redes sociales y evitar la autopromoción.

Existe un punto intermedio: quienes siendo afines a muchas de las ideas de los artistas anteriormente comentados optan por simultanear la actividad del muralismo independiente con la institucional, e incluso con la comercial. Estos artistas son más laxos en la práctica de su ideología, cayendo habitualmente en contradicciones evidentes. Así, muchos de los muralistas que hoy trabajan principalmente para el sector institucional o comercial provienen de la escena del muralismo independiente o del mundo del *graffiti*. Aquellos que han mantenido a lo largo de los años su actividad independiente suelen guardar una relación especial con su contexto, fundamentalmente porque es en el que han intervenido con más asiduidad. Esta es una característica crucial para que el muralismo independiente tenga lugar y lo que lo diferencia de la manera sistemática en que las instituciones acostumbran a descontextualizar el muralismo.

La práctica independiente se ve favorecida cuando el muralista conoce bien el lugar, y para ello debe vivir o haber vivido en él durante un tiempo prolongado. Es así cómo las intervenciones de estos muralistas tienen la capacidad de dialogar coherentemente con el entorno que las rodea. De este modo, también se puede desarrollar una línea de trabajo identificable por los ciudadanos de un mismo lugar, sin necesidad de que estos sean seguidores de la disciplina ni del artista en cuestión. El muralista independiente que compagina esta actividad con las otras nombradas obtiene diferentes ventajas. Por un lado, el estar dentro del circuito del muralismo institucional le permite entrar en contacto con otros artistas del gremio, conocer otros contextos y consecuentemente establecer relaciones profesionales. La entrada en el circuito de festivales de arte urbano (muralismo) provoca interés en el público interesado en este movimiento que, a su vez, puede llegar a ser un potencial cliente de la obra de estudio (si es que existiera) de estos artistas. El problema suele situarse -para unos pocos muralistas- en una cuestión de conciencia, dado que aquel que ha trabajado e investigado el muralismo urbano de forma independiente conoce los intereses que acostumbran a ocultar los grandes eventos de este tipo, así como las limitaciones que pueden implicar. Al estar sujetas a unos

presupuestos, las organizaciones suelen primar las obras de gran tamaño realizadas en menor tiempo. Esto impide al artista poder realizar un estudio profundo del entorno dirigido a contextualizar su obra adecuadamente. El muralista independiente suele enfrentarse a contradicciones oscilando entre dos posturas: la ingenua y la cínica. La ingenuidad suele darse al comienzo de toda actividad, pues uno se enfrenta a algo nuevo, y si es algo que ha idealizado -como puede ser el hecho de ganarse la vida artísticamente- puede caer en el error de creer o apoyar ciertas cuestiones que después se le rebelan en contra. Existe un término medio -y esto se aplica a cualquier tipo de artista- que es el de aquel muralista que conoce los entresijos del sistema en el que se desenvuelve, y consciente de sus contradicciones, trata de sortearlas de la manera más sincera posible<sup>70</sup>. Por otro lado, está la parte cínica, que normalmente no se aplica a los muralistas que continúan con una práctica independiente de su actividad y que tiene que ver con aquellos que sabedores de las miserias del sistema optan por no posicionarse, o posicionarse según una conveniencia puntual.

---

<sup>70</sup> A este respecto, el artista Aryz reflexiona acerca de si es o no un artista paracaidista, haciendo alusión al propio término y exponiendo su postura sobre la cuestión de si cuando un artista es llamado para hacer su trabajo debe o no mantenerse al margen del contexto, comentando lo siguiente: “Pensar que en una semana puedes plasmar la esencia de un tejido social (de un contexto extranjero) es imposible” (Rivers, 2020).



## CONTEXTO DE LA INVESTIGACIÓN

La presente investigación se limita espacialmente a la provincia de Málaga (fig.52), aunque cabe apuntar que un gran porcentaje de lo estudiado tiene lugar exclusivamente en la capital y sus barrios, prestando especial atención al centro histórico. En cuanto al marco temporal, nos centraremos principalmente en lo acontecido desde el año 2000 al año 2023 -ambos incluidos- analizando factores políticos, económicos, sociales y culturales, para lo cual realizaremos comparativas y volveremos la vista atrás para entender la situación actual.

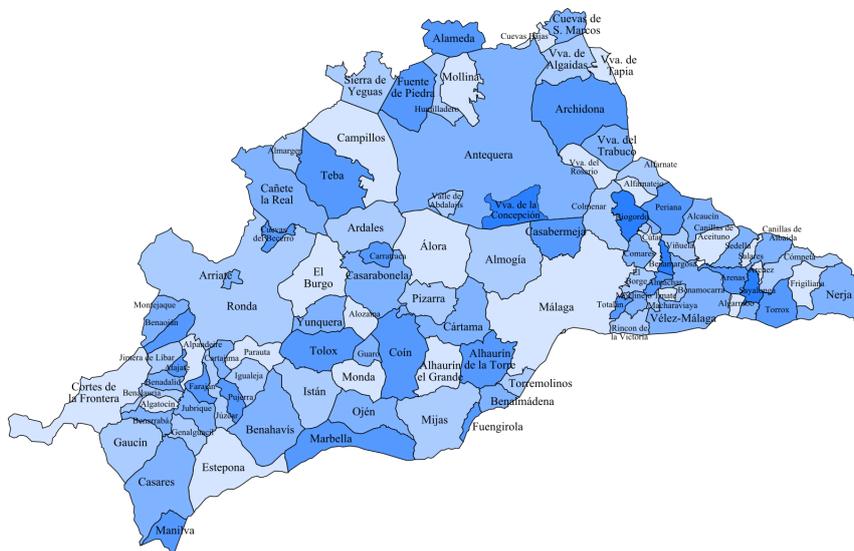


Figura 52 – Mapa del municipio de Málaga // Fuente: wikipedia.org

### 2.1. Marco espacial

Málaga pertenece a la comunidad autónoma de Andalucía y se sitúa en el extremo sur de España. Comenzaremos por la capital y algunos de sus barrios y continuaremos haciendo una presentación de municipios significativos del resto de la provincia para nuestro estudio.

#### 2.1.1. Málaga capital

El municipio de Málaga se encuentra situado de cara al mar mediterráneo. Se divide en 11 distritos (fig.53), donde destacan tres zonas: centro, este y oeste.<sup>71</sup> Málaga capital es una de las tres grandes

<sup>71</sup> La zona norte también cuenta con barrios populares e interesantes sociológicamente -como Ciudad Jardín o Las Flores-, aunque en nuestro marco de estudio no los analizaremos.



Figura 53 – Mapa de los distritos de Málaga capital // Fuente: wikipedia.org

áreas de la Costa del Sol. Esta zona está situada entre la Costa del Sol occidental y la oriental. La población es de 579.076 (a fecha de 2022) (Andalucía pueblo a pueblo. Fichas Municipales, 2023) de un total de 1.717.504 personas en toda la provincia (Málaga: Población por municipios y sexo, s.f.). El clima es uno de sus mayores atractivos, ya que es templado durante todo el año -con una media de 18'5° (Análisis estacional. Málaga Aeropuerto, s.f.) - y con escasas precipitaciones. Esto hace que sus calles estén transitadas durante todo el año y que la vida del ciudadano medio transcurra en ellas. Por otro lado, cabe destacar la red de infraestructuras de comunicación y transporte. El aeropuerto de Málaga es el tercero de la península tras el de Madrid y Barcelona en tráfico aéreo. Se trata de la entrada aérea a todas las regiones del sur peninsular, lo cual hace de Málaga un destino fácilmente accesible y, a su vez, desde el que volar a numerosos destinos de manera directa.

En cuanto al transporte terrestre, la estación de tren María Zambrano se encuentra en el centro de la ciudad y dispone de servicio de AVE directo a Madrid desde 2007 y a Barcelona desde 2008. Estas nuevas conexiones que reducen el tiempo de viaje con las dos ciudades más importantes de España han supuesto avances importantes para nuestro ámbito de estudio. Para la movilidad interna, además del sistema de carreteras, autovías y autopistas, el tren de cercanías une el centro de la ciudad con parte de la Costa del Sol occidental. Hay conexión con Fuengirola, pero no con Marbella o Estepona. El único transporte público disponible con la parte oriental es el autobús. Por último,

cabría destacar la apertura del metro de Málaga en el año 2014 que actualmente solo conecta algunos barrios de la zona oeste de la capital.

La zona centro es la más popular de Málaga, en ella se encuentran la mayoría de monumentos y museos de la ciudad. Este distrito está dividido por el río Guadalmedina, en cuyo cauce se han dado y se dan distintas manifestaciones urbanas. Al este del río Guadalmedina encontramos la zona del Ensanche Heredia -recientemente rebautizada como SOHO, barrio de las artes-, y también la zona de La Merced o de El Ejido. En este último hallamos uno de los dos campus universitarios de la ciudad, en donde se emplazan la Facultad de Bellas Artes y la Escuela de Arte de San Telmo. Al oeste del río tenemos barrios populares entre los que se encuentran La Trinidad o El Perchel. Hasta los años noventa el distrito centro era una zona asociada a la delincuencia y la marginalidad; sin embargo, los distintos planes estratégicos locales han cambiado este aspecto a través de un nuevo modelo de ciudad. Actualmente la apariencia de las calles y su seguridad han mejorado notablemente, pero esto ha provocado un proceso negativo de gentrificación para los vecinos del lugar. El ocio y la cultura han sido los principales reclamos que se han utilizado para la regeneración de esta zona. Este proceso -que aún está en desarrollo- ha estimulado la aparición de manifestaciones artísticas y activistas relacionadas con la situación local.

En la zona oeste, tradicionalmente asociada al sector obrero, se construyeron los primeros barrios destinados a los trabajadores de las industrias textiles y siderúrgicas de finales del siglo XIX. Esta memoria sigue muy presente en el lugar, por ejemplo, a través de las grandes chimeneas frente al litoral que aún permanecen como huella del pasado. Barrios como Huelin o San Andrés son los que vieron florecer la escena del *graffiti* en la ciudad a finales de los ochenta y principios de los noventa. Allí se fraguó la escena hiphop local y emanó hacia el resto de la provincia. El oeste, cuyo distrito que nos interesa es el de Carretera de Cádiz (fig.54), es la zona con mayor densidad de población de toda Málaga, a pesar de no tener la mayor superficie (fig.55). Se trata de un paradigma del desarrollismo, siendo las zonas verdes escasas y por lo tanto altamente demandadas<sup>72</sup>. En el

---

72 Una de las manifestaciones de activismo ciudadano más interesantes en los últimos años ha sido la iniciativa Bosque Urbano Málaga (BUM): “Bosque Urbano Málaga es una plataforma ciudadana, de carácter apartidista, que aboga por convertir en una auténtica área forestal los 177.000 metros cuadrados de terreno que en su día estuvieron ocupados por los antiguos bidones de Repsol, en Málaga capital. El espacio se ubica entre los distritos de Cruz del Humilladero y Carretera de Cádiz, dos de las zonas más densamente pobladas de Europa. En él, la Corporación municipal prevé la construcción de cuatro rascacielos, un centro comercial y diversos bloques de viviendas.” (Bosque Urbano Málaga, s.f.)

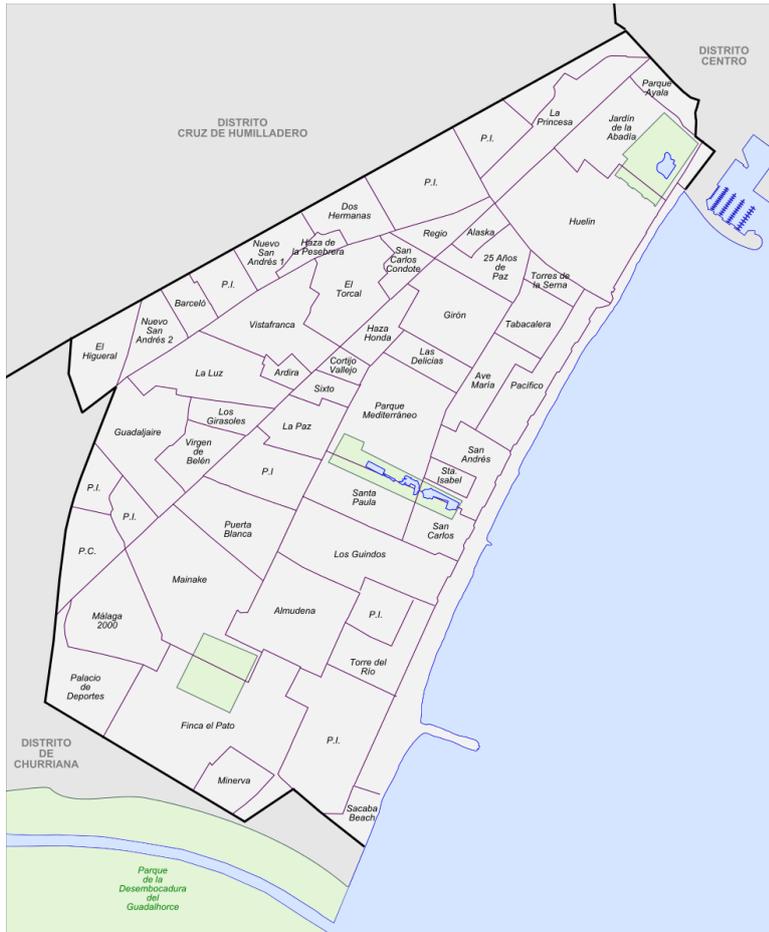


Figura 54 – Mapa de barrios del distrito de Carretera de Cádiz // Fuente: wikipedia.org



Figura 55 – Entrada de metro en Carretera de Cádiz // Fuente: laopiniondemalaga.es

vecindario de Los Guindos se encuentra La Térmica, centro cultural y de producción inaugurado en 2013. En este área también encontramos la Colección del Museo Ruso San Petersburgo Málaga, otra sucursal museística alojada en la capital. Ambos centros ocupan edificios emblemáticos que han sido reciclados para usos más contemporáneos.

La zona este cuenta con una densidad de población mucho menor que el distrito de Carretera de Cádiz, en torno a 60.000 habitantes. Casi todos sus barrios surgieron en el siglo XIX, y es donde se alojó la burguesía malagueña de la época. Por esa razón en sus barrios podemos encontrar villas y extensas zonas verdes (fig.56). El Limonar, Miramar o Pedregalejo son algunos de estos lugares. En La Malagueta, barrio que limita con el distrito centro se encuentra una de las pocas galerías de la ciudad que programa artistas locales, la Galería Isabel Hurley. Pero de esta área nos vamos a interesar por el barrio de El Palo uno de los más populares de Málaga: antiguo barrio de pescadores, esta zona presenta lugares muy dispares en cuanto a nivel socioeconómico y cultural. La tradición en la zona es acentuada, siendo sus festividades conocidas y valoradas. De El Palo provienen las primeras manifestaciones -aunque puntuales- asociadas al grafiti hiphop, que después se popularizarían en la zona oeste.



Figura 56 – Villa Rosalía en el barrio de El Limonar // Fuente: diariosur.es

## 2.1.2 Málaga provincia

La provincia de Málaga es conocida popularmente como la capital de la Costa del Sol. Este nombre surge como una marca turística<sup>73</sup> para identificar a distintos pueblos y ciudades cuyo punto en común son sus temperaturas cálidas durante gran parte del año y su amplia oferta de ocio. La Costa del Sol se puede dividir en tres grandes áreas: la costa oriental o Axarquía; el área de Málaga capital, y la costa occidental. Respecto a los municipios de interior, nos centraremos en dos casos concretos y relevantes para nuestra investigación: Ronda y Genalguacil.

La Axarquía se sitúa en la Costa del Sol oriental, y se extiende tanto por la costa como por el interior (fig.57). Limita con la provincia de Granada, por lo que los intercambios culturales con dicha región son importantes. Su municipio más relevante es Vélez- Málaga, uno de los de mayor población de toda la provincia. No obstante, la Axarquía, al contrario que la Costa del Sol occidental, no se destaca por ser una comarca densamente poblada, siendo “el desarrollo de la actividad vacacional y en menor medida turística que tuvo lugar en su litoral a partir de los años setenta del pasado siglo, (...) y la más reciente ocupación del interior de la comarca por nuevos habitantes, que tienen en el clima su principal atracción, -los que- pusieron freno a su paulatino abandono.” (Benabent F. De Córdoba: 2009, 45). El único medio de transporte público disponible para llegar a Málaga capital es el autobús, siendo los aeropuertos más cercanos el de Málaga<sup>74</sup> y el de Granada. Este hecho ha sido determinante para que la escena del *graffiti* y del arte urbano de esta zona se desarrollase al margen del resto de la provincia. En cuanto a la relación de esta comarca con el arte contemporáneo, cabe destacar la apertura en el año 2013 de una sucursal del Centro de Arte Contemporáneo de Málaga en Vélez-Málaga. También hay que subrayar la proyección internacional de varios artistas provenientes de esta zona, cuya obra guarda relación con este contexto.

La Costa del Sol occidental es un paradigma en cuanto al fenómeno del turismo, no solo a nivel nacional, sino también europeo e internacional. Algunos de sus municipios han sido lugares en los cuales se han producido intercambios culturales con extranjeros que, en ocasiones, han significado

73 La denominación Costa del Sol es acuñada en 1928 por el empresario del sector turístico, Rodolfo Lussnigg, en referencia inicialmente a la costa almeriense. Posteriormente el término se aplicaría a toda la costa mediterránea de la Andalucía Oriental con un gran éxito y aceptación por parte de los medios.

74 El aeropuerto de Málaga es uno de los más importantes del país y se encuentra justo en la costa occidental, la contraria a La Axarquía. Este hecho ha sido definitorio en cuanto al desarrollo y transformación de una y otra área.

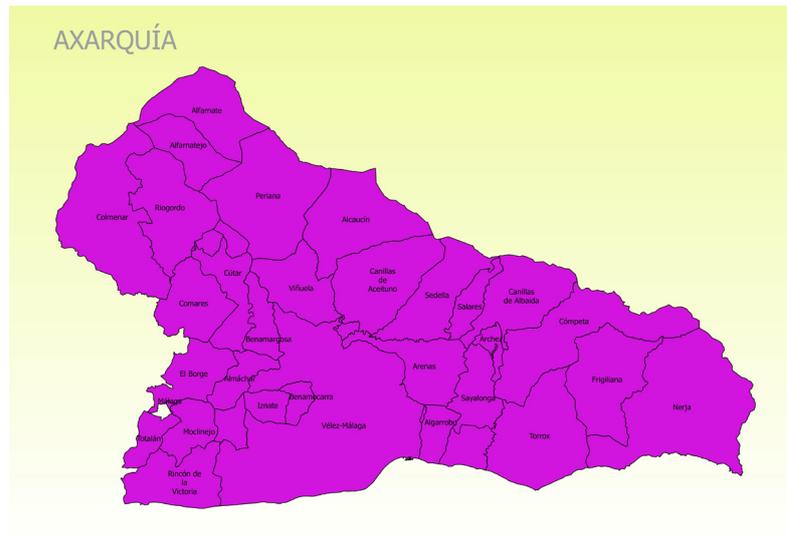


Figura 57 – Mapa de La Axarquía // Fuente: juntadeandalucia.es

un avance para la cultura local. Aspectos como el circuito comercial del arte contemporáneo se encuentran allí presentes, debido al alto poder adquisitivo de parte del turismo recibido y de los extranjeros con segundas residencias. Destacamos cuatro municipios. El primero es Marbella, el más poblado de esta comarca, además del más popular a nivel internacional. Desde principios del siglo XX Marbella se erige como enclave turístico, primero para la burguesía española y más tarde para la europea. A partir de la década de los cincuenta se convierte en el gran referente del turismo en la Costa del Sol con importantes hoteles para recibir a la jet set. A partir de los años setenta son las grandes fortunas árabes quienes comienzan a frecuentarla durante sus vacaciones. Con una historia política polémica en los años noventa y primera década del siglo XXI, Marbella ha seguido atrayendo a grandes fortunas - durante los últimos años, principalmente, rusas-. En cuanto al terreno artístico, la Feria Internacional de Arte Contemporáneo Art Marbella, lleva vigente desde el año 2015. Además, cuenta con varias galerías de arte contemporáneo, entre las que destaca Yusto&Giner, que tiene en cartera a algunos artistas relacionados directa o indirectamente con el arte urbano y el *graffiti* de la provincia.

Hablar de cultura en la Costa del Sol nos lleva también a comentar el caso de Torremolinos. Limita con Málaga capital y es desde los años cincuenta un ejemplo ilustrativo de la revolución cultural que supuso el turismo de masas (fig.58). De ser un pueblo típico marinero del litoral andaluz donde las playas no estaban masificadas, esta pedanía pasó a convertirse en un destino turístico puntero en la España franquista.



Figura 58 – Fotografía de Torremolinos (Años 60) // Fuente: entorremolinos.com



Figura 59 – Calle de Ronda // Fuente: culturainquieta.com

Torremolinos se convirtió, en definitiva, en el soporte de una actividad turística de masas cuyos productos culturales han sido entendidos como tendentes a la banalidad, a la trivialidad, pertenecientes a unas categorías de ‘consumo’, que poco tenían que ver con las de “excelencia” que manejaba el patrimonio anterior, una producción de huellas de lo que, hasta ahora, por diferente, no había tenido acogida en la ampliación sucesiva –y convencional- del espacio propio de lo patrimonial. (VV. AA: 2016, 261)

Esta reflexión es interesante dado que la imaginaria asociada al ocio nocturno y a la arquitectura de la época en esta localidad -especialmente de los setenta y ochenta- tuvo influencia en la juventud oriunda del lugar, que ha desarrollado posteriormente trabajos relacionados con el entorno<sup>75</sup>, e incluso ha transitado por movimientos antes desconocidos, como el *breakdance* o el *skate*, que cada verano se actualizaban gracias al intercambio cultural entre turistas y locales.

---

<sup>75</sup> Un ejemplo interesante es el proyecto *Hijos del relax* (2020-2021) de Antonio R. Montesinos, presentado a finales del año 2021 en la Galería Isabel Hurley de Málaga.

Destacamos también el caso de Fuengirola y Estepona que presentan características parecidas. Fuengirola es el municipio de mayor densidad de población de toda la comarca. En verano esta densidad se ve multiplicada a causa del turismo, que está presente todo el año debido a su clima templado y agradable. Lo mismo ocurre en Estepona. Ambos municipios han visto cómo la construcción ha aumentado masivamente, especialmente a comienzos del presente siglo. Tanto Fuengirola como Estepona han acogido muestras de muralismo de gran formato impulsadas por sendos consistorios municipales.

Ronda, situada a unos 100 km de Málaga capital, es el segundo municipio más poblado del interior de la provincia con cerca de 35000 habitantes en 2020. Cuenta con un patrimonio cultural importante y una situación geográfica particular, lo que la convierte en un destino turístico importante (fig.59). Más adelante trataremos este caso cuando nos refiramos a determinadas operaciones políticas que han usado el arte urbano para promocionar la ciudad, aun siendo una localidad de sobra conocida por su patrimonio intrínseco. Por último, Genalguacil, se encuentra a unos 45 km de Ronda y a unos 145 km de Málaga capital. Con menos de 500 habitantes este pequeño pueblo se sitúa entre el Valle del Genal y Sierra Bermeja. Durante la segunda década del siglo XXI la población de Genalguacil descendió notablemente debido a la emigración de sus habitantes, fundamentalmente hacia zonas costeras. En nuestro estudio esta pequeña población nos va a resultar de interés por la iniciativa de los Encuentros de Arte, que desde el año 1994 se lleva a cabo en la localidad y que ha contado con destacados artistas, generalmente jóvenes, que han trabajado en su entorno y con sus habitantes.

## 2.2. Marco temporal

Coincidiendo con nuestra propia experiencia en torno a los movimientos del *graffiti* y el arte urbano, y aunque el presente escrito se centra en el periodo de tiempo comprendido entre el año 2000 y el año 2023, habremos de remontarnos algunas décadas atrás para contextualizar y comprender determinadas situaciones actuales. La cultura urbana local empieza a mostrar sus primeras manifestaciones durante los años de la transición española, concretamente a comienzos de los ochenta, donde en Málaga destaca el grupo Agustín Parejo School. Por otro lado, es a comienzos de los años noventa -y de la mano del movimiento hiphop- cuando el *graffiti* arraiga en la juventud. En esta época surgen grupos de rap locales cuyos miembros eran en su mayoría escritores de *graffiti* que

trascienden al terreno nacional. Este hecho estimulará los intercambios culturales y la recepción de estilos e ideas no vistas hasta el momento.

Es a finales de los años 2000 y comienzos de la nueva década de 2010 cuando las manifestaciones asociadas al arte urbano empiezan a emerger, debido en gran parte a la importancia de las redes sociales para su difusión. En esta época tendrán un papel relevante ciertas instituciones interesadas por estos movimientos. También la academia, representada por la apertura de la Facultad de Bellas Artes de Málaga en el año 2005, por la que han pasado artistas urbanos actualmente en activo fuera y dentro de la ciudad. A partir de 2013 tienen lugar eventos de renombre internacional como el Festival MAUS, o más tarde Moments Festival, así como otros tantos de corte más local en el cual el muralismo asociado al arte urbano, y no solo el *graffiti*, sería el protagonista.

Todo lo que ocurre durante estos años guarda relación con factores políticos y económicos asociados a la revitalización de la ciudad; factores que modifican irremediamente el tejido socio-cultural de la misma. Pero, ¿de dónde provienen estos modelos políticos y económicos? Estudiando estas razones podremos plantear posibles respuestas al estado actual de la cuestión. Partiendo del ámbito internacional, pasando por el nacional y hasta llegar al local, analizaremos los aspectos sociales, políticos, económicos y culturales de la época de los ochenta y noventa. Este período ha estado marcado por la hegemonía estadounidense y por una idea de libertad que ha ido mutando a lo largo de los años, y que se ha cuestionado, consecuentemente, en el mundo del arte. Después de presentar aquello que consideremos más relevante a nivel internacional y nacional, nos detendremos particularmente en el caso malagueño para examinarlo de manera pausada, estableciendo lazos con todo aquello que ha ido ocurriendo allende las fronteras. Finalmente nos centraremos en lo más destacado durante las primeras dos décadas del siglo XXI, especialmente en aquello que pueda tener relevancia teórica para con las manifestaciones artísticas urbanas sucedidas en la ciudad de Málaga.

### **2.2.1. Internacional**

Los ochenta comienzan en un contexto de crisis global en el cual las políticas neoliberales de Ronald Reagan y Margaret Thatcher suponen un shock<sup>76</sup> a lo que hasta aquel momento se comenzaba a

---

<sup>76</sup> El término shock no es empleado aquí de forma baladí, sino que es un guiño al conocido ensayo *La doctrina del shock* (Klein, 2007) en el cual se relata, entre muchos otros sucesos, el oportunismo de Margaret Thatcher tras la guerra de

entender como Estado de Bienestar. El comunismo decae y el conservadurismo adopta la estrategia neoliberal como eje de sus acciones; así, comienza a empoderar a los mercados y a privatizar y liberalizar sectores antes controlados por el gobierno, lo cual a largo plazo supondría un aumento aún mayor de la brecha entre las distintas clases sociales. En esta época se fomenta el capitalismo, el liberalismo y la privatización de amplios sectores estratégicos.

Culturalmente, tanto la década de los ochenta como la de los noventa han sido recuperadas recientemente como referentes en el campo de la música, de la moda, y el arte. Especialmente destacable es el caso de los años ochenta, que en las primeras décadas del siglo XXI supuso un revival constante. La nostalgia afectiva que se ha generado se debe, entre otras razones<sup>77</sup>, a la popularización de la exportación del entretenimiento audiovisual americano al resto del mundo. Podemos observar cómo la hegemonía norteamericana no es solo política o militar, sino también cultural. Es en la década de los ochenta cuando Estados Unidos explota definitivamente la importancia de extender masivamente su propaganda al resto del mundo, empleando la industria del entretenimiento como base principal.

El cine fue catapultado en los ochenta como un instrumento de propaganda que podía traspasar fronteras y manipular el pensamiento extranjero respecto a valores, no solo políticos, sino también culturales<sup>78</sup>. Como comenta Joric (2019), “un niño o niña de los ochenta de un país capitalista podía vivir un simulacro del american way of life : desayunar cereales, ir al colegio con pantalones vaqueros escuchando pop americano en el walkman, comer una hamburguesa con queso en un restaurante de comida rápida...” Igualmente, la televisión -principalmente la publicidad audiovisual-, que, si

---

las Malvinas para introducir reformas impopulares que en otros momentos hubieran sido rechazadas mayoritariamente. Esta estrategia se emplearía -y se emplea- en la práctica totalidad de las democracias occidentales para alcanzar sus objetivos.

77 Carlos Joric apunta en su artículo *¿Por qué nos gustan los años ochenta?* (2019) hacia varias explicaciones, una sería que los niños de los ochenta son hoy quienes ostentan el poder y que por lo tanto son quienes han transformado su imaginario infantil en una mercancía rentable; otra, relacionada a ésta, es que también son ellos quienes idealizan esta época para hacer frente a un presente insatisfactorio. Y, por último, añade que podría tratarse de una reivindicación de un tiempo percibido como más sencillo y estable que el actual.

78 Algunas de estas películas como *The Goonies* (Donner, 1985) o *Back to the future* (Zemeckis, 1985) se estrenaron el mismo año, justo a mitad de la década. Ambas han supuesto un hito en el cine de entretenimiento tanto para Estados Unidos como para el resto del mundo. Cintas que no tienen, aparentemente, ninguna relación política, pero en las cuales el estilo de vida de sus personajes, con su ropa, su lenguaje y sus aficiones particulares, influyeron y crearon una asociación positivo-afectiva hacia lo americano como algo entrañable, seguro y admirable.

bien ya estaba muy asentada desde los años 50<sup>79</sup> en gran parte del mundo desarrollado, fue en los ochenta y noventa cuando vivió su mayor esplendor. Series adolescentes<sup>80</sup> y de dibujos animados experimentaron un gran crecimiento, exportándose en su mayor parte desde Estados Unidos, y en menor medida desde Japón. Todo esto generó una americanización del mundo occidental y de parte del resto del planeta. Los niños de aquella época, que hoy son personas de mediana edad, han recibido esos estímulos en su infancia, siendo estos los que les provocan nostalgia y afecto (Joric, 2019).

La cultura popular -en la cual hemos de incluir la escena del cómic, de las revistas especializadas y de la música- fue muy importante no solo en esta época, sino también en décadas posteriores. La música es crucial para comprender la cultura de los ochenta, y en lo que atañe a nuestra investigación cabría hablar concretamente de la cultura hiphop -también del punk y el rock- que se populariza durante esta década. La música hiphop ha influido y ha sido influida por el *graffiti*, especialmente en su faceta estética. Además del hiphop, toda la música en la que se empleaban instrumentos electrónicos como los sintetizadores son seña de identidad de esta época. La estética musical, no solo se quedaba en lo audible, sino que se popularizó aún más debido a la difusión del videoclip musical como una forma de expresión audiovisual más<sup>81</sup>. La estética de los vídeos de hiphop se hizo muy conocida, en ellos el *graffiti* solía estar presente como un elemento importante (fig.60) lo que generó una mayor atención e identificación entre el colectivo y este tipo de música.

---

79 A este respecto cabe destacar el estudio de León Aguinaga (2009) *Los canales de la propaganda norteamericana en España, 1945-1960*, en el que se apunta a que “contra lo que la mitología popular sostiene todavía hoy en día, el cine de Hollywood, pasatiempo predilecto de los españoles de la época, no ocupó papel alguno en el esfuerzo propagandístico norteamericano en España a partir de 1945. Por el contrario, debe destacarse la temprana instrumentalización de las emisoras locales y Televisión Española como vehículos del mensaje americano.” (Aguinaga: 2009, 144)

80 Un ejemplo claro es la serie *El Príncipe de Bel-Air* (Borowitz&Borowitz, 1990), que fue importante para la divulgación del hiphop en Europa, y en concreto en España, donde varios raperos de los noventa la han señalado como una de sus primeras influencias.

81 La MTV (Music Television) aparece en 1981, y fue la principal cadena musical del planeta. MTV pasó a ser un elemento fundamental para la industria musical y para la cultura popular de la época. Al igual que determinadas películas o series de los años ochenta y noventa, ciertos videoclips se convirtieron en piezas audiovisuales icónicas. Algunos de ellos fueron dirigidos por figuras importantes del mundo cinematográfico como Spike Lee, autor de videoclips para Public Enemy, Grandmaster Flash o Michael Jackson.

La MTV también lanzó una serie llamada *Downtown* en 1999, que dedicó su sexto episodio al *graffiti* (CKS Richardson, 2015).



Figura 60 – Fotograma del videoclip *Fight the Power*, de Public Enemy (Spike Lee, 1990) // Fuente: youtube.com

Por último, debemos referirnos a dos de los más importantes acontecimientos de los años noventa: en primer lugar, la popularización de la telefonía móvil; y, en segundo lugar, el uso habitual del ordenador personal. El posterior acceso masivo a internet permitió una interconexión hasta entonces nunca antes experimentada, así como la posibilidad de compartir información con el resto del mundo desde tu propio escritorio. Aunque en los años noventa la velocidad de la red era muy lenta respecto a lo que hoy día conocemos, el mero hecho de poder conectarse en tiempo real con personas de todo el mundo, mediante foros o chats especializados, supuso una revolución social que no haría más que acrecentarse con el paso de los años. El e-mail comenzó a emplearse como una vía más de contacto, y empresas de todo tipo abrieron su propia página web. También se crearon repositorios de fotografías especializadas que, por ejemplo, en el campo del *graffiti* supondrían para la generación más joven de entonces un primer contacto con otras escenas. Muchos de estos jóvenes cambiaron las referencias clásicas (televisión, revistas o fanzines) por internet.

De acuerdo a la situación político-social, las referencias a la realidad capitalista e hiper-consumista que comenzaba a globalizarse -debido en gran parte a los medios de comunicación- se reflejaban en el arte contemporáneo de aquella época -donde el arte urbano y el *graffiti* ya eran parte-. Eran años de crecimiento económico, donde las imágenes se multiplicaban y las drogas estimulantes se popularizaban. Es en este contexto cuando abren muchas galerías de arte, se inauguran gran cantidad de ferias y bienales, y cuando el sistema que hoy conocemos como mercado del arte explota y vive su



Figura 61 – Jean Michel Basquiat pintando en la calle (Nueva York, años ochenta) // Fuente: fineartmultiple.com

gran momento. Es obvio, si observamos esta situación, la importancia de la relación entre economía y arte, aun cuando el arte que se produjera cuestionase, en muchas ocasiones, el sistema económico que lo mantenía<sup>82</sup>. Como señaló Fredric Jameson en su canónico texto de 1984, *Posmodernismo: La lógica cultural del capitalismo avanzado*: “el posmodernismo no sería una etapa del arte, sino más bien una forma de producir” (Jameson: 1984, 5).

El arte de estudio, generalmente pintura y dibujo, asociado al *graffiti* emerge en los años ochenta. Las dos figuras más notorias de este movimiento en el mercado fueron Jean Michel Basquiat (fig.61) y Keith Haring. Además, es necesario señalar que el término *street art* se populariza precisamente cuando estos artistas comienzan a producir obras fácilmente asumibles por el mercado del arte. No podemos asegurar si el *street art* hubiera sido igual de popular de no haber producido obra

<sup>82</sup> Un caso paradigmático sería el del artista Hans Haacke. Alberto Santamaría (2014) en el artículo *Hans Haacke. El arte y la política (Una introducción y una propuesta genealógica)*, observa que la forma de actuar de este artista se basa en el cuestionamiento de la manera en que actúan las instituciones, es decir, que trabaja poniendo en duda sus propias fuentes de financiación.

Este pensamiento y forma de encarar el arte se pudo ver también en artistas españoles como Isidoro Valcárcel Medina; o varias décadas antes mediante reflexiones relevantes en la teoría estética como la propuesta por Arthur Danto, con la proclamación del fin del arte en 1964.

coleccionable, pero sí podemos comprender que las figuras de Haring y Basquiat generaron un interés, hasta el momento impensable para esa clase de autores, no solo por su obra plástica, sino por el aura de artistas *underground* (incluso malditos<sup>83</sup>) que irradiaron. Ambos presentaban obras que mezclaban diversos géneros y en donde tenía mucha importancia el fenómeno pop. De hecho, los dos entablaron una estrecha amistad con Andy Warhol, padre del *pop art* americano.

El auge del mercado del arte de finales del siglo XX estuvo provocado, principalmente, por los avances en la red de comunicaciones. Esto hizo que la economía se disparase y que la llamada industria cultural se extendiera. Con la apertura de galerías, museos y la inauguración de bienales y ferias de arte, el mercado del sector artístico despuntó y se convirtió en un activo más para los grandes especuladores. Todo ello modificó la manera de observar y de hacer arte, así como de educar a los artistas, que de entonces en adelante tratarían de lidiar con este sistema para poder sobrevivir. La nueva forma de consumo de los productos culturales a través de internet ha determinado en mayor o menor medida su desarrollo. Aunque ya en los noventa internet estaba bastante extendido, será en el siglo XXI cuando pase a dominar nuestro día a día. Además de tareas cotidianas como hacer la compra o sacar dinero, internet ha variado radicalmente la manera de entender y experimentar la cultura.

En 1998 se funda Google, pero es en 2001 cuando obtiene un alcance mundial. La búsqueda de información y los algoritmos pasarían a ser parte de nuestra vida diaria. YouTube comienza en 2005, dando lugar a un nuevo canal de divulgación de acceso libre donde podemos encontrar material que antes hubiera sido muy difícil descubrir. Lo visual se ha hecho más preponderante con internet, lo que ha provocado, además de nuevos paradigmas sociológicos y psicológicos, un cambio en la manera de percibir nuestra realidad. Todo esto se acentuaría aún más con la popularización de las redes sociales: Facebook se lanzaría en 2004, Twitter en 2006 e Instagram en 2010. Más tarde, otras plataformas como Tik-Tok o Twitch seguirían redefiniendo la cultura popular y una nueva forma de consumo de la misma. Antes de todo ello, en cuanto a cultura visual, Fotolog sería la plataforma precursora en compartir imágenes en comunidad. Las compras por internet, no solo a través de las grandes compañías como Amazon, sino mediante todo tipo de tiendas nicho, harían posible

---

83 Ambos murieron antes de los 35 años de formas traumáticas y relacionadas directamente con las problemáticas sociales de los años ochenta y noventa: el sida y las drogas.

acceder a prácticamente cualquier material sin necesidad de salir de casa. Todo ello ha variado indefectiblemente nuestra manera de entender la cultura. Aun así, seguimos yendo al cine, al teatro, a conferencias o a conciertos. Necesitamos la fisicidad y la experiencia directa, que, por el momento, no ha sido sustituida por ninguna otra sensación.

En el campo de las artes visuales, el arte contemporáneo del nuevo siglo continúa la estela del de las décadas de los ochenta y noventa; es decir, sigue caracterizándose por una heterogeneidad en sus formas de presentarse y una preocupación por el contexto social y político. Un cierto tipo de arte del nuevo siglo ha tratado de interpelar al público para que participe de él, por lo que internet se ha convertido en una herramienta adecuada para muchos de estos proyectos. Así, en ocasiones, parece existir la idea de recuperar el arte como un espacio de experiencia cultural, política y social, es decir, un espacio de ciudadanía (Romeu Aldaya, 2017:17). Dado que la tecnología ha sido una de las facetas que más ha avanzado en el siglo XXI, podríamos pensar que las obras de arte han variado en su forma debido a este influjo. Pero la respuesta es relativa ya que, por un lado, la irrupción de internet y de todo tipo de tecnologías en la vida cotidiana ha servido como una herramienta más para los artistas; pero, por otro lado, la pintura, el dibujo y otros medios tradicionales son los que siguen copando la mayoría de espacios de arte, y, de hecho, ésta sigue siendo la imagen que gran parte del público sigue teniendo del concepto arte.

Otra de las cuestiones capitales acaecidas durante esta época ha sido la proliferación de artistas a través de las redes sociales, que entronca con la idea de Groys (2020) de una época de gran producción artística, seguida de una de consumo masivo (p.127). La visibilidad que aportan las redes sociales ha permitido que personas que antes no tenían una vía alternativa a los circuitos tradicionales puedan dar a conocer su trabajo y conseguir monetizarlo, haciendo de ello su profesión. Esta heterogeneidad de perfiles artísticos ha provocado que la crítica tradicional del campo artístico se replantee ciertas cuestiones y que pierda crédito de cara al público no entendido. A su vez, es patente que en estos años los críticos de arte y el circuito tradicional del arte -galerías, instituciones, becas, concursos, etcétera- sigue siendo fundamental para progresar profesionalmente, pero, a diferencia de lo que ocurría en décadas anteriores, ya no es la única manera. El *graffiti* y el arte urbano son ejemplos de ello. De hecho, podríamos asumir que el éxito popular (sobre todo del arte urbano) se debió a las

redes sociales y a la potencia visual de sus trabajos, especialmente los murales de gran formato, que han permitido a muchos de sus artistas dar el paso al circuito tradicional, en muchas ocasiones, por su influencia popular más que por un respaldo de la crítica artística tradicional.

Durante la última década del siglo XXI, otra de las cuestiones de interés alrededor de la cultura, la política y la sociedad, ha sido la proliferación de contenedores para el arte. Algunas veces han sido proyectos fallidos, bien porque no han tenido éxito y han acabado en quiebra, o bien porque su contenido no se corresponde con la función didáctica y social que un museo de arte contemporáneo debería promover. Al menos así se piensa desde una visión ilustrada (Montaner, 1995) y no desde la idea de un museo como elemento de rescate de antigüedades nacionales. Este tema se ha estudiado y analizado a partir del llamado Efecto Bilbao o Efecto Guggenheim, y se ha experimentado a nivel internacional (y local, siendo Málaga un paradigma de ello). El concepto de ciudad creativa y la posición neoliberal de que el arte es principalmente un activo económico son causas de estos fenómenos. El museo, el arte, lo creativo, son parte de la ciudad tematizada, un producto que vende y al que se le debe sacar el máximo rendimiento al menor coste.

### **2.2.2. Nacional**

El dictador Francisco Franco muere en 1975, dando paso a una transición política que desembocará en un sistema de monarquía parlamentaria. España comenzaría así su andadura democrática con décadas de retraso respecto a la mayoría de potencias mundiales y europeas. Quizás sea este aperturismo repentino lo que provocó cierta revolución social en el país que, aunque todavía seguía unido al antiguo régimen, atisbaba ahora algunos rayos de libertad.

Durante estos años, y tras la constitución de 1978, se establece la monarquía parlamentaria como forma de gobierno que se consolida tras el golpe de Estado fallido del año 1981. El PSOE comienza a gobernar el país en 1982, después de medio siglo sin que la izquierda lo hiciera en España. Todo ello tiene lugar en apenas un lustro en el que arranca el estado autonómico y con ello las elecciones de cada comunidad. España ingresa en la Unión Europea en 1986, lo que supondría un mayor aperturismo, así como posibilidades de movilidad y de partidas económicas desconocidas hasta el momento; pero también traería consigo la sumisión a ciertos mandatos procedentes de Bruselas que cobrarían mayor valor en épocas de crisis como la sucedida en 2011. A pesar del desgaste del

gobierno socialista, su gobernanza se prolongaría hasta que José María Aznar, del Partido Popular, ocupase el puesto de presidente del gobierno en el año 1996.

Los años noventa en España van a identificarse como años de progreso y modernización -sobre todo de cara al exterior-, dada la apertura al mundo debido a dos grandes eventos internacionales: las Olimpiadas de Barcelona y la Expo de Sevilla, ambas en 1992. Tanto Barcelona como Sevilla recibieron sendos impulsos económicos que las avivaron y que también tuvieron su repercusión en el mundo de las artes. A partir de la entrada del Partido Popular en el gobierno de España, comienza un ascenso económico asociado a lo que más tarde se conocería como la burbuja inmobiliaria española. Las políticas de privatización se hicieron más habituales -ya el PSOE había comenzado a privatizar ciertos sectores- y el país volvía a una senda conservadora después de años de aparente progresismo.

En cuanto a la situación cultural española de los años ochenta y noventa, hay que recordar que en esta etapa tienen lugar una serie de hechos capitales para la cultura en el país. En 1981 el Guernica de Picasso regresa a España y en 1992 se inaugura el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS). Diez años antes en Madrid tendría lugar la primera edición de la Feria de Arte Internacional ARCO, organizada por la galerista Juana de Aizpuru, en plena eclosión de uno de los acontecimientos más populares de aquellos años, la llamada Movida Madrileña. Esta escena, inicialmente urbana y ajena a lo institucional, tuvo sus homólogas “movidas” en otras ciudades del Estado; no obstante, y dado el centralismo de entonces -que continúa aún hoy día-, la madrileña es la mejor documentada y promocionada. Además de Madrid, en Barcelona, Vigo o Sevilla también aparecieron escenas culturales igual de importantes<sup>84</sup>. Una de las críticas más habituales a la Movida Madrileña es su laxo posicionamiento político, máxime en una época tan relevante para el país:

(...) la movida, por consiguiente, impide apreciar el fenómeno creativo fuera del relato institucional, mercantil, mediático y autoral impuesto sobre un gran conjunto de actitudes culturales, una gran parte de las cuales no deja adscribirse con facilidad a ninguna etiqueta, y presumiblemente menos a la de movida. (Marzo&Mayayo: 2015, 356)

---

<sup>84</sup> Incluso se asegura que, en los ochenta, también la capital de la Costa del Sol fue una de las protagonistas de dicha movida cultural: “Estos años de absoluta creatividad -bastante silenciados en algunos casos- tuvieron sus epicentros en Madrid y Barcelona. Pero la popular Movida gozó de dos centros periféricos especialmente importantes, Málaga y Vigo” (Fernández, 2008).



Figura 62 – Fotograma de la película *Mi firma en las paredes* (Pascual Cervera, 1990) // Fuente: filmaffinity.com

En estos años ochenta, y como parte menos conocida de la Movida Madrileña, aparece inicialmente en la capital española un nuevo fenómeno urbano, el llamado grafiti autóctono. Este nuevo fenómeno sentaría las bases de esta actividad en el país, alcanzando altas cotas de popularidad, con reportajes en medios visuales y escritos e incluso aparición en películas de la época (fig.62)<sup>85</sup>. Lo cierto es que la Movida no fue ni mucho menos el único fenómeno durante estos años, ya que existían otros movimientos ajenos a la cultura oficial ya presentes desde incluso antes del fin del franquismo, durante la década de los setenta.

De hecho, hemos de hablar inevitablemente del movimiento artístico y cultural de esta época anterior para entender lo sucedido en las dos décadas posteriores. Además de escenas de artes plásticas, musicales y literarias, vamos a centrarnos en el campo de las publicaciones *underground*, pues éste tendría un peso importante en grupos de los ochenta como Agustín Parejo School<sup>86</sup>; pero también posteriormente en el movimiento del *graffiti* y en la apropiación que éste realizó de la

<sup>85</sup> La película más conocida que trata directamente este fenómeno es *Mi firma en las paredes* (Cervera, 1990) una mezcla de realidad y ficción en la cual se puede ver a escritores como Muelle o Tifón.

<sup>86</sup> “Comenzamos a hacer cosas a finales de los setenta, pero tampoco realizábamos ningún seguimiento de lo que se decía por ahí. Ni siquiera podría decir que tuviéramos pretensiones de hacer arte. Estábamos en otra onda. Simplemente hacíamos cosas en la calle, con vagas referencias de lo que te llegaba por las revistas underground de la época, la revista Star, Ajoblanco, etcétera.” López Cuenca. Entrevista personal, 28/10/19).

cultura del fanzine como modo de difusión de su escena. Así, especialmente reseñable sería el grupo de dibujantes de El Rollo (fig.63) en Barcelona, entre los que se encontraban Nazario, Mariscal o Josep Farriol. Ellos fueron pioneros del cómic *underground* en España y referentes para muchos artistas, que adoptarían su estética feísta y su actitud provocadora. Aunque en el resto de España hubo focos contraculturales relevantes<sup>87</sup>, lo cierto es que Barcelona fue el lugar más destacado, y esto se debe en gran parte a que la represión en la ciudad condal fue menor que en el resto del Estado<sup>88</sup>.

Las micropolíticas de los años setenta operaron normalmente en entornos no del todo politizados, más cercanos a grupos de amigos o de personas con afinidades técnicas y deseosos de desburocratizar que a células de partido, muy programáticas. (Marzo&Mayayo: 2015, 357)

No obstante, territorios como Galicia o el País Vasco fueron también epicentros de grandes explosiones culturales, generalmente ajenas al mainstream y asociadas a la identidad nacionalista. Todo este ambiente contracultural impregnó al resto del país generando escenas en numerosas zonas del territorio. Uno de los hitos más importantes de los setenta fue todo lo ocurrido alrededor del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, que comenzó a investigar en torno al arte y la cibernética y de donde surgieron artistas clave como Elena Asins. En esta época también tendrían lugar los Encuentros de Pamplona, en donde figuras de la talla de Isidoro Valcárcel Medina, Esther Ferrer o Antoni Muntadas, conformarían el influyente grupo de artistas conceptuales españoles para generaciones posteriores.

Si bien los años ochenta se caracterizarían a nivel artístico por una hegemonía (una vez más) de la pintura por encima de otras prácticas artísticas, fue precisamente la contestación a este hecho lo que provocó que surgieran nuevos modos de hacer en el panorama artístico español, que fraguarían en una serie de prácticas independientes alejadas del común quehacer del pictoricismo clásico. Así, aparecen artistas y agrupaciones asociadas al activismo urbano y social que trabajan desde diferentes perspectivas para reflejar realidades y expresiones alejadas de lo habitual. En un artículo aparecido en

---

<sup>87</sup> Sevilla y su escena musical, que bebía de las bases americanas de Morón y Rota, es de las más importantes. Esto se relata en el documental *Underground. La Ciudad del Arco Iris* (Iglesias, 2003), que aborda la escena contracultural sevillana de los años setenta.

<sup>88</sup> Especialmente fueron los años que comprendieron desde 1970 a 1973, en los últimos momentos de la dictadura, como se afirma en el documental *Barcelona era una fiesta underground 1970-1980* (Vila-San Juan, 2010)

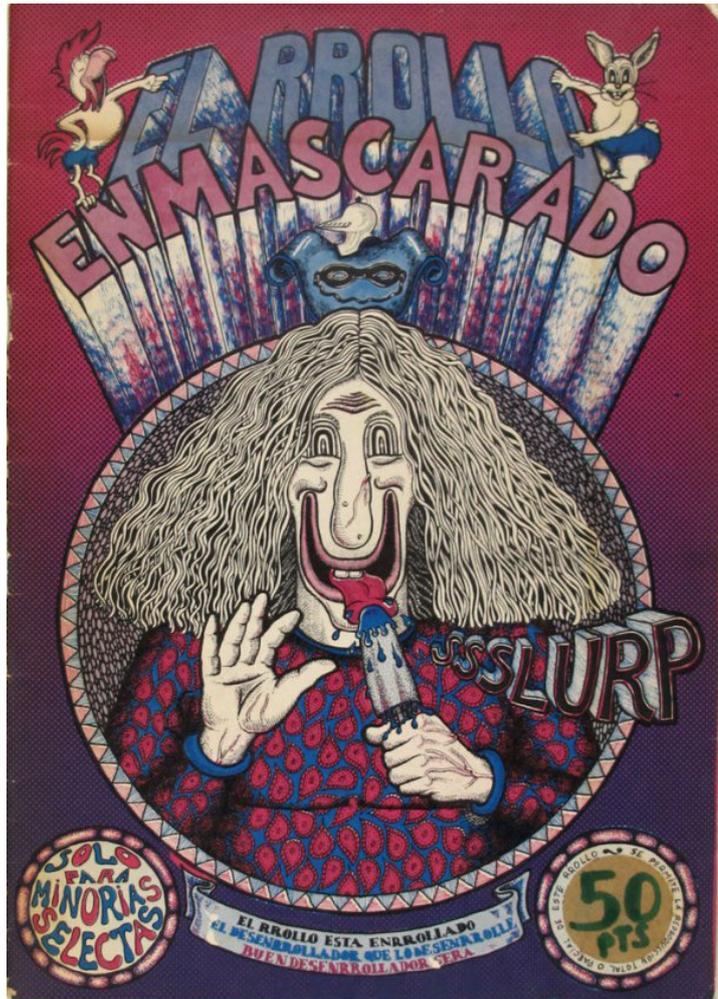


Figura 63 – Portada de la revista El Rollo enmascarado (Miguel Farriol, 1973-74) // Fuente: macba.cat

El Cultural titulado *Arte de los ochenta y noventa: de la ilusión al desencanto* (Espejo, 2013), referente a la exposición *Mínima Resistencia* en el MNCARS en 2013, y que realizaba una revisión del arte en los ochenta y noventa, se preguntaba a varios artistas presentes en dicha muestra lo que recordaban de aquella época. Así, tanto Ángel Bados como Rogelio López Cuenca se refieren a los ochenta en términos de fiesta, en donde todo estaba por hacer y se trabajaba sin grandes pretensiones artísticas. Juan Ugalde también comenta ese momento de ilusión en que el arte español se sentía de nuevo protagonista en la escena internacional. Se destaca también la situación favorable que sintieron los artistas dado el boom cultural que se percibía en el país y que hacía que las instituciones invirtieran cada vez más en cuestiones culturales. En lo que todos coinciden nuevamente es en la sensación de decaimiento en la década de los noventa, coincidiendo con un desarrollo más profesionalizado de

la llamada industria cultural, la privatización de los centros de arte, y en definitiva la entrada de los políticos dentro del ámbito de las instituciones artísticas.

Esta idea, la de que los ochenta fue una época de efervescencia, de ilusiones y del todo por hacer, y la de que los noventa fue el momento en que comenzó a aparecer el desencanto en el sector artístico más contestatario, es recurrente en el relato de la gran mayoría de artistas que en aquellos momentos estaban en activo<sup>89</sup>. Cabe señalar que el sector que se dedicó a la pintura, digamos más cercana al poder institucional, siguió gozando de buena salud más allá de los noventa; ejemplo de ello sería el pintor mallorquín Miquel Barceló, paradigma de esta generación de nuevos pintores españoles que quiso exportarse como símbolo de la modernidad artística española de finales del siglo XX. Ya en 1989 la comisaria Mar Villaespesa comentaba en un artículo titulado *Síndrome de mayoría absoluta*, que existía una falta total de conciencia crítica ante nuestra memoria colectiva, y que de alguna manera el artista español era valorado más por su calidad de embajador en el extranjero que por su propia obra. Desde entonces ya se atisbaba el empecinamiento de los poderes por entender el arte español como un producto capaz de generar una marca sólida en el extranjero (Marzo&Mayayo, 2015: 663).

Críticos como José Luis Brea también avisaron sobre este hecho refiriéndose irónicamente al periodo de los ochenta y principio de los noventa como el periodo del entusiasmo. Con una intuición muy acertada se señaló que fue en el conceptual español previo a los ochenta y el neoconceptual de finales de esa década donde se podían encontrar posiciones críticas y de reinterpretación de los signos de la realidad. Brea señalaría tres cuestiones clave a tratar por el arte en el futuro, que acabarían cumpliéndose: el cuerpo como espacio problemático; lo social y lo político como lugares de conflicto; y, finalmente, el papel de las nuevas tecnologías (Marzo&Mayayo: 2015, 666). Los años noventa finalizarían con un Partido Popular en el poder que, a pesar de criticar las políticas

---

<sup>89</sup> En el grupo de los dibujantes underground de los setenta se da el mismo caso, pero con una década de antelación. Muestra de ello son diversos testimonios en el documental *Solo para supervivientes* (Chaia&Cortés, 2013) sobre el recorrido de la revista *El Víbora*, o en *Barcelona era una fiesta underground 1970-1980* (Vila-Vila San-Juan, 2010).

Incluso Jameson en el ensayo *El Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (1991), habla de la nostalgia que sentían los americanos, en este caso, de la década de los cincuenta: “Para los norteamericanos, la década de los cincuenta sigue siendo el más privilegiado de los objetos del deseo perdidos, y no únicamente debido a la estabilidad y a la prosperidad de la paz americana, sino también a la ingenuidad y a la inocencia de los tempranos movimientos contraculturales del rock-and-roll de los primeros tiempos y de las pandillas juveniles.” (Jameson, p.23)

culturales de los socialistas, se caracterizó por definir un camino de continuidad con éstas, donde la mayor inversión fue a parar a grandes instituciones, olvidando el trabajo de base y la educación.

España comenzaría el siglo XXI condicionada por el impacto del atentado del 11 de septiembre de 2001 en Nueva York. El gobierno de José María Aznar, ya en su segunda legislatura, decidiría apoyar a George W. Bush y participar en la guerra de Irak junto a Estados Unidos. Esta decisión dividiría a la sociedad española. Y, finalmente, el gobierno conservador de Aznar terminaría de hundirse en 2004 tras los atentados terroristas que tuvieron lugar en las estaciones de tren de Atocha el día 11 de marzo. Ese mismo año el socialista José Luis Rodríguez Zapatero ganaría las elecciones, sucediendo al Partido Popular tras ocho años de legislatura.

La segunda década del siglo XXI estuvo caracterizada en España por el ascenso de partidos diferentes a los tradicionales (PSOE y PP) -algunos relacionados con movimientos sociales como el 15M-. En 2018 el PSOE de Pedro Sánchez iniciaría -tras prosperar su moción de censura- una primera legislatura tan solo de dos años, para en 2020, y tras una larga negociación, proclamar el primer gobierno de coalición de la Historia de España junto al grupo de Unidas Podemos (unión de Izquierda Unida y Podemos). Aunque las implicaciones del Movimiento 15M tanto a nivel nacional como internacional se han hecho evidentes años después, se cuestionará constantemente si su influencia ha sido determinante para un cambio real en las dinámicas del sistema establecido que pretendía combatir (Morales, 2021); o si, por el contrario, se ha convertido en un brazo más del mismo, llegándose incluso a estetizar superficialmente su contenido y olvidar las reflexiones profundas que conllevaba (Hermoso, 2022).

Respecto a los problemas económicos más acuciantes de la sociedad española podemos destacar el acceso a la vivienda, que se ha ido haciendo más complicado desde que acabase la burbuja inmobiliaria, no habiéndose encontrado solución en dos décadas. La precariedad laboral y la terciarización de la economía han sido otros de los problemas fundamentales, que han cristalizado en un desequilibrio entre clases sociales aún mayor. Dicha situación ha tenido su reflejo en la realidad urbana, que ha visto cómo las grandes ciudades han sucumbido a la gentrificación, mientras que los pueblos han ido abandonándose por la falta de recursos. Evidentemente, el parón mundial que supuso la pandemia del virus del COVID19 determinó el año 2020, produciendo un estancamiento generalizado y

condicionando el futuro. Esta situación ha sido tratada por parte del sector cultural del país -que durante estas décadas continuó muy precarizado-, que ha reivindicado un estatuto del artista y unas condiciones laborales que se ajusten a su situación.

### **2.2.3. Provincial**

El análisis pormenorizado y con datos objetivos de la situación política y cultural de Málaga nos ayudará a contextualizar rigurosamente los casos de estudio presentados en el siguiente bloque. La actividad urbana independiente y su posterior absorción por los sectores institucionales y comerciales estarán directamente relacionados con los aspectos detallados a continuación.

#### ***2.2.3.1. Antecedentes históricos***

En Málaga gobernó el Partido Socialista de Pedro Aparicio desde el año 1979 hasta 1995; año en que entraría a la presidencia Celia Villalobos del Partido Popular. En el año 2000 sería sucedida por el también popular Francisco de la Torre. Tras el franquismo, la ciudad venía de un proceso intenso de desarrollismo, lo cual la había dejado sumida en cierto abandono debido a la escasa planificación y a la falta de equipamientos e infraestructuras. La desindustrialización que afectaba a todo el país tampoco ayudó. No obstante, en los años ochenta a pesar de los conflictos sociales causados por todo este desbarajuste estructural de décadas anteriores, se promueven políticas sociales interesantes y se producen avances en este sentido, especialmente en cuanto a servicios públicos para los barrios. Culturalmente, además, podemos destacar que en esta época tiene lugar la rehabilitación del Teatro Cervantes, la inauguración de la Fundación Casa Natal de Pablo Picasso o la creación de la Orquesta Filarmónica de Málaga. También fue relevante la ampliación de la Universidad de Málaga a través de la creación del Campus de Teatinos. Por otro lado, ya en los noventa, se inauguraría el Parque Tecnológico. La Expo'92 presentó proyectos fuera de Sevilla como el que tuvo lugar en el Palacio Episcopal de Málaga, que exhibió una serie de obras de Pablo Picasso que serían el germen del actual Museo Picasso de la ciudad.

De la movida artística malagueña de los ochenta cabe destacar al arquitecto segoviano Francisco Peñalosa que tuvo un papel muy importante al frente del Colegio de Arquitectos -al igual que Tecla Lumbreras-, el cual convirtió en un referente para la cultura local de la época. Este espacio fue durante

veinticinco años un lugar puntero para el arte contemporáneo y para todas las manifestaciones culturales locales, nacionales e internacionales, así como para un aprendizaje interdisciplinar que difícilmente podría haberse dado a conocer de otra manera. En la exposición *1980-2005. Veinticinco años de cultura en el Colegio de Arquitectos de Málaga*, organizada en el Palacio Episcopal en 2005, se pudo recopilar información de la amplia labor de divulgación de las artes contemporáneas que llevó a cabo este centro cultural en la Málaga de entonces (Lumbreras: 2015, 85).

La ciudad de Málaga arrastra desde antes de los años ochenta el problema relacionado con la falta de mercado del arte local, lo cual provoca que no pueda germinar una escena cultural estable. No obstante, esto no quiere decir que no hayan existido -y existan- algunas galerías y espacios de creación. A finales de la década de los setenta y en los ochenta en Málaga se puede destacar a nivel institucional, además del ya citado Colegio de Arquitectos, la dirección de la sala de exposiciones de la Diputación Provincial a cargo de Miguel Alcobendas, de donde surgieron escritores, pintores y compañías de teatro independiente. La labor de Alcobendas al frente de este espacio legó la publicación de cien cuadernos de arte, a través de los cuales se pudo conocer la obra de artistas nacionales de primer orden. Además, en dicho espacio cada artista que exponía dejaba una obra en depósito, con el fin de crear un hipotético y futuro Museo de Arte Contemporáneo de la ciudad (Castaño Ales: 1992, 13). A finales de los setenta se crean además los talleres de grabado de Colectivo Palmo, Gravura y 7/10, lo que demuestra que los artistas comenzaban a organizarse en base a sus propias necesidades y no a lo que les imponían las políticas culturales. No solo fueron estos talleres, sino también intervenciones de artistas en bares y galerías, lo que animó el panorama cultural de la ciudad de entonces; un entusiasmo que propiciaría la apertura de diversas galerías privadas entre las que se pueden destacar las de Pedro Pizarro, Esperanza HARRAS o Manuela Vilches, entre otras (Lumbreras: 2015, 88).

Tras la etapa de Miguel Alcobendas, sobresale el nombre de Andrés García Cubo, quien al frente de la Sala de Exposiciones de la Diputación de Málaga -además de animar el panorama de la modernidad- organizó exposiciones en la Plaza de Toros o en el Colegio de San Agustín. En ellas expusieron grandes artistas de ámbito nacional. Esta labor fue continuada más adelante en su corta etapa al frente del Ateneo de Málaga (Lumbreras: 2015, 95). Otro nombre significativo de la época

fue el artista y divulgador Joaquín de Molina, que llevó su activismo hasta el límite adoptando un firme compromiso ético y político (Castaño Alés: 1997, 13)<sup>90</sup>. Y, por último, además de las galerías y espacios de reunión artística -como el Pub Terral-, cabría destacar el primer intento de feria de arte en Málaga en 1989, TRIACA, que estaba organizada por la Universidad de Málaga y tuvo lugar en el Centro de Exposiciones Sur. Dicha feria tenía como fin la presentación de obras multidisciplinares desconocidas para la mayoría, y que pretendían poner al contexto local en contacto con la realidad nacional. Este proyecto solo contaría con una edición, debido, entre otras cuestiones, a la “existencia de un sistema de arte, débil y poco profesionalizado” (Lumbreras: 2015,104). Por último, los años noventa se caracterizaron por un parón generalizado -al igual que en el resto de España- de la labor de renovación que durante toda la década de los ochenta se estuvo llevando a cabo. Es en esta etapa, sin embargo, cuando en Málaga se desarrolla más intensamente la escena del *graffiti* local.

### **2.2.3.2. Aspectos socio-culturales**

La pirámide poblacional de Málaga aumenta de 2001 a 2015 significativamente en su parte superior, es decir, en aquellas personas mayores de 50 años. Este hecho es patente atendiendo al dato de que los niños de hasta 4 años disminuyeron entre 1991 y 2015, mientras que los mayores de 85 aumentaron casi el doble. En cuanto a la distribución por género, se puede decir que es prácticamente equitativo, dado que el número de mujeres es ligeramente superior al de hombres, unas 45000 personas. Aunque Málaga creció poblacionalmente en 2019 a un buen ritmo, éste fue inferior al de ciudades más pobladas como las citadas Madrid y Barcelona, o también Zaragoza. Es destacable el hecho de que el área metropolitana de la ciudad creció a un ritmo superior a la capital, con casos a destacar como el de Fuengirola o Rincón de la Victoria. Más del 80% del crecimiento se basa en el aumento de la población extranjera que tiende a ubicarse en la zona oeste de Málaga, que presenta una renta per capita inferior a la zona este. A pesar de los datos arrojados entre población nacional y extranjera en cuanto a su crecimiento, Málaga presenta uno de los datos más bajos entre las ciudades más grandes del país. Según Gestrisam (Organismo Autónomo de Gestión Tributaria del Ayuntamiento de Málaga), “la población malagueña supera en 1440 personas a la oficial del Padrón Municipal del

---

<sup>90</sup> Una de sus actuaciones más memorables fue la realizada en el Disco-Bar Casablanca situado en los Baños del Carmen, lugar importante de la movida malagueña, en el cual él y otros artistas pintaron un cuadro en directo frente a unos mil espectadores (Lumbreras: 2015, 97).

INE según las cifras proporcionadas por los distintos Ayuntamientos. De este total que proporciona Gestrisam, un 91,9% son residentes nacionales y un 8,1% son extranjeros, de los cuales 1,8% son comunitarios y 6,3% no comunitarios” (Málaga Economía y Sociedad 2019. Boletín N°28, s.f.).

De estos datos podemos deducir que la sociedad malagueña es fundamentalmente de origen español, y que los inmigrantes son una minoría en comparación con otras grandes ciudades del Estado. No obstante, la tendencia indica que la población extranjera continuará aumentando y que se irá distribuyendo de manera desigual entre barrios ricos y barrios pobres, estableciéndose mayoritariamente en estos últimos. La inmigración está íntimamente ligada a la cultura dado que ésta es un compendio de tradiciones, saberes e influencias pulidas a lo largo del tiempo. Quizás por ello, Málaga actualmente continúa mostrando una personalidad muy tradicional en cuanto a actividades culturales se refiere, y esto no quiere decir que se deba solo a la escasa inmigración recibida, sino también a otras razones relacionadas directamente con el nivel cultural de su población, que está a su vez ligada a su posición económica.

No obstante, la renta per cápita de Málaga es un 5% superior a la media andaluza según cifras de la Contabilidad Provincial del Instituto de Estadística y Cartografía de Andalucía, lo que convierte a la ciudad en una de las provincias de Andalucía con mayor PIB. El mayor problema lo encontramos en la desigualdad entre la población, que se refleja en la renta neta media anual por hogar en según qué áreas municipales, yendo desde los 46.366 euros del litoral Este: Malagueta-Limonar, a los 17.009 de Palma-Palmilla (Agenda Urbana 2015, s.f.). Con un desempleo municipal del 27%, son las áreas deprimidas y la población inmigrante la que sufre más este hecho. Esta situación económica desemboca en una realidad social falta de oportunidades. Aunque la población activa ha aumentado desde los años de la crisis de 2008 hasta 2020, los jóvenes siguen en estado de precariedad. En cuanto al nivel cultural, lo asociamos directamente al nivel educativo alcanzado. Así, en la provincia de Málaga -con numerosos centros educativos públicos, privados y concertados- el alumnado que promociona de la educación secundaria se sitúa entre el 80% y el 85%, destacando que aquellos con condiciones socioeconómicas favorables promocionan en mayor número y son menos repetidores (Agenda 21 Málaga, 2015).

Dedicados, posteriormente, a estudios superiores relacionados con las artes tenemos como referente los 900 alumnos matriculados en el curso 19/20 en estudios de Música, Danza, Arte Dramático y Diseño en los cuatro centros públicos que lo imparten, más aquellos que lo hacen en los centros privados de la provincia (Gutierrez, 2020). Y, por otra parte, encontramos a los 402 del curso 19/20 matriculados en la joven Facultad de Bellas Artes del Campus del Ejido (Pinto, 2019). Aunque alejados de los números de ciudades como Madrid, Barcelona o Valencia, los estudiantes relacionados con actividades culturales van en aumento lo cual supone una tendencia positiva de futuro. Estos números no son concluyentes respecto al nivel cultural de la población malagueña, pero si son significativos de cara a lo que esté por venir y de la situación hasta el momento, pues con estos datos advertimos que los profesionales dedicados a este sector en la provincia no son numerosos. Desde nuestra propia experiencia personal podemos afirmar que gran parte del tejido artístico joven ha decidido emigrar a otras ciudades y países en busca de desarrollo y oportunidades profesionales, lo cual es posiblemente el mejor indicativo de que en esta ciudad no se han dado hasta el momento las condiciones idóneas para ello.

Centrándonos en el sector del arte contemporáneo, mientras que las galerías escasean, los museos destacan por su desmesurada representación. La pregunta que tendríamos que hacernos es cómo este hecho ha influido en el nivel cultural de la ciudad. Atendiendo al número de visitas a los museos observamos según un estudio de 2015 que el 67% no había visitado ningún museo en los últimos cinco años, siendo la causa, en casi la mitad de ellos, la falta de interés. Otro dato interesante de este estudio es que, de los visitantes, solo el 20% lo hace por un interés concreto de visitar una exposición temporal. Por último, destacar que tan solo el 55% declara conocer el Centro de Arte Contemporáneo. A pesar de todo ello un 82,6% afirman que Málaga es un destino cultural de Museos (Estudio de la oferta y la demanda de Museos en la Ciudad de Málaga 2015, s.f). Por otro lado, nos tenemos que referir a la aceptación social de determinadas manifestaciones independientes acaecidas en barrios populares como Lagunillas, o en proyectos al aire libre como el proyecto MAUS, u otros eventos de repercusión únicamente local. De la misma manera, el propio Ayuntamiento ha lanzado iniciativas de pintura mural urbana para embellecer determinados entornos deprimidos y ha promocionado actividades relacionadas con lo urbano.

### **2.2.3.3. Estrategias político-económicas**

Málaga capital no comienza a revitalizarse hasta finales de los años noventa, haciendo especial hincapié en su patrimonio cultural, menor que el de otras ciudades andaluzas como Granada, Sevilla o Córdoba, pero igualmente potenciabile. A partir de esta década comienzan a aparecer las primeras inversiones importantes destinadas a la recuperación de su centro histórico. Cabe en este punto señalar la diferencia terminológica entre recuperación, regeneración y revitalización. Así, de acuerdo a las definiciones de la Real Academia Española (R.A.E.), el término recuperación significa “vuelta de una cosa a su estado normal después de atravesar una situación negativa”; acerca de regeneración se señala que sería la “acción de poner una cosa deteriorada en buen estado”; y sobre revitalización se indica que es la “acción de dar a algo nueva vida o actividad, especialmente después de un período de deterioro o inactividad” (Rodríguez Escudero: 2018, 434). Por lo tanto, es el término revitalización el que parece ser más idóneo para explicar el objetivo de los distintos planes acaecidos en Málaga, concretamente en su centro histórico.

Durante los años ochenta y noventa la almendra central de la ciudad presentaba una situación importante de abandono y marginalidad; es entonces cuando se pone en marcha, después de varios intentos fallidos, un plan estratégico territorial centrado fundamentalmente en la zona centro. Primero se plantea recuperar el espacio y después extraer de él recursos susceptibles de ser explotados para así hacer de este entorno un espacio atractivo y rentable. Estas lógicas neoliberales de capitalización y privatización del espacio público podrían tener su explicación en los gobiernos que han ocupado la alcaldía de Málaga a partir de 1979. Es con la entrada del PP al Ayuntamiento de Málaga -aunque se venía fraguando desde tiempos socialistas- en 1995 cuando se pone en marcha la Iniciativa Comunitaria Urban, un proceso destinado a recuperar el centro histórico. En ella se indica que “junto a actuaciones de recuperación y urbanización de espacios físicos, calles, plazas y edificios, se han llevado a cabo actuaciones para la modernización de las empresas y comercios de la zona.”

También se señala que “se ha intervenido desde el punto de vista social, fomentando la integración de grupos marginales de ciudadanos que viven en las zonas más degradadas del Centro, una parte de los cuales son población inmigrante” (Arrabales y carreterías. Iniciativa Urbana Málaga 2007-2013, s.f.). Esto último, sin embargo, se contradice con lo que durante la pandemia del COVID19 comentaba

el representante de la Asociación de Vecinos del Centro Histórico: “Bajo todo el maquillaje de museos, franquicias, festivales, fulgor turístico y eventos, lo que en realidad había era un centro histórico que moría para los malagueños, esta crisis sólo ha levantado el velo” (Sánchez, 2020a). Así pues, nos encontramos con dos realidades distintas en cuanto a la percepción de esta revitalización, por un lado, la de los visitantes, y por otra, la de los vecinos. Plataformas ciudadanas como Málaga No Se Vende han demostrado que existe un amplio descontento, representado en diversos actos de protesta de hasta 2500 personas contra la susodicha revitalización (Miles de personas se movilizan en ocho ciudades al grito de “No se vende”, 2018).

Hasta el momento los planes han sido dos, el primero de ellos apostó por la recuperación del patrimonio histórico y su puesta en valor. El ejemplo más característico de ello fue la apertura del Museo Picasso de Málaga en 2003, pero también la llegada del AVE o la peatonalización de la calle Larios, la más importante -y comercial- de la ciudad. El segundo plan presentó varios proyectos estrella con una característica común: el turismo cultural. Dentro de este plan, y por la importancia que posee para nuestra investigación, nos vamos a referir a la reinención del Ensanche Heredia como SOHO Barrio de las Artes, lugar que ha tenido un papel relevante en cuanto al arte urbano se refiere. El proyecto Urban aprobado en Málaga en 1995 obtendría el premio Habitat a las Buenas Prácticas de Naciones Unidas en 1998. El jefe del Servicio de Programas y director del Observatorio de Medio Ambiente Urbano de Málaga, confirmando esta línea, escribiría lo siguiente:

Hacer atractiva la ciudad, canalizarla a través de la oferta de turismo cultural era también uno de los cometidos de la recuperación urbana del Centro Histórico. Málaga, sin poder ser considerada una ciudad monumental clásica, albergaba también vestigios del pasado romano, árabe y cristiano de singular importancia, así como una excelente arquitectura del siglo XIX cuya puesta en valor era una oportunidad al mismo tiempo cultural y económico. (Marín Cots: 2010, 21)

El principal objetivo de estos planes estratégicos ha sido potenciar la economía mediante el modelo turístico. Podemos constatar que se ha producido un cambio significativo en el centro de la ciudad durante los últimos 20 años, donde el aspecto general se ha recuperado y regenerado, pero cuya revitalización no se ha dirigido a los vecinos, siendo estos paradójicamente los mayores perjudicados. Málaga no es una excepción en estos procesos; así, en el ensayo *First We Take Manhattan* (2016) se

expone que la destrucción creativa de las ciudades y su apropiación por parte de la burguesía para sus propios fines se remonta al siglo XIX en París (Ardura&Sorando: 2016, 78). También en este texto se comenta que la política cultural, a través del turismo, ha sido el eje central sobre el que han girado los procesos de regeneración urbana.

**2.2.3.3.1. Marketing cultural.** El marketing es una herramienta fundamental para el turismo cultural. Por lo tanto, cuando hablamos de marketing tenemos que hacerlo necesariamente de un producto o productos destinados a ser vendidos o comercializados. El marketing cultural es una técnica más de las empleadas por el poder para generar un beneficio, el cual puede ser social, económico, político, o una mezcla de ellos. En el preciso momento en que los gobernantes, o los *lobbies* que los mantienen, deciden poner algo a la venta, ese algo deja de pertenecer al pueblo. Se han dado innumerables ejemplos<sup>91</sup> que muestran que cuando un patrimonio comienza a ser explotado es difícil controlar las consecuencias que ello conlleva. El turismo es un ejemplo de ello. La fácil accesibilidad y movilidad entre distintos puntos del mundo ha provocado una situación descontrolada tanto social como ecológicamente. Son consecuencias negativas del proceso globalizador. En lugar de haber controlado todo esto para favorecer una vida más armónica en las ciudades, el sistema neoliberal ha integrado este proceso en su maquinaria de explotación para sacar el máximo rendimiento económico en el menor tiempo posible. Las consecuencias negativas para el tejido social de las ciudades se sienten en mayor medida, y como suele ser habitual, en las clases más desfavorecidas.

(...) la noción de imaginarios urbanos ha acabado convirtiéndose -como culminación de su deriva- en instrumento al servicio tanto de la legitimación simbólica de las instituciones políticas de la ciudad como de la promoción mercadotécnica de sus singularidades estéticas de cara a promotores inmobiliarios, clases medias ávidas de nuevos y viejos “sabores locales” y al turismo, todo ello en un contexto generalizado de reapropiación capitalista de las metrópolis y de conversión de estas en mero producto de y para el consumo (Delgado: 2011, 107).

---

91 En el artículo *El turismo es peor para el patrimonio que las guerras* (De las Heras Bretín, 2015) se detallan ejemplos preocupantes de degradación de lugares de interés.

El ciudadano inserto en la lógica del marketing político y cultural, deja de ser un usuario para convertirse en un espectador pasivo. Así pues, las ciudades ya no son espacios de convivencia, sino representaciones de lo que quieren aparentar. La ciudad se convierte, pues, en una marca de sí misma. Y de esto Málaga es también un buen ejemplo. De este modo, a fecha de 2017 en la Oficina Española de Patentes y Marcas (OEPM) el Ayuntamiento de Málaga tenía registradas directa o indirectamente las siguientes marcas: *Málaga Ciudad Genial*, que hace referencia al nacimiento de Pablo Picasso en la capital; *Loving Málaga*, pensada para su fácil difusión por redes sociales; y *Málaga Ciudad de los Museos*, que destaca el hecho de ser una de las ciudades con mayor densidad de museos en su capital. La ciudad es un producto más del mercado global con atributos tangibles e intangibles, convirtiendo sus características intrínsecas en un instrumento para diferenciarse y competir con otras ciudades (Cruz, Ruiz y Zamarreño: 2017, 157). La competitividad por “situar un territorio en el mapa” -como dijeron ciertos políticos en la época del “pelotazo” inmobiliario- transcurre por diferentes modelos según la situación de cada ciudad y los recursos que disponga para ofertar. La provincia de Málaga hace uso del turismo de sol y playa desde principios del siglo XX en determinados municipios de la Costa del Sol, mientras que Málaga capital ha enfocado su atención en el turismo cultural sobre todo desde la década de los noventa. Para alcanzar los objetivos fijados en los distintos planes estratégicos el marketing cultural ha sido clave.

Ya hemos hecho alusión a las distintas marcas que se han popularizado, pero vamos a analizar ahora, sustancialmente, dos de ellas: por un lado, *Málaga Ciudad Genial*<sup>92</sup> (fig.64), que se refiere al eje vertebrador de la estrategia de marketing cultural de la ciudad, el artista Pablo Picasso (Astorga, 2017). El pintor es un icono mundial del arte moderno y ha sido utilizado por su ciudad de origen como un producto intangible a través del cual generar una marca de ciudad cultural. Sin un circuito artístico bien posicionado, Málaga no era un producto competitivo en el mercado, por lo que decidió apostar por el recurso Picasso -que hay que recordar que estuvo en el olvido durante muchas décadas- para revalorizar su situación. En el proyecto *Ciudad Picasso* (fig.65)<sup>93</sup>, el artista Rogelio

92 Esta marca estuvo presente de 2007 a 2022, hasta que fue sustituida por *Málaga, la ciudad redonda* (De «ciudad genial» a «ciudad redonda». Málaga renueva su marca territorio, 2022)

93 La exposición *Ciudad Picasso* tuvo lugar en la galería Juana de Aizpuru de Madrid en noviembre y diciembre de 2011.



Figura 64 – Logo oficial de Málaga, ciudad genial // Fuente: brandemia.org

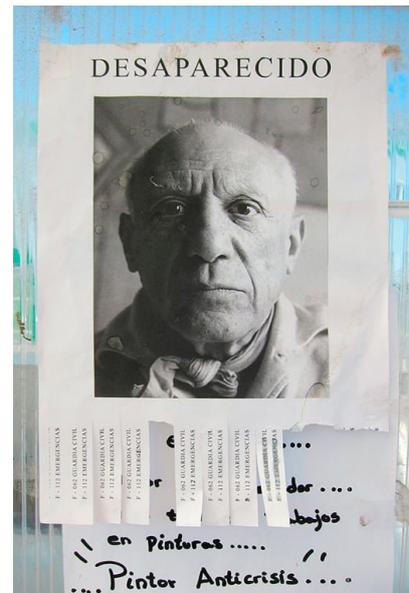


Figura 65 – Imagen del proyecto *Ciudad Picasso* de Rogelio López Cuenca // Fuente: lopezcuenca.com

López Cuenca analiza a fondo estos hechos. En el documento editado por la Galería Juana de Aizpuru al hilo de la exposición del proyecto, podemos leer:

Resulta difícil imaginar una etiqueta más apropiada que la marca Picasso para apoyarse a la hora de aspirar a la competición entre ciudades que caracteriza a la nueva economía postindustrial, la lucha por atraer inversiones, megaeventos (ni falta decir que ‘culturales’: todo es “cultura” ya) y sus correspondientes visitantes en el mercado turístico global. (López Cuenca: 2010, 129).

Se habla, pues, de una “picassización” de Málaga desde el año 2003, fecha en la que se inaugura el Museo Picasso en el centro de la ciudad. Este proceso, asociado a la “turistificación” de la ciudad, y como consecuencia de su gentrificación, representa el poder del marketing cultural en las sociedades neoliberales como la Málaga actual. La espectacularización haciendo uso de cualquier elemento susceptible de servir a sus objetivos es posible; y en el caso de la marca que analizamos ahora, *Málaga Ciudad Genial*, podemos decir que ha sido efectivo. La presencia del “genio” en la ciudad se ha multiplicado exponencialmente a lo largo de las últimas décadas, creando una ilusión para propios y extraños de estar viviendo o recorriendo los lugares que había pisado dicho personaje.

Picasso, que se marchó de Málaga con 14 años para no volver nunca más, apenas tiene aspectos específicamente culturales que mostrar en referencia a su ciudad natal; sin embargo, se ha optado

por una fetichización de su biografía, poniendo en valor lugares como su casa natal o el presunto parvulario al que asistió. La figura de Picasso, como arquetipo del artista genial, del mito, ha sido explotada hasta su máxima expresión, llegando a realizar un *rebranding* de ciudad a partir de su imagen. La ciudad de Málaga buscó recursos para posicionarse frente a otras ciudades usando el lenguaje publicitario para crear un objeto de deseo. En la “ciudad genial” el deseo es ese Picasso idealizado, ese rostro, esas manos, esa firma reproducida una y mil veces, ya sea en una pegatina, en tiendas de souvenirs, en nombres de negocios varios, o incluso como modelo de coche, el Citroën Picasso, curiosamente, el coche que utilizó la policía del Estado durante un tiempo (López Cuenca: 2010, 129).

En abril de 2017 se presentaba la marca *Málaga ciudad de los museos. Donde habita el arte* (fig.66). Numerosos medios locales y nacionales se hacían entonces eco de esta noticia. En el periódico El Mundo podíamos leer: “Málaga ha conseguido en una década figurar entre los destinos de turismo cultural más importantes del mundo. Y todo gracias a un decidido empuje político, una red de técnicos sobresalientes y un proyecto de futuro que para sí quisieran muchas ciudades españolas” (Málaga presenta su marca como capital de museos, 2017). Por otro lado, en La Vanguardia se publicaba un artículo más extenso y crítico al respecto: “Está claro, Málaga, Ciudad de los museos.



Figura 66 – Logo de la marca *Málaga, ciudad de museos. Donde habita el arte* // Fuente: andrearossignoli.com

Sin embargo, no lo está para nada la segunda parte del reclamo: Donde habita el arte. La obsesión política por cosechar visitantes con una oferta museística puede ser más o menos discutible, pero sin duda acerca interesantes exposiciones (...) Su envés evidencia en cambio el olvido institucional –y el de sus infraestructuras– de favorecer su propia memoria plástica” (Busutil, 2019).

**2.2.3.3.2. Turismo cultural.** Sobre el modelo malagueño de “museificación” del entorno y sus consecuencias se ha hablado mucho. Es significativo que lo habitual haya sido escuchar al respecto valoraciones políticas y económicas, pero pocas han sido estrictamente culturales. La ciudad pasó de 4 a 37 museos en tan solo 10 años, siendo los más frecuentes los de corte artístico. El caso malagueño se ha referenciado en medios internacionales tan influyentes como *The New York Times* o *Forbes*. En ellos se suele hacer mención a la cantidad de oferta cultural que el visitante puede consumir, pero apenas observamos que se proyecte una imagen de ciudad creadora, de entorno en el cual residan y trabajen artistas que modelen la identidad urbana. La ciudad de los museos lo es principalmente para el turista, y aunque algunas de estas instituciones han ido conformando programas culturales didácticos y de divulgación, han sido insuficientes para generar un tejido cultural local con un proyecto a largo plazo. Esto se demuestra, inequívocamente, en el hecho de que la capital cuenta con un número muy escaso de galerías propiamente de arte contemporáneo. A corto plazo los datos económicos resultantes de este plan estratégico cultural son positivos hasta el momento. Así se indica en la página web oficial de turismo de Málaga, que aportaba la siguiente información a fecha de 2017: el gasto de los turistas con motivación museística roza los 547 millones, de los cuales el 54% provienen directamente de esta actividad, mientras que el resto se reparte entre el comercio, la hostelería y el transporte asociado a ella. Además, cinco de los diez primeros museos de España son malagueños (entendida su carga turística en cuanto a la relación de pernoctaciones y entradas de museo). Gracias al efecto museo, Málaga se sitúa como cuarta ciudad de destino solo detrás de Madrid, Barcelona y Valencia (‘Málaga, ciudad de museos. Donde habita el arte’: La nueva marca turística para reforzar la oferta cultural, 2017).

Así pues, el tipo de turismo en el que Málaga capital ha basado su modelo ha sido el llamado turismo cultural. Este hecho se debe a que, aunque la ciudad se encuentra orientada hacia el litoral, las playas urbanas no son competidoras con las del resto de la provincia, por lo cual el turismo de sol y playa

no era el mejor aliciente para este entorno. Con la figura de Picasso como referente, se comenzó la andadura hacia un modelo hoy muy estudiado como paradigma de este tipo de procesos. Hablar de cultura en el contexto de una ciudad andaluza está, o debería estar, asociado a sus raíces. Si pensamos en sitios como Sevilla, Granada o Córdoba, inmediatamente identificamos estos lugares como cunas del flamenco, de las fiestas y tradiciones populares, o de la arquitectura y los restos del pasado andalusí. Este hecho no es tan acentuado en el caso malagueño. La estrategia política seguida por esta ciudad se ha centrado en sacar el máximo partido al patrimonio que posee -menor al de las tres ciudades citadas anteriormente-, y en inventar modos de explotar los recursos disponibles -e incluso los no disponibles- a través de importaciones culturales. El turismo es el motor principal de la economía de la ciudad, y el clima y su situación geográfica sus máximos atractivos. Con estos activos lo que se ha propuesto ha sido un tipo de turismo distinto al que se da en el resto de la Costa del Sol, pero igualmente lucrativo.

Según la Organización Mundial del Turismo (1985), el turismo cultural está formado por “todos los movimientos de personas para satisfacer la humana necesidad de diversidad, orientados a elevar el nivel cultural del individuo, facilitando nuevos conocimientos, experiencias y encuentros”. Así pues, esta clase de turismo “precisa de recursos para su desarrollo, como pueden ser los históricos o artísticos. Por ello, incluye el turismo en las zonas urbanas, en particular las ciudades históricas o grandes y sus instalaciones culturales como museos y teatros (...)” (García&García: 2016, 123). En Málaga el origen de esta apuesta proviene de la concesión de fondos europeos que se destinaron para la recuperación de la ciudad, así como a su candidatura como capital cultural europea de 2016 (que finalmente no ganó). Los planes de revitalización, regeneración y recuperación, especialmente del centro histórico de la ciudad, han tenido su piedra angular en el turismo cultural; lo que ha provocado la aparición de numerosos museos, así como hoteles, apartamentos turísticos y alojamientos para visitantes. Este proceso ha generado problemas de convivencia, la consabida gentrificación, y el malestar de colectivos artísticos locales que se han visto viviendo en una ciudad cultural ilusoria. Sin embargo, el modelo de turismo cultural propuesto ha funcionado incuestionablemente bien si el indicador al que atendiésemos fuera al número de visitantes que, según datos del OMAU, ha ido en aumento en los principales museos y atracciones culturales a lo largo de las dos primeras décadas de este siglo. Pero, ¿es el número de visitas un indicador cultural fiable?





## CASOS DE ESTUDIO

A continuación, presentamos cronológicamente un análisis crítico de una selección de casos paradigmáticos que han tenido lugar en Málaga. Así, estableceremos una lógica política, social y económica que nos permita comprender la fenomenología de la instrumentalización del *graffiti* y el arte urbano hasta el año 2023. También contrastaremos los cambios que han tenido lugar para mostrar un estado actual de la cuestión. Finalmente tantearemos el camino que estas disciplinas trazarán en un futuro próximo a tenor de lo ocurrido en los últimos años.

### 3.1. Breve historia de la intervención artística urbana en Málaga (1980-2000)

Málaga fue durante los ochenta un lugar dinámico en el terreno cultural, pero sería en los noventa cuando la irrupción del *graffiti* en la ciudad se haría notar. Si en los ochenta los artistas se asociaron a través de la creación de talleres, e incluso de reuniones en bares y espacios alternativos; los escritores de *graffiti* toman las calles como lugar de expresión. En la ciudad el único antecedente que podemos relacionar tenuemente al *graffiti*, y cuyo centro de operaciones girase en torno a lo urbano, fue el colectivo artístico Agustín Parejo School, que supone un híbrido entre la figura artística que trabaja para muestras de interior y la que lo hace en el entorno urbano de manera independiente. De cualquier manera, este colectivo no influiría en la primera generación de escritores de *graffiti* de la ciudad, que estaría fundamentalmente asociada a la cultura hiphop.

#### 3.1.1. Agustín Parejo School

En el texto *No somos nadie* (2016b) de Agustín Parejo School podemos leer en mayúsculas la siguiente proclama:

NO HAY OTRO FIN QUE LOS MEDIOS; EL OBJETO, FETICHIZADO, OCULTA EL PROCESO QUE LO PRODUCE Y QUE ES LO ÚNICO VERDADERAMENTE ARTÍSTICO EN EL ARTE (p.7).

Dicha reflexión nos acerca al modo de entender la práctica artística de A.P.S.; grupo pionero de la intervención urbana malagueña, que cuestionó el concepto de autoría trabajando desde el anonimato, algo común en el mundo del arte urbano. A.P.S. comienza a actuar a finales de los setenta en Málaga, concienciado con el contexto sociocultural que lo rodeaba. En aquella época en España muchos jóvenes universitarios, o desempleados que formaban parte de movimientos libertarios o contraculturales, empezaron a reunirse en pisos de alquiler que funcionaban como espacios comunes de trabajo o creatividad (Marzo&Mayayo: 2015, 354). En esta línea surge este colectivo, del que Rogelio López Cuenca, uno de sus integrantes más activos, nos contaba lo siguiente:

El núcleo original del grupo nos conocimos en el 77. Al principio no ‘firmábamos’ las acciones. Ni siquiera teníamos nombre. Agustín Parejo School se inventa para la primera exposición, en 1982. Es precisamente a partir de entonces cuando lo que hacíamos se empieza a ver como arte y no, por ejemplo, como una gamberrada. Por más gamberro que sea, si algo está colgado de la pared, en una sala de exposiciones ... no puede ser otra cosa que arte o, por lo menos, algo que aspira a serlo (López Cuenca. Entrevista personal, 28/10/19).



Figura 67 - Imagen de la instalación de la exposición *Agustín Parejo School* en el CAAC (Sevilla, 2017) // Fuente: Catálogo de la exposición

A.P.S. funciona como una colectividad abierta, sin un número de integrantes específica, ni un proceder pautado. Comienza a trabajar en la calle de manera independiente, lo cual llama la atención de sectores culturales y movimientos ciudadanos. En esta época, el *graffiti* hip-hop aún no había llegado a la ciudad, por lo que no existían apenas manifestaciones artísticas más o menos recurrentes en el espacio público. No obstante, hemos de recordar que en el contexto internacional de los años sesenta el uso del espacio público se empezó a entender como parte de la práctica artística más vanguardista. Es por esto que la vuelta años más tarde a estas prácticas se percibirá como anticuado por parte del pensamiento artístico hegemónico en España, especialmente en los ochenta, donde el regreso a la pintura era lo conveniente.

En esa época se había impuesto el escenario dominante del paradigma del regreso de la pintura, y otras cosas, como el mail art o la intervención en la calle se presentaban como antiguallas pasadas de moda. También el discurso político se veía como anticuado. Se impuso la idea de que la política la hacían los políticos profesionales y lo demás sobraba. Entonces, como nos dijo alguien una vez en una mesa redonda, los artistas lo que teníamos que hacer era buscar la belleza (López Cuenca. Entrevista personal, 28/10/19).

A.P.S. cuestiona la idea romántica del arte por el arte, especialmente presente en la pintura, a través de acciones colaborativas con movimientos ciudadanos y de un activismo a pie de calle que da como resultado obras multidisciplinares. Así, sus trabajos se sirven del vídeo, collage, pintura, grafitis, mapas, fotografías, campañas políticas, y cualquier otra manifestación útil para sus objetivos (fig.67).

López Cuenca señala el año 1977 como el momento en que el grupo se conoció -sabemos que en un piso de estudiantes de la calle Agustín Parejo, en el barrio de La Trinidad de Málaga-. Esta fecha concreta será el momento de eclosión del movimiento punk en Reino Unido, cuyos ecos se extendieron rápidamente entre el mundo del arte, y el cual podemos sentir también en la actitud de A.P.S. En aquella época la información no era fácil de encontrar, y aunque en Málaga se comenzaron a proponer exposiciones interesantes, la mayor parte de las referencias se debían conseguir de primera mano, es decir, viajando a ciudades como Barcelona o París.

Al principio la cosa era muy intuitiva. En 2007 hice un trabajo en Roma sobre el activismo político y la cultura alternativa en torno al año 77, y me sorprendía viendo

cómo los fanzines que hacíamos eran tan parecidos a los italianos de esa época, sin conocerlos. Sé que es un poco idealista pensar que las cosas están sin más flotando en el ambiente, por eso hay más bien que pensar que quizás si te llegaba una cosa de Barcelona, pues tenía un eco de las de Milán y así sucesivamente. Es el principio del *trickle down*, del goteo, algo que se va expandiendo, pero que, lo mismo que las lenguas o que cualquier fenómeno cultural, se va mezclando, reinterpretando y seguramente, con frecuencia, malinterpretando, según el contexto local.

(...)

Nosotros pensábamos que las plantillas eran una cosa francesa porque las descubrimos ahí. Las referencias eran muy indiscriminadas. Habías ido a Madrid, veías una cosa, a Barcelona y veías otra, pero vete a saber por qué causalidad comprábamos una revista o pasábamos por un sitio en lugar de por otro. Recuerdo que había unas revistas francesas con las que hacíamos intercambios. Entonces te llegaban cosas, pero no era porque tú estuvieras buscando una determinada línea. A lo mejor te mandaban un catálogo de segunda mano de una exposición del Pompidou sobre el arte soviético (Paris-Moscú, 1900-1930), que fue en el 79, y era la primera vez que veías reunida tanta vanguardia rusa. Y alucinabas, porque normalmente habías visto siempre las mismas pocas fotos, y muy pequeñas, y a lo mejor en blanco y negro. Entonces, cuando veías eso era un subidón. Ahora es muy difícil imaginárselo, porque entonces las cosas venían en tu maleta llena de libros, revistas, papeles ... (López Cuenca. Entrevista personal, 28/10/19).

Durante la conversación con López Cuenca acerca de su etapa como integrante de Agustín Parejo School, también nos sentimos interesados por cómo se dio ese paso de la calle a la galería, que hasta bastantes años más tarde no se repetiría en prácticamente ningún caso en Málaga.

El cruce de esa línea se debió a un singular personaje muy activo en la época, Andrés García Cubo, que llevó la sala de exposiciones del Ateneo esos años y nos invitó tras ver las cosas de la calle. Entonces no existían las redes sociales, ni publicación alguna le había prestado atención. Daría con nosotros a través de amistades comunes.

(...)



Figura 68 – Fotogramas del proyecto *Caucus* de A.P.S. (Fuengirola, 1986) // Fuente: macba.cat

Su potencialidad tuvo que ser percibida por alguien que venía de fuera y lo podía entender a la luz de lo que pasaba en otros sitios. Andrés venía del Madrid de la Movida... Tan mitificada y también criticada tras su institucionalización en la segunda legislatura del PSOE, pero que obviamente tuvo una base real, no fue un invento (López Cuenca. Entrevista personal, 28/10/19).

A.P.S. fue demandado por el mundo artístico dado que respondían a un arte de su tiempo, y esto no quiere decir a la moda, sino consecuente con la realidad política, cultural y social. La actividad callejera de este grupo se ciñó sobre todo al contexto local; a pesar de que “se participaba en convocatorias de poesía experimental, por ejemplo, en Madrid, o de *copy-art*, en Barcelona” (López Cuenca, 2019). Casi toda participación expositiva del grupo A.P.S. tuvo lugar en espacios institucionales. También expusieron en la galería de Pedro Pizarro en Alhaurín el Grande, en 1986. A este respecto nos preguntamos cómo manejaron la situación de trabajar como grupo artístico -incluso cuando las identidades de sus componentes no se quieren revelar- para evitar, o, mejor dicho, para cuestionar el tema de la autoría artística.



Figura 69 - Instalación del proyecto *Sin Larios* de A.P.S. (Málaga, 1992) // Fuente: macba.cat

Cuando la gente empezó a preguntar quiénes éramos, quién formaba parte del grupo, empezamos a jugar con ese punto de la confusión y del anonimato. La gente pensaba que Agustín Parejo era uno de los miembros del grupo, el “líder” a lo mejor. Vamos, que no fue una idea estudiada. (...) Acerca de vender o reclamar autoría ... no se dio el caso, que yo recuerde. Si se vendió alguna cosa, no sería nada de envergadura. Pero, además, no es solo que no existiera mercado para aquello, sino que no se trataba de un grupo de artistas como actualmente se puede entender, sino de una gente que vivía junta en la misma casa, y lo compartía todo, desde la comida a las lecturas ... y esa producción “artística” hay que entenderla como parte de aquella experiencia vital (López Cuenca. Entrevista personal, 28/10/19).

Algunos de los proyectos urbanos de A.P.S. giraron en torno al cuestionamiento de situaciones cotidianas o al señalamiento de elementos urbanos y a la recuperación de su memoria. Tres de las intervenciones más destacables que queremos resaltar son *Caucus*, *Sin Vivienda*, y el proyecto *Sin Larios*. El primero de ellos consistió en la elaboración de una campaña política ficticia llevada a cabo en Fuengirola en 1986, en la cual uno de los integrantes del grupo se caracterizó como un candidato político a las elecciones de entonces, siendo retratado en carteles electorales con el lema



Figura 70 – Imagen del proyecto *Sin vivienda* (Málaga, 1991) // Fuente: macba.cat

VOTA MORENO (fig.68). La acción contó también con un coche propagandístico que a través de megáfonos lanzaba sus proclamas. Así, A.P.S. se infiltraba en el nuevo proceso democrático español, parodiándolo y creando una situación inesperada en un contexto ajeno al terreno museístico. El uso de los espacios “no artísticos a priori”, como a ellos se refiere López Cuenca, es constante en las acciones de A.P.S., logrando resultados azarosos e imprevisibles que cuentan con la participación voluntaria o involuntaria del contexto en el que se desarrollan.

Por otro lado, la obra *Sin Larios* (fig.69) nace de la propuesta que A.P.S. presentó al proyecto *PLUS ULTRA*, comisariado por Mar Villaespesa para el Pabellón de Andalucía de la Expo '92. Originalmente la propuesta se llamó Intervención sobre el Monumento del Marqués de Larios, Plaza de la Marina, Málaga (Méndez Baiges: 2013, 317). Este conjunto escultórico se compone de un alto pedestal en el cual se sitúa la imagen del Marqués de Larios, un nivel por debajo, una figura femenina semidesnuda con un niño en brazos representando La Caridad; y en el lado contrario encontramos la escultura de un hombre, también desnudo, que personifica la Alegoría del Trabajo. Este monumento se inauguró en 1899 y fue obra del escultor Mariano Benlliure. En 1931 con la proclamación de la II República tuvieron lugar en Málaga diversos incidentes que condujeron a

un grupo de personas a arrojar la figura del Marqués de Larios a la dársena del Puerto de Málaga, y a elevar a lo alto del monumento la figura del trabajador, que se mantuvo allí hasta el año 1951 cuando recobró su disposición original.

Así pues, la obra de A.P.S. implicaba una reflexión en cuanto a la memoria histórica del lugar, ya que proponía bajar a la acera la escultura del Marqués reemplazándola temporalmente por la figura que se encontraba a sus pies representando al obrero, emulando los acontecimientos de 1931. Esta propuesta no falta de humor e ironía, “quizás el último guiño paradójico, el de la realidad riéndose de sí misma, bajo su forma más hiperrealista” (Baudrillard: 2012, 61), no fue suficiente para convencer al entonces alcalde Pedro Aparicio del Partido Socialista<sup>94</sup>. La propuesta fue rechazada por el Ayuntamiento y el proyecto no llegó a concretarse como tal. No obstante, fue el proceso de la no materialización, la investigación previa y la controversia que generó en la ciudadanía a través de los medios de comunicación, lo que hizo que la obra cobrase sentido aún sin llevarse a cabo la acción propuesta. Así, la frase de A.P.S. que citamos al comienzo, “No hay otro fin que los medios”, se ve reflejada en este caso. La documentación de dicho proyecto fue finalmente exhibida en el Colegio de Arquitectos de Málaga. Además, camisetas, carteles y cajas de cerillas con las palabras Sin Larios -imitando la tipografía de la marca de bebida alcohólica- fueron distribuidas por la ciudad. Observamos, pues, cómo la estimulación de un análisis crítico de los símbolos que forman parte de nuestra cotidianidad se puede llevar a cabo sin la necesidad de producir un objeto fetichizado.

Por último, cabe destacar la acción *Sin Vivienda* (fig.70) de 1991. En ella A.P.S. se unió a la Asociación de Vecinos Sin Vivienda que solía manifestarse semanalmente para reclamar sus derechos por una vivienda digna. A.P.S. empleó el humor para infiltrarse entre ellos y añadir proclamas disonantes como *Nous sommes tous Agustín Parejo School* o *Málaga paradigma de la africanidad*. Estas pancartas se sumaban a las de la propia asociación generando un contraste interesante y cuestionando el compromiso del arte con su cotidianidad. La acción es una teatralización de las procesiones de Semana Santa en Málaga. Este gusto por el hecho performativo logra generar nuevas lecturas con una

---

<sup>94</sup> El rechazo por parte de la alcaldía a la realización del proyecto suscitó un debate dialéctico que se produjo a través de los medios; siendo muy relevante la carta que Alberto López Cuenca escribió en El Diario bajo el título *El gusto es mío* el 14 de julio de 1992 (A.P.S., 2016a).

alta carga política del espacio público. A.P.S. visibiliza estas luchas ciudadanas a través del lenguaje artístico para llegar a un público más heterogéneo.

Encontramos en el caso de A.P.S. una rara avis en el panorama local, no solo de aquellos años, sino hasta el día de hoy. La producción artística en Málaga no ha evolucionado en ese campo y lo único que ha mantenido una actitud independiente ha sido el *graffiti* primero, e intervenciones puntuales de arte urbano más adelante. Cabe también recordar que durante los noventa, Rogelio López Cuenca, el integrante más popular de A.P.S., comenzaría a trabajar por su cuenta y bajo su propio nombre, desarrollando proyectos relacionados con Málaga como *Ciudad Picasso* o *Málaga 1937*.

### 3.1.2. Inicios del *graffiti* en Málaga

En la capital de España se había desarrollado desde principios de los años ochenta un tipo de *graffiti* de firma autóctono que tenía que ver fundamentalmente con la cultura punk y heavy metal. En la ciudad de Málaga, como en la mayoría de ciudades españolas, el *graffiti* comenzó algo más tarde asociado a la cultura hiphop. Lo primero que se empezó a popularizar entre cierto sector de la juventud fue el *breakdance*, a partir de cuya estética surgió el *graffiti*. MS1, uno de los pioneros en Málaga, lo explica así:

Más o menos a los 11 años, sería en el 85. Echaban en la televisión un programa que se llamaba *Tocata*, y ahí había un concurso de baile que se llamaba *A Todo Break*, y de ver eso pues la gente ya se reunía a bailar y ese rollo. Entonces, esa gente que hacía *break* también hacía pintadas y firmas porque lo había visto en las películas de *breakdance*. Yo veía eso desde la perspectiva de un niño que jugaba con sus amigos. Esto era a nivel nacional porque lo emitían en TVE y en esa época todo el mundo veía la tele (MS1. Entrevista personal, 21/11/19).

Las primeras manifestaciones de *graffiti* en la ciudad de Málaga se suelen fechar alrededor del año 1985. La mayoría de escritores de aquella época coinciden en señalar el mural realizado por Spray Crew en la pared trasera del actual I.E.S. Miguel Romero Esteo como una de sus primeras referencias en la ciudad. Este mural lindaba con las vías del tren de cercanías, y en él se leían las palabras Radio City (fig.71). No es casualidad que Spray Crew, pioneros del *graffiti* malagueño, procediesen



Figura 71 – Fragmento del mural de Radio City (Málaga, años ochenta) // Fuente: Emi (Spray Crew)

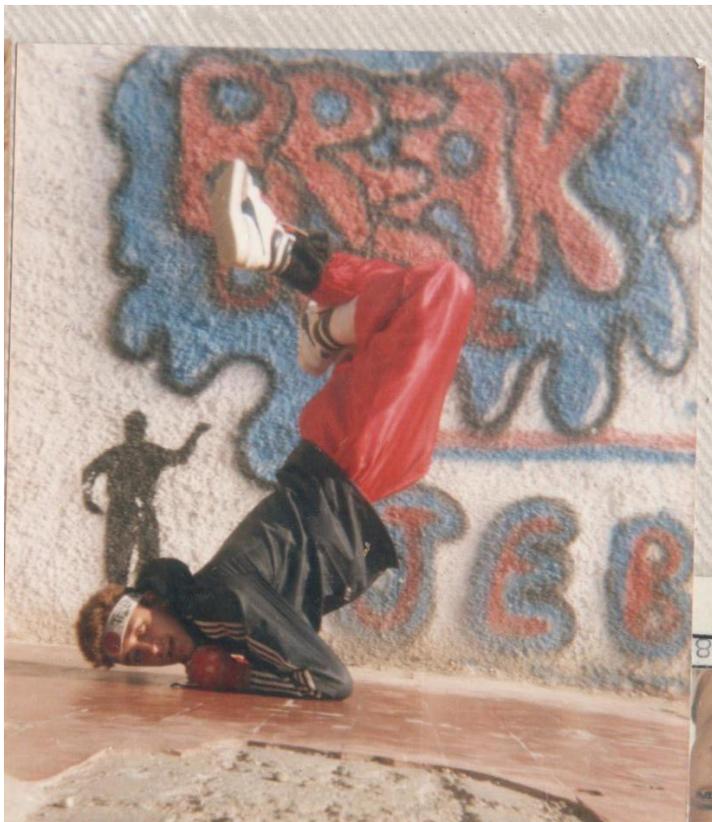


Figura 72 – Emi bailando frente al primer mural de Spray Crew (Málaga, 1984) // Fuente: Emi (Spray Crew)

justamente de la subcultura del *breakdance*, tan popular durante aquellos años. Así, los integrantes de esta *crew* primigenia eran tres: Emi, Truyi y Bernar. Precisamente Emilio (Emi), nos ha revelado que no fue esa pintada la primera, sino que hubo una anterior que realizaron él y Bernardo (Bernar) en el patio de su colegio de El Palo en el año 1984 (fig.72).

(...) nosotros teníamos en el colegio una zona donde había un aljibe y practicábamos bailando, y pensamos que por qué no tener una pintada allí donde bailábamos. Eso fue 1984. Pedimos permiso en el colegio y nos dieron dinero para los sprays, así que fuimos a la ferretería a comprar. Hice un boceto, se lo enseñamos al profesor y nos dijeron: ‘estos son unos artistas, pintan y bailan, adelante’. La verdad es que para nosotros era especial tener la oportunidad de que en el colegio nos dejaran bailar y hacer una pintada que ponía *breakdance* con unas letras pomposas. La pared era horrible, el spray salía y no lo controlábamos (Emi. Entrevista personal, 07/02/22).

En cuanto al mural de Radio City, Emilio nos cuenta que pertenecía a una serie de piezas de una campaña publicitaria muy particular. La historia es interesante puesto que ya entonces la práctica independiente del *graffiti* fue entendida por algunos como un instrumento del que sacar un beneficio económico. La historia tiene su origen en Javier Arquimbau, DJ y locutor de radio en la emisora Los 40 principales, que era conocido de Truyi. Arquimbau regentaba un disco-pub en la zona de El Perchel junto a otro socio: el local se llamaba Radio City. Así pues, este famoso mural, la primera pieza de *graffiti* hiphop en Málaga que muchos vieron, era un reclamo publicitario realizado por alguno de los primeros escritores de *graffiti* de la ciudad.

Querían darle publicidad al local, donde ponían música funky y tal, y promover aquel pequeño disco-pub. Los dos trabajaban en Los 40 Principales y tenían este negocio aparte. Nos propusieron que nos pagaban los sprays, y a cambio les hacíamos pintadas con el nombre del disco-pub Radio City; así que empezamos a hacer pintadas de eso. Una fue por la zona de Sacaba, otra por la terminal de trenes. En todas ponía Radio City, era publicidad, pero lo hacíamos sin permisos, era ilegal y eso era lo divertido. En aquella época no se perseguía esto tampoco. Porque lo que podías ver era *graffiti* político, pero lo nuestro no se perseguía. Pintabas en cualquier sitio y nadie te decía nada. Buscábamos muros que no fueran un problema y ya está. Estas personas nos proponían espacios que fueran un paso muy vistoso. Uno de ellos fue en la Renfe, al salir de las terminales; otro en La Misericordia, en El Palo o

Pedregalejo, no sé unos cuatro o por ahí. En varios puntos, y todas con un estilo de letras pompas. Todas eran distintos diseños, íbamos cambiando porque nos servía de iniciación (Emi. Entrevista personal, 07/02/22).

Esta anécdota de cómo se plantó la semilla del *graffiti* en la ciudad de Málaga es indicativa del devenir del *graffiti* local en los próximos años. El *graffiti* hip-hop malagueño nunca ha tenido una fuerte carga ideológica, por lo que los escritores de *graffiti* no se han planteado seriamente aspectos como la mercantilización de esta disciplina. El *graffiti* es un juego que no se concibe como un terreno crítico o reflexivo. No obstante, escritores como Elfo opinan que, aunque en los comienzos sus acciones no fueran manifiestamente críticas, su actitud y forma de ver la vida sí lo eran:

Yo creo que apolítico no era desde luego, siempre más de izquierdas y contestatario, revolucionario, anarquista, más que de derecha conservadora. Creo que el sentimiento hip-hop, el rap, era eso. Ninguno éramos nazis o fachas, éramos chavales a los que nos gustaba la cultura de Nueva York, la anarquía, la libertad, y vibrar con algo nuevo que no se sabía bien que era, que nosotros estábamos construyendo aquí, y que éramos los primeros. No íbamos con pancartas porque no jugábamos a eso, pero sí que nuestras ideas eran en consonancia con esto que te digo (Elfo, entrevista personal, 28/03/22).

Al igual que Spray Crew extendió el *graffiti* gracias a los encargos comerciales, los escritores posteriores también han trabajado en esta dirección. Así, por ejemplo, el escritor malagueño Lápiz comenta en una entrevista con el MC Gordo Master que una buena época de su trayectoria estuvo dedicada a los encargos para pintar locales de calle Beatas en el centro de la ciudad (Gordo Master, 2022). Al igual que él, muchos más han compaginado la labor independiente con la comercial, gracias a la cual ganaban algo de dinero y pintura para continuar su actividad personal. Algunos pertenecían no solo a la escena del *graffiti* de piezas, sino también a la del *graffiti* de firma o de *throw-ups* en autovías y trenes.

(...) de alguna manera vimos que los locales comerciales veían nuestras cosas y les gustaban. Un poco como pasa ahora, pintar para que quede bonito y para que no se lo toquen, en plan que se supone que lo que se pinta pues ya no se toca y tal. Y sí que salieron bastantes trabajos de pintar recreativos, tiendas de ropa y ese tipo de cosas. De hecho, yo en mi época fuerte de pintar *graffiti* sí que hice bastantes

trabajos comerciales en la costa, en Marbella, en Fuengirola .... Y de ir, por ejemplo, al Olivia Valere<sup>95</sup> a hacer un acting pintando, rollo performance. Cosas que no te podías imaginar antes. Era un poco una salida, que veíamos que te podías ganar la vida con esto y, bueno, lo hacías. Y también que así conseguías pintura, porque al principio lo que hacíamos era robar mucho porque no teníamos dinero para gastar en eso. También que los sprays con los que empezábamos eran sprays de coche, de estos de aceite, y eso costaba un dineral. Era imposible hacer una pieza entera con esos botes, como mucho blanquear a plástica y luego hacer los contornos y tal. Al principio era todo muy precario (Elfo. Entrevista personal, 28/03/22).

La historia de Spray Crew fue corta, pero intensa, dado que en aquella época apenas había manifestaciones similares. De hecho, Emi insiste en que sus únicos referentes fueron las películas americanas que llegaron a España y que trajeron consigo la moda del *breakdance* y, en consecuencia, la del resto de disciplinas del hip-hop. No obstante, gracias al contacto con Javier Arquimbau, Spray Crew tuvo acceso al libro *Subway Art* (1984).

Y respecto a las influencias, me consta, a través de Truyi, que el locutor de radio Javier Arquimbau estuvo en Londres y nos enseñó el primer libro<sup>96</sup> que habla de *graffiti*. Salía un chico entre dos vagones. Lo vimos por encima, porque ese libro ni se prestaba ni nada, creo que en el local que tenía este hombre, Radio City. Vimos algo del libro, pero poco más, ni lo fotocopiábamos ni nada. Todo surgía de un estilo propio y de lo que habíamos visto en las películas. De tres muy famosas: *Beat Street*, *Breakdance* y *Electric Boogaloo*, y luego había otra más antigua que no me acuerdo como se llamaba, *Style Wars*, creo. Pero esa ya la vi más tarde (Emi. Entrevista personal, 07/02/22).

En aquellos años ochenta la información era un tesoro muy preciado, puesto que no se tenía fácil acceso a internet ni existían tantas publicaciones o materiales especializados como los de hoy en día. Es por eso que los escritores pioneros insisten en ello, y rememoran aquellos momentos con cierta nostalgia. Cualquier descubrimiento era digno de un análisis profundo, y aunque el hecho de tener pocos referentes pudiera agudizar el ingenio, también constreñía la originalidad puesto que

---

95 Olivia Valere es el nombre de la discoteca más popular de la noche marbellí, frecuentada por la alta sociedad, y en la cual tienen lugar espectáculos y sesiones de DJ's prestigiosos de la escena internacional.

96 Cabe decir que *Subway Art* no es el primer libro editado acerca del *graffiti* hip-hop, pero sí el más popular y profesional, lo que lo ha convertido en un clásico de la escena.



Figura 73 – Skaters en Juvensur (Málaga, años noventa) // Fuente: stafimagazine.com (Archivo Juvensur)

los estilos se comenzaron a desarrollar justamente cuando el intercambio cultural empezó a fluir. De cualquier manera, los pioneros experimentan anhelo más que frustración cuando piensan en aquella época, a pesar de que entonces tuvieron que esforzarse mucho más para conseguir cualquier tipo de información. También hay que tener en cuenta que todos estos pioneros por aquel entonces no superaban los 20 años, y que muchos de ellos abandonaron la actividad del *graffiti* poco después de estas edades.

Así pues, en Málaga no se puede entender el *graffiti* sin establecer una relación con otras subculturas asociadas a lo urbano como el *breakdance*, el *skate* o el rap. Hubo un lugar específico donde todas ellas convivieron y que es mencionado asiduamente por los escritores de *graffiti* de la época. Si en Nueva York el lugar en el que los escritores se juntaban para mostrarse sus *blackbooks* era el Writers Bench en el sur del Bronx; en Málaga ese lugar fue Juvensur (fig.73) en el barrio de El Perchel, un espacio que nace asociado principalmente a la subcultura del monopatín.

Aunque el *skate* en Málaga comienza a practicarse desde finales de los años setenta, su relación con el espacio Juvensur no tuvo lugar hasta una década después en 1988. Es en este año cuando la Feria de la Infancia y la Juventud en su segunda edición decidió realizar una exhibición de patines, monopatines y bicicletas. El Ayuntamiento se pondría en contacto con el pionero malagueño del *skate* Paco Nuñez, que a través de la empresa gestora Edicons, llegó a un acuerdo para construir una rampa en estas instalaciones. Aunque la edición de esta feria concluye en enero del año 1989, los usuarios de la famosa rampa de Juvensur lucharon para continuar usando ese espacio, consiguiendo finalmente su objetivo. El lugar se convirtió en un punto de encuentro para los jóvenes de la época con inquietudes en movimientos urbanos como el *skate*. El hiphop también estuvo allí presente, que de la mano del *breakdance* abrió la puerta al *graffiti* en la ciudad. Los jóvenes interesados comenzaron a encontrarse en este lugar, donde se realizaron diversas fiestas en las cuales se dio un intercambio de experiencias e información que fueron las semillas para una época dorada en cuanto a las manifestaciones urbanas independientes en la ciudad (Medina, 2014).

Lo que tuvo Juvensur es que unió los ambientes que se estaban empezando a generar en la ciudad. Movimientos que estaban todavía muy en ciernes como eran el *skate*, rap, *breakdance*, *graffiti*. Yo no recuerdo exactamente si era la gente de Radio City, Javier Arquimbau –que era un DJ–, la que andaba por allí. Creo que ellos fueron los que animaron la escena y a los primeros bboys, bikers ... Y allí fue donde tuve mi primer contacto con gente de la escena (Susto. Entrevista personal, 11/03/20).

De la misma manera, MS1 también habla de Juvensur como el lugar donde distintas escenas se mezclaron y dieron lugar a manifestaciones culturales ricas, que posteriormente germinarían en carreras exitosas, por ejemplo, en el mundo de la música.

Aquí todo empieza con el *graffiti*. Eso atrae todo lo demás. Aunque es cierto que muchos rapeaban a la vez que pintaban. En el 89, creo, hay un concurso en Juvensur (...), y en ese concurso de rap, que fue súper conocido, participan un montón de escritores de *graffiti* rapeando con grupos improvisados que hicieron entre ellos. Yo eso lo vi como público en la discoteca y era la primera vez que veía rapear en vivo. Colegas que son de mi grupo de *graffiti* como Look, Rayk, ASB, más gente como Total S, Kaos y algunos más participan en ese concurso. Yo todavía no los conocía personalmente y ahí me enteré que esa peña era la misma que pintaba por ahí por

Carretera de Cádiz y esa zona. Luego más adelante ya se formó Nación Sur y otros grupos<sup>97</sup> (MS1. Entrevista personal, 21/11/19).

También Emi, que sentía su veteranía a pesar de su juventud, tiene palabras para Juvensur, lugar que solía frecuentar y que además fue espacio de encuentro con otros escritores que comenzaban en ese momento.

Era un sitio donde contactamos con gente del oeste de Málaga; lo que luego han sido los primeros raperos de la ciudad participaron allí, como Mane<sup>98</sup>, dos hermanos que rapeaban muy bien pero luego desaparecieron, y gente que estaba iniciándose en el *hiphop* a través de lo de Madrid, y de que había cosas autóctonas de España. (...) Todo el tiempo que estuvo aquello abierto nosotros estábamos allí, íbamos muchísimo. Yo tengo unos recuerdos preciosos, aquello era un paraíso para nosotros, estaba la disciplina urbana, gente patinando, *skate*, gente de la calle, nosotros bailando. También la gente que había ido al concurso de rap. Era un poco comercial. Ten en cuenta que estaba montada por Los 40 Principales, entonces había de todo. Era un



Figura 74 – Personaje de JES en un mural colectivo (Málaga, 1994) // Fuente: Archivo de Fon Díaz

97 Entre esos otros grupos se encontrarían Hablando en *Plata*, Triple XXX o el MC Elphomega.

98 También conocido como Spanish Fly, del grupo Triple XXX de Huelin (Málaga).



Figura 75 – TCB Fanzine (Málaga, 1993) // Fuente: Archivo de Fon Díaz



Figura 76 – Fanzine Linea de Fuego, editado por Nación Sur (Málaga, 1992) // Fuente: Archivo de Fon Díaz

batiburrillo, un lugar muy bueno. Más tarde, la gente quedaba los domingos para patinar y eso, igual que los breakers que quedábamos en el parque y tal. Eso se perdió ya en los ochenta (Emi Entrevista personal, 07/02/22).

A partir de Juvensur la escena se iría haciendo más potente en esos años. El *graffiti* dejaba de estar tan asociado al breakdance, y el influjo del rap comenzaría a ser mayor entre muchos de sus protagonistas locales. El grupo TCB al que pertenecerían escritores que más tarde harían carrera en el mundo de la música, fue probablemente uno de los que mayor información obtuvo en la época. De hecho, fue esta *crew* una de las primeras, si no la primera, en editar un fanzine malagueño sobre *graffiti*, que llevaría el nombre homónimo de TCB Fanzine.

Casi todos los escritores malagueños consultados convienen en que fue Spray Crew la primera generación del *graffiti* en Málaga, los pioneros originales por decirlo de alguna manera<sup>99</sup>. Curiosamente Spray Crew provenían de la zona este de Málaga, la cual desde entonces no se ha caracterizado por una escena sólida; lo opuesto a lo que ocurriría en la zona oeste. Su alta densidad de población, muy

<sup>99</sup> Cabe decir que también existió un escritor de *graffiti* en aquella primera época, mucho más desconocido, que firmaba con el nombre de Scaño.

superior al resto de la provincia, sumado a la realidad obrera de estos barrios y un estilo de vida callejero, fueron el caldo de cultivo perfecto para que muchos de los jóvenes de la zona abrazaran la cultura del hiphop en general, y del *graffiti* en particular.

Será en los noventa cuando tenga lugar la edad dorada del *graffiti* en la ciudad. Como en cualquier otra disciplina, esta efervescencia del movimiento se produjo gracias a las conexiones con otras escenas. En el caso de Málaga fue principalmente la que se estableció con escritores de zonas de Madrid como Alcorcón, Móstoles y Fuenlabrada (fig.74). En esos primeros años noventa, antes de la popularización de internet, cualquier información era muy perseguida. Se fotocopiaban, no ya fanzines, si no fotocopias de fanzines (fig.75 y 76). También extranjeros, especialmente belgas y franceses. Se imitaban, incluso, el aspecto de los artistas que aparecían en las portadas de los discos de rap. Cualquier pista acerca de lo que era el hiphop y cualquier aspecto relacionado, sobre todo estéticamente con el *graffiti*, era recibido con entusiasmo por decenas de jóvenes ávidos de conocimiento. MS1, de hecho, destacaba la historia del momento en que Spray Crew vio por primera vez el Subway Art como un hecho relevante en todo este relato. A pesar de que pudiera haber ciertas personas con información privilegiada, las influencias provenían mayoritariamente de las mismas fuentes, y esto daba lugar a una homogeneización de la escena local superior a la actual. Es por ello que gran cantidad de escritores de esta época presentan estilos similares con diferencias sutiles, que solo eran capaces de apreciar aquellos que estaban muy inmersos en la disciplina.

Continuando con el testimonio de algunos de los escritores pioneros de aquella época, encontramos como todos coinciden en señalar a esa “jungla sur madrileña” a la que nos hemos referido hace unas líneas, como la mayor influencia del *graffiti* en Málaga en los noventa.

El recuerdo más antiguo que pueda tener de esto es de la gente de Alcorcón: Jes, Ose, Pillo, Alicia, Juez. Entraron en contacto con el Look que se fue a la mili a Madrid y ahí se produjo una relación bastante intensa. De hecho, yo considero que esa fue la época de esplendor del *graffiti* en Málaga. Ese contacto con Alcorcón produjo una evolución del grafiti *hiphop* en Málaga considerable. Y desde mi experiencia creo que ésta fue la época dorada (Susto. Entrevista personal, 11/03/20).



Figura 77 – Mural de Rayk (TCB, LKP) (Málaga, años noventa) // Fuente: Archivo de Fon Díaz

Algo que sería relevante comentar es que parte importante de esta influencia del *graffiti* malagueño viene del madrileño, sobre todo el de Alcorcón y Móstoles, ya desde el 89 gente de allí viene a pintar y los de Málaga también viajábamos a conocer esa escena madrileña tan potente. Gente como Dark, Jes, Oshe, Juez, Kami, la *crew* QSC, y muchos otros escritores madrileños dejaron su huella en la ciudad.

(...)

Yo creo que la peña de Málaga desde mediados de los ochenta, esa gente que hemos hablado del break y gente del *graffiti* del 89 ya tenía muchos contactos con gente de Madrid, Alcorcón y Móstoles. Ellos ya iban a Madrid, a Nuevos Ministerios, que era la zona donde se cocía el asunto. Se crea esa conexión ahí y esa unión que hace que vengan aquí, también. Esa escena era la mejor de España en ese momento junto con la de Barcelona y Alicante (MS1. Entrevista personal, 21/11/19).

Durante los noventa se observa un salto cualitativo en el *graffiti* local debido a todas estas interconexiones. A diferencia de lo que algunos pudieran pensar respecto a que la originalidad se iba a ver lastrada en el momento en el que hubiera demasiados referentes, lo cierto es que sucedió al



Figura 78 – El grupo de rap malagueño Nazión Sur (Málaga, 1990) // Fuente: laopiniondemalaga.com

revés. Ese estilo de Nueva York que entró en Málaga a través de Madrid supuso un salto de calidad en las piezas, firmas, y en general en todo el movimiento. No es que fueran menos originales, es que se impuso una nueva originalidad, que de hecho dio pie a formas de hacer muy particulares dentro de la escena. Así, y ya durante los noventa se pueden observar en Málaga piezas de *graffiti* más depuradas (fig.77) y un boom de escritores especialmente en la zona oeste de la ciudad. Los viajes de muchos de estos protagonistas a Madrid, Barcelona o Alicante enriquecen la escena, que junto al rap local crece exponencialmente durante esta década (fig.78). A lo largo de esos años entran en contacto con este movimiento algunas personas que más tarde serían importantes agitadores y divulgadores del movimiento hip-hop, y de las corrientes independientes en general, como es el caso de Fon, que desde muy joven convive con esta época dorada que se venía dando en barrios como el suyo, La Paz. Sus primeros recuerdos son ya de escritores locales con un estilo definido (fig.79) y de foráneos que venían a pintar también a la ciudad.

(...) la primera pieza que recuerdo ver es por la INEM en el barrio de La Paz. Era del Look y SMO de Zaragoza, creo; eran unas letras con un par de muñecos, que eran como círculos negros con ojos y manos con guantes. Eso es de lo primero que recuerdo. Para un chaval de esa edad con 9 o 10 años te quedabas impactado de no haber visto antes nada así, (puede que sí antes, en la presentación del príncipe de Bel-



Figura 79 – Mural de Look (Málaga, 1991) // Fuente: Archivo de Fon Díaz

air), porque ellos fueron los que trajeron eso a Málaga. No te sé describir la situación, pero de ‘flipaera’ máxima seguro (Fon. Entrevista personal, 12/04/20).

A este respecto es muy interesante entender que las nuevas generaciones que surgían a mediados de los noventa bebían directamente de las influencias que veían en la calle, de vecinos suyos. A diferencia de lo que relataba Emi, cuyas influencias eran únicamente de películas extranjeras y de alguna publicación difícil de conseguir; ahora los jóvenes de la ciudad podían experimentar directamente el *graffiti*, ver cómo se pintaba y seguir el trabajo de los distintos escritores físicamente. El *graffiti* se convertiría así en un elemento más de la ciudad, el juego comenzaba a tener más participantes y esto hacía que cobrara mayor importancia, no solo a nivel local, sino nacional. Esto daría pie a que se crease una escuela propia en la cual, al ser la información aún muy reducida, los escritores que comenzaban copiaban eminentemente a los grafiteros locales.

Yo tengo recortes de cuando era chico donde me hacía muñecos copiados totalmente del estilo del Look. Al no llegar muchas revistas y tal, yo veía ese estilo en la pared tan vacilón, que lo era y lo sigue siendo, vaya; y yo lo que hacía era directamente copiar el estilo, le ponía frases y movidas en inglés sin tener ni idea, porque quedaban guapas y me gustaba como sonaban (Fon. Entrevista personal, 12/04/20).

En una línea similar, el escritor malagueño Presto, que comenzaría también a finales de los noventa, nos habla de nombres concretos y del influjo que tuvo para él ver murales en Málaga de escritores de otras ciudades:

Sobre todo, me gustaban mucho los muros con gente de fuera, como con gente de Barcelona, la PDM, y recuerdo muros del Ratón (Look) con el Rostro y el Poseydon de Barcelona en el callejón de la LKP, en la INEM, en la antigua estación de San Andrés, en Los Prados, que había un montón de trenes pintados (Presto. Entrevista personal, 11/04/20).

Encontramos, además, otros aspectos interesantes y que de alguna manera conectan con el espíritu que se iniciara en Jovensur. A finales de los noventa, cuando este lugar ya no existía, empiezan a tener lugar algunos eventos relacionados con el hiphop entre los que siempre se podía encontrar alguna exhibición de *graffiti*. De hecho, también se impartieron algunos cursos que daban jóvenes escritores y que logró enganchar a futuros grafiteros. Fon nos cuenta que uno de ellos fue en su instituto alrededor de los años 97 o 98:

(...) la primera pintada fue en el Instituto Litoral, que también fue mi primer instituto. Hubo unos chavales que hicieron un cursillo de *graffiti* de un día, te daban pintura y pintabas en el patio del cole con la supervisión de ellos, había varias personas y una es la que te enseñaba que era el que firmaba Zilk, S2M que era Pelis, otro chaval de la MXP, y el King. Había gente que fue como para pintar y el Zilk que era el que te enseñaba nos trajo revistas de *graffiti* que es la primera vez que vi un Aerosol Kingdom, Gameover y todo eso. Era un día que te enseñaban cosas, y en la pizarra iba enseñándote en plan ‘esto es el inline, esto el outline, brillos y demás’; y yo lo que quería era hacer muñecos y me adaptaba, aunque las letras siempre me han flipado y no tenía problemas en que me enseñaran eso (Fon. Entrevista personal, 12/04/20).

De este modo, observamos cómo el *graffiti* en muchas ocasiones comenzaba como un juego de niños, algo divertido que hacer para copiar lo que habían visto en las calles. En cierto modo, se desarrollaba como una actividad inocente que no tenía hasta el momento, al menos en Málaga, un componente vandálico muy acentuado. Por otro lado, hemos también de referirnos a la importancia que en aquella época supuso la aparición de revistas y material especializado, promovido también por la irrupción de tiendas concretas del ámbito. De hecho, también hubo otros ámbitos que se

conectaban al *graffiti*. Presto, por ejemplo, remarca la importancia que el *skate* tuvo en su formación como escritor de *graffiti*:

Yo el primer referente que tengo, en realidad, son revistas de *skate*, y ahí venían algunas piezas. Nos pasaba revistas el hermano de un colega del colegio. Recuerdo la Slap Magazine. En los vídeos de *skate* también salían pintadas. Antes de empezar a pintar en la calle firmaba en papel, hacía bocetos ... y cuando realmente me tiro a la calle es cuando empiezo a ver las pintadas en los sitios que te he comentado (Presto. Entrevista personal, 11/04/20).

Acerca de las influencias del *graffiti* en la ciudad de Málaga observamos que el contexto local apenas se tuvo en cuenta como leitmotiv. Lo que más influyó desde un primer momento fue la cultura hiphop exportada de Estados Unidos, que fue absorbida por los escritores locales a partir de la cultura popular o, indirectamente, a través de otras escenas como la madrileña. Una de las escritoras malagueñas que comenzó a tener sus primeros contactos con el *graffiti* local a finales de los noventa es Kyo, que respecto a este tema apunta lo siguiente:

En aquella época parece que teníamos afianzados los cuatro elementos que se inventa Estados Unidos, en el sentido de que eso es un producto con el que quieren hablarte del *hiphop*, con esos cuatro elementos ... Y en esa época pues te llega que para ser eso, pues tienes que escuchar rap, bailar, pintar, pinchar ... y si sabes de grupos americanos mejor, porque más respeto vas a tener y esas tonterías de cuando tienes 15 años. Después te das cuenta de que el flamenco también mola un montón, y es nuestro ... Esa época está ligada a una estética y a una subcultura que, en este caso, sería pues la más rapera ... (Kyo. Entrevista personal, 22/06/23).

Esta época dorada de los noventa en la cual el *graffiti* malagueño avanzó formal y técnicamente no se puede comprender sin la recepción de nuevos referentes, información especializada y materiales específicos que llegan a la ciudad gracias a la aparición de una serie de tiendas que trabajaban en este ámbito. Muchos de los escritores consultados sitúan sus primeros recuerdos -más allá de los lugares no especializados, como ferreterías y centros comerciales-, en una tienda llamada Ecopintor, donde se podía encontrar la marca de sprays Felton, especializada en *graffiti*.

Pues a finales de los ochenta y principios de los noventa la gente no compraba, se robaban en el Pryca y eran pues los Novelty, Duplicolor ... pintura para coches muy aceitosa que no tiene nada que ver con la actual. Los más baratos igual valían entre 700 y 1500 pesetas. Ninguno nos podíamos permitir eso. En el 91 o 92 en una cadena de droguerías que se llamaba Hinojosa. Había una en calle Gaucín, donde vivía gente de mi grupo, ahí vendían una pintura anterior a Felton que se llamaba Spray Color. No eran muy buenas, pero superaban a las que había en ese momento. Tamaño pequeño de unos 200 ml. Y esos eran los que se utilizaban entonces. Para las boquillas la gente incluso iba al supermercado y las cogía de otros productos de limpieza o de lo que pillaran, y se experimentaba con eso porque no había tiendas especializadas como ahora. En esos años ya se trucaban las boquillas con alfileres, mecheros y demás.

(...)

La primera marca profesional que llega es Felton ya pensada para el *graffiti*, que la vendían en el Parque Mediterráneo, en una tienda que se llamaba Ecopintor. En esa tienda trabajaba un grafitero, de los primeros, que ponía Kaos. Pues trabajaba allí de dependiente y trajo Felton. A finales de los noventa surgen otras tiendas, recuerdo una en calle Cuarteles que se me olvida el nombre, ahí ya si llega Montana, es de las primeras que yo recuerdo. Era tienda de pintores, pero también traían fanzines como en Ecopintor, que les facilitaban los distribuidores de estas marcas de pintura (MS1. Entrevista personal, 21/11/19).

Tal y como comenta MS1, esta información es compartida por muchos otros escritores. Fon concuerda con la idea de señalar a Ecopintor como la primera tienda con material especializado:

Yo recuerdo el Ecopintor, que estaba (y sigue estando) al final del Parque Mediterraneo, entre el Carril de la Chupa y el Ave María. Aquello lo regentaba uno que pintaba, el Kaos. Allí no podías pillar fanzines, sino que te los enseñaba para que los vieras. Pero fanzines y revistas y tal, pues en una tienda de calle Salitre que estaba pintada por fuera por el Ikez con unos muñequillos. Ahí me parece que vendían (Fon. Entrevista personal, 12/04/20).

Estas dos décadas iniciales del *graffiti* malagueño significaron los cimientos de una subcultura que iría en crecimiento durante los próximos años. No solo aumentando el número de escritores y

escritoras, sino también de lugares y eventos para la divulgación y el conocimiento. La ingenuidad propia de los comienzos es algo irrecuperable, así como la determinación y el arrojo de muchos de sus protagonistas, que se sumergieron en una disciplina novedosa por el mero hecho de disfrutar de un extraño juego en el entorno urbano. Todos aquellos escritores que comenzaron durante estos años son los responsables del desarrollo posterior de la subcultura del *graffiti* en Málaga, pero también de otras disciplinas cercanas como las del arte urbano, e incluso de determinadas acciones o reflexiones de ámbito más académico.

### 3.2. El *graffiti* en el nuevo siglo (2000-2013)

Tras las distintas manifestaciones artísticas de corte independiente en la Málaga de los ochenta, fue el *graffiti* lo que se impuso popularmente. Proyectos como los realizados por Agustín Parejo School influyeron en casos puntuales, pero la mayor influencia para la generación inmediatamente posterior fue el *graffiti* de los años noventa.

La tienda Star Wears abrió sus puertas en la Navidad de 1999. Elfo, uno de sus dueños nos comentaba que para entonces él prácticamente había dejado de pintar en la calle. Como en su caso, muchos otros miembros de esa primera o segunda generación abandonaron el *graffiti*, o al menos dejaron de dedicarse a él de manera tan intensa. Durante estos años jóvenes escritores comenzaron a tomar el relevo. El fácil acceso a material especializado a un precio razonable, así como la posibilidad de encontrar información de nicho a través de la difusión de internet hizo que estas nuevas generaciones presentasen particularidades concretas. Lo primero, y quizás más importante, es el hecho de que los nuevos escritores ya conocían el *graffiti* de forma casi nativa, habían nacido con él, era parte de su imaginario urbano.

Los escritores del nuevo siglo pintarían fundamentalmente animados por lo que ven en las calles de sus barrios, colegios, institutos o cualquier lugar que transitasen. Durante estos años se dio el relevo a una nueva generación. De las conversaciones mantenidas con algunos de los protagonistas de esta época atisbamos una sensación de desencanto respecto a la evolución del *graffiti* y al ambiente entorno al mismo. Los noventa se convirtieron en una época idealizada que se deseó emular. Y a pesar de que ya a comienzos del siglo XXI existía más información y material especializado, para muchos

grafiteros no fue suficiente para considerar siquiera la posibilidad de una evolución significativa de la disciplina.

Otra de las cuestiones a tener en cuenta fue el endurecimiento de las autoridades respecto al *graffiti*. En los noventa aún era posible pintar en la calle sin grandes preocupaciones por las multas. Lugares como el conocido callejón de la LKP en la zona de lo que hoy es La Térmica, era uno de los *halls of fame* más visitados de la ciudad. En él se podían ver piezas en su mayoría de la *crew* LKP, entre cuyos miembros estaban los integrantes del grupo de rap Hablando en Plata Squad. Con la llegada del nuevo siglo, y la alcaldía de Celia Villalobos, algunos de estos focos desaparecieron.

La época mala mala de Málaga para el *graffiti* fue cuando yo tenía la tienda. Ahí el ayuntamiento empezó una política de pintar de gris las paredes, de tapar todos los *graffitis*, no dejar ningún muro libre. Todo fue una política de tolerancia cero. Y esa época sería el principio de los 2000. De hecho, desde la tienda organizábamos muchas *jams* de *graffiti* para traer a gente de fuera y demás, y hubo un año en que los propios artistas de Málaga hicieron boicot y no pintaron. Pusieron todos los paneles de gris. Nos quedamos con la pintura y ya está. (Elfo. Entrevista personal, 28/03/22).

También MS1, que seguiría pintando, y que adoptaría otros roles como el de divulgador de la escena, siendo además encargado de una tienda especializada en la ciudad, nos contaba algo similar a la experiencia de Elfo respecto a estos primeros años del siglo XXI:

En esta época surge un cambio generacional muy natural, peña nueva con ideas nuevas. La historia pierde un poco el encanto *underground* que había en los ochenta y noventa. Se comercializan los productos, aparece internet, y toda esa esencia se pierde. La escena del *graffiti* local sufre muchísimos cambios, destacaría la represión policial ejecutada por el nuevo gobierno de derechas en el Ayuntamiento en aquellos años, y como desplazan a los grafiteros a otras zonas más alejadas del casco urbano (MS1. Entrevista personal, 21/11/19).

En la misma línea nos hablaba Fon, que además relaciona estos hechos con la razón por la que en cierto modo el muralismo se deja algo de lado durante estos años por muchos escritores, que deciden pasarse al vandalismo o simplemente renunciaron a pintar:

Hubo un punto en que ‘la Celia Villalobos’ le quiso dar un lavadito a Málaga y borró el callejón de la LKP, las vías de San Andrés y muchos puntos con muros emblemáticos, entonces yo estoy casi seguro de que las *jams* de la Marina se acabaron por eso. Muchos murales guapos y zonas para pintar ya no estaban disponibles. Entonces mucha gente decía ‘me paso al vandalismo y la habéis cagado’, y otra directamente se quitaba de pintar. El *graffiti* nunca ha sido ninguna preocupación como para tratar bien a la gente que pinta (Fon. Entrevista personal, 12/04/20).

De cualquier manera, durante estos años surgieron muchísimos escritores de *graffiti* en la ciudad; Fon, por ejemplo, nos habla de que su actividad más intensa en este campo fue precisamente durante estos años, donde solía salir a pintar con otros escritores como Lalo, Alfil, King, Mago, Malo, Dei, Ikez, Presto, Sono, Kyo o Pablo23. Gran parte de ellos, 20 años después, continúan pintando o vinculados de algún modo al *graffiti*. Presto, uno de los escritores más completos y prolíficos de la escena, comenta que una de sus épocas más enriquecedoras fue la de estos primeros años del siglo XXI, en los cuales junto a Susto y Bufón pintó una serie de murales muy interesantes. Además, señala que le “encantaba pintar con ellos, porque me contaban historias de la época y anécdotas del graffiti que yo no conocía.”

Es también necesario hablar sobre qué supuso internet durante estos años en la escena malagueña. Es posible que este nuevo recurso tuviera mayor impacto en lugares más alejados de los epicentros influyentes de la escena, dado que estos sitios pasaron de no tener ninguna información a contar con muchísima en cuestión de unos años. Para conocer la opinión de los escritores de Málaga y medir este influjo, hemos preguntado acerca de esta cuestión, por una parte, a los más veteranos, personas que comenzaron sin acceso a este recurso. Y, por otra parte, a escritores que comenzaron ya en la primera década del siglo XXI, cuando internet se convirtió en una herramienta más de la que nutrirse (como lo fueron los fanzines años antes). Así, Emi, de los pioneros Spray Crew, nos contaba lo siguiente acerca de la posibilidad de acceso masivo a internet en su época:

Pues es ciencia ficción, no solamente por los medios de comunicación y por cómo se comparte -y especialmente el *graffiti*-, sino por hasta donde ha llegado. Ya a finales de los noventa había crecido a nivel de arte contemporáneo. Por una parte, pierde el lado gamberro, pero, por otro lado, tiene una parte muy buena, se ha hecho una profesión, forma parte del arte urbano, es una disciplina artística más, ha crecido.



Figura 80 – Pegatina de la tienda Star Wears sobre un blackbook de Look // Fuente: Autoría propia

(...)

En mi época me volvería loco. Para bien podría compartir lo que hago y tener influencias de otros, como hacemos todos los artistas. Para mal, quizás, eso mismo te puede influenciar tanto que te puede quitar lo que tú haces. Si tienes demasiada influencia podrías terminar copiando a los demás. Es fantástico lo que hay ahora, pintadas por todos lados, sprays especiales, mucho nivel (Emi, entrevista personal, 07/02/22).

Mientras que un escritor malagueño nacido en los noventa, Imon Boy, se refiere a internet poniendo de referencia precisamente a Spray Crew:

Si antes los que empezaron a pintar *graffiti* ... no sé los de Spray Crew decían que pintaban con grasas de coche, con tizas, hasta que traen un spray, después viene uno de Madrid que ha visto en una revista de Nueva York lo de las flechas, y ahora pues le meten flechas ... entonces imagínate eso, pero con internet, a lo grande, a escala. Pues lo tienes todo, sobreinformación, puedes copiarte, inspirarte, lo que sea ... de un chino, un australiano ... eso a nivel de influencia, y a nivel mediático ... no solo en el *graffiti*, sino en todo ... (Imon Boy. Entrevista personal, 21/06/23).

### 3.2.1. Tiendas: lugares de divulgación

Las tiendas de *graffiti* -en general de cualquier subcultura- no funcionan solo como establecimientos comerciales, sino como lugares de intercambio de información y de reunión. En Málaga existían determinadas tiendas que comenzaron en los noventa a vender material especializado para el *graffiti*. Estos establecimientos solían ser comercios tradicionales de pintura que añadieron a su catálogo algo de material especializado, pero que no tenían un conocimiento directo del *graffiti*. Por lo que es prácticamente unánime la idea de que Star Wears (fig.80) fue la tienda que dotó de material especializado de calidad a la escena malagueña. Uno de sus dueños, Elfo, también conocido como Elphomega, que además de escritor de *graffiti* es un reconocido rapero de la escena local y nacional, nos cuenta cómo surgió dicho proyecto:

Pues la tienda se abrió en navidades del 99, cuando el cambio al euro, el efecto 2000 y todo eso. Fue idea en principio de mi hermano, de un colega nuestro y mía. Lo decidimos los tres. Yo en esa época vivía en Fuengirola con mis padres, tendría unos 22 o 23. No había nada en Málaga que se pareciera, y también queríamos venirnos aquí a vivir los dos e independizarnos. Alquilamos un piso mi hermano y yo. Nuestro socio ya vivía aquí en Málaga. Así que tiramos para adelante. Al principio era una mezcla entre *hiphop* y *hardcore*. Teníamos productos de la escena *hardcore* de Nueva York: sudaderas, chubasqueros, discos ... Y también era para tener un sitio donde la gente se pudiera juntar a intercambiar y a comprar cosas que no había en la ciudad. La gente se podía reunir también a intercambiar bocetos o a llevar sus maquetas y folletos musicales para venderlos a nivel *underground*. Una especie de sitio de reunión no solo para vender, sino para reunir a gente que estuviera desperdigada. Y para comprar pintura que no podían comprar en otros sitios. Nosotros trajimos Montana que había empezado hacia pocos años, y fuimos los primeros en traer eso. También Poscas, revistas especializadas, videos de *breakdance*, de *graffiti*, vinilos de rap, cds, cintas ... todo lo que se te ocurra del género (Elfo. Entrevista personal, 28/03/22).

Star Wears -que surgió paradójicamente cuando la época dorada del *graffiti* local ya había llegado a su fin- coexistió con otras tiendas del género. Es reseñable la manera en que una tienda como Star Wears nace después de que el movimiento creciese y no antes. Es decir, el *graffiti* local maduró y se desarrolló a pesar de no tener referentes cercanos o fácilmente accesibles. De hecho, una tienda

como la de Elfo fue un resquicio de todo aquello, algo así como un espacio extraordinario dentro de un ambiente de ordinariez regentado por negocios que se sumaban a una moda y no a un ánimo divulgador. La escena local lo sabía. MS1 nos habla de esto diciendo que fueron años en los que surgieron tiendas de mala calidad que trataban de aprovechar la moda, destacando en concreto el caso de Búho 13. También Fon se refiere a esta tienda comentando que “era algo que funcionaba a nivel nacional, y (que) acabaron enmarronando a los dueños por evasión fiscal, blanqueamiento de dinero o alguna cosa del estilo.” Incluso Presto, que trabajó un tiempo en dicha tienda, dedica no muy buenas palabras acerca de la misma:

La verdad es que tampoco hay mucho que contar de aquello. No era una tienda que me gustase. Simplemente trabajaba allí por ganarme algo de dinero. De hecho, yo la pintura iba a comprarla a otros sitios como Star Wears. Cuando me gastaba dinero me lo gastaba en las tiendas que realmente me interesaban. En Buho13 yo tampoco tenía mano para traer material ni nada, porque esa tienda era una franquicia que se dedicaba a traer ropa de moda y que se metió en el *graffiti* como otra moda más. Al ser una franquicia lo tenían todo estipulado y no me podía salir de ahí. Claro que tenía ganas de intentarlo, pero no se podía (Presto. Entrevista personal, 11/04/20).

Búho 13 fue una de las tiendas que mostraba un ansia por comercializar la estética urbana en general, y el *graffiti* en particular. Pero hubo otras tiendas tradicionales de pintura que comenzaron a vender herramientas para el *graffiti* y material variado (revistas, camisetas, etc.) como la desaparecida Fachton, en el barrio de Capuchinos, que contribuyó en cierto modo, y como explica Elfo, a dificultar la subsistencia de tiendas como Star Wears:

Con esas tiendas yo no podía competir porque podían traer el triple de cantidad que yo, porque eran tiendas grandes, con poderío económico, que además lo traían más barato, porque al traer más cantidad pues les hacían descuento. Entonces si el bote salía a 15 o 20 céntimos menos, la gente lo compraba allí. Fue una época en que, claro, yo defendía mi tienda porque realmente lo hacíamos también por el movimiento, y esa gente nada más que quería venderte, era puro negocio, era como el enemigo. Lo nuestro fue como hacer nuestra trinchera, hacer *jams* y demás ... Eso mismo hoy sería aún mucho más complicado de mantener que entonces, porque todo el mundo es aún más individualista (Elfo. Entrevista personal, 28/03/22).



Figura 81 – Star junto a Pablo23 pintando en la Plaza de la Marina (Málaga, 2006) // Fuente: Autoría propia

Por último, hemos de nombrar a la tienda Bronco Estilo, que abrió sus puertas en 2003 en pleno centro de Málaga. Esta tienda la regentó el escritor MS1. Aunque no poseía la misma reputación que Star Wears, Bronco Estilo fue un punto intermedio entre ésta y las tiendas franquicia como Búho 13. No obstante, si bien no era una creación local sí era una tienda especializada y más comprometida hacia la cultura y la escena del hiphop.

El dueño de la marca era un colega que me propuso la idea de abrir la tienda en Málaga, él ya tenía una tienda en Madrid, vendía también a través de las tiendas Tipo y estaba muy bien posicionada a nivel nacional. Fue la primera marca de ropa de *hiphop* que se creó en España y la verdad es que funcionó muy bien. Tuve la oportunidad de ofrecer en la tienda una marca de pinturas de sprays que no se había comercializado nunca aquí, como Montana Cans, además de libros, revistas y mucho material para grafiteros. Todo esto ocurrió entre 2003 y 2009, fue una experiencia increíble, de la que aprendí mucho y me permitió conocer también a muchísima gente (MS1. Entrevista personal, 21/11/19).



Figura 82 – ASB contra la política de Celia Villalobos en Plaza de la Marina (Málaga, 2000's) // Fuente: Archivo Fon Díaz

### 3.2.2. *Jams*: puntos de encuentro

En los primeros años del siglo XXI Star Wears organizó varias *jams* en la Plaza de la Marina. Serían los primeros eventos de cultura urbana de esta época realizados con cierto rigor y apoyo institucional desde que Jovensur desapareciese. Elfo (2022), como organizador de muchas de ellas, comenta que entre las quedadas en Jovensur y las *jams* organizadas por él “se harían, quizás, fiestas en bares con algo para pintar, pero no tanto como una *jam* organizada con lista de artistas y tal.” Es por eso que estos eventos son muy recordados y valorados entre los escritores de *graffiti* de la ciudad de esta época (fig.81).

La primera vez que oí hablar de eso fue en el instituto que sería en el 98, y después fui a todas, 99, 2000, etc. Y ya me metieron a pintar, y recuerdo que estaba perita porque tenía todo lo que tenía que tener una *jam*: gente bailando, grupos, bicis, patines, *graffiti* ... (Fon. Entrevista personal, 12/04/20).

De igual forma, Presto, que sería uno de los organizadores en 2003 de la *jam* celebrada en el Centro Cívico de Santa Paula (actualmente La Térmica), también tiene buenos recuerdos de esos primeros eventos en la Plaza de la Marina:

Pues antes de la que hubo en el Centro Cívico en 2003, recuerdo las que se hacían en la Plaza de la Marina y que, creo recordar, organizaba el Look, APA, Elfo ... Estaban muy guapas porque venía gente de fuera. Se hacían una vez al año. Mas tarde yo colaboré en alguna, pero no la monté yo (Presto. Entrevista personal, 11/04/20).

Elfo, uno de los organizadores, nos comentaba la buena acogida que habían tenido dichos eventos y aunque no recuerda concretamente el número de ediciones sí que nos comentaba lo siguiente:

Las *jams* surgieron de una colaboración con el Área de Juventud de Málaga, lo que no recuerdo es si la iniciativa surgió de ellos o por nuestra parte, mis socios y yo, que regentábamos Star Wears (...) Creo que se llegaron a hacer dos o tres ediciones, 2001, 2002 y 2003, pero me pilló un poco los dedos. Estaban patrocinadas por Montana, que aportaba los sprays utilizados por los artistas en la exhibición de *graffiti*, traíamos artistas reconocidos a nivel nacional y había también exhibiciones de *breakdance* y actuaciones de grupos como Nazion Sur y Triple XXX (Elfo. Entrevista personal, 28/03/22).

Elfo también nos confirmaba que estas *jams* dejaron de hacerse dado que en esa época” se borraban con pintura gris las piezas y se perseguía con más dureza el *graffiti* ilegal”, por lo que los participantes la consideraron una hipocresía y boicotearon el evento (fig.82). Elfo (2022) también se refiere a otras *jams* celebradas fuera de Málaga comentando que “este tipo de *jams* no se diferenciaban mucho de una ciudad a otra, la verdad. Recuerdo algunas más antiguas, 1993 en Alicante o 1994 en Alcorcón, y la verdad es que era en todos lados el mismo rollo, ya en esa época y también después.” Una historia muy reveladora de estos choques entre la juventud, que representaba al *graffiti* local, y las instituciones, que ayudaban a organizar estos encuentros, lo relata Susto, que si bien entiende que el papel del Ayuntamiento en estas *jams* fue muy importante, también indica que existieron hechos contradictorios que afectaron a la escena y que acabó por desilusionarla:

Yo recuerdo muy bien todos esos eventos porque fueron catalizadores. No solo era *graffiti*, sino todo el *hiphop*, la cultura street ... *skate*, bikers, djs ... ahí había de todo: conciertos, tabloneros para pintar ... Yo siempre tuve la sensación de que aquello ya tenía visos de convertirse en algo periódico y no solo puntual, y eso fue porque participaba el Área de Juventud de Málaga. Ahí ya había un elemento político con poder para que hubiera continuidad, ya no solo eran cuatro chavales (Elfo, APA

...) Ya había unos políticos sacando rédito de ello. Mira, yo recuerdo una anécdota significativa, y es que nosotros ... yo, junto a mi amigo Víctor (Bufón), habíamos estado pintando las paredes de fuera de un colegio en La Palmilla, poniendo el nombre del colegio y demás, que se llamaba Dr. Gálvez Mol. Y fue curioso, porque cuando lo terminamos de pintar, a lo largo de esa semana, salió en la prensa que el ayuntamiento quería borrar la decoración que le hicimos al colegio, a lo que nosotros respondimos escribiendo una carta de queja (fig.83), porque a las dos semanas era la jam de la Marina. Por un lado, estigmatizaban y eliminaban la posibilidad de ganarse la vida de esta manera, y por otro se vendía como un evento de carácter social y político ... Entonces fuimos repartiendo este cartel durante el fin de semana de la jam para que la gente tomase conciencia un poco de qué estaba pasando. Y yo sigo teniendo esa impresión. Por una parte, bien por la unión de gente, pero, por otro lado, quien lo organizaba estaba demonizando, no solo la dimensión vandálica, sino todo lo que se saliera de ese espacio reglado y controlado. Entonces ahí había un dilema. ¿Si sirvió? Claro que sirvió, yo recuerdo a día de hoy chavales y chavalas que tenían doce años entonces y que se acercan y se acuerdan de un boceto que le dibujamos ... Entonces, sí, quedó ahí ... (Susto. Entrevista personal, 12/11/22).

No obstante, posiblemente por cuestiones de recursos, la *jam* celebrada en 2003 (fig.84) en los exteriores de lo que es hoy día La Térmica, sea el evento más recordado de una ciudad que en aquellos momentos -aparte de las *jams* de la Plaza de La Marina-, no había planteado eventos de difusión y divulgación de la cultura urbana de una manera tan completa como se hizo aquel día en 2003.

Estuve en la reunión dentro del Centro Cívico, la idea principal era del Presto, pero es que no sé decirte. Para mí la verdad es que es una de las mejores *jams* que se han hecho, por el formato, las pintadas, el tiempo que hizo, música, tarima para los breakers. Todo fue redondo. Había micro libre que yo canté con mi grupo (Fon. Entrevista personal, 12/04/20).

Así pues, Presto, el principal artífice del evento, nos cuenta lo siguiente sobre cómo fue la organización y el desarrollo del mismo:

Eso se montó con ayuda de Diputación de Málaga. No nos financiaban directamente el proyecto, pero entre los organismos se repartían parte de las responsabilidades,



## ■ LA FOTO Originalidad y ordenanzas

■ Desde el pasado viernes el colegio público del centro y el rostro del físico Albert Einstein. Sin embargo, la ingeniosa iniciativa no ha contado con el apoyo de la ley. Y es que la normativa vigente prohíbe este tipo de pinturas en la parte exterior del muro, de forma que la Junta de Distrito ya ha comunicado al centro la necesidad de eliminar el dibujo. Tanto profesores como alumnos están indignados con la decisión, pues «no es una pintada, como se denomina despectivamente, sino que es una obra innovadora realizada por profesionales contratados para la ocasión», apunta la directora del colegio, Rosa Aceval. En la fotografía, alumnos observan el mural, una idea original pero que no tiene todas las ordenanzas consigo.

DE SUS BOCAS HE OIDO MUCHAS CANTINFLADAS, pero hoy no me preocupa, esto pasó ayer, cuando supuestamente éramos "jóvenes que vivíamos en las calles y utilizábamos el graffiti para sacar unas pelus y comer" (acus periódico universitario) "¿si sabes del tema? podría seguir con una larga lista de calificativos que se han inventado para lo que no conocen, pero dejémoslo.

Ayer cuando pintábamos (hacíamos pintadas) las que el malagueño/a de turno observaba con mirada de desprecio y miedo a la vez y luego marchaba criticándonos (oh nooooo) siempre hay una pregunta ¿qué pone ahí? ó cómo no ¿cuánto valen los tarros? y cómo olvidar el gesto que lo hacéis porque os gusta? (no señora lo hacemos porque nos da 5000 patadas en el estómago por no decir en otra parte). Esto tampoco me honroza pues es normal que la gente se interese por lo que no conoce, a los que desprecio son aquellos que creen tener el poder de legalizar y penalizar a su interés.

HOY DIA 26 el bambonejero vagabundo toma a gran artista del "arte del graffiti", HOY DIA 26 todo será muy bonito, todo legal, todo serán ojos como platos y sonrisas para ese "artista" mientras lo observan tras una valla de seguridad.

Y yo me pregunto ¿el hecho sólo cuando ellos lo deseen?

Mira, esto tiene una fácil respuesta: el graffiti existe en Málaga y eso es indiscutible, es un hecho que está ahí fuera, en la calle, no es una moda, no podéis legalizarlo y penalizarlo apoyándose en la ley cuando os interesa.

ASI QUE PONEOS DE ACUERDO PORQUE YA ESTA BIEN ESTA MENTIRA DONDE LOS ENGAÑADOS SOIS VOSOTROS.

S...TO

GRACIAS T28.

POCO RUIDO Y MUCHAS NUECES extraña ironía, los aquí presente y hoy aquí actuantes en este escenario en el que nos congregamos, somos lo opuesto a lo que todos tenían en boca y en mente ayer, y a lo que tendrán mañana, y si no ¿cómo explicar que no haya tolerancia en este "arte" (desde hace un año, claro, desde la última exposición) para pocos y vandalismo para muchos? Excepto un día al año en que todos nos pintamos en la cara falsas sonrisas, y cordiales saludos de los que mañana no quedarán ni las intenciones, para volver a tomarse en lo que eran ofensas, llamadas a la policía, juzgados y repudio social. Hablamos de un arte mal remunerado y poco valorado, somos los que le ensuciamos sus paredes gises, tristes y oscuras que nadie quiere. Los pordioseros de la calle, los desagradables e incordiantes artistas del arte marginado que por lienzo tiene una pared y su paleta de mezclas colonistas son una mochila llena de botes de metal sin cerdas.

¿Y QUE SABEIS VOSOTROS DE ESTO? Esto no se explica en ningún libro, no se puede estudiar desde vuestra postura estética, no puedes verlo desde fuera, tienes que salir de tu mundo y entrar en este, pero eso ya no interesa ¿no? No juzguen y vean, vean y juzguen, ahora eso sí no creo que nadie al que hayan repudiado se haya callado y conformado con lo que la inculca ignorancia le ha otorgado.

B...ON

Figura 83 – Panfleto de Susto y Bufón repartido en una de las jams de la Plaza de la Marina (Málaga, 2000's) // Fuente: Susto



Figura 84 – Cartel de la jam celebrada en el Centro Cívico (Málaga, 2003) // Fuente: Archivo de Fon Díaz



Figura 85 – Jardines del Centro Cívico durante la JAM MALAGA (Málaga, 2003) // Fuente: Archivo de Fon Díaz



Figura 86 – Takumi y Gegan pintando durante la jam de la Plaza de la Merced (Málaga, 2007) // Fuente: Archivo personal

como dietas y estancias de los artistas que venían de fuera; o, por otro lado, estaban los conciertos, la impresión de carteles, las pinturas. Nos aportaban todo esto, y estuvo muy bien, aunque nosotros no ganamos ni un duro y la hicimos simplemente por difundir esta cultura. Con el tiempo me desvinculé bastante de estas historias (Presto. Entrevista personal, 11/04/20).

Se trató de un evento que duró toda una jornada, en el cual se dispusieron una gran cantidad de paneles en los que los diferentes artistas, locales y nacionales, pintaron piezas de todo tipo (fig.85). La muestra era bastante ecléctica, pues se podían encontrar estilos muy dispares, así como diversas generaciones de escritores. El lugar era propicio para el intercambio de información, y la afluencia de aficionados y curiosos fue enorme. Además de la exhibición de *graffiti*, tuvieron lugar otros eventos relacionados con la cultura urbana, tales como conciertos de rap -con micro libre incluido-, batallas de *breakdance*, *skate*, bmx, etc. Todo ello situado en la zona oeste de la ciudad, donde, recordemos, emergió con mayor fuerza este movimiento en Málaga.

Durante estos años, no solo tuvieron lugar los eventos celebrados en la Plaza de la Marina, o en el Centro Cívico, sino que también se organizaban *jams* en distintos puntos de la provincia<sup>100</sup>. Incluso en pleno centro de la ciudad, en la Plaza de la Merced, en el año 2007 (fig.86). Aunque ninguno de ellos tuvo la repercusión de los ya comentados. No creemos, pues, necesario para la presente investigación abordar cada uno de estos eventos de manera individualizada, sino dejar constancia de que esta primera década fue prolífica en encuentros con un perfil local. Es posible que esto fuera debido a la importancia social que había adoptado la cultura urbana en la juventud, y sobre todo al cambio de percepción de determinados entes políticos (que aportarían recursos e infraestructuras) acerca de esta subcultura.

---

100 Un ejemplo se dio en Fuengirola, donde Darko se refiere a *jams* en los primeros años del siglo XXI organizadas por su Ayuntamiento: “Aquí ha habido *jams* que celebraba el Ayuntamiento, en la feria, lo típico. Al principio eran competiciones de breakdance, y empezamos a hablar un poquillo y pusieron unos paneles, pero claro eran pocos paneles, por delante y por detrás. Al final pintábamos unos poquillos y ya está.” A su vez, el escritor fuengiroleño habla de la desventaja de su localidad al no tener, por ejemplo, tiendas como referencia: “El problema que había aquí, es que como no había tiendas que vendieran pintura tipo Montana y todo esto, pues tampoco había mucha historia, como cuando se organizaba la *jam* de la Marina organizada por Star Wears. Entonces, aquí hubo un pequeño boom a principios del 2000, pero luego ya se fue diluyendo la cosa. Nunca ha habido una escena muy marcada” (Darko. Entrevista personal, 09/11/22).

Los escritores de *graffiti* que querían organizar estos encuentros debían pedir permisos y lidiar con entes como el Área de Juventud en Málaga, por lo que la entrada de la política en la organización de estos eventos produjo desencuentros y dificultades varias. Elfo, al ser preguntado acerca de su relación con las instituciones, relataba un llamativo sentimiento de instrumentalización:

En las mismas *jams*, que detrás estaba el Área de Juventud, se organizó el boicot precisamente por eso. Por un lado, nos tapaban todas las pintadas, y luego nos teníamos que conformar con un pequeño evento una vez al año y con que nos dieran un poquito de pintura para eso. Entonces tuvimos un poco esa rebeldía de decir ‘vamos a pintar donde nos dé la gana y no nos vais a domesticar, no nos vais a decir que pintemos en un solo sitio para toda la vida’. Así no te hacías ver, esto tiene que estar vivo, que la gente se lo encuentre. Que te digan ‘venga, pintad en la ría del Guadalhorce’, bien, eso funciona un día, para echar una tarde con los amigos de barbacoa, echar fotos y tal. Pero luego lo que tú quieres es que la gente vaya por la calle y se encuentre con lo tuyo. De eso se trata el *graffiti*. Ellos querían acotar, y eso fue una maniobra que no coló (Elfo. Entrevista personal, 28/03/22).

Nos preguntamos qué impacto han tenido, a pesar de las dificultades, estos eventos en la cultura urbana local. ¿Qué ha supuesto la interacción con la política y la institución? ¿Ayudó a difundir la cultura local más allá de la provincia?

Yo te diría que no aumentó la cantidad de escritores ni nada, se hubiera notado mucho. Yo muchas veces mido las cosas por la calidad de los escritores. Para mí desde que se fue el Sene no ha habido nadie que haga mejores letras en Málaga, y él ni siquiera era de Málaga, eso te lo dice todo (Fon. Entrevista personal, 12/04/20).

Sin embargo, Elfo o MS1, escritores ya veteranos en aquella época, no piensan de la misma forma. Dado que trabajaban de cara al público -al del *graffiti* específicamente-, observaron una mejoría tanto cualitativa como cuantitativa, aunque mantenían una postura reservada en cuanto al hecho de que la anterior época parecía encerrar una cierta magia que ésta no poseía. MS1 (2019) comentaba que “antes era todo más *underground*, más espontáneo, de forma autodidacta, y las obras quizás no tenían tanta calidad técnica.” Elfo (2022), por otro lado, afirmaba que “claro que hubo cierta efervescencia. Se subió un escalón. Yo siempre veía en la tienda gente que venía, compraba ... fotos y tal.”

Por lo que observamos cómo, por una parte, se destaca el papel positivo de los eventos, el acceso a material y, en definitiva, una mayor facilidad en la difusión de la cultura urbana. Pero, por otra parte, existe cierta nostalgia evocadora de un pasado que nunca volverá, falta de grandes figuras con la capacidad de agitar la escena. Sin embargo, lo que sí ocurrió en la ciudad en aquella época fue un incremento de la actividad grafitera en su perfil más vandálico; lo que algunos escritores interpretaron como la causa de que el nivel en el aspecto técnico no aumentara al ritmo en que lo hacía en otras ciudades.

Yo tengo recortes de noticias denunciando las pintadas en el río, y después organizan un concurso de murales allí. Lo que tenías que haber hecho es decir: 'pues ahora podéis pintar en el río', y si se hubiera hecho así hubiese ido gente a pintar buenos murales y no lo que hay ahora, que está asqueroso. No es un sitio para hacerse un plata, para eso está la autovía, sitios rápidos. Ese lugar se debería pintar bien. Yo no sé si ahora te dicen algo, pero parece bastante fácil ir a pintar allí. Eso te dice mucho lo que hay, gente que prefiere lo rápido a hacerse un muralazo. Y no se lo hacen porque llegan luego y te lo tapan con un plata. Ese es otro problema de la ciudad. Porque luego la gente lo ve todo lleno de *platas* y no quiere pintar encima porque vaya a ser que se enfaden. Y por este tipo de cosas hay mucha gente en Málaga que tiene esa actitud. A finales de los noventa no pasaba tanto, pero ahora es exagerado, mucha gente no respeta ni a la vieja escuela, y para mí eso es muy importante (Fon. Entrevista personal, 12/04/20).

Así, el mismo Elfo, preguntado por si la facilidad al acceso de material especializado habría podido animar la escena del *throw-up* y el *tagging*, nos respondía que:

Si, es posible. Se notaba porque la facilidad de acceso al material y su coste hacía que fuera así. Además, era pintura especializada, no con lo que empezamos nosotros. Cualquier niño de 11 años compraba un bote fácilmente y se iba por ahí a pintar. El Ayuntamiento es normal que entonces se preguntase qué pasaba ahí. Ya no eran vistos como artistas, sino como vándalos. Pintando el túnel de la Alcazaba, pintando por allí, por aquí ... Entonces empezaron a poner multas y a quitar la pintura, En aquella época incluso en el callejón de la LKP, por Santa Paula, incluso allí que solía ser tranquilo, te multaban y te quitaban la pintura. Se radicalizó bastante la escena, y paralelamente el rollo de los trenes, que también hizo que la gente pensara que los

chavales ya se estaban pasando. Se quejaban los propietarios de los locales también. Se empezó también con el rollo de rallar los cristales y tal ... (Elfo. Entrevista personal, 28/03/22).

Presto, que de los escritores entrevistados es de los que estaba muy en activo en aquella época, nos habla claramente de qué tipo de actividad era la más común a finales de esa primera década del siglo XXI:

Sí, puede ser que aquí en Málaga hemos ido más por nuestra cuenta. Quizás de la época de los dosmiles y tal el grupo más potente ha sido TKZ, que sí que hubo un momento en el cual un montón de escritores que iban por su cuenta se juntaron para pintar. Yo formaba parte de ese grupo, y se creó de manera muy auténtica. De los mejores escritores que había, pues se juntaron todos, y creo que eso no ha vuelto a pasar. En esta *crew* estaba el Crime, Mazius, Tures, Blaes, Shok, Feas, y muchos más ... Básicamente era bombing, trenes y *platas*. No había casi murales (Presto. Entrevista personal, 11/04/20).

A finales de la primera década del presente siglo la política veía al *graffiti* como un problema que había invadido la ciudad al completo, a la par que observaba con buenos ojos la imagen positiva que su implicación en eventos de cultura urbana podía proyectar de cara al sector más joven de la ciudad. Durante estos años el concepto arte urbano o las manifestaciones de éste eran anecdóticas en Málaga; pero el camino abierto por las *jams* como eventos legales -adaptados al sistema- fue una primera guía para desarrollar los futuros eventos en la ciudad bajo la etiqueta de arte urbano.

En conclusión, la cultura urbana local prosperó principalmente a causa de los locales especializados y de los eventos celebrados. En estos espacios muchos tuvieron su primer contacto con lo que era el *graffiti*, el breakdance, o cualquier otro tipo de manifestación urbana. Sin embargo, este crecimiento no ha sido percibido como tal por una parte de la generación activa en aquel entonces que -conocedora de otras escenas nacionales o internacionales- no sintió suficientes estímulos en el ámbito local. Ya fuera por la actitud del propio colectivo o por el desdén del sector institucional, Málaga no fue percibida en aquel momento como un espacio creativo original. El contacto entre el mundo urbano y la política se dio en varias ocasiones durante estos años, pero a pesar de que se

produjeron eventos interesantes, por lo general los protagonistas suelen mostrar un alto grado de desconfianza al respecto.

Hay también que tener en cuenta que entonces muchos de ellos eran jóvenes inexpertos y que, como comentaba Presto, “no veían un duro” por esta actividad; simplemente lo hacían por amor a la cultura y a su difusión. Este maltrato institucional ha sido el que a posteriori ha provocado que muchos de estos jóvenes, que mostraban una actitud proactiva para difundir y divulgar esta cultura, se desentendieran de la vía legal. En muchos casos estos jóvenes abandonarían tanto el *graffiti* como otras posibles vías de expresión artísticas. En otros, se centrarían exclusivamente en un *graffiti* radical cuya mayor expresión se puede percibir actualmente en la alta densidad de pintadas en las autovías de la provincia.

### **3.2.3. Internet: espacio de difusión**

Por último, respecto a esta primera década hemos de referirnos de forma rotunda al impacto que la popularización de internet tuvo sobre el *graffiti* local (y global) y otras posibles manifestaciones artísticas urbanas de corte independiente. Así, la información que en los ochenta y noventa pasaba de mano en mano en forma de revistas, fanzines o vídeos VHS, comenzaba en estos años a llegar de manera individual a los ordenadores de cada hogar. En esta etapa, el *graffiti* también es afectado por la globalización, de modo que los estilos locales dejan de tener peso y las influencias se multiplican. Así, lo que un escritor -o grupo de escritores- empezaba a hacer a escala local podía coincidir con lo que hacía otro a miles de kilómetros de distancia. Aunque esto ocurría también antes, lo hacía a un nivel mucho menor.

En los noventa siempre he visto cierta homogeneidad en el *graffiti*, con unos patrones muy claros: *model-pastel*, *3D*, *wildstyle*, *platas* ... Yo creo que la mayor evolución que hubo fue la dimensión de los murales, que pasamos de hacer los muritos pequeños de colegio, a hacer muros con andamio y demás. O sea, sobre estilos no recuerdo a gente que no hiciera el *graffiti* tradicional neoyorkino, no recuerdo que se experimentara realmente mucho en esa época. En los noventa había gente que podía salirse un poco, como el Anuk, así rollo tecnológico, despuntes que podías decir que no era lo típico, pero que no dejaba de parecerse a cualquier foto que te llegase de Amsterdam o algo así (Elfo. Entrevista personal, 28/03/22).

Susto, que pertenecía al grupo de Anuk, escritor que menciona Elfo, se refiere precisamente a esta observación y la explica con más detalle:

(...) lo que sucede es que el mundo del *graffiti* ofrecía resistencia a lo que no fuera *graffiti hiphop*, y aquí yo creo que nosotros tres y la banda que montamos (Underground Crew que después fue Hampa Posse) éramos unas raras avis, sobre todo Juanlu. No hacíamos *graffiti* al uso, o como el que estaban definiendo bandas como TCB o DSP, que tenían contactos con gente de Alcorcón y tal (ALK, Jes ...) muy unido al *hiphop*. Nos reuníamos en los mismos sitios, pero sí que había cierta rivalidad, lo que creo que es bastante normal por lo que te comentaba. Cualquiera que plantee la posibilidad de cuestionar lo que se estaba haciendo era para mirarlo con un poco de desconfianza, porque los chavales defienden lo que conocen. No sé si es solo del *graffiti*, pero si es mucho del *hiphop*. Es una sensación que sigo teniendo a día de hoy (Susto. Entrevista personal, 12/11/22).

Volviendo al asunto de la irrupción digital, Elfo recuerda el enorme cambio que le supuso internet como escritor de *graffiti*, pero también como músico; aunque destaca que lo que realmente cambiaría todo serían las redes sociales:

El cambio fue un shock, yo venía de la época de las fotocopias y tal, y también en ese momento yo estaba más despegado del *graffiti*, y más metido en la música. Yo creo que el cambio grande ha sido más con las redes sociales. Cuando irrumpió internet estuvo muy bien, porque tenías catálogos de fotos ahí disponibles en miles de páginas, artículos, entrevistas, bibliografía ... Aunque, por ejemplo, nosotros no tuvimos web de la tienda. Pero en general internet era como una biblioteca. Las redes sociales fueron el boom total. Te metes ahora en Instagram y tienes tanta variedad que ... (Elfo. Entrevista personal, 28/03/22).

Fon, cuya actitud crítica es constante, al contrario que la mayoría, opina que internet en los comienzos tampoco supuso un enorme cambio en el interior del movimiento callejero:

Yo creo que brilló por su ausencia. Es que incluso cuando te dije lo de que había grupos que pintaban todos con un estilo muy similar, ahí ya había internet de sobra, y se influenciaban sobre todo entre ellos. Y a su vez, el Sene se influiría de otra gente pepino de España; y esos pues lo estarían de los alemanes o de quien sea. No veo que

haya habido mucha influencia porque no hay muchos estilos diferentes. Veo en este aspecto que sigue siendo muy callejero, la gente lo ve por la calle se informa y tira hacia ahí, de la manera más fácil posible. Y si puede se va a quedar ahí. Si le funciona se queda ahí durante años y años. Lo de aprender y evolucionar y tener inquietudes, el 90% de gente de aquí no lo tiene, le basta con muy poco, sin importarte la calidad; y si no, llegas hasta el punto que siempre llegas y ya está. Poca gente hay que quieras ver todo lo que hace. Eso es lo que me pasaba con lo que hacía el Sene. La mayoría de la gente del *graffiti*, si han querido aprovechar internet para evolucionar, no lo han hecho de una manera adecuada. Hay veces que tú decías: ‘tío si eso es muy feo’; y te decían en plan: ‘eso es lo que está de moda en Yugoslavia’, como justificando o algo. Pero eso aquí no. Efectivamente nunca lo estuvo (Fon. Entrevista personal, 12/04/20).

En estos años internet entró en las casas de mucha gente, y aquellas personas -especialmente las que tuvieran inquietudes ajenas a lo mainstream- pudieron acceder a una gran cantidad de información difícil de encontrar, de manera instantánea y sencilla. Así, internet supuso un antes y un después en el campo del arte público independiente en Málaga (principalmente el *graffiti*). Puede que la calidad de las creaciones no se viera inmediatamente mejorada, pero sí que el número de escritores y el conocimiento general de la disciplina aumentaron. La información acrecentó tanto para las personas ajenas al *graffiti* como para los propios escritores, que a través de canales de chat como el mIRC o de portales para compartir imágenes como Fotolog podían comunicarse con personas afines.

Yo cuando empecé a pintar, que la gente no tenía un acceso tan sencillo a internet, recuerdo pedirle a un colega del instituto que tenía internet que me trajese imágenes impresas de la web [www.graffiti.org](http://www.graffiti.org), de ciudades nórdicas y eso, y flipaba. Luego nos empezamos a meter en cybercafés. Me acuerdo que había una web de Málaga, no sé si era del Puk ... Y bueno, yo el asunto ese de las cartas no lo he vivido, pero el tema de las redes sociales, con Fotolog más adelante, sí que me dio opción a contactar con más gente; me acuerdo que contacté con Sues, Dey, y demás gente. Yo no los conocía, y los conocí en una *jam* de coches tuning en Marbella. Hubo dos o tres años que fuimos nosotros, con pintura gratis y tal ... y ahí conocí a esta gente, y después empecé a pintar en Málaga, y fue un subidón porque ya pude ir allí y sentirme más integrado. Y de lo que hay ahora, TikTok creo que es demasiado cachondeo, yo no tengo. Pero las redes sociales siempre las he visto como una forma

de contactar con gente que me gusta su trabajo, de poder seguirlos diariamente, y tener acceso a mucha información. También Youtube, blogs ... a mí me gusta mucho la historia del *graffiti*, me gusta conocer ... (Darko. Entrevista personal, 09/11/22).

Es probable que en esta época muchos escritores que empezaban tuvieran sus primeros contactos con el *graffiti* de forma virtual. De este modo, es curioso pensar cómo en los ochenta los escritores tuvieron un contacto inicial a través, fundamentalmente, del cine; mientras que, en los noventa e inicios del siglo XXI, el contacto se daría sobre todo de manera directa en la calle. Pero a finales de esta primera década, al cine y al contacto directo se suma la popularización de internet como forma de conectar con el *graffiti* y el arte urbano. Así, internet cambia la percepción del *graffiti* local, que en una ciudad como Málaga supone una forma de darse a conocer en otros entornos. Internet permite que el *graffiti* local se relacione con otros lugares de manera sencilla, y además comienza una apertura hacia otras formas de hacer que se irán desarrollando en figuras y eventos puntuales en los próximos años.

### 3.3. Muralismo, eventos internacionales e institucionalización (2013-2023)

Para analizar la primera década del siglo XXI en Málaga nos hemos centrado en el *graffiti* como la manifestación artística pública e independiente más relevante. No obstante, en el propio seno del *graffiti* surgieron otras expresiones que en la siguiente década cuestionarían y supondrían nuevos caminos para el arte público. Si bien ya en esa primera década autores como Lalone, Darko o Dreucol<sup>101</sup> habían comenzado a experimentar con otros lenguajes partiendo desde el *graffiti*, no sería hasta la celebración de una serie de eventos en la ciudad cuando los trabajos -ajenos al *graffiti* clásico- de estos y otros autores empezarían a ser reconocidos.

Durante esta segunda década se produjo el boom internacional de los festivales de arte urbano, que habría tenido su inicio en Londres en 2008. Para analizar la historia del arte público en Málaga -aquí dejamos de llamarlo independiente- hemos de recordar lo que apuntamos en el capítulo 2 respecto a la estrategia neoliberal puesta en marcha por el Partido Popular con su apuesta por el turismo

---

101 Dreucol (o Dadi Dreucol) es el pseudónimo empleado por el presente autor para desarrollar su trabajo artístico desde 2007 a la actualidad. Previamente, como escritor de *graffiti*, habíamos empleado otros nombres distintos que no se van a nombrar en el presente escrito.

cultural. En cuanto a esta cuestión hemos de señalar un lugar fundamental en Málaga que tendrá mucho peso en nuestro ámbito de estudio desde su aparición, el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (CAC Málaga), inaugurado en 2003<sup>102</sup>. Su interés por el arte urbano surge en 2013 cuando se inaugura la exposición *At Home I'm Tourist* de Selim Varol, y posteriormente el proyecto MAUS.

Hasta 2013 el arte público en Málaga se ceñía básicamente al *graffiti*, y en casos muy puntuales al muralismo relacionado más o menos con éste. Esto no cambió durante toda la década, lo que sí lo hizo fue la presentación del mismo en el entorno urbano. Los eventos relacionados con los grandes murales -llamados de arte urbano- llevaban varios años sucediéndose en el exterior, por lo que era cuestión de tiempo que llegasen también a Málaga. Durante los primeros años del siglo XXI el Ayuntamiento de Málaga, a través de organismos como el Área de Juventud, había apoyado exhibiciones de *graffiti* con distinta fortuna. En 2013 el panorama era distinto, el *graffiti* en el imaginario popular ya no era solo un juego de tags y *throw-ups* en propiedades privadas, sino que en la calle -sobre todo en negocios particulares- ya se comenzaban a ver piezas que se distinguían del *graffiti* clásico y que además mostraban cierta calidad técnica.

Autores como Lalone o Elalfil son precursores en la profesionalización del muralismo comercial en Málaga. Sus trabajos, especialmente los de Lalone, han sido muy demandados tanto en la ciudad como fuera de ella. También existe el caso de Darko, un artista residente en Fuengirola cuya obra parte del *graffiti* tradicional para evolucionar hacia lenguajes como el expresionismo o la abstracción, llegando incluso a proponer acciones ajenas a la pintura y relativas a la instalación urbana. Por último, nuestra propia producción ha tratado de proponer un cambio de rumbo y un cuestionamiento de lo que significa el arte urbano contemporáneo y su impacto en el tejido local, principalmente a finales de la segunda década. Estas obras sumadas a la de nuevos artistas que han empleado como principal herramienta a internet para promocionar sus trabajos, supondría un caladero interesante para que los eventos o la demanda de encargos comerciales tuvieran la cota local cubierta. Entre estos últimos destaca Imon Boy; aunque también otros artistas no provenientes del *graffiti*, pero con una cierta

---

102 En contraposición al CAC, podríamos señalar a La Casa Invisible, un centro cultural y social autogestionado que ocupa un espacio en el centro de la ciudad desde el año 2007. Desde su inicio estuvo asociada a las manifestaciones independientes, festivas, creativas y, en definitiva, artísticas; relacionadas siempre con la realidad urbana, y, por tanto, política, de la cotidianidad malagueña. Además, ha sido un lugar de crítica y cuestionamiento constante del tipo de gestión política y cultural de la ciudad por parte del gobierno popular, y, por ende, de espacios sufragados con dinero público como el CAC.



Figura 87 – Pieza de Presto sobre un tren (Años 2000) // Fuente: Presto



Figura 88 – Gas y Trol frente a la autovía (Málaga, 2008) // Fuente // Archivo de Fon Díaz



Figura 89 – Dei, Kyo, Sues y Louis frente a la autovía (Málaga, 2008) // Fuente: Archivo Fon Díaz



Figura 90 – Presto y Kyo sobre un cierre metálico (Málaga, 2006) // Fuente: Archivo de Kyo

estética pop asociada a lo urbano, como es el caso de Javier Calleja o Julio Anaya Cabanding. Todos ellos han tenido muy buena recepción en distintos circuitos del mercado artístico.

El mercado, tal como lo ha alterado Internet, también ha acelerado el ritmo tradicional de la producción artística. (...) Y en un clima de instantaneidad, donde la vitalidad es el rey, todo debe petarlo en cuanto se lanza o se publica. Ya pocas cosas se construyen despacio, hay pocos éxitos (Deresiewicz: 2021, 332).

### 3.3.1. Radicalización del *graffiti*

Antes de comenzar a examinar algunas de las cuestiones nombradas en los párrafos anteriores, explicaremos por qué relevamos al *graffiti* a un plano secundario a partir de estos años. Y es que si hay algo que de él debemos destacar es cómo su propio concepto -de cara al público general- se hace más difuso. Es decir, con la entrada de la expresión *street art* en el ámbito mediático se comienza a confundir uno y otro término; lo que hizo que parte de la comunidad de escritores de *graffiti* se irritase y comenzase a observar con prejuicios todo aquello que no se ciñera a las reglas clásicas de la disciplina. Se produce en estos años un cisma entre quienes piensan que defender el *graffiti* es mantenerlo como hasta entonces, y quienes deciden investigar otros lenguajes abandonando esta disciplina o alternándola.

Lo cierto es que en la primera década del siglo XXI la comunidad del *graffiti* convivía relativamente en armonía; es decir, se mezclaban muralistas con escritores más volcados en el vandalismo, o incluso con personas que empleaban técnicas como el *stencil* u otros aspectos más asociados al arte urbano. Digamos que no había tanta preocupación por las etiquetas dado que la mayoría tenía un origen común, y que apenas nadie se inquietaba tanto por nombrar según qué cosas. Esto cambia una vez que el término *street art* o arte urbano se comienza a popularizar en detrimento de la palabra *graffiti*, que suele implicar valores negativos o no tan positivos como *street art*. La comunidad del *graffiti* desde entonces, y al menos en Málaga, rehúye del término arte urbano, entendiendo que éste es una domesticación del *graffiti* y que elimina el aspecto salvaje del mismo: su esencia.

Debido a ello, a principios de esta segunda década muchos de los escritores que antes solían compaginar las piezas murales con el *bombing*, se centran en este último como una forma de rebeldía frente a esa percepción de que la cultura urbana se estaba vendiendo. El escritor de *graffiti* se escora

hacia el extremo en esta época, y por eso son unos años en los que emergen muchos y muy buenos escritores de trenes y autovías (fig.87 y 88). A este respecto, Presto, comenta que sus años más prolíficos fueron cuando pintó “más vagones seguidos, quizás del 2009 al 2014. Fue una época bastante intensa de pintar vagones.” La escritora de *graffiti* Kyo, que entonces vivía en Sevilla, nos reportaba exactamente lo mismo; lo cual demuestra que esta situación no era solo local: “Yo cuando me hice mi primer tren ya era 2010, porque no me había juntado antes con gente que pintara trenes, pero sí es verdad que cuando conocí a un grupo que lo hacía pues se me abrió una nueva forma de experimentar y ver *graffiti*, me tiré años que viajaba bastante, incluso pinté metros fuera de España.”

Además, durante estos años las bandas sonoras instaladas en las autovías son “bombardeadas” con más frecuencia que antes, y a su vez la actividad sobre cierres (persianas de chapa metálica de locales) en el centro de Málaga y alrededores aumenta exponencialmente (fig.89 y 90). Todos estos escritores, entre los que además de Presto podemos destacar a Trauma, Pomel, Orom, Morsa, Trol, Plaka, Feas y muchos otros, se mantendrán en la misma línea durante toda la década. A diferencia de otras ciudades, apenas habrá casos que experimenten con otros campos más cercanos al arte urbano. Incluso esta radicalización ha llevado a enfrentamientos, que según algunos protagonistas dificulta que otras escenas se desarrollen.

(...) yo creo que hay algunos brotes verdes que veo de chavales. Pero es que es lo que hablábamos antes, es que desde nosotros ... pues Imon y poco más. No ha surgido gente ... solo carretera, que con todo el respeto no lo veo dentro del arte, de hecho, no creo que la peña del bombing se vean muy identificados con esa etiqueta, ni de coña. Y veo que en Málaga se estira más de la cuenta eso. (...) Pero como está ahora la cultura del real, de tanta carretera y tal, pues se lo ponen difícil a otro tipo de chavales, que le amenazan los muros, o con pegarle o lo que sea. Es una puta basura (Lalone. Entrevista personal, 08/11/22).

Así, vemos que el *graffiti*, ciñéndose a su pureza, simplemente optó por mantenerse en una tradición vandálica durante estos años hasta que, probablemente por el influjo de las redes sociales, comenzaron a surgir algunos casos puntuales que lo cuestionaron y mostraron nuevos puntos de vista.

### 3.3.2. MAUS Málaga

En estos primeros años de la segunda década del siglo XXI, el arte urbano -aunque sin representación significativa en las calles de Málaga- irrumpiría con fuerza en la agenda cultural institucional. Cuando hablamos de arte urbano lo hacemos principalmente de muralismo, en concreto de grandes formatos. El evento más trascendental que hizo que se popularizasen los murales de gran formato fue el proyecto MAUS, relacionado al Centro de Arte Contemporáneo de Málaga.

#### 3.3.2.1. Contexto del proyecto

Para estudiar este evento no vamos a analizar tan solo la organización estructural del mismo y las intervenciones que se llevaron a cabo, sino también y con especial interés el contexto en el que tuvo lugar. Conocer el entorno y a sus impulsores es importante para entender las consecuencias de dicho proyecto sobre la ciudad y sus ciudadanos.

**3.3.2.1.1. Historia y gestión del CAC Málaga.** El Centro de Arte Contemporáneo de Málaga es una institución que se llevaba barajando crear desde la labor que ejerciera Miguel Alcobendas al frente de la Sala de Exposiciones de la Diputación Provincial en los años ochenta. No obstante, no fue hasta el año 2003 cuando se hizo realidad el proyecto de creación de esta iniciativa del Ayuntamiento de Málaga para crear un espacio de difusión de arte contemporáneo en la ciudad. Su modelo privado, distinto al que se pensase en los ochenta, lo distingue de otros espacios artísticos. La concesión inicial fue otorgada a la empresa Gestión Cultural y Comunicación. Así, para hablar del Centro de Arte Contemporáneo de Málaga hemos de referirnos al propietario de esta empresa y director del centro durante los primeros 16 años, Fernando Francés García, protagonista principal de este proyecto.

Francés en las *X Jornadas de Museología* del año 2007 expresó las claves de su postura al frente de la gestión del museo, por lo que es conveniente que comencemos repasando dicho documento. Lo primero a lo que se refiere es al espacio, al contenedor, ubicado en el antiguo mercado de mayoristas. En 2003 esta zona aún estaba estigmatizada por ser un lugar de prostitución y menudeo de drogas. Francés ya en la primera página de este documento menciona la palabra regeneración (Francés: 2007, 89). Esto indica que el proyecto del CAC tenía desde un principio una intención de

trascender más allá de sus paredes y coexistir con el barrio. Francés cuenta cómo consiguieron que el Ayuntamiento rehabilitase todas las fachadas de los edificios visibles desde el museo a través de “diferentes programas”.

El director del centro se refiere a la intención de su empresa de ajustarse a los objetivos públicos que marca la Administración, estableciendo un paralelismo entre el centro de arte y un parking, o incluso entre el centro de arte y un cementerio. Defiende la concesión total de servicios a lo privado, insistiendo en que es un modelo novedoso en España, pero habitual en países como Alemania, Holanda, Gran Bretaña o Estados Unidos. A la vez que respalda este modelo, arremete contra sectores que considera anticuados del mundo del arte, de los que comenta que “barnizados de una hipócrita modernidad, verdaderamente ocultan miedo a los cambios, al nacimiento de nuevas fórmulas de gestión y dirección y al futuro”. Realizando una comparativa con modelos como el del IVAM de Valencia y los FRAC -Fonds Regional d’Art Contemporain- franceses, el entonces director del CAC exponía que estos modelos eran adecuados para “contextualizar las ingentes colecciones de arte público que tenían esas regiones de los artistas de esas comunidades autónomas”, pero que esto no tenía sentido en el contexto actual de ciudades como Málaga donde no existían colecciones de arte (Ibid, 90).

Asimismo, Francés se pregunta qué opciones tenían en Málaga para gestionar el CAC -a pesar de su bajo presupuesto-, concluyendo que nunca se planteó hacer un museo para almacenar una colección, sino un centro al estilo europeo occidental, tomando como modelo la kunsthau y kunsthalle europeas. Prosigue el exdirector del CAC explicando que como casa del arte, su deseo era el de crear un espacio de debate y reflexión donde se divulgase el arte contemporáneo. En el documento, Francés explica la visión del modelo de divulgación que propone, e inmediatamente lo relaciona con su modelo de gestión del que destaca en varias ocasiones el ahorro de plantilla que le es posible realizar gracias a la gestión privada del centro. Según él esta cuestión es uno de los éxitos del CAC, porque entre otras cosas dice que “la gestión privada no sólo te posibilita elegir y contratar a las personas que tú quieras, te posibilita algo que parece muy duro pero que es muy necesario: poder despedir a los que no necesitas” (Ibid, 97).

En cuanto a la dinámica expositiva, lo que destaca son las exposiciones temporales de producción propia en oposición a las itinerantes. Es un punto en el que se insiste, y comenta que no se colabora con ningún otro centro de arte de España en la coproducción de exposiciones. Así, señala que quien quiera ver determinadas exposiciones debe haber ido a Málaga específicamente para ello; lo cual encontramos estrechamente ligado a determinadas estrategias del turismo cultural. Además, expresa que “para neutralizar el efecto presupuestario buscamos sedes en el extranjero donde vender sistemáticamente productos culturales “made in Spain” (Ibid, 93). En este punto critica a otros grandes centros como el MNCARS, del que dice que ha sido un gran receptor del mercado internacional de exposiciones cuando debiera haber sido un generador de expansión artística del arte español. Estas comparativas, críticas con grandes sedes como el MACBA, IVAM o ARTIUM, destacan por su relevante papel en este corto documento.

Francés detalla el programa de exposiciones del CAC señalando cinco objetivos: primero, las grandes exposiciones de artistas internacionales de producción propia que puedan ser exportadas<sup>103</sup>. Otro de los objetivos es el de traer artistas internacionales muy conocidos, pero aún emergentes, ya que “no nos importa demasiado con qué galerías trabaja un artista, algo que parece que tiene mucho peso para otros programadores” (Ibid, 94). A continuación, se refiere a la importancia otorgada a artistas españoles, y concretamente malagueños, a los que considera que “indudablemente” se ha de dar una oportunidad. Los últimos objetivos se refieren al espacio concebido para exponer piezas de vídeo y vídeo-instalación; así como a la colección permanente compuesta por cesiones de grandes coleccionistas que hacen “depósitos sin contrapartidas económicas para ellos” (Ibid, 95).

Tras presentar los objetivos expositivos del centro concluye con varios apuntes muy significativos. Por un lado, expresa que la máxima aspiración y vocación del CAC es pedagógica, llegando a afirmar que “la fórmula de un centro de arte, a mí me gusta denominarlo activista, es que todos los días pasen cosas”. Y por otro, y a colación de esta última afirmación, comenta que “a nosotros nos encanta dar todos los datos, somos muy transparentes y nos encanta hacerlos públicos para que se comparen” (Ibid, 95). Esta última frase se refiere a la memoria de todas las actividades realizadas en el centro, pero no sabemos si también a la gestión económica del mismo. Tampoco sabríamos

---

103 En este punto apuntaba a la candidatura de Málaga para la capitalidad europea de 2016 -que finalmente logró San Sebastián- de la que señalaba al CAC como buque insignia.



Figura 91 – Protesta frente al CAC con la frase “Pan y Circo” proyectada sobre su fachada (Málaga, 2018) // Fuente: laopiniondemalaga.es

precisar a qué tipo de activismo se refiere; aunque el uso de dicha palabra en el contexto de un documento de esta índole no deja de ser llamativo. En palabras de Santamaría, podría definirse como un “activismo cultural neoliberal”, que diseña un escenario afectivo que produce consenso y que es capaz de disolver un territorio de conflicto, siempre inherente a las emociones y por tanto a la cultura (Santamaría: 2018: 14). En esta línea económica vuelve a incidir al final del documento, posicionándose a favor del patrocinio privado y criticando que la ausencia del mismo es “otra de las lacras de la cultura en España”. Sin embargo, alude a que no hay patrocinadores comunes del ámbito como Telefónica, Unicaja u otras instituciones, sino empresas como AC Hoteles y Carrefour (Ibid, 96).

Entre estos datos, Francés, con una peculiar estructura de su discurso, inserta otras referencias de índole social como haber convertido la cafetería del centro de arte en “un lugar de reunión de la ciudad”, a la vez que asegura haber “conseguido una de las preocupaciones de cualquier comerciante: fidelizar al cliente”. Para finalizar, el exdirector explica las virtudes de la gestión privada del centro, de la cual destaca que no tiene ninguna dependencia ejecutiva del poder político; así como que no existe un patronato que pudiera tomar las decisiones por ellos. De nuevo, incide en recalcar que la gestión privatizada “más ágil, agresiva y pragmática” es capaz de liberar fondos -como el ahorro

de plantilla que señalaba anteriormente- favoreciendo más y mejores exposiciones. En este caso se compara con el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, señalando que su ineficiencia en materia de creación de exposiciones es debida a su personal y su partida económica. Destaca también la independencia para seleccionar qué compras se realizan, para gestionar los recursos humanos, o para elegir y crear proyectos expositivos (Ibid, 97).

Es muy interesante estudiar este documento fechado en 2007 y valorarlo casi dos décadas después para comprobar qué frutos ha dado el proyecto que esta empresa proponía para el CAC. En primer lugar, vamos a enfocarnos en la cuestión de la gestión privada de la institución, la cual ha sido polémica desde los inicios. Francés defendía su postura amparándose en el hecho de la eficiencia de la misma frente a la siempre engorrosa burocracia. En ello hay parte de verdad, pero no es menos cierto que la gestión privada de un espacio cultural como éste, especialmente a lo largo de todos estos años, ha sido problemática dado que el dinero público invertido puede no haber transitado por los cauces de transparencia democrática que serían deseables. En cuanto a esta cuestión podemos encontrar numerosos artículos tanto en la prensa local como nacional, aludiendo a una gestión económica opaca, así como a presuntos intereses privados.

Múltiples noticias han señalado a Fernando Francés para referirse a temas como la protesta de un grupo de artistas y gestores locales solicitando una mayor transparencia en la gestión y una nueva estrategia en su programa (fig.91) (Zotano, 2018). También se abrió una investigación por parte de la Fiscalía para investigar un supuesto doble pago de obras relacionado con Francés y la empresa gestora del museo (Bujalance, 2019c). Incluso se llegó a acusar al exdirector de una presunta agresión a una artista granadina, de la cual resultó absuelto por falta de pruebas (Vargas, 2019). A pesar de un historial marcado por la polémica, en 2019 coincidiendo con la victoria del Partido Popular en las elecciones andaluzas, es elegido secretario general de Innovación Cultural; cargo del que dimitió poco tiempo después aduciendo que “los criterios basados en el conocimiento del sector, en la selección por la calidad y la ausencia de sectarismo político no han sido comprendidos”. Tal y como defendía en 2007, en su renuncia al cargo público explicaba su descontento con la cosa pública de la siguiente manera: “He escuchado demasiadas veces que una cosa es la gestión privada y otra la

pública. Es un hecho. Pero creo que a la gestión de lo público le iría mucho mejor si se le aplicasen modelos sin prejuicio alguno, de la experiencia civil y privada” (Bujalance, 2019d).

Tras este periplo, el exdirector que vendió su empresa un solo día antes de tomar posesión de su cargo político para evitar incompatibilidades (La Junta sostiene que Fernando Francés vendió su empresa un día antes de su nombramiento, 2019), volvería al CAC como comisario tan solo unos meses después, en 2020<sup>104</sup>; lo que se convertiría en habitual de ahí en adelante (Gómez, 2020b). Así, el CAC Málaga unido a la figura de Francés ha marcado el devenir del arte contemporáneo en Málaga durante al menos dos décadas. Durante ese tiempo ha impulsado a artistas locales, pero también ha generado polémicas debido a su gestión y a la falta de debate, razones por las cuales ha recibido numerosas críticas, especialmente del sector del arte más académico. Otro de los reproches a la gestión del centro ha sido su política espectacular de exposiciones de grandes nombres y su excesivo interés en los números. Su inclinación por los proyectos espectaculares antes que por propuestas comprometidas socialmente han sido objeto de críticas recurrentes. Estos reproches han salpicado colateralmente a la figura de su hijo, Fer Francés, comisario y galerista internacional, cuyo parentesco ha generado sospechas en cuanto a que determinadas muestras programadas en el CAC ocultasen determinados intereses comerciales.

Es en este contexto donde aparece el arte urbano de la mano, precisamente, de Fer Francés, que es el encargado de comisariar la exposición *At Home I'm Tourist* en 2013, del coleccionista Selim Varol<sup>105</sup>. A pesar de su juventud, apenas 24 años entonces, su currículum y preparación ya era extenso; esto le dio la oportunidad para conducir este proyecto, que como él mismo apuntaba, fue una de las cinco exposiciones más visitadas en la historia del CAC. Además, señala que este proyecto supuso el surgimiento del MAUS, ya que según sus palabras “Málaga es una ciudad llena de grafiteros, y uno de los puntales de España en cuanto a *graffiti* se refiere, por lo que había mucho interés en el tema por parte de los residentes” (Entrevista con Fer Francés, 2014). Ésta no sería la única muestra

104 Este mismo año, Francés inauguró el hotel Museo Living & Experience Club en el centro de Málaga. “Sus 30 apartamentos albergan una importante colección de arte contemporáneo y mobiliario original del Movimiento Moderno y del Estilo Internacional de mitad del S.XX de diseñadores y arquitectos de la talla de Le Corbusier, Jean Prouvé, Charlotte Perriand, Gio Ponti, Pierre Jeanneret... que convertirán su estancia en la experiencia irrepetible de habitar un Museo de 5 Estrellas.” (El Museo Living&Experience Club, s.f.) Esta operación también suscitó polémica en los medios locales (Gómez, 2020a).

105 Aunque Fer Francés asegura haber comisariado la exposición (Entrevista con Fer Francés, 2014), en el catálogo de la misma el que aparece como único comisario y el que firma el texto es su padre, Fernando Francés.

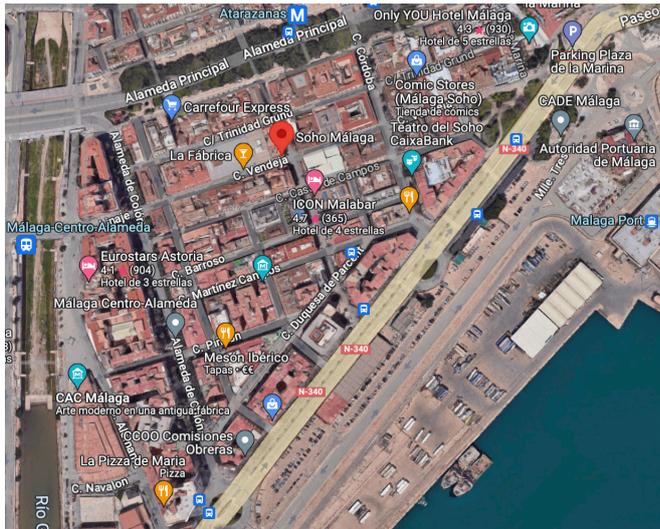


Figura 92 – Vista de satélite de SOHO Barrio de las artes (Málaga, 2023) // Fuente: google.es



Figura 93 – Terrazas en la vía pública en el barrio del SOHO (Málaga, 2023) // Fuente: Autoría propia

relacionada con el arte urbano que se presentaría en el CAC durante los siguientes años. Este centro ha sido a nivel nacional uno de los que más ha apostado por los artistas urbanos, centrando su atención fundamentalmente en figuras internacionales de renombre.

### 3.3.2.1.2. SOHO, Barrio de las Artes.

Sus calles, plazas y avenidas llevan nombres ridículos, sin relación con ellas ni con la gente ni con las cosas. Abundan los nombres de generales y de batallas. No hay ninguna relación entre el significante y el significado (Lefebvre: 2013, 205).

Conviene en primer lugar, y antes de analizar en sí el proyecto MAUS, que señalemos su ubicación: el SOHO Barrio de las Artes (fig.92), proyecto clave para entender mejor la concepción y el desarrollo de dicho festival. Para ello acudimos de nuevo a las fuentes originales, en este caso la web oficial del proyecto ubicada en el portal digital del Ayuntamiento de Málaga. En ella se indica que la idea de reactivación cultural y comercial del barrio del Ensanche Heredia se propone en 2010 por la Asociación de vecinos Salida de Emergencias -compuesta principalmente por empresarios y comerciantes-, la cual presenta un documento con distintas propuestas orientadas a mejorar un barrio en situación de abandono. Los centros de las ciudades son un medio para dinamizar económicamente zonas urbanas deprimidas, promocionándose el consumo frente a los riesgos de la desindustrialización (Ardura&Sorando: 2016, 80). Este barrio, situado a poca distancia de la almendra central de la ciudad representa un espacio “de gran potencialidad para ser convertido en

distrito cultural, cuyos referentes sean la cultura, la tecnología y el turismo, donde florezcan nuevos espacios para desarrollar la actividad de emprendedores, creadores y artistas” (Qué es el Soho, s.f.).

De hecho, se promovieron una serie de comercios para reforzar el vínculo entre el barrio y el concepto cultural que se le pretendía otorgar. Estudios de tatuaje, centros de homeopatía, restaurantes vegetarianos o tiendas de moda urbana fueron algunas de las propuestas. Sin embargo, el OMAU presentó un dossier final del proyecto en 2014 donde únicamente se recogían seis nuevos comercios, de los cuales solo quedaba uno abierto, un negocio de alquiler de bicicletas. Otro dato revelador es que el 85% de los nuevos establecimientos del barrio son restaurantes. Este hecho causó en 2022 preocupación entre los pocos vecinos de la zona, dado que la peatonalización, que en principio se produjo para mejorar la condición cotidiana del ciudadano, se vio invadida por el negocio privado. Las mesas y las terrazas han sustituido al tráfico rodado (fig.93).

Por otra parte, en 2018 el cupo habitacional del barrio convertido en alojamiento turístico llegaba casi al 20%. Se convertía así en el segundo distrito de Málaga más caro para vivir, imposibilitando, por tanto, convertir el lugar en una zona de residencia y trabajo para artistas locales. A consecuencia de todo ello, en 2020 la población del barrio se había reducido en casi un 3% respecto a 2010, año en el que el proyecto urbanístico se puso en marcha (Vázquez de la Rosa: 2021, 155). Lo cierto es que todos estos datos son ya un resultado habitual de estos procesos, por lo que nos preguntamos si este es un precio demasiado alto a pagar por acabar con un barrio que antes tenía un problema de prostitución y menudeo de drogas importante.

El Ensanche Heredia es un paradigma del proceso gentrificador; en realidad, el centro histórico de Málaga al completo lo es. En concreto esta zona cumple con todos los factores que Richard Florida señaló cuando apuntaba hacia la clase creativa como la principal herramienta para revalorizar entornos depauperados. A más clase creativa más desarrollo económico.

El concepto de “clase creativa” postulado por Richard Florida, (es) una idea que ha suministrado un principio organizativo conciso y llamativo para los poderes municipales que están deseosos de conseguir éxito y relevancia para sus ciudades. De acuerdo con esta tesis en la era postindustrial, los planificadores urbanos no solo deben permitir, sino que también deben alentar a los artistas a transformar los

barrios deteriorados en lugares atractivos y seguros para las clases consumidoras y, por lo tanto, promover así el crecimiento municipal (Rosler: 2017, 247).

Y aplicando estos mismos principios al caso del SOHO en Málaga encontramos la reflexión de Vázquez de la Rosa al respecto:

Esta nueva forma de capitalismo neoliberal, basada en la fuerza de trabajo intelectual y en el capital humano, abarca los sectores de la ciencia, el ocio, las artes, la publicidad y los media, la cultura y los trabajos tradicionales del conocimiento. Es en este contexto en el que se inscribe el Plan Director del Barrio de las Artes - SOHO Málaga (2011), un proyecto urbanístico promovido por el Ayuntamiento de Málaga que tuvo por objetivo la reconversión simbólica y material del barrio del Ensanche Heredia a través de la dotación de una nueva identidad artística a modo de ejercicio de place branding (Vázquez de la Rosa: 2021, 145).

Dado que estas iniciativas ciudadanas sí casan con las políticas de corte neoliberal del consistorio local, el proyecto fue recibido con entusiasmo por el Ayuntamiento, que con inusitada rapidez diseñó la planificación estratégica del mismo. Enmarcada dentro del POCTEFEX, el Plan de 2011 incluiría la creación de un distrito cultural en el barrio del Ensanche Heredia. Pero antes había habido otros planes urbanísticos como el Plan General de Ordenación Urbana (PGOU) en 1983; el Plan Especial para la Protección y Reforma Interior del centro de Málaga (PEPRI) de 1990, o el nuevo PGOU de 1995. Todos ellos tenían como finalidad rehabilitar un centro histórico que había sido abandonado. Buscaban la regeneración económica del entorno mejorando su atractivo turístico, dirigiendo así a Málaga hacia la misma deriva neoliberal de ciudades de mayor tamaño. Es así como “se instaura una contradicción entre el consumo productivo (de plusvalía) del espacio y el consumo productivo de placer y encanto, es decir, improductivo. Una contradicción entre los «utilizadores» capitalistas y los «usuarios» de la colectividad” (Lefebvre: 2013, 392). De nuevo, vemos cómo los procesos se repiten. Primero tienen lugar en grandes metrópolis -el SOHO de Nueva York o de Londres- y después se exportan al resto de ciudades. De hecho, citando al filósofo Alan Blum, Rosler mantiene que “son ciudades de segunda y tercera línea las que más ansían colocarse en el mapa mundial, a través de la propaganda de sus relaciones con la cultura y la clase creativa” (Rosler: 2017, 248).

En 2014 en el 12º Congreso Nacional del Medio Ambiente se presentó una ponencia titulada El barrio de las artes SOHO-Málaga, un proyecto de ciudad, del cual vamos a rescatar algunas de las claves más importantes, que como en el propio documento se refleja, partió desde una inquietud ciudadana. Lo primero que se apunta es el objetivo principal, transformar el barrio en un espacio cultural de vanguardia tanto emprendedora como de programación cultural, aunque “manteniendo la identidad del barrio y mejorando la calidad de vida de la población asentada en él, al mismo tiempo que se potencia la atracción de nuevos grupos de ciudadanos” (Blanco: 2014, 4). Su situación geográfica era, además, extremadamente propicia para esta iniciativa, dado que no solo está colindando con el centro urbano, sino que es el barrio más cercano al puerto (ver fig.92); y, por lo tanto, una vía de acceso principalmente para turistas. Se defiende en dicho proyecto una metodología participativa de la cual se dice que pretende cohesionar intereses, estableciendo estrategias comunes para responder a distintas necesidades e inquietudes de los colectivos que conforman el barrio. Entre los aspectos a destacar del proyecto integral de adecuación urbanística encontramos la peatonalización del entorno, la normalización del mobiliario urbano, la adecuación de fachadas o el fomento de la función residencial del barrio.

Hablábamos al inicio del anterior párrafo de que la cultura, la tecnología y el turismo eran los ejes vertebradores de este tipo de proyectos. El arte, por ende, cobra un valor especial en cuanto es el encargado de estetizar el barrio y adecuarlo a la imagen que de él se pretende. Es aquí donde el MAUS cobra protagonismo casi desde el primer momento. Así, en esta ponencia de 2014 que venimos analizando se definía al MAUS como “una experiencia artística y de creación única, que se apoya en la creación en vivo y el poder de la performance como vehículo de facilitación de cambios culturales y la generación de una identidad propia del SOHO” (Blanco: 2014, 11). Nos llama mucho la atención en este fragmento el empleo del término performance para señalar un instrumento de regeneración urbana. No es un concepto nuevo, dado que autoras como Bishop ya habían reflexionado acerca de estos peligros argumentando que “mientras que alguna vez el performance buscó romper con el mercado del arte al desmaterializar la obra en eventos efímeros, hoy día la desmaterialización y el rumor se han convertido en algunas de las formas más eficientes de publicidad” (Bishop, 2016: 364).

En el documento citado se recalca el reconocimiento internacional de dicho evento, algo que parece ser vital para este plan y que según la autora de la ponencia supone “toda una declaración de intenciones de la ciudad de Málaga, siempre caracterizada por su carácter vanguardista y cosmopolita” (Blanco: 2014, 11). Además de esto, se defiende que este proyecto supuso una herramienta para crear comunidad y comunicación vecinal. Por último, se dice estar desarrollando un “Plan de Captación y Consolidación de Actividades, que tiene como objetivo promocionar la zona desde el punto de vista comercial y de emprendimiento, así como apoyar a las industrias de tipo creativo que ya están instaladas en el SOHO” (Ibid, 14).

La reconversión de un barrio degradado en un barrio cultural es una de las estrategias urbanísticas más repetidas durante las últimas décadas en las llamadas democracias liberales. La promesa de generar riqueza y bienestar cala entre la población de la ciudad a la que pertenece dicho barrio; ya que, por un lado, quienes no viven allí prefieren pensar en un espacio regenerado antes que en uno deprimido. Y, por otro lado, los vecinos del lugar fantasean con ver su hábitat transformado en algo mejor. El problema que se ha ido desvelando durante todos estos años ha sido que las consecuencias negativas para la población local superan, en muchas ocasiones, a las positivas (siendo la peor de ellas la expulsión de su propio barrio). Así, la cultura suele ser una pieza estratégica para dicha regeneración. Aunque el estudio de sus efectos arroja que estas actividades son generalmente exclusivas y excluyentes, dirigiéndose más a atraer turismo y clases creativas que a mejorar el bienestar de los vecinos (Ardura&Sorando: 2016, 91).

Años después se ha podido comprobar cómo aquellos vecinos y comerciantes del barrio que apoyaron el plan han mostrado públicamente su desencanto, comentando que no es lo que esperaban y que ya es demasiado tarde para revertir la situación. María Victoria Moreno, vecina del barrio desde hace 40 años, presidenta de la Asociación de Vecinos Centro-Sur SOHO Barrio de las Artes se expresaba así: “No queremos esta infraestructura turística porque somos muchos los que vivimos aquí, sobre todo personas mayores. Muchos vecinos se han ido”. También Sergio García, comerciante del barrio y precursor de la idea de crear un SOHO, comenta que “este lugar no tenía nombre ni carácter. No había ningún plan para él, pero estaba bien situado. La idea era apostar por la creatividad, no por los turistas ni los cruceros.” Por otro lado, Gemma del Corral, concejala del distrito centro, señalaba

como éste es un modelo creado de abajo a arriba, así como que toda transformación radical tiene sus ventajas e inconvenientes (Vargas, 2021).

Desde hace algún tiempo, una de las tácticas más exitosas de la clase dominante ha sido la responsabilización. Cada uno de los miembros de la clase subordinada es empujado a creer que la pobreza, la falta de oportunidades o el desempleo son solo culpa suya, y de nadie más. Los individuos se culparán más a sí mismos que a las estructuras sociales (Fisher: 2019, 282).

Lo cierto es que como en tantos otros lugares -existen SOHOS en muchas más ciudades pequeñas y medianas<sup>106</sup>- lo que era una petición vecinal de mejorar su cotidianidad, se ha convertido en la excusa del gobierno municipal para imponer un modelo de ciudad que apuesta todo al turismo y al espectáculo, convirtiendo al vecino en un extraño en su propio barrio, en su propia ciudad.

### **3.3.2.2. Proyecto MAUS**

Si nos hemos detenido en analizar la figura de Fernando Francés es debido a la importancia que el tipo de gestión y la programación del CAC Málaga -definida indudablemente por su figura- ha tenido en la institucionalización del arte urbano en la ciudad, especialmente a partir del evento llevado a cabo en 2013, el proyecto MAUS. Hemos visto cómo desde el CAC Málaga se ha defendido un modelo de gestión privada que casa a la perfección con el sistema neoliberal que la política del Partido Popular ha abanderado desde que Celia Villalobos entrase al poder en 1995 y fuera sucedida en el año 2000 -y hasta la actualidad (2023)- por Francisco de la Torre. Es interesante apuntar los paralelismos entre la gestión del Ayuntamiento de la ciudad en cuanto a política cultural -centrada fundamentalmente en el turismo- y la presentada por el Centro de Arte Contemporáneo, convertido en un foco de dicho modelo y defensor del proyecto SOHO Barrio de las Artes. En este contexto es en el cual surge la idea de celebrar el MAUS (fig.94), acrónimo de Málaga Arte Urbano SOHO, y que se define en su página web como “una experiencia de creación única en la que las calles se transforman en el lienzo de trabajo de numerosos artistas procedentes de todos los rincones del mundo” (Maus Málaga, s.f).

---

106 En Sudamérica encontramos un SOHO en el barrio bonaerense de Palermo, en Asia lo tenemos en Hongdae (Seúl), en Oceanía en Newton (Sidney); y así muchos más barrios bohemios que presentan líneas muy similares entre sí de acuerdo a la estrategia de ciudad creativa.



Figura 94 – Logotipo de MAUS // Fuente: mausmalaga.com



Figura 95 – Cartel de SMS Festival (2013) // Fuente: last.fm

Comentábamos que el CAC es importante respecto a este festival ya que es su principal impulsor, siendo Fernando Francés también su director. Su hijo Fer Francés sería el nexo de unión con la mayoría de muralistas y escritores de *graffiti* participantes. Así, en la línea de gestión del CAC y de los objetivos que para éste ya apuntaba Francés en 2007, leemos en la web del MAUS que:

El proyecto nace con el objetivo de entregar a Málaga un legado cultural contemporáneo de alto valor artístico, proporcionando una nueva visión urbana, descubriendo nuevos espacios y rompiendo con la cotidianidad de la ciudad, implicando a los vecinos en el desarrollo de sus actividades (Maus Málaga, s.f).

Además, también se afirma que “MAUS ha dotado al SOHO, Barrio de las Artes, de una nueva identidad tanto a nivel social como urbanística a través de la creatividad y la singularidad que posee.” Para culminar apuntando que la “finalidad es hacer de Málaga un referente internacional en el mundo del arte” (Maus Málaga, s.f).

**3.3.2.2.1. Edición de 2013.** MAUS estuvo coordinado por el OMAU y supervisado por el Ayuntamiento de Málaga. Además, para su puesta en marcha se contó con la colaboración de las Áreas de Economía, Juventud, Cultura y Distrito Centro. Su financiación procede de los fondos europeos POCTEFEX. Su director, Fernando Francés García, era el administrador de la empresa

Sandflowers Arts & Culture Advisors -creada meses antes-; el comisario de la sección dedicada al muralismo fue su hijo, Fer Francés. Este proyecto era pieza clave en la estrategia del plan para convertir el barrio del Ensanche Heredia en un distrito cultural, en un SOHO. Constó de varias propuestas enmarcadas en el espacio público, teniendo como objetivo la dinamización del entorno a través del arte y la creatividad. Oficialmente el proyecto estuvo dotado de una partida económica global de 121.050 euros<sup>107</sup>, divididos entre las distintas iniciativas llevadas a cabo.

Por un lado, encontramos Okupart, en la cual artistas locales mostraban sus fotografías en el interior de portales del barrio -también tuvieron lugar interpretaciones de danza y teatro callejero-, cuya dotación fue de 7.476 euros. En una línea similar, dentro del ámbito fotográfico, tuvo lugar Disparat, donde las imágenes se exponían en balcones para ser apreciadas desde la calle. Por otro lado, se celebró el SMS Festival, acrónimo de SOHO Málaga Sound Festival, dirigido por Sandra Pedraja. Este evento musical tendría tres ediciones, desde 2013 a 2015, y contaría con un presupuesto para su primera edición de 21.659 euros. Entre los grupos participantes durante los tres años encontramos bandas nacionales como El Columpio Asesino, Pony Bravo, Standstill, Novedades Carminha o El Niño de Elche; mientras que entre las locales actuaron Airbag o Puño Americano. La idea de incluir un evento musical en la explanada frente al CAC Málaga tenía como objetivo ofrecer conciertos de “música independiente de diversos estilos y géneros unidos por la calidad de su directo” (SMS Festival. SOHO Málaga Sound, s.f.).

Así, vemos que el concepto de creación independiente es recurrente tanto en la presentación del festival en los portales oficiales, como en las diversas notas de prensa publicadas. En Diario Sur, en 2013, leíamos lo siguiente: “No se conforman con un estilo. No evitan ningún tema. Y, sobre todo, no entienden de límites. El riesgo y la experimentación les define” (Sotorrío, 2013a). Es significativo, pues, cómo se trataba de establecer una similitud entre lo que se supone que son valores asociados al arte urbano (independencia, autenticidad e irreverencia), y el tipo de bandas musicales seleccionadas para este festival. SOHO Málaga Sound (fig.95) pretendía transmitir la idea

---

107 Este presupuesto fue publicado en Diario Sur debido a la protesta de parte de la ciudadanía referente a la falta de transparencia (López, 2013).

Esta controversia también se refleja en este otro artículo, también de 2013 (MAUS: una buena idea mal gestionada, 2013).

de festival más o menos independiente. Entendemos que con el fin de dirigirse a un público local con inclinaciones similares o de propiciar esa tendencia asociada al barrio. Sin embargo, a tenor de lo observado en el plan urbanístico de la zona, lo último que se ha propiciado ha sido un movimiento artístico independiente.

La música, la danza o el teatro callejero fueron acompañantes de la seña de identidad del proyecto MAUS: los murales. Esta propuesta estaría definida por las siguientes secciones: SOI Málaga (SOHO Outdoor Intervention), que contó con un presupuesto de 60.379 euros (12.000 dedicados en exclusiva a los murales de Obey y D\*Face); el taller impartido por Boa Mistura de una cuantía de 13.486 euros; y la iniciativa Cerrado por Malagueñas, con una dotación de 6.050 euros (Linares&López: 2015, 33). Para analizar adecuadamente estas iniciativas, hemos de situarnos en el año 2013, plena eclosión de los eventos relacionados con el arte urbano y de los murales de gran formato. La institucionalización de estas prácticas vivía un boom, por lo que numerosas propuestas políticas incluían a los murales entre sus principales ideas de regeneración urbana. El MAUS surge de una estrategia política, de un plan urbanístico con unos objetivos ideológicamente muy marcados. Así, en el Plan Director leemos que debido a que el barrio ya contaba con espacios y empresas de carácter artístico y creativo, se consideraba que el Barrio de las Artes SOHO Málaga se podía convertir en “un Distrito Cultural que, apoyado por una marca internacionalmente conocida como es ‘SOHO’; dinamice el entorno y ofrezca, tanto a la población local como visitante, una moderna y diferenciada oferta de ocio, cultura, comercio y negocio” (Síntesis del Plan Director del barrio de las artes Soho Málaga, s.f.).

La mención a asambleas vecinales o a que el proyecto había nacido de la propia comunidad son parte del place branding del MAUS. Los intereses políticos y económicos (especulativos) que ocultaba esta estrategia de marketing se demostrarían tiempo después. MAUS nace con la idea de marca internacional -al igual que SOHO-. Su nombre hace referencia a la palabra inglesa mouse (ratón) -cuya pronunciación traducida al castellano se escribiría MAUS, que a su vez es cómo se escribe en alemán-. Además, mouse nos remite pupularmente a Mickey Mouse, en quien se inspira el logo del proyecto<sup>108</sup>. Este cuidado por la creación de una marca que apuesta por la cultura

---

108 Una anécdota interesante al respecto es que el festival, además de una extensa publicidad institucional en el entorno urbano -que incluyó banderolas y carteles en mupis-, realizó una pegada de pegatinas con su logo por las calles aledañas

mainstream americana resulta irónico, dado que en un sentido peyorativo el término *disneyization* (“disneyficación”) se emplea en teoría urbana para referirse a la despersonalización de un territorio transformándolo en un parque temático (Zukin, 1996).

En España ha habido multitud de festivales de arte urbano previos al MAUS. Para comparar puntos de vista, objetivos, resultados y el papel de los artistas, analizaremos algunos de los que consideramos más importantes. Cabe apuntar que vamos a dejar a un lado las *jams* de *graffiti* para centrarnos en exclusiva en festivales similares al MAUS<sup>109</sup>. Así, en España se señala a la primera edición de Urban Art Festival en el Ingenio (Gran Canarias, 2003-2004) como el punto de partida de este tipo de festivales. Le seguirían el festival Poliniza en Valencia y Asalto en Zaragoza, ambos celebrados por primera vez entre 2005 y 2006. Eran años en los cuales el arte urbano era algo incipiente en España y seguía muy asociado al *graffiti*.

Aupado por su difusión en redes sociales, el arte urbano -y especialmente el muralismo- comenzaba a popularizarse y a percibirse como una oportunidad para regenerar espacios olvidados. Son años de transición en los cuales aún se pensaba en la capacidad positiva del arte urbano como herramienta social. Su institucionalización no era vista con excesivo recelo, sino como una oportunidad para hacer visibles ciertas expresiones que se habían mantenido en la clandestinidad. Las ciudades en donde se programaban este tipo de festivales eran las punteras del arte urbano en España. Además de Valencia o Zaragoza, en Sevilla se celebra en 2005 la segunda edición de Urban Art Festival -año en que también abre la galería de arte Delimbo-. En Madrid, no había por aquel entonces un festival significativo, pero sí eventos internacionales importantes como Meeting of Styles de *graffiti* o el programa de arte público Madrid Abierto (Cobacho: 2017, 35). Caso aparte es Barcelona, donde también tienen lugar eventos como Stencil Meeting o Galería Oberta.

---

al barrio, emulando a las acciones independientes realizadas por artistas urbanos y escritores de *graffiti*. También hay quienes han querido ver en este diseño una referencia a la recurrente utilización de ratas en una etapa importante del trabajo de Banksy.

109 Las diferencias de formato y estructura; así como las estrategias de las *jams* y de los festivales de arte urbano son radicalmente opuestas. Mientras que en las exhibiciones de *graffiti* se pretende dar a conocer una subcultura a través de murales realizados con spray en directo y, en muchas ocasiones, sobre soportes efímeros; los festivales de arte urbano promueven el muralismo como un agente transformador del entorno con previsión de perdurar relativamente en el tiempo.

La ciudad condal es un paradigma del arte urbano internacional, dado que fue la meca del movimiento durante su repopularización a principios del siglo XXI<sup>110</sup>. En aquellos años en Barcelona era común que llegasen de manera espontánea artistas que más tarde constituirían la historia del movimiento, como Os Gemeos, Obey o Banksy. Sus visitas no fueron fugaces, sino que interactuaron y convivieron con los artistas locales interviniendo de manera independiente, especialmente, en el barrio chino. No obstante, la imposibilidad de controlar toda esta actividad no reglada condujo a la creación de la llamada Ley Cívica en 2006<sup>111</sup>. Esta dinámica de endurecer las leyes acerca de la libre utilización del espacio público fue copiada más tarde por el resto del Estado. Este cambio de aspecto se promueve para adecuarse a un sistema que requiere una imagen neutra del entorno, puesto que así será más sencillo modificarlo en función de sus intereses. Se identifican arte urbano y *graffiti* con cuestiones como la prostitución, la suciedad o las reyertas. El arte urbano, que hasta ese momento no era entendido como un activo creativo rentable, fue criminalizado de igual manera, haciendo que Barcelona perdiera un importante patrimonio artístico.

Todo ello no significó que se terminara con el *bombing* o las actividades grafiteras más vandálicas; de hecho, éstas se adaptaron al nuevo entorno con relativa sencillez. Lo que sí provocó fue que muchos artistas de la nueva ola urbana emigraran o se centraran fundamentalmente en su trabajo de estudio (Cobacho: 2017, 32). De cualquier modo, lo interesante es que lo primero que se hizo fue prohibir y endurecer las leyes, una táctica siempre torpe. Más tarde el propio sistema rectificaría y entendería que el arte urbano podría suponer una herramienta adecuada para sus fines en lugar de inconveniente (¿Qué fue el Fórum 2004 de Barcelona? Grandes eventos como catalizadores urbanos, 2012). Ante la imposibilidad de resolver el problema del *graffiti* y de la actividad pública independiente, lo que se hizo fue intentar domesticarlo.

No obstante, cabe citar que desde el año 2006 -en el cual se elimina el rastro del arte urbano independiente en Barcelona- hasta el 2013, siguen teniendo lugar festivales en todo el territorio

---

110 No hay que olvidar que Keith Haring estuvo interviniendo en el centro de la ciudad a finales de los años ochenta. También Futura 2000, Lee Quiñones o el fotógrafo Henry Chalfant estuvieron allí durante esos años. El impulso de las Olimpiadas del 92 a nivel de visibilidad internacional animó la escena en los años venideros, generando un caldo de cultivo propicio para que tuvieran lugar interrelaciones interesantes.

111 Probablemente a causa de la celebración dos años antes, en 2004, del Fórum Universal de las Culturas, fue aprobada la Ley Cívica, que endurecía la actitud hacia actividades como el *graffiti* y el arte urbano. La polémica que supuso puede percibirse en el artículo Barcelona aprueba la ordenanza de civismo con reproches cruzados entre ERC e ICV (Cia, 2005).

nacional. Algunos de ellos son Desordes Creativas en A Coruña, Desvelarte en Santander, Bloop Festival en Ibiza o Avant-Garde en Tudela, por citar algunos de los más populares. También es adecuado señalar que en torno al año 2011 -periodo clave asociado a las manifestaciones ciudadanas- ciertos eventos de arte urbano se orientan hacia lo social. Un ejemplo de ello son las actividades de la agrupación Arquitecturas Colectivas -con Santiago Cirugeda-, que convoca encuentros como el reconocido Convoi a la fresca en Valencia, ocupando solares -al modo que se había hecho en muchas otras ciudades- para generar espacios de diálogo y reflexión. En este encuentro también se pintaron murales de gran formato por los artistas Blu, Escif o Ericailcane en el centro de Valencia (Cobacho: 2017, 36).

Si bien en 2008 tuvo lugar el gran evento *Street art* en la Tate Modern de Londres, muchas de las iniciativas previas e inmediatamente posteriores pretendían establecer diálogos con el contexto y aprovechar sus características para generar lazos de unión y reflexión en las comunidades. Esta dinámica se daría especialmente en los eventos organizados por los propios artistas urbanos, como es el caso de Avant-Garde, comisariado por el experimentado artista cubano Jorge Rodríguez Gerada. Es en el momento en que los organizadores provienen principalmente del territorio de la política, o cuando son agentes externos poco conocedores de las dinámicas urbanas, cuando se desvirtúan estos eventos y pasan a convertirse en estrategias de regeneración con fines prioritariamente económicos (a corto plazo). Es en este escenario donde la reflexión artística y el cuestionamiento del contexto urbano pasa a un segundo plano.

En 2013 el MAUS se convierte en un paradigma de la nueva ola de festivales de arte urbano empleados como herramientas políticas para la regeneración urbana de las ciudades. Podemos distinguir dos grandes objetivos en este festival: por un lado, el político, que se asocia a la pertenencia de este proyecto a un plan urbanístico dirigido a convertir un determinado barrio en un distrito cultural, un SOHO. Y, por otro lado, el artístico -inevitablemente asociado al político- que defiende una visión muy particular, continuando las dinámicas del CAC Málaga y de la defensa de la gestión privada de la cultura, incluso cuando ésta se encuadra en el entorno público. En esta situación observamos cómo la cosa política y la cosa artística, aparentemente separadas, operan para alcanzar



Figura 96 – Pegatina de la galería VETA junto al CAC (Málaga, 2023) // Fuente: Autoría propia



Figura 97 – Murales de D\*Face y Obey para MAUS 2013 (Málaga, 2023) – Fuente: Autoría propia

unos fines similares: una rentabilidad económica ajena a las necesidades reales de la comunidad a la que instrumentalizan.

El proyecto MAUS es comisariado por un agente comercial del mercado del arte, Fer Francés. En aquel momento aún no formaba parte de la reputada galería de arte Javier López (después Javier López&Fer Francés), que dejaría en 2021 para crear su propia galería, VETA (fig.96). Antes de esto Francés había colaborado con grandes firmas del mercado artístico como Tim Van Laere Gallery (Amberes), David Zwirner (NY y Londres) y XL (Moscú). Además, también había trabajado en ferias de arte como Frieze, Basel o ARCO (Entrevista con Fer Francés, 2014). De este modo, observamos que al frente de este proyecto se encontraba una persona con un currículum de perfil comercial muy extenso. Dicha orientación probablemente explique la estrategia de comisariado llevada a cabo en MAUS. El primer punto llamativo de este comisariado es la táctica de posicionamiento del festival, el ya comentado place branding. Los nombres de las propuestas son en inglés (SOHO Outdoor Intervention) o resuenan a idiomas internacionales (MAUS). Esto no es accidental, ya que al igual que se rebautiza el barrio (empleando una marca reconocida, SOHO), también se propone un naming sin ninguna relación con el contexto, pero reconocible para su *target*: el turista.

Por otro lado, la selección de los artistas también arroja claves acerca de qué objetivos se perseguían. La candidatura de Francés contaba con la presunta exclusividad de algunos artistas y con que la intervención de estos pudiera repercutir a favor del proyecto del SOHO. Estas buenas relaciones con los artistas podrían deberse al interés de ambas partes por los futuros proyectos personales que podrían desarrollar, ya fuera en el CAC Málaga o en los proyectos privados de Fer Francés. Algo, por otra parte, común en el mundo del arte, y que mezcla intereses personales con intereses públicos. Es importante señalar estos hechos para cuestionar algunas ideas que se lanzaron en el proyecto SOHO acerca de la convivencia y la implicación de la vecindad para con estas intervenciones, apuntando a que en realidad podían esconder pretensiones distintas.

El *line-up* del festival para las actuaciones enmarcadas dentro del SOI contó en su primera edición con los artistas internacionales ROA (Bélgica), Dal East (China), Faith47 (Sudáfrica), Obey (Estados Unidos) y D\*Face (Reino Unido); y con los españoles Boamistura, Dadi Dreucol, Andi Rivas, Manuel León y Pejac. Los dos artistas principales fueron Shepard Fairey “OBEY” y D\*Face

(fig.97). El americano y el inglés eran dos de los artistas urbanos más populares a nivel internacional en aquellos momentos, y sus intervenciones se programaron las últimas, en noviembre. Ocuparon las dos paredes traseras de un edificio situado a las espaldas del CAC con una fantástica visibilidad desde diversos puntos del centro de Málaga. La situación de estas intervenciones, una al lado de la otra (pero independientes entre sí), suponen el epicentro del proyecto MAUS. Debido a su espectacularidad se convirtieron en un hito local casi al instante. Además, suponen un fondo idóneo para la línea seguida por el Centro de Arte Contemporáneo. La repercusión en medios locales, nacionales e internacionales de ambas intervenciones fue amplia. A pesar de que la figura de Obey pesa más en los medios, programar ambos murales a la vez permitió la producción de una noticia más atractiva de cara al exterior. Las primicias son también un aspecto singular en este tipo de festivales de arte urbano; algo que atrae a la prensa, donde encontramos habitualmente frases del tipo “El primer mural de ... en ...”, “El mayor mural de ...”, “El mejor mural según ...” (Martínez Rodríguez: 2022). Todo ello se estudia con antelación, priorizando estos aspectos ante cuestiones sociales asociadas a dicho entorno.

Las reflexiones sobre estos murales no se hicieron esperar, siendo la más destacada la publicada por el artista malagueño Rogelio López Cuenca, que centra su atención en exclusiva en la intervención de Shepard Fairey. Su texto, publicado tan solo un mes después de la intervención en la revista malagueña *El Observador* (2013), es el segundo de una serie titulada *Mal de Archivo*. López Cuenca señala varias ideas fundamentales en cuanto a lo que subyace tras una intervención de este tipo en una ciudad como Málaga. Consideramos pertinente en este punto analizar a fondo dicho texto para extraer ciertas conclusiones a partir de las cuales reflexionar. Se ha de decir, también, que este artículo ha tenido una amplia difusión en el resto del país, así como entre la propia comunidad del arte urbano, lo cual no deja de ser algo excepcional en esta disciplina.

Lopez Cuenca comienza el texto haciendo alusión a una “operación comando” para referirse a la rapidez (tres días) con la se ejecutó esta pieza mural de gran formato (38 metros de alto por 9 metros de ancho). Un ejercicio, dice el autor, propio de un “artista paracaidista”. El término -que se recupera del *juste milieu* para este texto- resulta idóneo para ilustrar no solo el caso de Obey, sino el de la mayoría de muralistas que participan en festivales alrededor del mundo. Este tipo de artista

“aterriza, da lo mismo en un lugar u otro, ajeno por completo al contexto social, histórico o político del sitio, al que se enfrenta como a una página en blanco” (Lopez Cuenca: 2013). Nos encontramos aquí con una situación habitual en el muralismo contemporáneo institucional, que lo diferencia en gran medida de la práctica independiente. Y es que estas labores están sujetas a la idiosincrasia del sistema capitalista: tiempo igual a dinero. Así, Obey y muchos otros son artistas paracaidistas porque les interesa a ellos (más proyectos en menos tiempo supone mayor beneficio), pero especialmente les interesa que lo sean a quienes los contratan; ya que estas intervenciones se encarecen cuanto más tiempo requieran (alquiler de elevadoras, dietas, alojamiento, etc). López Cuenca continúa con la descripción de artista paracaidista señalando la nula importancia que éste aporta al contexto:

Solamente precisa conocer las dimensiones exactas de su trozo de pared. Al paracaidista, lo demás le da igual, se mueve en un universo muy similar vaya adonde vaya: tiene un encargo, unos jefes, unas fechas, un *fee*. De una bienal de arte contemporáneo a otra, de una feria de arte a un evento de *public art*, de un aeropuerto a otro, reencontrando una vez y otra vez a los mismos colegas, artistas, comisarios y críticos *in vogue*, hablando siempre en inglés, la *lingua franca* del *business* global. Al paracaidista le trae al paio donde ha aterrizado, y mucho menos la historia del lugar. La historia la hace él (Ibid: 2013).

Más adelante el texto se centra en el caso concreto de Málaga y en cómo este tipo de artista y esta clase de proyectos encajan muy bien con lo que la ciudad entiende como objetivo artístico. En los titulares de la prensa local la idea de que se está haciendo Historia es recurrente<sup>112</sup>. Esto denota, dice López Cuenca (2013), “una amalgama sui generis de cíclico adanismo y de arrebató snob sobre un sustrato cateto”. Esta descripción define a una prensa mitad ignorante, mitad interesada. Respecto a la ignorancia tan solo hemos de remitirnos a la lista de festivales que hemos comentado anteriormente, o sencillamente a la lista de murales de la misma clase que Obey ha hecho a lo largo del mundo. Loar como un hecho histórico y diferencial algo cuyo único fin es “poner a Málaga en el mapa” demuestra el escaso nivel crítico de la prensa ante un hecho importante que no solo ha variado el paisaje urbano, sino que ha acompañado la transformación radical de todo un barrio.

---

112 Algunos de ellos son titulares como *Un mural para la historia* (Mellado, 2013) o *Obey trae la paz y la libertad al SOHO* (2013).



Figura 98 – Obra gráfica Peace&Justice de Obey (2013) // Fuente: obeygiant.com



Figura 99 – Proceso del mural de Obey para MAUS 2013 (Málaga) // Fuente: facebook.com

No sabemos qué parte de esta ignorancia es interés hacia un proyecto de SOHO que prometía la regeneración de un barrio para sus vecinos, y qué parte es, sencillamente, falta de rigor informativo.

Continuando con las ideas que arroja este texto, es interesante la observación del tipo de lenguaje en el que se expresa el CAC para referirse a la idea de que “es la primera vez que coinciden dos de los cinco mejores especialistas de esta rama en una intervención conjunta”, y que se trata de “el mural más grande de sus carreras”. Se cumple, pues, la regla del titular superlativo habitual en la prensa sensacionalista -en este caso la prensa del propio CAC-, que hace mención a lo primero, lo mejor y lo más grande. Una triada repetida en su estrategia para anunciar eventos que demuestra el tipo de inclinaciones que define a esta clase de instituciones. López Cuenca desmonta la idea de originalidad de este mural aludiendo a que, ya un diseño prácticamente calcado al expuesto en la enorme medianera había sido puesto a la venta en la página web del artista meses antes, con la particularidad de que las palabras de éste eran Peace&Justice, mientras que en el mural se puede leer Paz y Libertad (fig.98). Este cambio evita la palabra justicia, que puede resultar conflictiva en según qué contextos político-sociales. Sin embargo, la palabra libertad es la abanderada de nuestro sistema; en base a ella se han librado guerras o se han diseñado programas económicos en los que



Figura 100 – Mural de D\*Face para MAUS 2013 (Málaga) // Fuente: streetartcities.com

se basan la gran mayoría de democracias occidentales. Casi nadie está en desacuerdo con la libertad -al menos con el concepto moral de la misma-, ya que como dice el autor del texto, “está claro que evocar, invocar o reclamar (no está claro lo que hace el mural) ‘libertad’ es menos comprometido que desear o pedir ‘justicia’.

Lo más relevante de este escrito de López Cuenca es que centra su crítica en el *modus operandi*, no solo de Obey, sino del tipo de artistas que éste representa. El desapego del entorno que esta clase de intervenciones demuestra supone una falta de respeto a la comunidad sensible al arte y a los propios vecinos del lugar. Cuando se profundiza en las razones por las cuales se lleva a cabo una intervención así -con las características técnicas y logísticas de la misma- se entiende que poco o nada tiene que ver con la idea de generar un espacio de convivencia, ni mucho menos de potenciar un supuesto entorno de artistas<sup>113</sup>. Pero, ni entonces, ni en 2023 (10 años después), ha habido ninguna comunidad

113 A pesar de que el propio OBEY comentaba en su blog que este mural se encontraba “*in the center of the rising art community here in Málaga*” (Obey in Málaga part I, 2013).

artística en dicha zona. La obra de Obey -junto a la de D\*Face- es el emblema del proyecto MAUS, siendo representativa de los objetivos de dicho festival. El mural funciona en este caso como una marca popular y reconocible que se incorpora al entorno como una herramienta decorativa. El artista olvida la propia historia del lugar sobre el que interviene porque no se dirige a un contexto local, sino a uno global. Su marca es la misma aquí que en cualquier otro lugar. La singularidad de la obra contextual desaparece porque conviene que así sea.

La preocupación de quienes intervienen el espacio público de esta manera es ajena a los factores contextuales del lugar. La pieza de Obey se vuelve paradigmática cuando se analiza entendiendo el proyecto que la apoya y conociendo la posición de quienes han decidido su realización. Este mural no es importante por su cualidad estética, ni siquiera por su firma, sino paradójicamente por el contexto que lo rodea. A pesar de que el artista ha obviado el entorno, dicha acción ilustra la forma más descarnada de actuar del arte urbano en una realidad neoliberal. Aquí, el artista es el instrumento que el capital, el empresario liberal -en este caso el CAC-, emplea para apoyar un plan nacido “de abajo a arriba”; mientras que, irónicamente, el mural de OBEY fue pintado de arriba a abajo (fig.99)<sup>114</sup>.

El espacio en el que se proyectó el mural de Fairey presentaba dos grandes paredes con aspecto de gigantesco díptico, que funcionaba como perfecto telón de fondo para la línea de artistas que promueve el CAC. Aunque se podría haber planteado otra estructura de intervención y que ambas paredes hubieran sido realizadas por un único artista, se decidió que cada pared tuviera una firma. Así, para acompañar al popular artista americano, se optó por Dean Stockton “D\*Face”, un artista inglés también muy conocido, aunque algo menos que su colega. Este artista representa el arquetipo de *street artist*. El inglés define su estilo como *apocalyptic*, refiriéndose a un tipo de pop art relacionado con la fragilidad de la vida. Además, entre sus influencias se pueden ver guiños a las culturas *skater*, punk y hiphop. Stockton ha estado relacionado con la ilustración y el diseño desde sus inicios, basando su obra pública tanto en grandes murales, como en la instalación masiva de carteles y pegatinas, continuando siempre la misma línea estética (Zuriaga, 2020). Similar al trabajo de Roy

---

114 La forma técnica en la que Shepard Fairey y su equipo trabajó fue -como lo suelen hacer- de la misma manera que lo hace una impresora. Comenzando por arriba -a través de grandes plantillas- y bajando hasta la base.

Lichtenstein y del pop art de los sesenta y setenta, D\*Face formalmente incluye el tramado y los colores planos, replicando el estilo del cómic clásico para definir sus grandes trabajos murales.

La intervención que realizó en Málaga es una muestra representativa de su estilo, en la cual aparece un piloto de guerra cuyos ojos expresan sorpresa y parecen pertenecer a dos seres distintos, uno vivo y otro muerto. Se cumple así el dicho popular *Death & Glory* en el que parece inspirarse, y que fue el título de su primera exposición profesional en 2006 en la galería Stolenspace (Zuriaga, 2020). En su página web oficial podemos observar cómo Stockton ha alternado su trabajo en el espacio público con encargos comerciales, habiendo trabajado para grandes marcas como Zippo, Uniqlo, Kaspersky o Triumph (Collabs, s.f.). Al igual que Obey, la pieza para el MAUS de D\*Face (fig.100) no guarda ninguna relación aparente con el contexto, sino que es un diseño reciclado para este evento. En su caso incluso leemos en la parte alta del mural -que siguió la misma metodología procesual que la del americano- la siguiente frase: *I'll put an end to those flying d\*dog if its the last thing I ever do!!!* (¡Acabaré con esos d\*dog aunque sea lo último que haga!). Que la frase se haya escrito en su idioma ya nos indica que su autor no pretende dirigirse a la comunidad local. El sentido de la misma tampoco se dirige a la mayoría (los *d\*dog* son personajes inventados por el artista que hacen las veces de logo de muchos de sus diseños). El objetivo, de nuevo, se centra en un público global y ajeno a un contexto concreto.

Con esta obra el MAUS se dirige a un turista que la recibirá con un asombro instantáneo, al igual que lo haría en cualquier otro lugar. Por otro lado, el artista generará engagement principalmente en redes sociales, donde aumentará su popularidad. En ese entorno no es importante donde se ha realizado la obra, sino que sea identificativa de su autor, lo que le aportará reconocimiento y ser reclamado con mayor asiduidad. Así, y volviendo al término de artista paracaidista, vemos en Dean Stockton otro perfecto ejemplo de ello, quizás menos cínico que Obey, ya que el inglés no entra en términos tan grandilocuentes como paz y libertad, sino que se queda en su propio mundo, con su propio idioma. No parece, pues, que buscase generar un diálogo con la población autóctona, más bien dar continuidad a una producción personal con unos intereses igualmente personales; para, así, poder volar cuanto antes, como diría López Cuenca (2013), “de una feria de arte a un evento de public art, de un aeropuerto a otro.”

A diferencia de la excelente situación de las piezas de Obey y D\*Face, los murales de Faith47, DalEast, Roa y Dadi Dreucol tienen en común una visibilidad limitada que los ha relegado a un segundo plano. Así, el caso de Faith47 es el más llamativo, puesto que la elección del espacio ha supuesto un verdadero problema tanto a nivel de visibilidad como desde el punto de vista de su conservación. Ambos aspectos no se debieron tener en cuenta desde la organización, habiéndose revelado años después como factores muy importantes. La artista sudafricana, habitual de los festivales de arte urbano durante estos años, basa su trabajo en temas clásicos (la vida, la muerte o el amor). Sus figuras, ya sean animales o personas, representados en grandes formatos, destacan por un tratamiento formal delicado, una pintura evanescente y sugerente acompañada en ocasiones por frases o lemas (en su pieza de Málaga se puede leer en español la frase “Infinitud del universo”). La obra realizada para el MAUS, aunque visualmente atractiva, carece de un sentido contextual; siendo incluso inapropiada formalmente con el espacio adjudicado.

Pero, ¿de quién es verdaderamente la responsabilidad de que dicha obra no cumpla algunos factores deseables en el arte mural?<sup>115</sup> Sabemos que la elección de los lugares es trabajo del comisariado, que a su vez dispone de aquellas paredes sobre las que se ha tramitado un permiso. El problema suele ser que el plantel de artistas no se elige según el tipo de espacios disponibles. Este hecho es recurrente en este tipo de festivales que plantea una lista de artistas y selecciona una serie de espacios de manera independiente; cuando sabemos que una de las virtudes del muralismo urbano es precisamente la decisión de elegir un espacio atractivo por parte del artista. Supone un problema puesto que la planificación de festivales de este tipo adjudica un espacio que el artista suele desconocer por completo. El mural de Faith47 se encuentra situado a la altura de una sexta planta, ocupando unas cuatro, hasta la décima. Lo más problemático no es esto, sino que fue proyectado en una calle, Alameda principal, que en aquel momento era para tráfico rodado (mayoritariamente para autobuses de línea), cuya dirección era contraria al sentido del mural. Así éste pasó prácticamente desapercibido durante varios años. Cuando la zona fue peatonalizada se esperaba que el tránsito de personas hacia ambas direcciones aportara mayor protagonismo al mural, pero por desgracia éste ya había sufrido un enorme desgaste debido a la falta de previsiones respecto al daño que la

---

115 Nos referimos a factores tradicionales que pueden estudiarse en manuales canónicos como el escrito por David Alfaro Siqueiros, *Cómo se pinta un mural* (1951).



Figura 101 – Vista del mural de Faith47 para MAUS 2013 desde la acera de la calle (Málaga, 2022) // Fuente: solaga.es



Figura 102 – Foto desde las alturas al mural de Faith47 para MAUS 2013 (Málaga) // Fuente: streetartnews.com



Figura 103 – Mural de DalEast para MAUS 2013 (Málaga, 2023) // Fuente: Autoría propia



Figura 104 – Mural de ROA para MAUS 2013 (Málaga, 2023) // Fuente: Autoría propia

exposición solar pudiera provocarle con el paso del tiempo. Esta segunda cuestión es un hecho que se ha reflejado en otros murales del evento en ambas ediciones. Es una situación que se ha tratado en profundidad por el Grupo Español de Conservación (GE-IIC), y en particular por la experta Elena Gayo, que comenta que “según avanza el tiempo se va perdiendo paulatinamente el control sobre la conservación de las obras situadas en la calle y cuando finaliza la ejecución son prácticamente abandonadas a su suerte, a la climatología y a la actividad de su entorno” (Gayo: 2019, 203).

Además del aspecto negativo de la conservación (fig.101) y de la deficiente visibilidad, hay que sumar la ineficiencia en el ajuste al formato. En este caso, la imposibilidad técnica de alcanzar toda la amplitud de la medianera -ya que la artista tan solo dispuso de un pequeño andamio descolgado desde el tejado-, hace que la imagen representada (la parte pintada de pared) sea muy pequeña en comparación con el resto, por lo que cuando se observa el mural en fotografías aéreas, advertimos su descompensación. Estos importantes aspectos contextuales no se tuvieron en cuenta -o directamente se ignoraron- debido a que se consideró que no eran relevantes para el objetivo del festival. Para explicar esto, hemos de referirnos a la estrategia de comunicación del arte urbano que propicia un proyecto como el MAUS, donde la foto es lo importante. La imagen virtual y espectacular que sea capaz de generar la pieza supera o compensa que esta intervención no pueda dialogar de forma eficiente con su entorno. En el caso de la pieza de Faith47 podemos encontrar fotos espectaculares que no se corresponden con la visión física que el transeúnte común experimenta desde el pavimento (fig.102). No es de extrañar que las fotos oficiales que documentan dicha intervención estén realizadas desde las alturas, ya sea desde un dron, una grúa o desde las plantas altas de los edificios cercanos.

A unos pocos metros de la intervención de la sudafricana se encuentra la pieza llevada a cabo por DalEast. Está situada en la esquina de calle Tomás Heredia con la Alameda Principal (fig.103). El emplazamiento de esta obra es más atractivo, dado que antes de la peatonalización de la zona el flujo de autobuses de línea pasaba diariamente frente a ella. Formalmente esta composición se adecúa con fluidez al espacio, una medianera situada en la azotea de un edificio de tres plantas. Los murales de este artista de origen chino “están inspirados en el paisaje sudafricano y basado en el énfasis chino sobre el espíritu” (DalEast, s.f.). Asimismo, su obra se caracteriza por la representación de animales trazados a partir de un conjunto de líneas orgánicas y curvas -empleando el spray-, que dinamizan



Figura 105 – Mural de menor tamaño de ROA para MAUS 2013 (Málaga, 2023) // Fuente: Autoría propia

las imágenes. Continuando la línea de los artistas seleccionados, se emplea un lenguaje personal y referente a cuestiones universales (que funcionan en cualquier lugar) que no resultan conflictivos para las instituciones que los han encargado.

Al igual que DalEast, el artista belga ROA también presentó un trabajo perteneciente a una serie que en aquel momento llevaba ya 8 años desarrollándose; y, también como el artista chino, basada en representaciones animales (fig.104). Es curioso que dos de los artistas seleccionados presentaran una obra tan similar temáticamente; una suerte de bestiario, de estilos diferentes, pero similares en cuanto al formato: frecuentemente enormes imágenes de animales que se adaptan a los edificios que ocupan. En el caso de ROA, en ocasiones intenta realizar un guiño y representar especies endémicas del entorno en el que interviene. En su intervención principal -realizó una de menor tamaño

también<sup>116</sup> (fig. 105)- en Málaga optó por representar una serie de roedores que podrían pertenecer a cualquier lugar. Los vecinos, como es habitual, presentan opiniones dispares al respecto<sup>117</sup>.

Según su autor, esta pieza presuntamente aborda la cuestión del cambio climático; tema que se encontraba entre los que Fernando Francés sugirió a los artistas. En una entrevista para un diario local, el belga -junto a Fer Francés- comenta que la pintura mural pone en valor “espacios aburridos”, y añade que “la gente necesita y se merece tener arte en la calle” (Sotorrío, 2013c). Estas declaraciones demuestran una escasa indagación del entorno, lo que implica una ausencia de empatía con el lugar. La falta de tiempo o de interés hace que se malinterpreten con asiduidad los contextos o que no se valoren en su necesaria medida.

ROA hablaba de espacios aburridos en un barrio donde se produjo el asesinato de García Caparrós<sup>118</sup>, un hecho histórico aún latente. En este barrio también se estaba generando un plan urbanístico que ya en otras ciudades como Nueva York había demostrado que producía un desplazamiento de la comunidad local, siendo potencialmente conflictivo. Por detrás del edificio intervenido por el artista numerosos *skaters* -a los que apenas se les plantean alternativas- reclaman no ser continuamente desalojados, ninguneados y multados. El barrio, aún era un lugar de prostitución y menudeo cuando ROA lo visitó. ¿Por qué no ahondar en eso? El *underground*, comenta ROA, “si tiene calidad acabará subiendo” (Sotorrío, 2013c).

Por último, vamos a referirnos a nuestra propia participación en este festival bajo el pseudónimo de Dadi Dreucol. En 2013 fuimos el único artista malagueño en participar en la sección de murales de gran formato de SOI Málaga. Por aquel entonces llevábamos unos dos años realizando una serie de murales titulada Una Vida, la cual estaba protagonizada principalmente por un personaje masculino en ropa interior que lucía una frondosa barba y la cabeza afeitada. Con él pretendíamos representar

116 La de menor tamaño representa un camaleón, animal que suele verse en las inmediaciones. Esta obra fue realizada a pie de calle, en el muro libre en el que también se pueden ver carteles de Obey y D\*Face.

117 La revista El Observador entrevistó a varios vecinos y transeúntes de la zona poco después de que la obra fuese terminada, reflejándose esta disparidad de opiniones. Es destacable una queja recurrente asociada al hecho de que nadie les ha tenido en cuenta. Nadie les ha preguntado al respecto. Un vecino comenta: “Mi madre vive enfrente y tiene que tener todo el día las persianas bajadas porque el dibujo le da pánico.” (Los vecinos opinan sobre el grafiti de ratas del plan del Soho, 2013)

118 Manuel José García Caparrós fue asesinado por la policía (sin un culpable identificado) en este barrio durante la manifestación por la autonomía de Andalucía el día 4 de diciembre de 1977. Su muerte es un símbolo de la lucha del pueblo andaluz por su autonomía y del rechazo a la represión policial.



Figura 106 – Obra de formato medio para MAUS 2013 de Dreucol (Málaga) // Fuente: Autoría propia



Figura 107 – Vista desde las alturas de la obra de gran formato para MAUS 2013 de Dreucol (Málaga) // Fuente: Autoría propia



Figura 108 – Vista desde la calle del mural deteriorado de Dreucol para MAUS 2013 (Málaga, 2023) // Fuente: Autoría propia

a una persona de identidad semi oculta. El hecho de que este personaje luciese barba tenía que ver con la idea de la máscara, concepto que vemos repetido en los otros personajes que aparecen en el mural del MAUS. Estas otras figuras, también habituales en esta serie, tienen una apariencia oscura -no relacionada con la cuestión racial, sino con la sombra entendida como la ausencia de luz-. Son espectros enmascarados que observan amenazantes. Representan la antítesis del personaje barbudo, que persigue desde la inocencia y la humildad valores éticos y morales en una sociedad contemporánea donde cada vez es más complejo hallarlos. Este trasfondo filosófico atraviesa toda la serie, donde las posturas y escorzos de estos personajes están inspirados en las composiciones del gótico y el barroco. Las dos intervenciones que llevamos a cabo en el MAUS son una muestra de ello.

A pesar de que en nuestro caso sí conocíamos el lugar de antemano -de hecho, ya habíamos pintado independientemente en estas calles antes del proyecto SOHO- en aquellos años no residíamos en Málaga; por lo que desconocíamos en profundidad el nuevo contexto. Pintamos dos murales, uno de formato medio en un muro a pie de calle que se realizó en el mes de junio (fig.106); y otro en

septiembre, un mural de gran formato en calle Tomás Heredia. El mural de medio formato juega compositivamente con el espacio, algo que veníamos trabajando durante aquellos años. Esta pieza, aunque de menor formato, estaba situado en un lugar con buena visibilidad, al contrario que el mural de gran formato. De nuevo nos encontramos ante la misma problemática a la que se enfrentó el mural de Faith47 o ROA.

En la pieza realizada en calle San Lorenzo, representamos a nuestro personaje barbudo dentro de un corazón humano equilibrado mediante cuerdas que se entrelazaban a los cables de la propia calle. Estos, a su vez, tiraban de uno de los personajes oscuros (en este caso sin máscara). Esta obra, como las anteriormente analizadas, también expresa sentimientos universales y de la misma forma podría estar situada en cualquier otro lugar (excepto por su encaje compositivo al entorno). En cuanto a la reflexión crítica a la que daba pie aquel contexto, esta pieza tampoco incide en ello. Estábamos confundiendo el *site specific* formal con el *site specific* contextual, que se caracteriza por tener en cuenta, además de los factores medioambientales y estructurales, aquellos relacionados con la realidad social y política en la que se interviene.

La pieza de gran formato la pintamos a mitad de calle Tomás Heredia, algo más adelante del mural llevado a cabo por DalEast -y donde posteriormente intervendría de nuevo Obey-. Esta pintura se desarrolla a la altura de una cuarta planta, ocupando aproximadamente tres alturas más (fig.107). Esto hace que el espectador tenga que levantar la vista para ver la obra, algo que no suele suceder habitualmente a pesar de ser una calle peatonal. Como ya hemos comentado, la visibilidad fue uno de los mayores inconvenientes para la elección de espacios en este barrio. Las medianeras en altura y la estrechez de las calles hace que sea muy difícil conseguir paredes atractivas, por lo que el espectador desde el suelo experimenta serias dificultades para apreciar las pinturas en detalle. Es lo que ocurre con esta intervención, que aun teniendo en cuenta el punto de vista, sigue funcionando mucho mejor desde las alturas. Tal y como ocurre con el mural de Faith47, de DalEast, o de ROA, son las fotografías aéreas las que captan la composición de forma adecuada.

Para esta pieza llevamos a cabo una investigación previa partiendo de la figura de Tomás Heredia, empresario de la potente industria siderúrgica malagueña del siglo XIX y miembro de una de las familias más poderosas de la ciudad. En el mural vemos a dos personajes barbudos del lado de



Figura 109 – Mural de Pejac para MAUS 2013 (Málaga) // Fuente: streetartcities.com



Figura 110 – Mural de medio formato de Boamistura para MAUS 2013 (Málaga) // Fuente: cuatrocento.es



Figura 111 – Mural de gran formato de Boamistura para MAUS 2013 (Málaga) // Fuente: worldsforus.com

los clavos (los oprimidos), frente a una masa de personajes oscuros, enmascarados y amenazantes encima y en los alrededores de un enorme martillo (los opresores). Las banderas de ambos, una roja y otra negra, una hecha jirones y otra en buen estado, son representaciones simbólicas de una lucha de clases inherente a nuestra sociedad. Esta pieza, aunque algo básica, sí pretendía reflexionar acerca de la historia del lugar y sus figuras históricas; así como reivindicar a los trabajadores. Dado que en la guía oficial se publicó que se trataba de un homenaje al empresario, tuvimos que rectificar en los medios esta imprecisión:

En ningún caso se trata de un homenaje al empresario, como aparece en la programación cultural de MAUS, sino una reflexión acerca de él. Hace referencia explícita al lugar en el que se está pintando. He cogido como excusa conceptual el nombre de la calle y a partir de ahí empecé a investigar un poco sobre los personajes de Málaga, las grandes familias de la revolución industrial y es una reflexión sobre eso (González, 2013).

En cuanto a sus aspectos técnicos, esta obra presenta graves deficiencias debido, en primer lugar, al impacto del sol sobre la pintura; en segundo lugar, al desconocimiento técnico del autor; y, por último, al desinterés de la organización por la conservación de las piezas (fig.108). Es otro ejemplo de los inconvenientes que genera la inmediatez que exigen este tipo de proyectos. A pesar de que conocíamos el lugar, no existía un marco proclive para ejecutar una obra más pausada fruto de una mínima investigación. Esta premura tampoco favorece la previsión de futuros daños técnicos como los finalmente aparecidos.



Figura 112 – Mural de Andi Rivas para MAUS 2013 (Málaga, 2023) // Fuente: Autoría propia

Aparte de los murales de gran formato, SOI Málaga contó con otros artistas que pintaron a pie de calle en distintas paredes del barrio. En una dimensión mucho menor, los artistas (todos españoles) participantes en este apartado fueron: Pejac, Andi Rivas, Boamistura y Manuel León. Mientras que los muralistas antes comentados practican una pintura mural monumental y con herramientas comunes (spray y pintura plástica); estos artistas plantearon otras maneras de intervenir el espacio público. En primer lugar, Pejac realiza una pintura en un muro de derribo de la calle Tomás Heredia, donde representa a un pintor de brocha gorda llevando a cabo una composición abstracta al estilo de Jackson Pollock (fig.109). Esta pieza se caracteriza por su economía de medios y el silueteado, un elemento recurrente en el trabajo de este artista cántabro.

Boamistura interviene en dos espacios: en el primero, el muro libre de calle Casas de Campos, realiza un diseño donde se puede leer “Piensa un deseo y sal a buscarlo” (fig.110). Aunque más relevancia tuvo su proyecto para el muro exterior del Colegio Público García Lorca, a espaldas del CAC, bajo los dos grandes murales de D\*Face y Obey. Este colectivo madrileño proviene en parte del *graffiti*

muralista. Formado por diseñadores, arquitectos y artistas, este grupo ha sabido posicionarse en la esfera del arte urbano como un reclamo atractivo para toda clase de instituciones y organizaciones. Sus proyectos animan a la participación del público, y ellos mismos dicen entender su “trabajo como una herramienta para transformar la ciudad y crear vínculos entre las personas” (¿Quiénes somos? s.f.). Sin embargo, existen numerosas voces críticas, como la ya comentada de Rogelio López Cuenca (2019), que tildan su trabajo de cínico, dado que en alguna ocasión han encubierto trabajos comerciales bajo la apariencia de un proyecto de otra índole.

Para el MAUS este colectivo presentó una propuesta ya realizada en otros contextos. Consistía en pedir a un grupo de personas -unas veinte- que pintaran de manera libre en el espacio convenido con la única premisa de cubrir el máximo de superficie posible. El resultado era aprovechado como relleno de unas letras que formaban la frase “El poder de la imaginación nos hace infinitos” (fig.111). Un aspecto a considerar en esta acción es la cuestión de la reutilización de ideas<sup>119</sup>, algo que numerosos artistas emplean para intervenir en diferentes momentos y distintos lugares con un mismo proyecto<sup>120</sup>. La iniciativa de hacer partícipe activo al público local funciona. Cuestión aparte es la elección de las frases, que como en la anterior intervención, y como en muchos otros diseños suyos, se caracterizan por un tono naíf. Así, nos encontramos ante una intervención en la cual el mensaje expresado no guarda ninguna relación con el entorno<sup>121</sup>. Esto favorece los objetivos prefijados en el Plan Director, del cual se convierten en una herramienta adecuada al plan urbanístico tramado en él.

Andi Rivas, ilustrador y diseñador nacido en Cádiz, participó en MAUS interviniendo los ventanales del parking Alemania frente al CAC Málaga. Haciendo uso de rotuladores y pintura acrílica, Rivas realizó una intervención tipográfica basada en ilustraciones -en la que se lee “Hola Welcome to Spain” (fig.112) - que, según lo indicado en su página web, se planteó como un mensaje colorido e irónico dirigido al extranjero, dado que el festival era un gran encuentro internacional de artistas

119 Otra pieza de esta serie es *Superació* (Barcelona, 2017), o *La libertad no necesita alas, lo que necesita es echar raíces* (Madrid, 2016).

120 Un ejemplo de ello es Eltono, en cuya serie *Modo* se ayuda de alumnos de diversos grados para generar sus composiciones (Modo nº41, s.f.).

121 A pesar de que en su página web podemos leer: “Sentimos una responsabilidad hacia la ciudad y el tiempo en el que vivimos” (¿Quiénes somos? s.f.).



Figura 113 – Intervención de Manuel León para MAUS 2013 (Málaga, 2023) // Fuente: Autoría propia

urbanos<sup>122</sup>. Dicha intervención es interesante contextualmente por su naturaleza irónica, puesto que parodia de manera sutil el espacio circundante. A pesar de ello, es posible que este sarcasmo pase desapercibido en un entorno donde casi todo es absorbido y entendido como parte del decorado programado. Tanto Rivas como Manuel León son artistas que colaboran de forma recurrente con el comisario Fer Francés. El gaditano, poco después de realizar este mural trabajó como diseñador jefe coordinando la marca de ropa FRÉ, creada por Fer Francés. También participó en proyectos como Somo Fresh Walls o Truck Art Project, ambos relacionados con la pintura mural urbana y comisariados al completo o parcialmente por Francés.

El pintor sevillano Manuel León -igualmente participante en esos otros proyectos-, situó su pieza junto a la Galería JM, también en el barrio del Ensanche. León juega con la idea de mural no interviniendo directamente sobre la pared, sino trasladando e instalando una obra pintada sobre

122 El texto exacto, escrito en inglés, es: *“It was made as a friendly colored and ironic message to all the foreign people coming from abroad, as the festival meant to be a forum for big Urban artist all around the world.”* (Short Bio, s.f)

maderas al lugar. Así, en su caso no se trata rigurosamente de una pintura mural, sino más bien de una instalación (fig.113). Las maderas, que han sido cortadas siguiendo la silueta de las figuras representadas, muestran la imaginería propia de la obra del sevillano: personajes con capirotos de Semana Santa que aluden a la tradición religiosa andaluza y que se disponen en composiciones clásicas. Manuel León es ejemplo de uno de los artistas ajeno al mundo del arte urbano que participa en dicho festival, y que en cierto modo aporta un punto de vista diferente al evento. Pero no es el único, puesto que aparte de estas intervenciones, digamos que pertenecientes al *line-up* principal del MAUS, encontramos otras tantas de artistas de cierto renombre que se desarrollaron en calles aledañas.

Entre octubre de 2013 y enero de 2014 tuvo lugar Cerrado por Malagueñas, otra iniciativa del MAUS que se centraba en la intervención sobre muros y persianas de locales a pie de calle. En ella participaron artistas regionales y locales de distintos orígenes profesionales. Con la pretensión de que el barrio se convirtiera en “un referente en los catálogos de arte urbano” (Okupart y Cerrado por Malagueña. SOHO, s.f.), la inclusión de la escena local intentó lograr el beneplácito tanto de la ciudadanía, como de la propia escena del arte urbano y el *graffiti* local. Es curioso que a diferencia de casos como el ocurrido en Madrid en 2016 (Malasaña: Destrozan los murales pintados en los comercios, 2016), durante el MAUS apenas hubo una pequeña contestación por parte del mundo del *graffiti* y el arte urbano (Sotorrío, 2013b). No obstante, cuando artistas locales -algunos participantes de esta edición- fueron preguntados por el influjo de este proyecto, sí mostraron actitudes algo más críticas.

Pues el impacto tal y como yo lo vi, aparte de quien esté detrás de todo eso y de cómo se hiciera aquello, que ahí pues hay mucho que rascar ... el hecho en sí de que viniera tanta gente potente pues me pareció guapísimo, me pareció un nivelón para Málaga traer a los primeros nombres. Es verdad que hubo la polémica que si no se contó con artistas locales, que si fue a golpe de talonario ... yo en eso ni entro ni dejo de entrar. (...) Lo que me molesta es que muchas obras no merecen mucho la pena, porque entre localizaciones muy escondidas, y obras que igual es porque no tuvieron las condiciones que debían ... a mí me apena ver ciertos murales de gente mega top, y a mi gusto son murales de medio pelo, simplemente fue “me he traído a éste ...” (...) Lo único malo del SOHO y eso, pues es que ahí quedo ... lo que te decía un



Figura 114 – Mural de Santiago Ydañez para MAUS 2013 (Málaga) // Fuente: streetartcities.com

poco del envoltorio del caramelo, nos traemos un par de años a éste y al otro, y una vez que tenemos el barrio resuelto ... unas exposiciones, un poco de postureo, y ahí se quedó (Lalone. Entrevista personal, 08/11/22).

Yo lo del tema de los murales como los del SOHO y tal, como persona de a pie a mí no me parece mal, lo que me parece mal es lo que hay detrás de eso, y cómo se ha tratado al artista malagueño (Fon. Entrevista personal, 12/04/20).

Es un festival como muchos otros, al final se reduce todo a visibilidad, turismo, más que a inquietudes artísticas en sí. Crear una burbuja donde la gente suba los precios de alquiler y “sohificar” los sitios de forma totalmente artificial a golpe de talonario. O sea, esos artistas no vienen por gusto, lo hacen por el negocio y lo que se crea alrededor. Que me gusta verlo, admiro la obra de arte, pero lo que hay alrededor no me gusta tanto. El contexto en el que se crea, o en el que se vende, eso no (Elfo. Entrevista personal, 28/03/22).

Se hizo el MAUS, que básicamente traía a gente de fuera y tal ... A mí, por ejemplo, me dieron un muro, me lo pinté, ya estaba lo de Obey y D\*face, que era como lo más icónico y ya está. Se dio un permiso para pintar en el río de Málaga, donde pintaron casi todas las *crews* de aquí, y se acabó. Fue como un pico de actividad, pero dentro



Figura 115 – Mural de Look, ASB y Rayk para MAUS 2013 (Málaga) // Fuente: facebook.com

de ese barrio ... no sé, no es muy representativo de la escena. Lo veo como algo paralelo. Me pongo a ver lo que se hacía antes y después del MAUS, y básicamente es lo mismo. (...) Ha influido más en ese barrio, en plan gentrificación, turismo ... pero a nivel *graffiti*, nada (Imon Boy. Entrevista personal, 21/06/23).

Quizás el MAUS sea una consecuencia lógica de un proceso de construcción de una ciudad y en particular en torno a una idea del arte. Está claro que alrededor de un centro de arte contemporáneo en ciernes se va creando una logística para atraer gente. Si a esto le unimos que la intención era convertir a Málaga en la ciudad de los museos, una supuesta capital cultural, pues el crecimiento o aceptación del *graffiti*, que se va convirtiendo en arte urbano, con todo lo que esto implica (la comercialización, la creación de nuevas figuras, ...) no solo dentro del *hiphop*, sino de algo más popular o amplio, que es lo que define al arte urbano. La creación de nuevos hitos (D\*face, Obey, ...) sirvió para situar a Málaga en el mapa dentro del mundo del arte contemporáneo, y para que una serie de personas ajenas al mundo de la calle y relacionadas con el arte institucional, de alguna manera, hicieran suyo todo ese espacio. Para mí eso es normal ... pero después podríamos hablar de todo esto de la gentrificación, del ladrillo de la especulación inmobiliaria, que puede estar más o menos relacionado (Susto. Entrevista personal, 12/11/22).

Entre los participantes de Cerrado por Malagueñas encontramos, por un lado, pintores de estudio (Santiago Ydañez, Jesús Zurita, Javi Calleja, Emmanuel Lafont o José Medina Galeote) a los que se les cedió un espacio de pared, en el que fundamentalmente adaptaron lo que habituaban a pintar sobre sus lienzos o papeles (fig.114). Por otra parte, encontramos al sector del arte urbano local, dividido entre quienes practicaban un *graffiti* clásico y aquellos que trabajaban más o menos de una forma profesional un muralismo comercial. De los primeros destacamos la participación de la *crew* TCB casi al completo (fig.115); pero también de grafiteros más asociados a las piezas murales como Hide2 o Sceno, que representaron a figuras clásicas del hip-hop internacional. Lalone y Elalfil trabajaron su particular estilo en otras paredes, dando así cabida a otro estilo de mural realizado exclusivamente con sprays, estableciendo un puente entre el *graffiti* clásico y el muralismo contemporáneo. Junto a esta iniciativa también se desarrolló Okupart, que exponía en comunidades de vecinos y establecimientos comerciales la obra de artistas locales como José Luis Puche o Santiago Picatoste; pero también de Rocío Verdejo o Laura Brinkmann. Es relevante esta participación femenina, pues podemos observar cómo tanto en SOI como en Cerrado por Malagueñas la participación fue fundamentalmente masculina.

Así pues, con estas iniciativas MAUS intentaba acercarse a la ciudadanía convirtiendo el barrio durante un tiempo determinado en un espacio para el arte. Aunque cabe preguntarse qué arte trataba de acercar al público y qué intención tenía este acercamiento, y también si fueron estas iniciativas un caldo de cultivo o se quedaron en un espejismo. La primera edición del MAUS recogía una amplia variedad de actividades, desde música, artes escénicas o fotografía, hasta muralismo. Todas estas disciplinas estaban desprovistas de carga crítica o participativa<sup>123</sup>. Esto nos lleva directamente a la segunda cuestión, pues deducimos que la intención de este sesgo en las intervenciones artísticas programadas responde a la necesidad de secundar un plan urbanístico ya en marcha, nunca de cuestionarlo.

MAUS fue un evento artístico dedicado a potenciar la regeneración de un lugar, Ensanche Heredia, y convertirlo en un barrio de las artes, el SOHO. ¿Podemos decir diez años después que esto se ha cumplido? ¿Qué debería indicarnos que, efectivamente, estamos ante un barrio de las artes?

---

123 Entendemos aquí la participación como un concepto activista, es decir, en donde los artistas junto a los vecinos generan actividades para operar críticamente sobre el contexto cotidiano.

Tomando el ejemplo de otros lugares, podemos convenir que para que éste fuera un barrio de las artes deberíamos encontrar tanto artistas, como un entorno favorable para sus actividades (pisos y estudios económicos, galerías de arte, centros de enseñanza especializados, tiendas técnicas, bares y pubs alternativos ...) Sin embargo, lo que encontramos es que la población ha disminuido por el alto coste de las viviendas y que los negocios que han prosperado de manera masiva son restaurantes, hoteles y apartamentos turísticos. De hecho, las únicas galerías presentes en el barrio con una actividad continua son la Galería JM y El estudio de Ignacio del Río, ambas inauguradas antes del proyecto del SOHO. Además del Centro de Arte Contemporáneo y el Teatro Soho Caixa Bank (el único inaugurado a posteriori).

Así pues, atendiendo a los datos presentes, calificar al barrio del Ensanche Heredia como Barrio de las Artes es cuanto menos inexacto. Todo esto nos lleva a preguntarnos qué ha pasado con un proyecto que supuestamente fue concebido de abajo a arriba. Inicialmente podríamos pensar que el plan ha sido un fiasco. Pero no para todos, económicamente ha habido grandes beneficiados. La concejala Gemma Del Corral en un debate con vecinos disconformes respecto a los derroteros que había adoptado el barrio, se escudaba en que “la propuesta del SOHO como barrio de las artes, las peatonalizaciones de la calle, se hicieron con el consenso vecinal”. Lo que esta concejala parece no explicar es para qué se plantearon esas operaciones y ese cambio de imagen del que el arte era solo una herramienta superficial. Así, determinados cambios pueden provocar diversas consecuencias; y las diferentes posibilidades suelen ocultarse, promoviendo tan solo las que se piensa que van a gustar o convencer a la población local. Una vez que el consistorio, de manera interesada, no regula la situación porque persigue un modelo de barrio y de ciudad muy distinta a la que buscaban los propios vecinos -que ahora son extraños en su propio barrio-, es cuando verdaderamente tiene lugar un peligroso conflicto de intereses.

**3.3.2.2.2. Edición de 2015.** Continuando con el repaso anterior es interesante afanarnos en comprender qué se estaba dando a entender -tras las críticas sufridas en la primera edición- en el texto promocional que aparecía en la guía oficial de 2015:

MAUS es una experiencia de creación única en la que las calles se transforman en el lienzo de trabajo de numerosos artistas procedentes de todos los rincones del mundo.

Artistas que a través de sus actuaciones han hecho del barrio una galería de arte al aire libre (Guía Maus, s.f).

El lenguaje publicitario es lo primero que llama la atención. MAUS es una herramienta del Plan Director que debe servir para promocionar el entorno. Se menciona la experiencia de creación única, es decir, la exclusividad; un factor primordial en las estrategias de marketing. El producto único y exclusivo destacará sobre lo cotidiano. Paradójicamente los procesos globalizadores dirigidos a conformar un SOHO son lo opuesto a cualquier tipo de elemento singular. No obstante, en el marco ideológico de este proyecto lo exclusivo no es aquello referido a las costumbres propias de su comunidad, sino aquello que se importa eventualmente. Se tiende a un adanismo en el cual se plantean este tipo de acciones relacionadas al arte urbano como únicas, cuando -como ya hemos analizado- ni siquiera lo son. De cualquier manera, respecto a lo que MAUS anunciaba (crear una galería de arte al aire libre), se puede decir que efectivamente se ha cumplido. Pero, ¿qué tipo de arte conforma esta galería?

El proyecto nace con el objetivo de entregar a Málaga un legado cultural contemporáneo de alto valor artístico, proporcionando una nueva visión urbana, descubriendo nuevos espacios y rompiendo con la cotidianidad de la ciudad implicando a los vecinos en el desarrollo de sus actividades (Guía Maus, s.f).

El legado, que puede ser material o inmaterial, es algo que se deja para ser transmitido de generación en generación; así, tanto los murales -más o menos efímeros-, como las diversas acciones llevadas a cabo en las dos ediciones, son efectivamente un legado cultural importante. Sin embargo, sería cuestionable a quién estaría destinado el “alto valor artístico” que se menciona. Si los vecinos, como reclamaban en los albores del plan para el barrio, buscaban promover el arte como herramienta para generar un entorno de bienestar para el ciudadano, puede que el valor que los grandes murales le hayan aportado no sea el pretendido, puesto que un barrio de artistas debería ser un entorno dinámico y favorable para sus vecinos, un espacio para la creación y no para exposición estática de autores y obras ajenas al lugar.

También destacamos en este texto la cualidad aportada a lo nuevo, “nueva visión urbana, nuevos espacios ...” Lo nuevo es atractivo: se desea. Más aún en una sociedad acelerada que se auto devora



Figura 116 – Mural de Imon Boy para MAUS 2015 (Málaga) // Fuente: worldsforus.com

y donde todo pasa demasiado deprisa como para asumirlo, lo que el filósofo Byung Chul Han llama la sociedad del cansancio (2010). Es curioso que se hable de novedades y de romper con la cotidianidad, cuando los vecinos no reclamaban una ruptura sino una mejora. Por último, en este párrafo se habla de la complicidad del barrio en el desarrollo de actividades. Éste es un punto interesante, ya que esta implicación es durante un periodo de tiempo limitado, lo que dure el evento. Así, estos talleres, exposiciones, o actuaciones no tienen una intención de permear en el tejido social, sino de ser proyectos puntuales que sirvan principalmente a un fin personal del artista o colectivo que lo lleve a cabo.

MAUS ha dotado al SOHO, barrio de las artes, de una nueva identidad tanto a nivel social como urbanístico a través de la creatividad y la singularidad que posee. Música, danza, teatro, fotografía, pintura y escultura son las disciplinas que componen este acontecimiento artístico cuya finalidad es hacer de Málaga un referente internacional en el mundo del arte (Guía Maus, s.f).

En este fragmento final observamos la insistencia en la novedad como baza indispensable, en este caso, respecto a la identidad. Se expone que el MAUS ha dotado de una nueva identidad social al barrio. Y sin duda así ha sido. La nueva identidad social del barrio es hoy el turista. A pesar de que la sociedad que impulsó un cambio en la zona buscara otro tipo de identidad, lo que es seguro es que no era la que finalmente se ha instalado. Efectivamente, la identidad urbanística enlaza con la social, que a través de la fórmula de la creatividad ha reformulado el territorio. Pero, y la finalidad



Figura 117 – Mural de Mode2 para MAUS 2015 (Málaga) // Fuente: facebook.com

de hacer de Málaga un referente internacional del mundo del arte, ¿se ha cumplido? El objetivo era demasiado ambicioso, casi utópico si tenemos en cuenta el equipamiento artístico de la ciudad. Sin embargo, según la visión de lo artístico y las referencias de este proyecto, es posible que entiendan que este objetivo se ha alcanzado. Este grado de cumplimiento parece basarse en hechos superficiales como el número de visitantes -Málaga es la ciudad con más búsquedas del mundo en 2023 en el portal Airbnb- (Pedrosa, 2023); los rankings -el CAC fue mejor museo de España según medios tan poco fiables como Facebook- (El CAC Málaga, mejor museo de España según las valoraciones de Facebook, 2016); el número de museos -actualmente más de cuarenta solo en la capital-; o la popularidad de los artistas expuestos en las instituciones locales y su exclusividad y primicia, especialmente en las muestras del CAC Málaga.

No se puede entender el MAUS en profundidad sin estudiar su contexto, especialmente el relativo al CAC Málaga, lugar donde se concibieron sus dos ediciones. La celebrada en 2015 no presentó grandes cambios, aunque fue menos sonada que la primera. Esto fue debido posiblemente a las críticas recibidas y especialmente al accidentado concurso público que llevó de nuevo a una empresa

de Fernando Francés a la organización del evento. Este concurso público se produjo a causa de las protestas surgidas en la primera edición por la falta de transparencia, por lo que en 2014 el Ayuntamiento optó por esta fórmula para elegir a los encargados de organizar esta segunda edición. En primeras instancias solo se presentó una empresa -también de Fernando Francés-, Gestión Cultural y Comunicación S.L., que fue rechazada al no cumplir con lo requerido (Zotano, 2015). El segundo concurso se suspendió al existir un error en las bases (Bujalance, 2015b); y en el tercero -a la que concurrieron dos candidatos más, GACMA y La Fábrica- finalmente salió elegida la empresa de Francés (Bujalance, 2015a). En esta nueva edición su hijo Fer Francés repetiría el puesto de comisario en la sección dedicada al arte urbano.

De nuevo, la presunta exclusividad de una serie de artistas urbanos tanto nacionales como internacionales de reconocido prestigio funcionó como reclamo para su candidatura<sup>124</sup>. El festival volvió a repetir las secciones de la edición de 2013: SMS Festival, Okupart, Cerrado por Malagueñas y SOI Málaga. Además, se intervinieron muros de expresión libre por artistas urbanos locales como D.Darko, Aintzane Cruzeta o Imon Boy (fig.116)<sup>125</sup>, así como por pintores de estudio como Gonzalo Fuentes o Almudena Fernández. En cuanto a la sección SOI Málaga, los participantes fueron: Abraham Lacalle, Aryz, Ben Eine, Kenny Scharf, Okuda, Pantone, Remed, y una edición más, Shepard Fairey. Cabe señalar que ante la falta de espacios en paredes altas como las de la edición anterior, se optó por que muchos de estos artistas intervinieran en el cauce del río Guadalmedina. Concretamente se ocupó la zona que abarca desde el Puente de la Misericordia hasta el Puente del Carmen, situada frente al CAC Málaga (fig.117), que según Fer Francés “consistía en la recuperación del río a través del arte” (López, 2015).

Allí se dieron cita una gran parte de los escritores de *graffiti* de la ciudad, que no dudaron en participar animados por la posibilidad de pintar con permiso y material gratis en una zona con visibilidad. Aunque cabe decir que hubo una minoría que se negó a hacerlo por discrepancias con las formas en

124 Además de estos artistas de prestigio internacional, MAUS incluyó en sus primeros carteles a artistas que no habían sido informados de ello y que finalmente no participaron, como es nuestro caso (Dadi Dreucol), o el de Carlos Aires (El Ayuntamiento de Málaga difunde la programación del festival MAUS, 2015)

125 También intervinieron, aunque no dentro del programa oficial, reputados artistas nacionales como Spok o Suso33, e internacionales como Mode2 o Todd James “Reas”.



Figura 118 – Intervención de Pantone para MAUS 2015 (Málaga) // Fuente: mausmalaga.com



Figura 119 – Mural de Ben Eine para MAUS 2015 (Málaga) // Fuente: worldsforum.com

que se organizó dicho evento<sup>126</sup>. Así, este acontecimiento se puede percibir desde dos perspectivas diferentes; por un lado, como un espacio conquistado para los escritores de *graffiti* de la ciudad gracias a la intermediación institucional del MAUS; y, por otro lado, como una derrota del *graffiti* y el arte urbano local al perder la capacidad de intervenir libremente un espacio ahora limitado a un evento concreto (fuera del que es ilegal intervenir<sup>127</sup>). De cualquier manera, es significativo que a partir de la intervención en 2015 de este espacio la actividad grafitera en el río aumentara exponencialmente, extendiéndose más allá de los límites de ambos puentes de forma autónoma, gracias a una cierta permisividad que los escritores han percibido por parte de las autoridades.

Un problema al que parece que se enfrentó la edición de 2015 fue la elección de espacios. Hay que tener en cuenta que las calles de esta zona se caracterizan por ser poco anchas y algo sombrías, lo que dificulta la visibilidad de los murales de gran formato. Puede que debido a estos inconvenientes dos de los artistas interviniesen en espacios alternativos. Uno de ellos fue el artista valenciano Felipe Pantone, que pintó el Puente de la Misericordia en el cauce del río Guadalmedina. Pantone es uno de los artistas urbanos más reputados del panorama internacional. Iniciándose de manera intensa en el *graffiti*, ha transitado por distintas etapas hasta desembocar en un lenguaje propio que bebe de la abstracción americana y del arte óptico. Aparte de murales, su pintura de carácter industrial puede apreciarse sobre distintos soportes (especialmente en trabajos comerciales) como coches, botellas de licor, zapatillas de deporte o relojes de alta gama. Sus esculturas ópticas, así como sus instalaciones, son obras visual y técnicamente impecables y muy demandadas. Esta versatilidad propició su intervención sobre una superficie alternativa, el Puente de la Misericordia. Así el comisario, Fer Francés, decía: “Elegimos a Pantone para intervenir en el puente porque se trata de un elemento en

---

126 Estas discrepancias tenían que ver especialmente con que la petición de hacer de las paredes del cauce del río Guadalmedina una zona de libre expresión ya se había planteado anteriormente por escritores independientes, quedando sin respuesta. Otra de las cuestiones criticadas fue la diferencia de trato entre artistas en el mismo proyecto. López Cuenca, a este respecto, criticaba “la desfachatez de distinguir artistas locales, que trabajan gratis, que los tratan con la punta del pie, de las ‘superestrellas globales’ (El artista Rogelio López Cuenca sobre el nuevo festival MAUS del Ayuntamiento de Málaga, 2015); mientras que el comisario de SOI Málaga defendía que “en el programa se combinan artistas internacionales con grafiteros locales, de modo que las obras de ambos dialoguen en el mismo espacio” (López, 2015).

127 Algo que casualmente ya había ocurrido meses antes con una multa que recibimos (Dadi Dreucol) por pintar en un muro de derribo del centro urbano (De los Ríos, 2015). Un hecho parecido ocurrió también en las propias calles del SOHO cuando se ordenó que se eliminasen dos intervenciones de Obey y de Suso33 de la fachada de la tienda The Place SOHO (Soto, 2016). El Ayuntamiento aducía que eran pintadas publicitarias; lo cual en parte era cierto puesto que esta tienda vendía ropa OBEY. Pero lo destacable en este caso sería que el logo de Obey ya había sido pintado en varios espacios autorizados del barrio sin que esto supusiera ninguna orden de eliminación por publicidad ilegal.



Figura 120 – Mural de Kenny Scharf para MAUS 2015 (Málaga) // Fuente: arrestedmotion.com



Figura 121 – Javier Calleja e Imon boy junto a Pantone para MAUS 2015 (Málaga) // Fuente: facebook.com

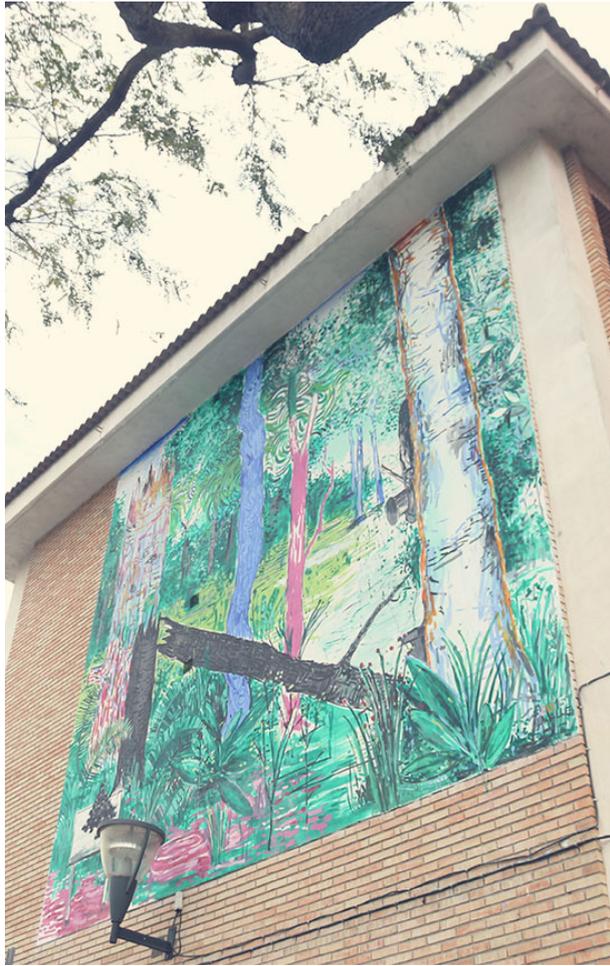


Figura 122 – Mural de Abraham Lacalle para MAUS 2015 (Málaga) // Fuente: mausmalaga.com



Figura 123 – Mural de Arys para MAUS 2015 (Málaga) // Fuente: worldsforus.com

el que no se suele trabajar y nos interesaba su manera de abordar el color y las figuras geométricas” (López, 2015). La pintura, que abarca especialmente un techo (la parte inferior del puente), así como las barandillas y las partes laterales, transforma la percepción de este elemento urbano. Aunque su impacto disminuía en un entorno que se caracterizaba por una sobresaturación visual de otras piezas (fig.118)<sup>128</sup>.

Otro de los artistas que trabajó en el cauce del río fue Ben Eine, que realizó una obra tipográfica -habitual en su producción- de 130 metros, de puente a puente, en la que se puede leer en castellano “El que un día fue prominente ahora fabrica aires de cambio” (fig.119). Al igual que la pieza de Pantone, ésta ha sufrido también los inconvenientes de ser tan accesible. De cualquier manera, es

<sup>128</sup> Esta obra fue ampliamente vandalizada al poco tiempo de terminarse. El puente fue totalmente derribado en junio de 2020, por lo que la obra -que el propio artista en el vídeo promocional concebía como efímera (Maus Málaga, 2016c)- estuvo tan solo cinco años visible (ver anexos: A2.2).



Figura 124 – Mural de Okuda y Remed para MAUS 2015 (Málaga, 2023) // Fuente: Autoría propia

también una pieza técnica y visualmente atractiva que funciona bien para los intereses del MAUS. En la pared enfrentada a la pieza de Eine, encontramos una intervención más discreta del pionero americano del arte urbano Kenny Scharf (fig.120). Este artista pinta en Málaga un mural encuadrado en la estética habitual que marca su obra. En la órbita del grupo de artistas del Nueva York de los setenta y ochenta, como Haring o Basquiat, la obra de Scharf se ha caracterizado a lo largo del tiempo por el empleo de una paleta colorida, que define unos personajes y conforma una estética personal. Así, en esta edición su presencia aporta al MAUS el prestigio de contar con un artista histórico en su listado. Además de estos tres artistas de la sección SOI Málaga de 2015, también

intervinieron en el río artistas con otras obras en el barrio, como los malagueños Javier Calleja<sup>129</sup> e Imon Boy -que lo hicieron de manera conjunta-, Okuda, Remed y -de nuevo- Pantone (fig.121).<sup>130</sup>

En cuanto a los artistas que trabajaron sobre algunas fachadas de los edificios del barrio encontramos a Aryz, Abraham Lacalle, Shepard Fairey, Okuda y Remed. Lacalle es quizás la nota discordante de esta lista, puesto que ni es muralista de exteriores, ni proviene del mundo del *graffiti*, sino que es un pintor de interior. Su pieza se puede ver en el Colegio García Lorca (fig.122), bajo la obra principal de Obey de 2013. Algo más escondida que la del resto, esta pintura es representativa de su lenguaje artístico. Lacalle destaca principalmente el trato con la gente del barrio (Maus Málaga, 2016b). Por otro lado, el muralista catalán Aryz intervino la pared lateral del hotel Bahía Málaga (fig.123). Este lugar ofrecía poca visibilidad, una circunstancia que el artista intentó tener en cuenta a la hora de presentar su propuesta. Su elección es un diseño más abstracto, distinto a su lenguaje figurativo habitual. En el video promocional de su intervención el artista catalán expresa principalmente preocupaciones formales (estilo, composición o cromatismo), y solo al final hace referencia a la cualidad pública del arte urbano, expresando que puede ser un valor añadido ya que “es la voz de la gente” (Maus Málaga, 2016d).

En este mismo edificio, en el lateral contrario, es donde pintaron Okuda y Remed su mural conjunto (fig.124). Basado en una Venus y “una especie de marinero que mira al infinito”, según palabras exactas de Okuda (Maus Málaga, 2016a). Esta intervención -como el resto en estas calles- presenta el problema de la escasa visibilidad. En este caso, el lenguaje de las geometrías planas del francés Remed junto a las figuras voluminosas de Okuda conforman una figura colorida sobre fondo negro, que dice basarse en el lenguaje tipográfico del *graffiti*. El hecho de que ambos murales ocupen las paredes de un hotel demuestra el interés que este tipo de obras suscita en los negocios turísticos. Finalmente, encontramos una segunda obra del americano Shepard Fairey en la esquina de calle

129 Ambos ya habían colaborado en un mural promovido por el Ayuntamiento de Málaga, junto a los artistas Gonzalo Fuentes y Darko, que ayudaron a Calleja a desarrollar su mural de gran formato (López, 2014b).

130 Otro artista que participó en el festival -aunque no dentro del listado oficial inicial- fue Suso33, que además de un *graffiti* sobre el lateral del colegio García Lorca, junto a Aryz y Spok; también llevó a cabo una performance en el cauce del río, donde usó a personas voluntarias como plantillas para elaborar sus habituales silueteados o sombras. Este escritor de *graffiti* ya había pintado en Málaga hacía años en otro cauce, el del Guadalhorce, junto un pionero de la escena malagueña, Look, también conocido como Ratón. De la misma forma, Okuda demuestra conocer la escena local del *graffiti* cuando en una de sus piezas en el río observamos una dedicatoria a Lápiz, también conocido como Sicario de Hablando en Plata Squad.

Tomás Heredia con calle Barroso, en la que vuelve a reproducir uno de sus diseños de Obey. En este caso un rostro femenino semicubierto por lo que parece ser una indumentaria guerrillera, bajo la que se lee tan solo la palabra “Peace”, esta vez en su idioma materno, el inglés.

Nuestro estudio se ha detenido concretamente en este evento de carácter internacional, ya que comprende factores para advertir el devenir del arte urbano y sus relaciones con la política institucional; y, en consecuencia, los intereses urbanísticos e inmobiliarios existentes. La cuestión política y las figuras principales de la escena institucional artística relevan a los artistas y al arte urbano a un segundo plano. Es la apariencia superficial y despolitizada del evento la que lo convierte justamente en lo contrario.

### **3.3.3. Otros acontecimientos de interés**

En Málaga venían sucediéndose desde Juvensur distintos eventos relacionados con la cultura urbana, generalmente de carácter local o nacional. Si algún artista internacional visitaba la ciudad lo solía hacer por iniciativa personal para visitar a algunos amigos de la escena. El MAUS fue el primer evento internacional que trajo a la ciudad a artistas profesionales. Esta iniciativa pudo influir para que otros eventos del estilo tuvieran lugar. Existen un par de casos significativos que se produjeron de manera simultánea a la aparición del MAUS: la *jam* de *graffiti* y muralismo, Bulevart; y la profusa intervención urbana independiente en el barrio de Lagunillas. Por otro lado, trataremos una serie de acontecimientos posteriores al proyecto del SOHO que definen las estrategias y los objetivos de diferentes instituciones.

#### **3.3.3.1. Bulevart**

La iniciativa del Bulevart tuvo lugar a finales de noviembre y principios de diciembre del año 2013, de manera simultánea a las últimas intervenciones del proyecto MAUS. La U.T.E. (Unión Temporal de Empresas) encargada de adjudicar las obras del bulevar sobre el soterramiento de las vías del tren en los distritos de Carretera de Cádiz y Cruz de Humilladero, junto a las áreas de Urbanismo y Juventud del Ayuntamiento de Málaga, fue la convocante del evento. Su objetivo era adecentar y decorar las fachadas de las naves industriales situadas frente a las vías del tren. Analizaremos tres

cuestiones: la primera, el momento en el que se desarrolla; la segunda, el lugar en el que acontece; y, por último, por qué y quién la propone.

En Málaga los eventos relacionados con la cultura urbana solían contar con presupuestos ajustados y presentar objetivos sencillos. Sin embargo, a partir de 2013 se comienzan a plantear otro tipo de situaciones. Probablemente a partir del antecedente del MAUS, la idea de emplear el muralismo como una herramienta política se extiende y las instituciones comienzan a dedicar más recursos y a mostrarse más permisivas con esta disciplina. No es casual que el evento del Bulevart se produjera de forma inmediatamente posterior al MAUS. El Ayuntamiento de Málaga, impulsor de ambos, tras el aparente éxito de las intervenciones del SOHO era más proclive a replicar la fórmula en otra zona de la ciudad. También hay que tener en cuenta la proximidad de las elecciones municipales de mayo de 2015, por las cuales el consistorio suele acelerar este tipo de proyectos de maquillaje urbano. Es un momento en el que el boom de festivales relacionados con el muralismo está en su momento álgido. Y, asimismo, es cuando por lo general aun no se identificaban estas estrategias como posibles instrumentos para el lucro inmobiliario o para impulsar políticas de privatización del espacio público.

Por otro lado, hemos de referirnos al contexto en el que tiene lugar Bulevart, el distrito de Carretera de Cádiz, una zona obrera altamente densificada en la parte oeste de la ciudad. El bulevar (el emplazamiento, no el evento) nace como respuesta a una demanda histórica de esta zona -situada entre los barrios de Dos Hermanas y Nuevo San Andrés- para eliminar la separación que suponen las vías del tren del resto de barrios y mejorar el bienestar de sus habitantes. Así, conviene comenzar refiriéndonos a la historia del propio barrio de San Andrés, un entorno que hasta los años setenta se caracterizaba por ser un asentamiento chabolista al que llegaba la población rural de Málaga. Es en esta década cuando se construyó el barrio de Nuevo San Andrés. Con una tasa de paro del 85% en el año 2010, este barrio luchó por el soterramiento de las vías del tren primero, y después por adecuar el descampado que había resultado de aquella operación (Roche, 2010). El bulevar es la solución que se propuso para este problema, y la iniciativa Bulevart el instrumento político para promocionar su inauguración en 2014. Con un presupuesto total de 12,5 millones de euros, el proyecto del bulevar fue una iniciativa importante de aquella legislatura. A pesar de ello, tan solo 4 meses después de su



Figura 125 – Mural de Deih para Bulevart (Málaga, 2013) // Fuente: sleepydays.com

inauguración, las quejas de los vecinos por la falta de limpieza y el abandono de la zona ya se hicieron notar (Stuber, 2014). Estas quejas se han mantenido en el tiempo en una zona históricamente luchadora<sup>131</sup>. A pesar de ello en Nuevo San Andrés y Dos Hermanas el coste de la vivienda en 2022 alcanzó los 1.644 euros por metro cuadrado, un 28% más que en abril de 2021 (Recio, 2022).

Aunque el valedor de este evento fuera también el Ayuntamiento de Málaga, existen diferencias importantes entre el MAUS y este proyecto. Una de ellas es que, en este evento, aparte del área de urbanismo se encuentra también la de juventud, y además una unión empresarial. En el MAUS fue el OMAU y el CAC (o la empresa que gestiona el mismo) quienes lo apoyaban. Es decir, en Bulevart, no había una institución cultural asesorando el evento. Tan solo la elección de los participantes fue asignada al artista malagueño Lalone, que comisarió y organizó el evento. En la nota de prensa vemos que Bulevart se describe como “una expresión de arte urbano de calidad para dar una nueva imagen al barrio, llenándolo de manifestaciones artísticas que embellecerán y aumentarán la oferta turística del municipio” (Grafiteros aunarán arte y urbanismo para adecuar el entorno del bulvar del

<sup>131</sup> En 2019 el presidente de Nuevo San Andrés segunda fase invitaba al alcalde a vivir una semana en su barrio para que viese las deficiencias del mismo (Quirós, 2019).

tren en la capital, 2013). Una vez más nos encontramos con la cuestión del turismo como objetivo importante del evento. El potencial de un lugar bien comunicado con el centro de la ciudad, situado frente a la playa y de viviendas asequibles lo convertía en un objetivo para el desarrollo de posibles procesos de gentrificación. Como instrumento para este proceso se recurrió una vez más al arte urbano. Pero esta vez su papel fue puntual; algo que se demuestra en la negativa que su organizador ha encontrado cuando ha propuesto celebrar una nueva edición.

De repente, un día me llamaron para el tema del Boulevard, que básicamente era que en la zona de San Andrés estaban haciendo una arteria principal o no sé qué, y había unos muros allí pintados de la época y tal, pero que todavía iba gente a hacer *platas* y eso. Total, que querían darle un lavado de cara a todo eso. Lo primero que se iba a hacer es tirarlo todo, y entonces ahí, más que el ayuntamiento, estaba metida una UTE, con constructores, Construcciones Vera y un par más, que le dieron el concurso y tal para que arreglaran todo aquello. Un proyecto para ellos con mucho dinero. Entonces para esas paredes tenían la opción de tirarlas abajo o – a partir de la idea de un arquitecto más jovencito - hacer algo de *graffiti* bien hecho. Me llamaron a mí y me consultaron. Entonces según lo que yo vi pues les dije las opciones que veía más guays, y en función de mi experiencia en eventos, pues como yo pensaba que se podía hacer. Al final se hizo, y a día de hoy sigo pensando que está de puta madre. Yo me he ganado enemigos para los restos, por desgracia, entre la gente de Málaga, qué le vamos a hacer ... Parece que fue decisión mía el tirar los muros, pero bueno ... (...) Yo creo que, aparte de mejorar el entorno, porque se quedó una calle muy guapa, tuvo una acogida bastante chula. Se aprovechó para hacer una ruta por oportunistas del *graffiti* y eso, la organización y los vecinos quedaron contentos también. Lo que pasa que a mí me hubiera gustado o que se mantuviera o que se respetara, y ahora creo que han puesto carteles encima de murales, han puteado algunos muros, que es normal ... Pero con la de años que han pasado se podría volver a hacer algo ahí, y no se hace, o al menos ahora mismo no hay nada planteado, y yo lo he propuesto y lo he intentado, y me han dicho que si lo pago yo muy bien ... (Lalone. Entrevista personal, 08/11/22).

Bulevard fue un encuentro interesante en el panorama del *graffiti* y el muralismo local. Abarcó una zona de 550 metros lineales y 2013 metros cuadrados de superficie mural. Se dividió en dos apartados: uno dedicado a los muros de expresión libre, cada uno de 3,8 metros de ancho por 6

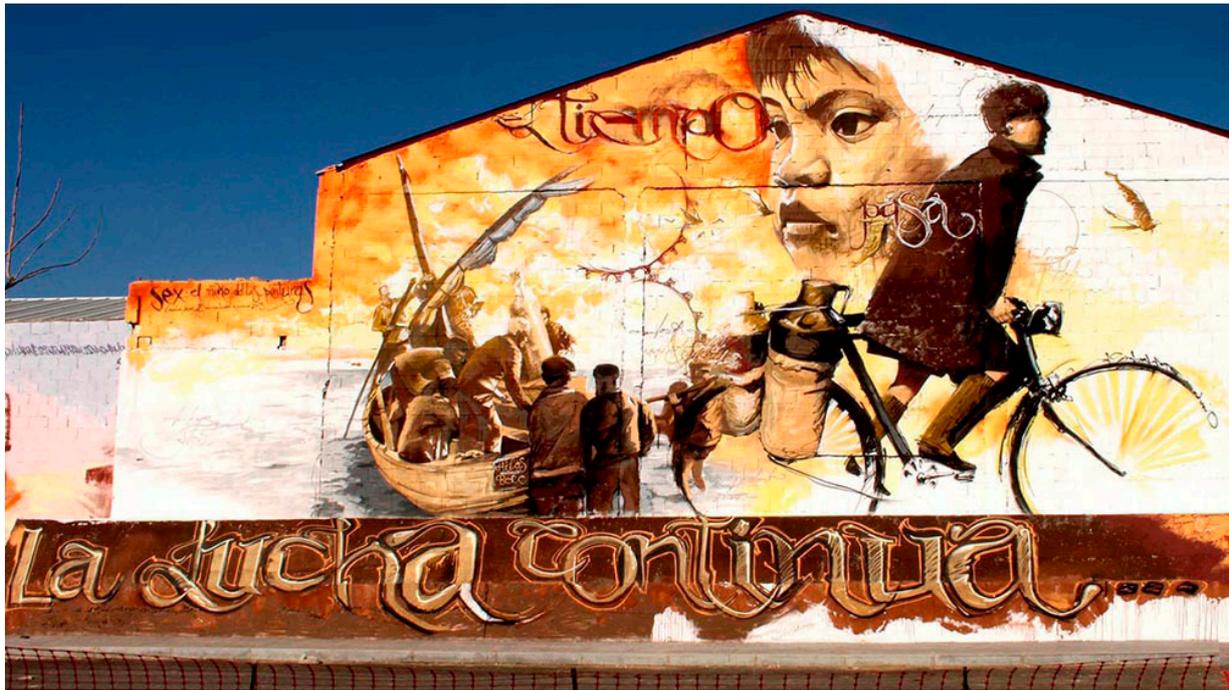


Figura 126 – Mural de Elniodelaspinturas para Bulevart (Málaga, 2013) // Fuente: elalfil.es



Figura 127 – Mural de Dulk para Bulevart (Málaga, 2013) // Fuente: elalfil.es

metros de largo, en los cuales jóvenes de la ciudad podían pintar previa convocatoria; y otro abierto al ámbito nacional, cuyo total no podía ser superior a 45 participantes. Se propuso una dotación económica de 2700 euros para los tres primeros y un incentivo al mejor artista o colectivo local. Los convocados de índole no local dispusieron de muros de 10 metros de largo por 5,5 de alto. Entre



Figura 128 – Mural de Sceno para Bulevart (Málaga, 2013) // Fuente: elalfil.es



Figura 129 – Murales ocultos tras los árboles en el Bulevar de San Andrés (Málaga, 2023) // Fuente: google.es

los participantes locales encontramos a Bufón, Deione o Hide2; mientras que entre los nacionales estuvieron presentes artistas como Mesa, Mr.Trazo o Deih (fig. 125).

Además de estas dos secciones oficiales, en el extremo este del bulevar encontramos una serie de murales individuales intervenidos por artistas nacionales seleccionados directamente por el organizador. Así, junto a los murales de Lalone, encontramos a Elalfil, Elniñodelaspinturas, Dulk, Sabotajealmontaje,

Mr.Chapu, Sceno e Isaac Mahow (fig.126, 127 y 128). Estos mismos artistas realizaron un mural conjunto en otra de las paredes del bulevar, ocupando prácticamente todos los metros dispuestos por la organización. A pesar de que a fecha de 2023 todas las piezas continúan presentes, el propio plan de embellecimiento de la zona ha plantado una hilera de árboles frente a la sección de murales realizados bajo convocatoria que los oculta en gran medida (fig.129). Este hecho llama la atención e ilustra cómo se conciben estas actuaciones ¿Es la ocultación de los murales deliberada? ¿Estaba la plantación de árboles frente a ellos programada de antemano? Y si eso es así, ¿por qué se propuso pintar estas paredes? En cuanto a esta última cuestión, no hemos encontrado ningún testimonio de quejas vecinales por la ocultación de estas intervenciones. Puede que los vecinos, efectivamente, demandasen árboles antes que murales. De cualquier manera, lo que se intuye es que el arreglo estético de la zona a través de la pintura mural buscaba disimular puntualmente un entorno deprimido para el momento de la inauguración del citado bulevar.

A pesar de ello, el encuentro que se produjo fue satisfactorio para una gran parte del colectivo de artistas participantes. Además, este lugar se ha convertido en una zona -aunque menos concurrida- recurrente a la hora de visitar murales de calidad en la ciudad, y que por tanto podría servir para la divulgación de la disciplina entre la población.

Por último, queremos hacer referencia una vez más a la nota de prensa del festival, en la que podemos leer que lo que se perseguía era dignificar y asentar la figura del arte urbano en la sociedad malagueña a través de grafitis artísticos. Y, por otro lado, acercar a los más jóvenes a esta disciplina “despojándola del lado vandálico al que a menudo suele asociarse” (R.L. 2013) No es baladí que además de hablar del hipotético potencial turístico se haga mención a la capacidad de este evento de eliminar el componente vandálico de la pintura urbana. Parece entenderse de nuevo el vandalismo como todo aquello fuera del control institucionalizado. Así, vemos cómo desde la organización política del evento lo que se promulga son dos cuestiones fundamentales: la primera es la posibilidad de conformar un espacio de atractivo turístico a través del muralismo; y la segunda es que este muralismo sea ejemplo de cómo deben ser estas manifestaciones, acotadas en un tiempo y un espacio determinados.

En definitiva, podemos concluir que Bulevart fue una iniciativa política y distanciada de los intereses culturales. En este ejemplo observamos de nuevo la interacción entre manifestaciones urbanas de origen independiente y política institucional que, si bien facilita la celebración de eventos de gran envergadura, paralelamente los pervierte haciendo de ellos un instrumento para sus propios intereses. A pesar de esto, Bulevart sirvió indirectamente a un grupo de escritores y artistas urbanos, tanto locales como internacionales, para encontrarse y divulgar el muralismo contemporáneo en un barrio que ha sido desde los años noventa un foco relevante para el *graffiti* local.

### **3.3.3.2. Málaga Más Bella**

En el caso de la iniciativa Málaga Más Bella, el consistorio local, a través de la Asociación Kartio, gestiona y promueve las distintas intervenciones. La Asociación Kartio comienza a principio de los años ochenta como un grupo de artistas heterogéneo, y en 1988 se conforma como la actual Asociación de Mujeres Kartio. Constituida en el año 92, en 2023 contaba con más de noventa socias. Esta asociación se dedica a la edición de libros y a la exposición de pinturas. Además, imparten recitales, talleres de literatura y clubes de lectura. Kartio forma parte del Consejo Sectorial de las Mujeres dependiente del Ayuntamiento municipal. Y también pertenece al Consejo Provincial de la Mujer de la Diputación de Málaga. Asimismo, mantiene relaciones formales con otros entes institucionales relacionados con el consistorio, así como con organizaciones no gubernamentales (Quiénes somos, s.f.).

Málaga Más Bella se ha convertido en una de las principales señas de identidad de esta asociación. Nace en el año 2015, aunque se planea desde el 2012. Lo hace tras la celebración de las dos ediciones del MAUS y del proyecto Bulevart. A diferencia del proyecto del SOHO, la iniciativa Málaga Más Bella apostaría íntegramente por los artistas locales. Además, Kartio aboga por un trato profesional. Así, las intervenciones llevadas a cabo son encargos particulares que se desarrollan en diversos lugares de la provincia, ofreciendo una salida económica a estos artistas.

El programa municipal 'Málaga Más Bella', comenzó en 2015 y tiene como objetivo el empleo de murales grafitis para la revitalización urbana de determinadas zonas. Las acciones que se llevan a cabo cuentan con la participación e implicación de los

vecinos y vecinas de cada zona y ayudan a mejorar la convivencia sirviéndose para ello de la creatividad (Málaga más Bella, s.f.).

En este texto encontramos un discurso que cabe analizar. De nuevo se escoge el concepto de revitalización y de creatividad para secundar a las pinturas murales urbanas. La colaboración y la implicación de la comunidad es también su carta de presentación. En esta iniciativa esta interacción comunitaria ha sido mayor que en otros eventos que también anunciaban dicha labor. Deberíamos, no obstante, volver a cuestionar qué se entiende en estos casos como actividades participativas. Así, observamos desde emulaciones a proyectos de Boamistura (fig.130) en el que los vecinos intervienen principalmente como mano de obra; hasta intervenciones más comunes en las que se denuncian hechos cotidianos a través de mensajes que abrazan los tópicos. Málaga Más Bella cuenta con una plantilla de artistas más o menos fija a los que encarga trabajos con asiduidad, que se desarrollan en distintos distritos de la capital y en su provincia. El proyecto es positivo ya que ofrece una salida profesional a estos muralistas. Una contraprestación que no siempre se produce en estos ámbitos.

En los dos dossieres disponibles en el blog de la Asociación Kartio se presenta una breve introducción al proyecto escrita por Concha Belmonte (2016), que se titula *Transformar la calle y crear vínculos*.

El proyecto ‘MALAGA MÁS BELLA’ surge en plena crisis económica y como propuesta al Consejo Sectorial de la Mujer del Ayuntamiento de Málaga, al que pertenecemos tanto su autora María Francisca Peñarroya Sánchez como yo, para adecentar y mejorar el aspecto de muchos edificios viejos sumidos en la ruina y el abandono, con el afán de embellecer los once Distritos municipales en los que se divide la ciudad. (Málaga más Bella, s.f.).

Leemos que uno de los fines es “adecentar y mejorar el aspecto de muchos edificios”, lo que nos remite de nuevo a una necesidad más bien superficial. Es ésta, quizás, una de las cuestiones más delicadas del arte urbano -en concreto del muralismo-. Estos planteamientos bien intencionados suelen beneficiar más a ciertos intereses políticos que a la comunidad a la que se dirigen. A través de proyectos de esta índole, determinadas estrategias políticas ocultan o dulcifican los problemas reales de las comunidades en las cuales estos “edificios viejos sumidos en la ruina y el abandono” se sitúan. Cabría preguntarse si la mejora del aspecto -mediante murales- de esta clase de edificios se refleja en el bienestar real y cotidiano de la población que vive en ellos.



Figura 130 – Intervención en Centro Social de Innovación La Noria (Málaga) // Fuente: asociacionmujereskartio.org

En uno de los Plenos de dicho Consejo en el año 2012, se nos aconseja retirar la propuesta debido a sus posibilidades de desarrollo en el Área de Participación Ciudadana y Bienestar Social ya que las características de este proyecto se complementan, permitiendo que, además de arte, proporcione la oportunidad de llevar a cabo una gran acción social como puede ser involucrar a la vecindad en el cuidado y mantenimiento de los murales realizados en su barrio y crear talleres de pintura mural para adolescentes interesados en el arte entre otra serie de acciones que permitan hacer partícipes de ellas a la Ciudadanía (Málaga más Bella, s.f.).

Como podemos leer, la propuesta data de 2012, previa al MAUS<sup>132</sup>. Aunque el proyecto no fue aprobado hasta varios años después de la celebración del primer evento en el SOHO. Otro dato interesante es que se les aconsejase retirar la propuesta del Consejo Sectorial de la Mujer, y enmarcarla en el Área de Participación Ciudadana y Bienestar Social. Además, encontramos importantes diferencias entre los objetivos de esta iniciativa y los de otros proyectos de arte urbano locales. La pretensión de estas actuaciones no se queda en exhibir en directo la técnica del *graffiti* o del muralismo. Se habla no solo de hacer arte, sino también de permitir que “además de arte, proporcione la oportunidad de llevar a cabo una gran acción social”. Málaga Más Bella apuesta

132 También otras iniciativas más pequeñas tuvieron lugar ese año, como el concurso *El río que nos une*, llevado a cabo por la Fundación Ciedes (dependiente del Ayuntamiento y colaboradora de Kartio).

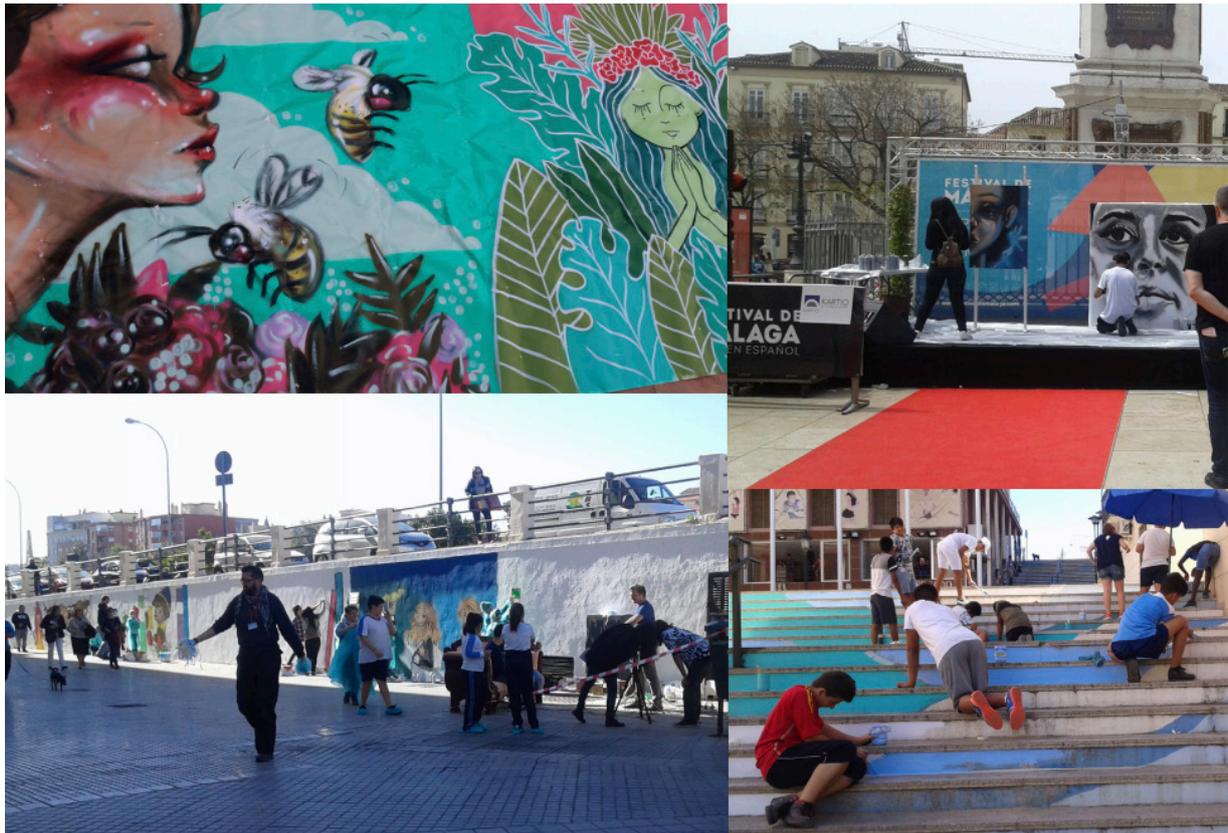


Figura 131 – Intervenciones coordinadas por Málaga Más Bella (Málaga) // Fuente: asociacionmujereskartio.org

por generar una serie de intervenciones decorativas, pero también inclusivas. Pretende sumar en el contexto social, bien a través del mantenimiento y cuidado de los murales, bien a partir de talleres sobre la disciplina. Encontramos dos cuestiones interesantes: la deslocalización de las intervenciones, no concentrarlas todas en un mismo barrio o espacio muy delimitado; y la intención de crear una identificación entre el contexto y las intervenciones (fig.131).

También encontramos aspectos menos acertados: por un lado, la elección del plantel de artistas, el cual es realizado por un grupo de personas no especializadas en arte urbano -ni en otras disciplinas cercanas-, lo que conduce a una homogeneidad en las actuaciones y una falta de cuidado para las decisiones técnicas y conceptuales. Otra debilidad es la ausencia de una crítica social madura, así como de una reflexión más profunda sobre el papel del propio arte urbano. Así, sus murales por lo general se comportan como artefactos complacientes que no siempre cumplen la “gran acción social” que se pretende. No haber experimentado con otras disciplinas de arte público desde 2015 también es muestra de una cierta falta de inquietudes. Es esta ausencia de actitud crítica y autocrítica la que conviene históricamente a los intereses de la política local, y a su vez la que entendemos que

habría que potenciar especialmente en iniciativas sufragadas con dinero público como es el caso de Málaga Mas Bella.

### **3.3.3.3. Lagunillas**

A diferencia de los anteriores apartados, Lagunillas no es un evento concreto, sino un emplazamiento que se ha convertido en el imaginario popular malagueño en sinónimo de espacio reivindicativo y creativo. En él han proliferado distintas iniciativas artísticas generalmente relacionadas con su contexto. Lagunillas no es un barrio en sí, sino que es una zona perteneciente al barrio de La Victoria, situado en el distrito centro. Entre los barrios de La Merced, El Ejido y Cruz Verde, Lagunillas se encuentra en un área privilegiada de la ciudad, a pocos minutos del casco histórico y de la playa. A pesar de su magnífica situación, es declarado barrio marginal por la Unión Europea en 2010 (Bujalance, 2010). Lagunillas es también el nombre de la calle principal que cruza la zona, que fue epicentro comercial del barrio. Este esplendor comercial se enmarca entre los años previos a la Guerra Civil y al intervalo entre 1955 y 1975 (Palop: 1999, 133). Estas fechas se corresponden con el abandono que sufrió el centro histórico de Málaga durante los años ochenta y noventa. En Lagunillas, a diferencia de otras zonas del casco histórico, el abandono no se ha detenido; siendo el paro, el analfabetismo, el menudeo de drogas y el deterioro urbanístico sus mayores problemas. Debido a todo ello su población es escasa, siendo las viviendas de alquiler turístico no reglado -lo que provoca más economía sumergida- un síntoma de su futuro.

Debido al problema urbanístico el Ayuntamiento trabaja en buscar soluciones a esta zona, para lo que entre 2019 y 2020 se llevó a cabo un análisis realizado por el OMAU y relacionado con el proyecto EDUSI (Estrategia de Desarrollo Urbano Sostenible e Integrado). Este análisis abunda en varias cuestiones fundamentales relacionadas con lo social, lo económico y lo medioambiental; y además se presta especial atención al arte urbano como uno de los hitos referenciales del barrio. Lagunillas es un caso de estudio clave para experimentar nuevas formas de convivencia sin caer en los problemas que ya se ha comprobado que trae consigo la “turistificación”. Su población presenta una media de edad de 41 años, y se cifra en tan solo 843 habitantes. Sus hogares están compuestos en su mayoría por 1 o 2 personas, por lo que deducimos que no es un lugar en el que residan familias con hijos (al menos familias no monoparentales). Con un alto porcentaje de población de nacionalidad

española (76%), no es una zona excesivamente multicultural. La tasa de paro es de un 17% y la renta mensual más habitual oscila entre los 550 y los 1100 euros. No obstante, el estudio arroja que el nivel educativo de la población es medio-alto: con un 36% de habitantes con títulos en ESO, Bachillerato y FP; y otro 36% con títulos universitarios. El nivel de analfabetismo es casi inexistente (Diagnóstico urbano para la regeneración urbana integral y participativa del barrio de Lagunillas, Málaga, 2021).

En el barrio hay censadas 582 viviendas habitadas, de las que 189 son de uso turístico<sup>133</sup>. El problema de la vivienda se viene dando desde la década de los años setenta, cuando comienzan a experimentarse problemas de deterioro y abandono. Este hecho se relaciona con el plan de viviendas desarrollado en el barrio limítrofe, Cruz Verde, a principios de los años noventa en el que se destruirían casas bajas para construir grandes bloques a los que llegaría población no arraigada en la zona. Es durante estos años cuando comienzan los problemas de convivencia, a los que en 2002 la Junta de Andalucía y el Ayuntamiento de Málaga tratarían de buscar solución a través del proyecto de las Tecnocasas, que pretendía atraer a población joven y formada a pisos de alquiler en los que vivir y trabajar<sup>134</sup>. Al problema de la escasa y deteriorada vivienda se suma el de la falta de actividad económica. En 2023 los escasos comercios que aguantan abiertos se concentran en la zona norte de la calle Lagunillas: una pescadería, una frutería, un estanco y poco más. Apenas hay hostelería en la zona (tan solo un par de bares), por lo que la población no residente casi no repara en pasear por allí más que para cruzar hacia el centro histórico.

En los primeros años del siglo XXI se crea la asociación Fantasía Lagunillas, impulsada por el artista Miguel Ángel Chamorro<sup>135</sup>, para promover la educación a través de la cultura y las prácticas creativas. Uno de los problemas más visibles de esta zona es la pobreza infantil, por lo que estas iniciativas estaban orientadas especialmente a los niños y niñas del barrio. El entorno ha cambiado durante las dos primeras décadas de este siglo. Si bien en el año 2000 los problemas eran muy acuciantes, en 2010

133 El estudio también informa de que tan solo 144 están registradas en la web ([Listado de Viviendas con Fines Turísticos](#), s.f.), lo cual encaja con las quejas de algunos vecinos del lugar que apuntan a que el número podría ser incluso mayor.

134 Este proyecto ideado por el arquitecto y urbanista Salvador Moreno Peralta, aunque lleva 20 años de retraso, es una promesa recurrente por parte del gobierno autonómico y municipal (Sánchez, 2022 y 2020b)

135 Se recomienda ver el reportaje documental *Entre Luces y derribos* (Jiménez&Vila, 2005).

ya se vislumbraba cierta regeneración<sup>136</sup> -a pesar de que necesidades básicas como la comida eran un problema en el barrio<sup>137</sup>-. La labor de Miguel Ángel Chamorro se desempeñó en un momento importante. Supuso el inicio de una etapa en la que Lagunillas se convierte en un espacio para la creación ajeno a lo institucional o lo comercial y donde el impacto social es auténtico.

El Futuro está muy Grease o Radio Lagunillas son predecesores de Fantasía Lagunillas. También encontramos la escuela de arte El retorno de Lilith, o los establecimientos hosteleros Las Camborias y La Polivalente (con un perfil orientado hacia la divulgación artística y musical). En el año 2021 nace Suburbia, un proyecto de librería asociativa que trabaja en la dinamización del barrio desde una perspectiva de marcado carácter crítico<sup>138</sup>. Así, en ella tienen lugar desde exposiciones o talleres hasta clubes de lectura. Suburbia se encuentra asociada a La Casa Azul, un lugar en donde se reúne regularmente la Asociación de Vecinos/as del barrio, que además cuenta con una biblioteca propia puesta a disposición del público.

En este escenario encontramos también actividad artística urbana, fundamentalmente murales que ocupan gran parte de las paredes de edificios abandonados o solares del entorno. Antes del año 2010 en Lagunillas, como en la gran mayoría de espacios del centro de Málaga, la actividad mural independiente era inexistente, exceptuando los talleres infantiles espontáneos de precursores como el ya citado Miguel Ángel Chamorro. Con la popularización de los murales urbanos se comienza a intervenir esta zona donde la permisividad (o dejación) de las autoridades facilitaba estas acciones. Es así cómo durante esta segunda década Lagunillas se va haciendo popular entre la comunidad de muralistas malagueños. Existen tres zonas principales donde se ha dado una alta densidad de piezas. La primera es en el límite con Cruz Verde, en calle Cobertizo del Conde (fig.132), donde proliferan muros que delimitan los solares aquí existentes. Este pasaje es paralelo a la plaza del Teatro Cervantes y se encuentra a pocos metros de la Plaza de la Merced, es decir, en pleno centro de la ciudad. Es por

---

136 Aunque la pobreza y los problemas de droga en el barrio han sido una constante, la sensación de inseguridad ha disminuido. Curro López, presidente de la Asociación de vecinos lo explicaba así: “Aquí se puede pasear tranquilamente a cualquier hora. Vale que hay droga, pero no más que en cualquier otro barrio. Lo que sí hay es gente pobre que lo está pasando mal” (Bujalance, 2010).

137 De hecho, la Asociación de Vecinos del barrio era la encargada de hacer frente a esta situación. “Nuestro problema no es sólo el desempleo. Nuestro problema es el hambre que pasan muchos niños. Un hambre real. Un hambre que trae a muchos padres hasta la puerta de mi casa, desconsolados porque no pueden dar a sus hijos un trozo de pan” (Bujalance, 2010).

138 Además de otras iniciativas, Suburbia organiza anualmente la Feria del Libro Radical (Cabrera, 2022).



Figura 132 – Zona de C/Cobertizo del Conde (Málaga, 2023) // Fuente: Autoría propia



Figura 133 – Zona de C/Lagunillas (Málaga, 2023) // Fuente: Autoría propia



Figura 134 – Mural de Lalone tapado por vegetación en C/Lagunillas (Málaga, 2023) // Fuente: Autoría propia



Figura 135 – Murales en Plaza de la Esperanza (Málaga) // Fuente: malagahoy.es



Figura 136 – Mural de Isa Nieto en C/Lagunillas (Málaga, 2023) // Fuente: Autoría propia

ello que, a pesar de ser una zona bastante deprimida, es usual ver a turistas fotografiando muchos de estos murales, animados probablemente por la prensa turística. Aunque muchos de estos turistas no suelen profundizar aún más, otros tantos sí lo hacen, llegando a la siguiente gran zona que es la propia calle Lagunillas (fig.133), donde se reparten multitud de murales en las paredes de los numerosos edificios abandonados de la zona. Tanto en uno como en otro lugar los artistas suelen ser los mismos (Doger, Lalone, Tennis...) De hecho, Lalone realizó un mural de gran formato (fig.134)<sup>139</sup> -el único del barrio- impulsado por Málaga Más Bella al final de calle Lagunillas junto al huerto urbano de la Plaza Miguel de los Reyes.

Por último, hemos de referirnos a una zona especial de Lagunillas, puesto que la intervención más significativa no es la actividad muralista, sino la conversión de un espacio antes deprimido en una plaza comunal. Este espacio, la Plaza de la Esperanza (fig.135), presenta distintos murales entre los que destaca tanto el *graffiti* clásico como el muralismo contemporáneo. Antiguo “parking callejero reconvertido en cancha de baloncesto y espacio de reunión, que los vecinos rubrican con una petición: «que el ayuntamiento no moleste»” (Reina: 2017, 182). Esta zona es un ejemplo de lo que la unidad vecinal puede conseguir cuando se lo propone; no obstante, la Plaza de la Esperanza demuestra que esto no es suficiente si no hay comunidad real ni actividades organizadas que hacer allí. La realidad es que esta plaza se encuentra casi siempre vacía y que los niños frecuentan en mayor medida las pequeñas callejuelas del interior de Lagunillas, frente a sus casas. De cualquier modo, supone un gesto que abre la puerta a otras iniciativas similares, que efectivamente conlleven cierta esperanza entre la población local.

En cuanto a las intervenciones que se pueden encontrar tanto en estas tres zonas como en el resto de Lagunillas, habría que decir que no todas son independientes, sino que algunas de ellas son encargos. Así, por ejemplo, a comienzos de 2023 distintos ilustradores pintaron las persianas (fig.136) de los pocos comercios abiertos en calle Lagunillas por encargo del propio Ayuntamiento de Málaga

---

139 Hay que decir que este gran mural -pintado en 2018- creó desde su inicio disparidad de opiniones. Se trata de un homenaje a un joven enfermo de leucemia fallecido en 2017 que se hizo viral tras transmitir su experiencia en redes sociales. Los detractores del mural -algunos vecinos de la zona- no critican el contenido del mismo, sino el proceso por el cual se llevó a cabo. Según ellos, no se contó en ningún momento con la opinión del barrio y se pintó sobre una pared que tenía otros usos comunes. En los medios, sin embargo, no se hizo referencia esta situación, reflejando tan solo una parte de la realidad, Un ejemplo es el artículo *Un enorme mural homenajea a Pablo Ráez, el joven que consiguió que aumentaran las donaciones de médula* (Codina, 2018).

(El Ayuntamiento de Málaga lanza nuevas acciones promocionales en Lagunillas para impulsar el comercio local, 2023). No obstante, la mayoría de intervenciones son independientes. Dividiéndose principalmente en *graffiti* clásico -en menor medida-, y en muralismo contemporáneo figurativo. Aunque la mayoría no son trabajos técnicamente destacables, lo que llama la atención es su elevado número y su permanencia en el tiempo. También es llamativo que muchos de estos espacios no se renueven en años, lo que puede deberse a la falta de artistas urbanos en la ciudad, o a que la actividad de estos no es lo suficientemente continuada en el tiempo. Si algo debería diferenciar a las calles de los museos es precisamente una naturaleza mutable y no estática.

Hay cosas como el barrio de Lagunillas ... que esté tan estancado ... porque es un sitio para que esté en continuo movimiento, y creciendo, y aunque no tapes el muro de otro, que te tapes a ti cinco veces al año, que se mueva ... Pero si lo poquito que hay se queda estancado, pues es por nuestra culpa. Creo que es lo que pasa en Lagunillas (Lalone. Entrevista personal, 08/11/22).

Algunos titulares aparecidos en prensa han sido: Lagunillas, el auténtico Soho de Málaga (Zori del Amo, 2016) o El otro Soho está en Lagunillas (Alday, 2015). Esta publicidad ha atraído la atención de turistas y gente externa al barrio, pero no ha promovido ningún cambio positivo para la cotidianidad de sus vecinos. El arte urbano es el catalizador de este presunto proceso creativo, algo que puede llegar a ser problemático. Así, son usuales las contradicciones a las que se enfrenta el arte urbano cuando trata de revitalizar un barrio para sus vecinos, y lo que consigue es llamar la atención de los intereses financieros que terminan expulsando a la población local (Maldonado, 2017). En una zona como Lagunillas es muy difícil abstraerse de la situación social de la misma, máxime cuando la mayoría de artistas que intervienen allí son locales<sup>140</sup>. Es por ello por lo que en este escrito cuestionamos la efusividad con la que se promociona el arte urbano de Lagunillas en la prensa local. Su actividad muralista ha experimentado cierto estancamiento en los últimos años y adolece de una organización y unas propuestas comprometidas. Además, el muralismo en esta zona no se enfrenta a los parámetros de la corrección política, lo que favorece a la gentrificación que tanto se teme. A

---

<sup>140</sup> Como en otros barrios populares en cuanto a *street art* en muchas otras ciudades como Berlín (Kreuzberg), Barcelona (El Raval) o Valencia (El Carmen), a Lagunillas han venido a pintar algunos artistas de fuera de la ciudad, pero no en la cantidad que habría sido de esperar teniendo en cuenta la permisividad y la situación del lugar. Una de las razones es que muchos de estos artistas han preferido intervenir en el SOHO y en sus alrededores, especialmente en el cauce del río Guadalmedina, movidos quizás por el *hype* que presuntamente ello supone.



Figura 137 – Mural de Murone para Moments Festival 2017 (Málaga) // Fuente: malagahoy.es

pesar de sus murales -incluso de los que denuncian la situación de abandono-, son iniciativas como la librería Suburbia, la Casa Azul o las distintas reuniones vecinales las que promueven actitudes críticas con capacidad transformadora.

### **3.3.3.4. UMA Mural Art Project**

Este proyecto se ubica en el campus de Teatinos de la Universidad de Málaga, y comienza en 2019. Ha sido organizado por el Vicerrectorado de Cultura de la Universidad de Málaga, con la participación del Vicerrectorado de Smart-Campus y supervisado por el equipo de Staf Magazine<sup>141</sup> -artífice de Moments Festival-. Así, es conveniente referirnos en primer lugar a la publicación Staf Magazine, una de las más veteranas de la escena independiente nacional. Se ideó en Málaga en 1997, y dos años más tarde se publicó bajo el nombre de Staf. Centrada en la cultura *underground*, comienza basando sus contenidos principalmente en la escena musical punk y hardcore de los noventa. Posteriormente se sumarían artículos relacionados con el surf, el *skate*, el *graffiti*, el *street art*, la ilustración, el diseño,

<sup>141</sup> Ha contado, también, con el patrocinio de Cervezas San Miguel y Techos y Tabiques Modulares SL, así como con Unicaja Banco.

el cine o la pintura. Los diferentes números de la revista han contado con artistas de renombre internacional a lo largo de sus más de 20 años de historia. Además de la edición en papel (y digital), Staf también ha sido precursora en la organización de todo tipo de eventos relacionados con sus ámbitos de interés. Es de este modo como surge Moments Festival en el año 2014. En su página web podemos leer la siguiente presentación:

Moments supone una ocasión única para descubrir sin tabúes la historia de diferentes culturas urbanas contemporáneas y populares que nacieron gracias a la filosofía D.I.Y. tan arraigada en las diferentes subculturas como el PunkRock, el Skate, el Surf, el *Hiphop*, el Jazz, el Flamenco... mediante el diseño, la gráfica, la música, el cine, la fotografía, la moda, el muralismo, la artesanía... y que hoy día han cambiado para siempre la concepción de la cultura y el arte en mayúsculas. Un festival que tiene como objetivo inspirar, reivindicar y difundir unas propuestas que habitualmente tienen poca cabida en los centros culturales y educativos de nuestro territorio, y que son 100% auténticas y fascinantes (Qué es el Moments, s.f.).

Aunque el núcleo de Moments en un inicio se situó en la Escuela de Arte de San Telmo en Málaga, a lo largo de los años ha ido ampliando sus sedes tanto a nivel local como nacional en ciudades como Sevilla, Madrid o Granada. Con un claro interés en divulgar la cultura urbana, Moments se ha estructurado a través de actividades como exposiciones, charlas<sup>142</sup>, talleres, proyección de documentales, conciertos y realización de murales. En este último ámbito es en el cual nos interesa centrarnos en este apartado, pues desde el año 2017 con la intervención de Murone en el Colegio Nuestra Señora de Gracia en el barrio de La Victoria (fig.137), comienza una nueva andadura en cuanto al muralismo nacional e internacional de gran formato en la ciudad.

Murone va a ser desde entonces un invitado recurrente a Moments, llegando a realizar murales en la ciudad en 2018 y 2019, ambos en el Instituto Cánovas del Castillo, junto a la Escuela de Arte de San Telmo. En 2020<sup>143</sup>, ya en el marco del UMA Mural Art Project, intervendría en Teatinos junto a la

142 Entre estas charlas encontramos en 2016 la presentación de INDAGUE, Asociación Española para la Difusión y Divulgación de *graffiti* y arte urbano. Cabe también destacar el taller impartido por Javier Abarca en el año 2018, El tagging como caligrafía. Además, en 2021, Indague vuelve a participar como coautor junto a Contorno Urbano en la exposición de su miembro de honor, *Craig Castleman: New York Graffiti 1973-1983. El archivo fotográfico de Craig Castleman*, celebrada en el Ateneo de Málaga.

143 En este año también realiza un encargo comercial a través de uno de los patrocinadores del festival, pintando un modelo de scooter (Olivares, 2020). Algo similar al evento Porsche Boxes in Art, celebrado en Muelle Uno en 2022.



Figura 138 – Mural de Murone para Uma Mural Art Project 2020 (Málaga) // Fuente: genmalaga.com



Figura 139 – Mural de Chad Eaton “Timber!” para Uma Mural Art Project 2019 (Málaga) // Fuente: uma.es



Figura 140 – Mural de Isa Nieto para Uma Mural Art Project 2020 (Málaga) // Fuente: stafmagazine.com



Figura 141 – Mural de Dreucol para Uma Mural Art Project 2020 (Málaga) // Fuente: Autoría propia



Figura 142 – Tim Kerr pintando para Uma Mural Art Project 2021 (Málaga) // Fuente: laopiniondemalaga.es



Figura 143 – Exposición de Tim Kerr en Contenedor Cultural UMA (Málaga, 2021) // Fuente: uma.es



Figura 144 – Mural de Lidia Cao para Uma Mural Art Project 2021 (Málaga) // Fuente: facebook.com

Biblioteca de Ciencias (fig.138). En 2022 de nuevo en un centro educativo de secundaria, el Instituto Carlinda. Y en 2023 en el CEIP Rectora Adelaida. Como él, Chad Eaton “Timber!” también se ha convertido en un habitual de este evento malagueño. El ilustrador y diseñador americano, conocido por su trabajo comercial para la marca de *skate* Element, ha participado impartiendo talleres, exponiendo, y también realizando varios murales. Dos en Málaga, el primero en 2018, también en el Instituto Cánovas del Castillo, en una pared frente a la Facultad de Arquitectura y la Facultad de Bellas Artes en el Campus Universitario de El Ejido. Y el segundo, frente a la Facultad de Ciencias de la Comunicación y Turismo (fig.139) del Campus de Teatinos en 2019. Ésta sería la primera intervención del UMA Mural Art Project. Esa edición también realizaría otro pequeño mural en el Contenedor Cultural de la UMA. En 2021 intervino en la Escuela de Arte de Sevilla, otra ciudad donde Moments Festival realiza actividades.

La lista de artistas ha ido aumentando, especialmente desde 2020, cuando se llevan a cabo, además del mural de Murone, los de los artistas locales Isa Nieto (fig.140) -el que sería su primer mural de gran formato- y Dadi Dreucol (fig.141). Este proyecto -de la mano de la vicerrectora de cultura Tecla



Figura 145 – Mural de Espo para Uma Mural Art Project 2022 (Málaga) // Fuente: uma.es



Figura 146 – Mural de Aintzane Cruceta para Uma Mural Art Project 2022 (Málaga) // Fuente: facebook.com

Lumbreras- cuenta con el asesoramiento de Moments para la selección de artistas. El Contenedor Cultural de la UMA ha servido como espacio expositivo y divulgativo. Estos eventos se han dirigido principalmente a la comunidad universitaria dado que se sitúan en un entorno muy alejado del centro de la ciudad, no habituado a este tipo de intervenciones. Así, en 2021 se continúa una línea similar. Se apuesta por un gran artista internacional, en este caso el americano Tim Kerr, y por la ilustradora y muralista española Lidia Cao. Kerr, nacido en 1956, es un artista relevante en el mundo del skate y el punk rock. Ha llevado a la intervención urbana parte de su imaginario pictórico desde el cual plantea cierto activismo político. Además de dejar varios murales con su particular estilo en las paredes de la Facultad de Derecho (fig.142), también expuso en la sala de exposiciones del Contenedor Cultural de la UMA con motivo de su visita (fig.143)<sup>144</sup>. Por su parte, Lidia Cao intervino en una de las paredes laterales de la Facultad de Ciencias de la Salud una de sus habituales ilustraciones monocromáticas protagonizadas por una figura femenina (fig.144).

En 2022 se repite la estrategia de traer a un artista internacional y a una artista local. Esta vez es el legendario Steve Powers “Espo” el que vendrá a Málaga; mientras que Aintzane Cruzeta representará el apartado local. Espo es uno de los pioneros del nuevo *graffiti* americano. Su estilo está influenciado por la señalética tradicional estadounidense. Sus intervenciones responden tanto a encargos comerciales como a proyectos institucionales. En la línea de clásicos como Haring (ver fig.48), Powers regenta un gran estudio, Espo’s Art World, dedicado a la producción de diversos objetos de arte, así como a la divulgación de material especializado. Ésta última es una de las facetas de Powers que mejor conecta con Moments; pues además de un artista reconocido, ESPO es también un nodo y un divulgador de la escena<sup>145</sup>. Su mural, llevado a cabo en pocas horas, se realizó entre las facultades de Ingeniería Informática y de Telecomunicaciones (fig.145).

Por su parte, Cruzeta intervino en una de las paredes laterales de la Facultad de Derecho (fig.146). Esta artista es parte del interesante grupo AMAS, que a través de la unión y la reivindicación del papel femenino en la disciplina urbana se ha hecho un hueco en la escena local. Esta asociación

---

144 De él también se presentó un libro editado por la UMA, *Your name here: My name is Tim Kerr*, lo cual ha sido habitual con varios de los invitados a este proyecto. Otros libros disponibles han sido el de Murone, o la reedición en español de *The Art of Getting Over* de Steve Powers.

145 Powers fue el creador de la influyente revista de *graffiti* *On the go* en 1989.

también ha organizado diferentes eventos que han contribuido a la reflexión acerca del sesgo de género existente en el arte urbano tanto local como global.

Con una inclinación hacia la ilustración y el diseño, continuando la línea estética de Staf Magazine, este evento ha supuesto un ejemplo más del muralismo de gran formato en la ciudad. Es posible que hayan surgido fricciones entre la actitud independiente de un proyecto como Moments Festival y una gestión institucional no experta en el campo del arte urbano. En UMA Mural Art Project observamos cómo se repiten problemáticas asociadas a la falta de una investigación contextual y crítica; algo especialmente llamativo en un entorno universitario. De cualquier manera, este proyecto no es comparable con eventos como MAUS, o como veremos posteriormente con los murales planteados en Estepona o Ronda. En este caso no existe una estrategia subyacente relacionada con posibles intereses económicos. No obstante, se espera que de una iniciativa producida en terreno universitario se planteen otras maneras de hacer más atrevidas y, en definitiva, dirigidas a cuestionar nuestra realidad.

### ***3.3.3.5. Concurso Internacional de Murales de Estepona***

La ruta de murales de Estepona comienza a conformarse en el año 2012 con los objetivos de crear un gran museo al aire libre y acercar el arte a la calle. Esta localidad es un punto caliente del turismo de la costa del sol occidental; así, gran parte de las iniciativas que se promueven desde su Ayuntamiento tienen como fin “poner en el mapa cultural” a su ciudad. La ruta de murales de Estepona es un ejemplo paradigmático -al nivel del MAUS- acerca de la instrumentalización del arte urbano por parte de las autoridades. A diferencia del proyecto del SOHO, la ruta de murales de Estepona no ha transformado un barrio apoyándose en las pinturas murales, sino que las ha usado para generar otro foco de atracción turística para complementar a su clásico turismo de sol y playa. Es por eso que esta iniciativa se extiende en el tiempo y en el espacio a partir de distintos proyectos dirigidos fundamentalmente al visitante. En esta línea podemos encontrar comentarios como el del concejal de Patrimonio Histórico y Museos de Estepona e impulsor de la iniciativa, Daniel García Ramos, que sostiene que el arte urbano es una apuesta por el turismo cultural. Asimismo, Aleksandra Broch, asesora del Área de Turismo, equipara la ruta de los murales a la de esculturas o poesía ya presente en

las calles de Estepona, y que son un foco de atracción constante a lo largo de todo el año (Estepona cuenta con una ruta de 60 Murales Artísticos, 2020).

Si no fuera porque la instrumentalización del arte como un recurso turístico desprovisto de componentes críticos ya se venía fraguando en Málaga desde principios de siglo con la táctica de la “ciudad de los museos”, nos llamaría la atención que justamente Estepona se fuera a convertir en una localidad en 2020 con alrededor de 60 murales de gran formato. Y nos sorprendería, porque a diferencia de localidades cercanas como Fuengirola donde existían algunos casos aislados de artistas locales relacionados con el *graffiti* y el arte urbano, Estepona nunca ha sido un lugar especialmente asociado a este tipo de disciplinas. Por lo tanto, podemos hablar de una operación artificial que no surge de un grupo de artistas o expertos que persiguen divulgar la disciplina, sino más bien de la intención de explotar un fenómeno que se entendía como rentable desde un punto de vista económico -no cultural- de cara a un modelo defendido por el consistorio local.

En Estepona además se aplica otra táctica muy recurrente en este tipo de operaciones, lo que podemos llamar murales superlativos. A través de esta estrategia se decide llevar a cabo, presuntamente, primero el mural más grande de España (Estepona exhibe el mural artístico más grande de España con casi 1.000 metros cuadrados, 2014) y después el más grande de Europa<sup>146</sup>. Estos hechos que tienen lugar en 2014 y en 2016 no son en absoluto baladí. La búsqueda del titular es clave<sup>147</sup> para los fines que la institución ha tenido desde el comienzo, “convertir Estepona en un verdadero atractivo turístico” (Comienza el II Concurso de Murales Artísticos de Estepona, Málaga, que elevará a 60 el número de obras en la localidad, 2020). Así, no resultaría rentable generar intervenciones dirigidas a sus vecinos, pues éste no es el objetivo. De este modo, en 2014 se decide pedir al artista jienense José Fernández de los Ríos llevar a cabo tamaña empresa. La elección del artista no es casual, dado que dicho autor ya había realizado multitud de encargos institucionales en colaboración con distintos

---

146 En 2016 se culmina el mural Reflejos del jardín. Su autor se aventura, efectivamente a sugerir que su mural es el más grande de Europa: “Yo no recuerdo haber visto en Europa un mural pintado por solo una sola persona que tenga estas dimensiones. Si puede haber más grandes con varios pintores, pero realizado por una persona, lo dudo”. Cogiendo el guante de esta afirmación, en apariencia escasamente rigurosa, el alcalde de Estepona en 2016 ya lanza el titular de que Reflejos del Jardín es el mural vertical más grande de Europa hecho por un solo artista (Pavón, 2016).

147 No hay que olvidar que este consistorio de Estepona es el artífice de operaciones tragicómicas como la creación del tobogán más grande de Europa (Madueño, 2019).



Figura 147 – Mural de José Fernández de los Ríos pintado en 2013 (Estepona, Málaga) // Fuente: elmundo.es



Figura 148 – Mural de Ana Torralba pintado en 2016 (Estepona, Málaga) // Fuente: turismo.estepona.es



Figura 149 – Mural de Nano4814 (Estepona, Málaga) // Fuente: ilgorgo.com



Figura 150 – Mural de Lalone para I Concurso de Murales de Estepona (Málaga) // Fuente: facebook.com



Figura 151 – Mural de Zosen&Mina Hamada para I Concurso de Murales de Estepona (Málaga) // Fuente: minahamada.com

organismos gubernamentales andaluces, principalmente en su ciudad natal<sup>148</sup>. Muchos de estos trabajos son las comúnmente llamadas esculturas de rotonda. Este tipo de obras se han criticado no solo por su estética, sino debido a que en ciertas ocasiones han sido objeto de pagos opacos. No es de extrañar, pues, que artistas que se han dedicado a este campo migren a la disciplina del muralismo de gran formato, ya que está sustentada por los mismos gobiernos.

Antes de las grandes intervenciones de José Fernández de los Ríos, en 2013 ya se habían llevado a cabo 10 murales, entre los que encontramos los de la artista local Conchi Álvarez, Néstor Prada o Francisco Alarcón. Todos estos murales tenían en común el hecho de resaltar los tópicos de la ciudad malacitana; bien a través de su arquitectura popular, o bien de sus motivos marineros (fig.147 y 148). Así, todo lo llevado a cabo es conveniente para los fines últimos del consistorio. No obstante, el estilo de estos primeros trabajos no conectaba con el imaginario de modernidad del *street art*, que es lo que verdaderamente puede generar una mayor atracción. Es quizás por ello que en el verano de 2014 se invita al artista urbano Nano4814 -representante de la vanguardia del arte urbano nacional

148 En 2023 José Ríos da un paso más allá y se embarca en el mural más grande del mundo. Esta vez el encargo es privado, en concreto de una promotora francesa (García-Trevijano, 2023).



Figura 152 – Mural de Sav45 para II Concurso de Murales de Estepona (Málaga) // Fuente: diariosur.es



Figura 153 – Alberto Montes pintando para II Concurso de Murales de Estepona (Málaga) // Fuente: descubrirrelarte.es

e internacional- a realizar un mural en la medianera de uno de los edificios de la localidad (fig.149). Este proyecto puntual está organizado por el consistorio local y por Fer Francés, que incluso aparece en la placa de autoría de dicha pieza (Nano 4814 New Mural. Estepona, 2014). Vemos, pues, un punto de conexión entre estos murales y los realizados en Málaga en el marco del MAUS. Esta pieza contó con un presupuesto total de 10000 euros y se llevó a cabo en tan solo dos días (Baena, 2014). La obra de Fernández de los Ríos -la que fue titulada como la más grande de España entonces- costó 11000 euros (Estepona exhibe el mural artístico más grande de España con casi 1.000 metros cuadrados, 2014).

En 2017 se anuncia el I Concurso Internacional de Murales de Estepona organizado por el Ayuntamiento, con la colaboración de la Obra Social La Caixa. A pesar de promocionarse como un evento internacional, la mayoría de seleccionados son españoles o residentes en España<sup>149</sup>. Por lo que a través de esta auto denominación se busca generar un impacto presuntamente mayor al de un evento local o estatal, que además puede resultar más atractiva para el turista. Con la intención de aumentar el número de murales en la zona para que el proyecto pueda destacar a nivel internacional, se propone un concurso que oferta dos premios de 5000 y 10000 euros. La estrategia de lanzar un concurso público para seleccionar diez propuestas es una manera económica de sumar nuevas piezas a la lista de la ruta de murales. Esto es: si anteriormente se habían pagado entre 10000 y 11000 euros para las intervenciones de Nano4814 y Fernández de los Ríos, en este caso la suma será de 15000 euros en premios (más 1000 euros a cada participante). Un total para diez grandes murales que hace muy rentable esta operación<sup>150</sup>. La lista de participantes en este primer evento contó con nombres significativos, y al igual que en el proyecto MAUS intervinieron artistas del ámbito urbano y pintores de estudio. Entre los artistas urbanos encontramos a la pareja formada por Zosen & Mina Hamada, Dourone, Rebelzer, Imon Boy, Dadi Dreucol o Lalone (fig.150 y 151); mientras que entre los artistas menos asociados a la pintura urbana, participaron Fernando Clemente, Manuel León, Caz.L, y Fran Redondo.

149 Así es el caso del ganador de la segunda edición, Sav45, residente en Barcelona; o de Zosen y Mina, argentino y japonesa respectivamente, pero residentes también en la ciudad condal.

150 A esto habría que sumar los gastos de dietas, residencia y viaje para cada participante, lo que en total seguiría siendo más rentable que el encargo individualizado.

En 2020 se llevó a cabo el II Concurso Internacional de Murales de Estepona, esta vez con la colaboración de Fundación Unicaja. Las cuantías económicas fueron las mismas que en la primera edición. Y este año se recibieron un 48% más de solicitudes que en 2017. Los seleccionados para esta edición fueron: Barri, Alex Senna, Susana Velasco, Alberto Montes, Xolaca, Samantha Jordaan, Sav45, Gambín Rot, El Chorro Arts y Treco (fig.152 y 153). Tras el evento Estepona ya contaría con 60 murales, atrayendo la atención mediática, y en consecuencia aumentando el atractivo turístico de esta operación.

Para concluir, analizamos una frase de Emilia Garrido, responsable de Artes Plásticas y Espacios Museísticos de la Fundación Unicaja, en la que califica como ejemplar el proyecto del II Concurso Internacional de Murales de Estepona. Garrido comenta que este evento “propicia (el) acercamiento de la creación artística a la población en espacios urbanos, integrándose en la vida cotidiana de los habitantes de la ciudad” (Márquez, 2019). Nos preguntamos si efectivamente esta clase de creaciones artísticas se integran en la cotidianidad, o si por el contrario sencillamente irrumpen en ella<sup>151</sup>. Así, deducimos de estas declaraciones que lo que se entiende por creación artística y por cotidianidad no está relacionado con dotar al ciudadano de una capacidad crítica con su entorno, sino a una cuestión de decoración superficial dirigida al turismo, el cual no siempre va a ser positivo para el día a día de la población local.

### **3.3.3.6. Encuentros de arte de Genalguacil**

En el pequeño pueblo de Genalguacil -con 393 habitantes censados en 2022<sup>152</sup>- se viene produciendo una interesante iniciativa desde el año 1994, en el que se inauguraron los Talleres Artísticos del Valle del Genal. Se celebraron en total tres ediciones bajo ese nombre. A partir de entonces el evento pasaría a llamarse Encuentros de Arte, cobrando un carácter bienal. Mientras que en el inicio los talleres se centraban en la artesanía y el arte popular, a partir de 1996 el evento se centró en el arte contemporáneo, comenzando a promover acciones orientadas hacia la naturaleza y la tradición. Cada dos años artistas de todo el mundo se reúnen en este enclave de la serranía de Ronda para

151 Especialmente los producidos en dos días como el de Nano 4814; o en tres jornadas, como es nuestro caso cuando participamos en 2017 bajo el pseudónimo de Dadi Dreucol.

152 Genalguacil es un ejemplo de la despoblación del entorno rural, habiendo visto disminuir su población en más de 1000 personas en un siglo, de los 1403 de 1920 a los 393 de 2022 (Demografía de Genalguacil, s.f.)

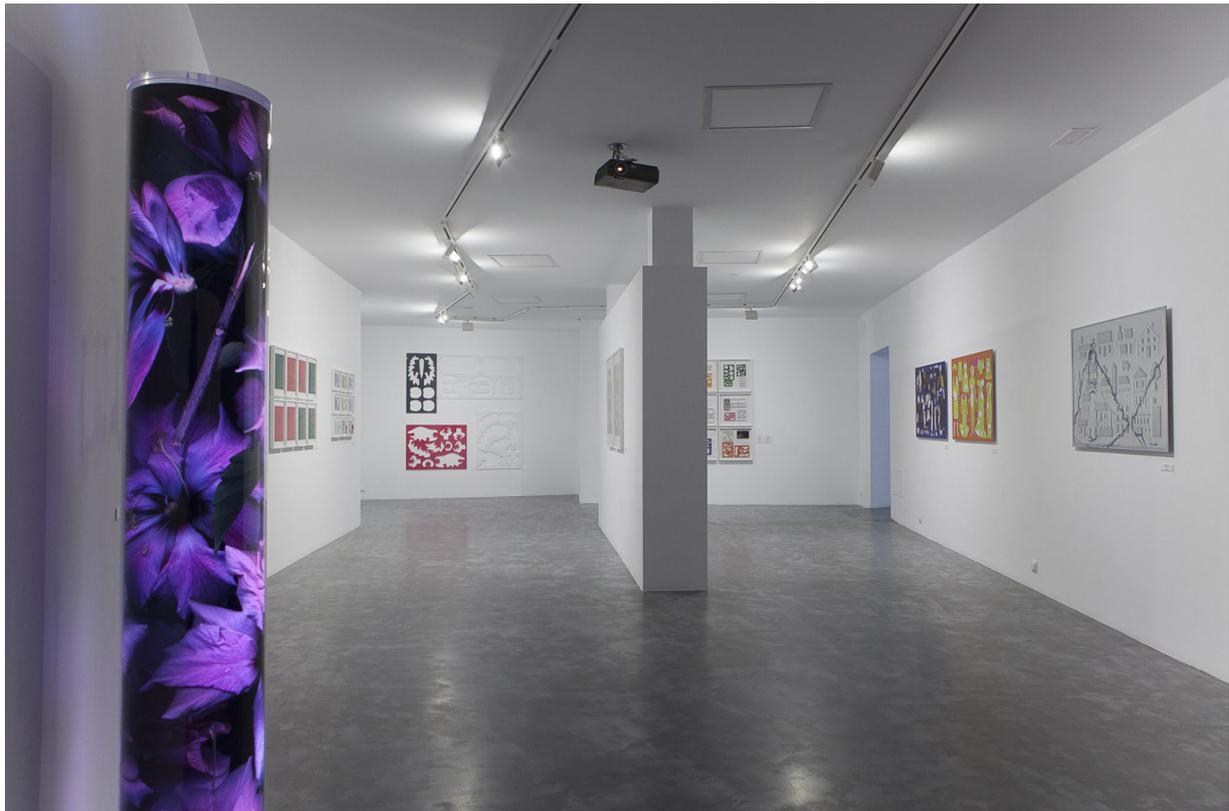


Figura 154 – Sala del Museo de Arte Contemporáneo Fernando Centeno (Genalguacil, Málaga) // Fuente: pueblomuseo.com

realizar proyectos contextuales. Estos trabajos pueden estar destinados a ser expuestos directamente en sus calles y su entorno, o bien a ser mostrados en el centro expositivo creado ex profeso.

El sistema que se sigue para la elección de los artistas es a través de una convocatoria pública en la cual se ha de indicar el proyecto a realizar. Esta beca asegura a los seleccionados la dieta y el alojamiento durante las dos semanas de estancia, así como una remuneración (desde hace varias ediciones) de 1000 euros a cada participante. También se les facilita el material y los recursos necesarios para el desarrollo del proyecto. El jurado está formado por profesionales del mundo del arte: artistas, críticos o galeristas. Durante estas semanas se celebran las actividades pertinentes y se llevan a cabo las obras proyectadas. Entre estas actividades, además de la creación de las propias obras -que en muchas ocasiones interactúan con los habitantes del pueblo-, también se promueven conciertos o pasacalles, especialmente en el programa Noches al Fresco. En 2011 se añadió una nueva oferta cultural denominada Arte Vivo, en la que suelen intervenir artistas convocados libremente. Estos otros proyectos se enmarcan dentro de una estrategia organizativa ideada por un comisariado que asegure un discurso coherente en el conjunto del lugar (Casado&García: 2020, 115).



Figura 155 – Intervención de Miguel Ángel Moreno Carretero para los Encuentros de Arte de Genalguacil 2016 (Málaga) // Fuente: miguelangelmorenocarretero.com



Figura 156 – Intervención de Tamara Arroyo para los Encuentros de Arte de Genalguacil 2018 (Málaga) // Fuente: pueblomuseo.com

En Genalguacil se dan principalmente dos tipos de intervenciones: las propuestas para convivir en el espacio exterior; y las que teniendo en cuenta el contexto se exponen dentro del museo del pueblo (fig.154). Este centro fue inaugurado en el año 2004, y adoptó el nombre del que fuese alcalde de la localidad desde 1983 a 2003, Fernando Centeno<sup>153</sup>. Su apertura dio pie a realizar un mayor número de actividades fuera de la concentración de los encuentros bienales. Así, produce unas seis exhibiciones al año; y en 2020 contó con una asistencia de cerca de 21000 personas. En este cuarto de siglo el proyecto de Genalguacil ha ido creciendo exponencialmente gracias a su profesionalización<sup>154</sup>. Esta relación ha generado que se produzca una considerable atención hacia la iniciativa, siendo objeto de artículos en prensa generalista y especializada; así como provocando interés en instituciones tan prestigiosas como el Museo Nacional de Arte Reina Sofía, o el MOMA de Nueva York (Casado&García: 2020, 117). La galería murciana T20 se ha relacionado estrechamente con Genalguacil. De este modo, entre los proyectos ajenos a la convocatoria oficial encontramos desde obras procedentes del proyecto Lumen, hasta la visita e intervención en 2022 del Premio Nacional de Artes Plásticas, Isidoro Valcárcel Medina. Tampoco hay que olvidar que otro de los artistas de T20, Arturo Comas, desempeña la labor de coordinador de los encuentros desde 2018.<sup>155</sup>

En cuanto a las intervenciones de exterior (fig.155 y 156) habría que iniciar el análisis refiriéndonos al marco en el cual podríamos encuadrarlas. Hemos hablado anteriormente de arte contextual ya que consideramos que el término arte urbano no es el más indicado en este caso. Las razones para ello las encontramos en la propia definición del mismo -lo urbano versus lo rural, legal o no independiente- a la que nos aproximamos en el capítulo anterior. Las piezas creadas para Genalguacil son en su conjunto promovidas por el consistorio local, y por lo tanto institucionales. Hay que señalar que la Fundación Unicaja -como en otros casos- apoya la iniciativa de Genalguacil desde sus comienzos, así como el Patronato de Turismo y la Junta de Andalucía<sup>156</sup>. Todo ello hace de estos encuentros un importante evento institucional, en el cual lo que se genera en esta pequeña localidad está

---

153 Tanto Centeno, como el actual alcalde, Miguel Ángel Herrera Gutierrez, son socialistas. El PSOE ha sido el partido elegido por la poca población del pueblo desde prácticamente el inicio de la democracia.

154 Uno de los profesionales del arte más activos en Genalguacil es Juan Francisco Rueda, comisario, crítico y profesor de Historia del Arte de la Universidad de Málaga.

155 Otras artistas como Paloma de la Cruz o Gala Knörr, representadas por la galería T20, también han sido seleccionadas en la convocatoria oficial.

156 En 2018 perdió una importante subvención por parte de la Diputación Provincial, que también apoyaba la iniciativa (López, 2018).

determinado por subvenciones y decisiones políticas. A pesar de ello, al tratarse de un lugar tan reducido, la política funciona de un modo distinto y la comunión entre artistas, organizadores y población parece haber sido positiva. Se demuestra así que el cuidado a los detalles, la búsqueda de especificidad en las obras y la convivencia con los artistas funciona, ya que el pueblo termina haciendo suyas muchas de estas intervenciones. Además, el turismo -que no olvidemos es también un objetivo crucial<sup>157</sup>- se ve atraído también por estas iniciativas de carácter específico. Es así como el proyecto actúa a dos niveles: para la persona local que entiende como propia la iniciativa; y para el visitante que lo vive como un evento original.

Para entender mejor estos encuentros de arte vamos a señalar qué lo diferencia de otros dos proyectos de arte público en entornos cercanos. Por un lado, tenemos el modelo del *sculpture park*, el ambicioso parque de esculturas de la Fundación Montenmedio Contemporánea en Vejer de la Frontera (Cádiz). Éste funciona como un museo al aire libre, es decir, como un lugar estático en el cual una serie de grandes nombres -marcas populares- disponen sus obras escultóricas en un entorno dado. En este caso no tiene lugar una interacción cotidiana con la población local, pues a pesar de ser un entorno al aire libre se trata de un espacio privatizado. El otro ejemplo con el cual queremos comparar a Genalguacil -también citado en Casado&García (2020)- es el Museo Inacabado de Arte Urbano de Fanzara (MIAU); ejemplo del uso del muralismo como dinamizador de entornos despoblados. Fanzara es un pequeño pueblo de Castellón -menos de 300 habitantes- donde desde 2014 se ha celebrado un evento anual de pintura mural. Por él han pasado artistas urbanos de renombre internacional como Escif o Axel Void, y representa un tipo de festival distinto al que tiene lugar en las grandes ciudades. Su objetivo fue desde un principio activar un entorno con tendencia a la despoblación y con un ambiente político enrarecido<sup>158</sup>. Es así como desde la ciudadanía primero, y desde el propio Ayuntamiento después, se hace uso del arte urbano -del muralismo- para tratar de cambiar la imagen del pueblo y atraer tanto a visitantes como a nueva población<sup>159</sup>.

---

157 Es conveniente indicar que el concepto de turismo para un pequeño pueblo como Genalguacil nada tiene que ver con el que se da en la ciudad de Málaga o en la Costa del Sol. El turismo, en este caso, es una forma de generar algunos ingresos extras en el pueblo y de intentar atraer a algo más de población para cortar la tendencia a la baja que, de seguir así, conduciría a la desaparición del pueblo.

158 En el artículo *El milagro de un museo inacabado y un pueblo que volvió a reencontrarse* (Quiroga, 2019) se relata el conflicto político que tuvo lugar entre los pocos vecinos del pueblo.

159 A pesar de que los visitantes se han multiplicado, la población -como en Genalguacil- no ha aumentado, sino que ha disminuido (Franch, 2019).

A diferencia del MIAU, los encuentros de arte en la localidad malagueña no plantean sencillamente un museo al aire libre -ni el muralismo es una de las intervenciones principales-, sino que va más allá y propone una iniciativa profesionalizada de residencias artísticas remuneradas. Así, tanto el comisariado como la cuestión económica -a pesar de ser menor a la de muchos otros proyectos similares en otros países- son factores clave que hacen de Genalguacil algo muy distinto de MIAU. No obstante, es interesante resaltar cómo los objetivos de ambas iniciativas -frenar la despoblación y atraer visitantes- son idénticos, aunque desgraciadamente no se hayan visto cumplidos al completo. El caso de Genalguacil es más complejo, ya que la deriva tomada en los últimos años hace pensar que este entorno se ha convertido en un laboratorio de experimentación artística, que va mucho más allá del propio pueblo. Bajo el nombre de Genalguacil Pueblo Museo se presentan en 2021, por primera vez en un stand<sup>160</sup>, en la Feria Internacional ARCO como único representante malagueño del evento. Este posicionamiento exterior sitúa el proyecto artístico en buen lugar dentro del sistema artístico español. Pero cabría preguntarse si está siendo de utilidad para el objetivo primordial de frenar la despoblación del pueblo -en el que se basa el proyecto presentado en ARCO 2023 (Genalguacil Pueblo Museo deslumbra en ARCO 2023, en una de las ediciones con más visitas, 2023)-; o, si por el contrario, sería necesario adoptar otras medidas o comenzar a (re)pensarlas.

### **3.3.3.7. Rebranding Ronda**

Desde el año 2021 se comenzaron a implementar en Ronda una serie de iniciativas relacionadas con el muralismo de gran formato. Los protagonistas de lo que se ha llamado en prensa Rebranding Ronda -o sencillamente la ruta de los murales de Ronda- son: su alcaldesa, Maripaz Fernández; el presidente de la Diputación de Málaga, Francisco Salado; y el delegado municipal de Turismo, Ángel Martínez. Estos tres representantes forman parte del gobierno del Partido Popular, una formación que ya había alentado iniciativas similares en Málaga. Así, observamos cómo la ideología neoliberal de este partido conservador encontró en esta clase de eventos una herramienta adecuada a sus objetivos: maximizar el rendimiento económico de su modelo de sociedad a través del muralismo espectacular. Esto no quiere decir que esta instrumentalización solo haya sido llevada a cabo por partidos conservadores, sino que en la provincia de Málaga ha sido mayoritariamente así.

<sup>160</sup> En 2019 ya habían tomado contacto con la feria madrileña de la mano del proyecto *Lumen* (Genalguacil presenta en ARCO su proyecto 'Lumen' en el que participarán cuatro prestigiosos artistas, 2019).



Figura 157 – Mural de Okuda pintado en mayo de 2021 (Ronda, Málaga) // Fuente: infoherrania.blogspot.com

En la operación de Ronda encontramos al artista cántabro Óscar San Miguel (Okuda), una figura recurrente en esta relación entre turismo institucional y arte urbano<sup>161</sup>. Así, el 11 de mayo de 2021 Okuda comienza a pintar dos grandes murales junto a la estación municipal de autobuses de Ronda (fig.157). En estos murales -como hiciera en el MAUS junto a Remed-vuelve a la representación femenina, pero esta vez para “envolver a la mujer con la magia del flamenco y de Ronda, situándola entre sus paisajes oníricos” (L.O. 2021). Estas justificaciones parecen demandarse para validar como únicos estos murales. La presunta exclusividad de los mismos es crucial para conseguir un anhelado prestigio internacional. Es tan importante la figura de Okuda en esta estrategia que en un inicio los medios se referían al proyecto como Okuda Costa del Sol (La presentación del proyecto Okuda Costa del Sol en Ronda resalta la apuesta por la Cultura de Turismo Costa del Sol y de la ciudad del Tajo, 2021). Siendo su primera intervención el disparadero de la creación de una ruta de arte urbano

161 Un ejemplo de ello es su intervención en Madrid, presentada por la entonces Delegada de Turismo, Cultura y Deporte, Andrea Levy (PP) (Un mural del artista urbano Okuda San Miguel narra la historia de la biblioteca pública de San Fermín, 2022) o el mural frente a la estación de tren Joaquín Sorolla en Valencia, impulsada por la marca de venta de ropa Zalando (Garcés, 2021).

Además de intervenir en la edición de 2015 del MAUS, Okuda también fue seleccionado inicialmente para el I Concurso Internacional de murales de Estepona en 2017, donde finalmente no llegó a participar (Estepona acogerá el I Concurso Internacional de Murales donde 10 artistas ejecutarán simultáneamente sus obras, 2017)



Figura 158 – Okuda junto al presidente de la Diputación de Málaga y la alcaldesa de Ronda (Ronda, Málaga) // Fuente: laopiniondemalaga.es

que recorrería la provincia de Málaga. Todo ello es una apuesta de Turismo Costa del Sol y Ronda, lo que de nuevo nos demuestra hacia qué usos se dirige la acción cultural que el consistorio defiende con estas actuaciones. Otro factor importante es la representante del artista cántabro, la empresa de management Ink and Movement, especializada en este tipo de intervenciones y en el trato con entes políticos<sup>162</sup>.

Durante el mes de mayo de 2021 se publicaron titulares y artículos de prensa llamativos. Entre ellos destaca la noticia aparecida en el periódico La Opinión de Málaga, cuyo titular era *Okuda inunda Ronda de color*. A esta noticia la acompañaba una fotografía del artista urbano junto a los políticos mostrando una actitud cómplice (fig.158).

La alcaldesa de Ronda, Maripaz Fernández, (...) ha explicado que este proyecto forma parte del objetivo del equipo de gobierno de modernizar la ciudad y de diversificar la oferta turística para atraer a más visitantes combinando los aspectos tradicionales

162 Otra intervención relacionada con la política local fue el polémico mural sobre el Faro de Ajo en Cantabria (Sáinz, 2020).

e históricos de la ciudad con elementos modernos como este mural que abrirá la ciudad a un nuevo tipo de turista (L.O. 2021)

Para la alcaldesa, además, a través de esta intervención Ronda lograría “acercarse a otras grandes ciudades donde el arte urbano está presente y es parte de la transformación que se pretende realizar en la ciudad los próximos años”. Por su parte, Francisco Salado felicitaba a los responsables del proyecto por haber escogido a Okuda, destacando la inteligencia de éste al elegir Ronda, según sus palabras porque “es una gran ciudad universal y conocida en todo el mundo, que va a maridar y a unir su obra con grandes ciudades”. Mientras que el propio Okuda afirmaba que su objetivo con esta obra era “traer la modernidad, una visión contemporánea de la tradición, la cultura y el arte de Ronda”. Este artículo culmina anunciando una “posible ruta Okuda San Miguel&Costa del Sol”. En otro de los titulares que hemos analizado podemos leer que “Okuda pone a Ronda en su mapamundi”, y subtitula “La ciudad del Tajo espera recibir 80000 visitantes atraídos por el arte urbano” (Flores, 2021). La nota de prensa de la propia Diputación de Málaga relata *cómo* su presidente considera que es una iniciativa que va a hacer historia. Y continúa arguyendo que esta propuesta va a lograr conducir a los turistas a otras zonas distintas a las relacionadas con su patrimonio cultural e histórico; para concluir afirmando que es necesario extender esta idea al interior de la provincia. Además, se insiste en la cuestión de que estas intervenciones pondrán a Ronda al nivel de ciudades como París, Moscú o Londres (La presentación del proyecto Okuda Costa del Sol en Ronda resalta la apuesta por la Cultura de Turismo Costa del Sol y de la ciudad del Tajo, 2021).

Para entender cómo se han dado estos hechos -y por qué apenas ningún medio ha puesto en duda estas medidas- hay que analizar en qué contexto se han producido y debido a qué causas. Cuando su alcaldesa habla de modernizar la ciudad, lo hace también sobre diversificar la oferta turística. Es decir, entiende la cultura representada por el muralismo principalmente como un instrumento idóneo para rejuvenecer un entorno, algo decisivo para poder rentabilizarlo a nivel turístico. De hecho, podríamos preguntarnos si esta intervención se habría propuesto de no existir este interés por diversificar la oferta turística. Para este pensamiento, la modernización de un entorno supone la instalación de un monumento, algo propio de la época decimonónica. Esto demuestra cuán tradicional es esta posición. El mural de gran formato actúa como pieza monumental cuando se

impone sobre un paisaje sin una relación con el contexto. La alcaldesa parece, pues, entender que esta instalación rápida y espectacular modernizará ipso facto el lugar.

El modernismo, que estaba relacionado con la renovación de corrientes artísticas, no parece encajar exactamente con esto. No obstante, es posible que lo moderno -entendido popularmente como lo más actual- pueda aún creer que un mural tenga la capacidad de funcionar como algo innovador o revolucionario. Por otro lado, volvemos a observar que se persiguen objetivos similares en distintos eventos. En este caso, el fin de visibilizarse, de ponerse en el mapa. Parece ser muy importante que estas intervenciones generen la suficiente atención como para poner en valor el lugar en el que están realizadas. Debido a ello en estos murales prima la espectacularidad -la monumentalidad de la que hemos hablado-, bien sea a través del tamaño, o bien a través del color. Ambos factores caracterizan la obra de Okuda. Incluso el propio *look* del artista -una extensión de la estética de su obra- cumple con el papel de hacerse ver, de atraer la atención. De ahí las pintorescas fotos junto a las autoridades en primera plana de los periódicos.

Salado (presidente de la Diputación de Málaga) aseguraba que estos murales atraerían a más de 80000 visitantes, cuya mayoría provendría supuestamente del sector joven, que menos interesado en el patrimonio histórico buscaría ávido estas intervenciones. Por otro lado, también preveía que Ronda se alinearía con Londres o París en cuanto a arte urbano. Es en estos asuntos donde se demuestra la ignorancia de estos representantes, que parecen entender que la calidad o el prestigio histórico de una corriente se puede producir a través únicamente de un proyecto institucional -que en este caso podríamos calificar como proyecto paracaidista-. Pretender que una ciudad con una falta absoluta de tradición en las artes urbanas contemporáneas se convierta en un referente de la noche a la mañana es ingenuo y, además, peligroso. Supone un riesgo puesto que se usa a la cultura para promover una gran inversión de dinero público cuyas consecuencias pueden terminar siendo negativas para la comunidad a la que supuestamente se dirige el arte urbano.

Esta operación desarrollada en mayo de 2021 -recordemos que Okuda comienza a pintar el día 11- desemboca en FITUR (Feria Internacional de Turismo en Madrid) tan solo una semana después; donde Ronda presentó los murales del cántabro como uno de los atractivos más importantes de la localidad:



Figura 159 – Okuda en Fitur 2021, junto a algunos dirigentes políticos, presentando sus murales en Ronda (Madrid) // Fuente: diarioronda.es

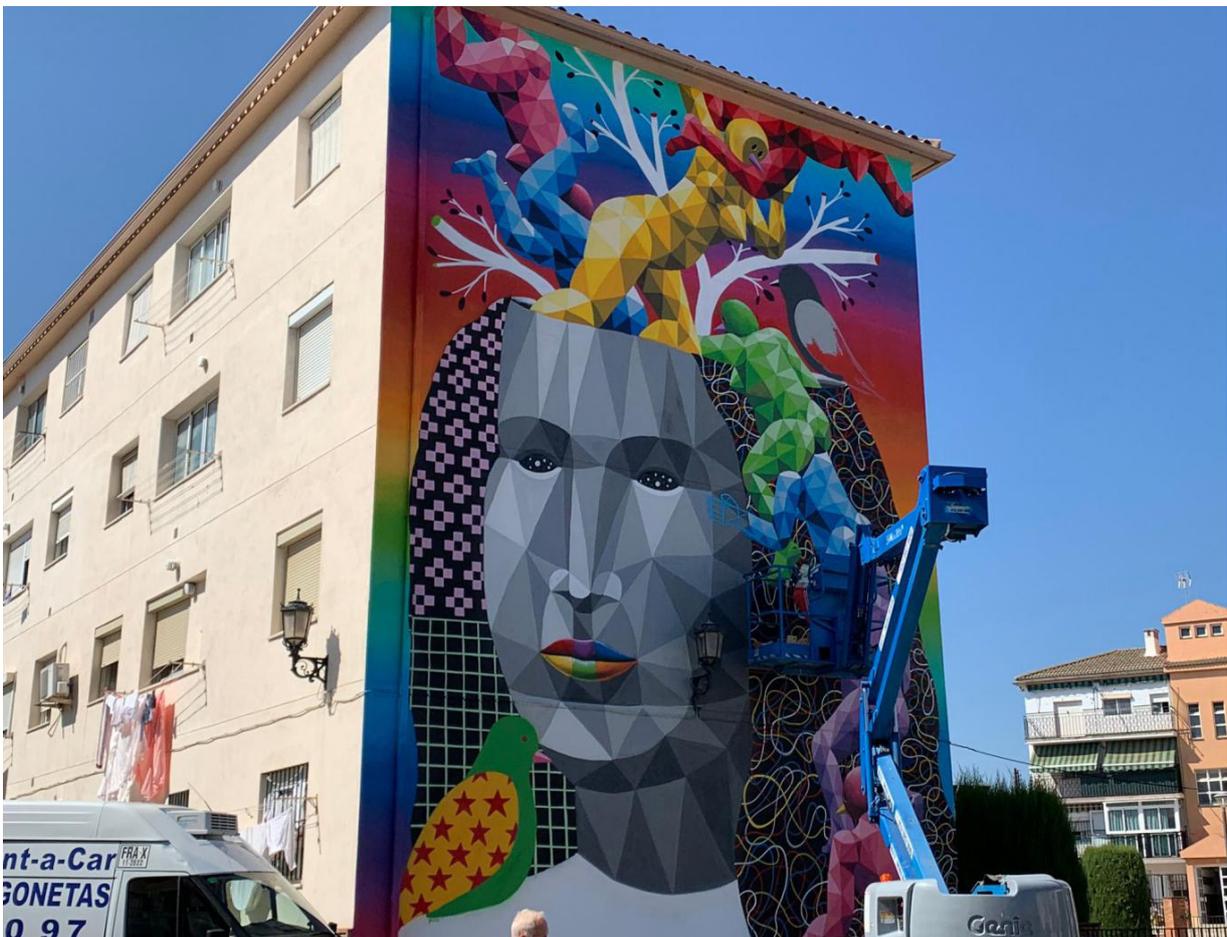


Figura 160 – Mural de Okuda pintado en septiembre de 2021 (Ronda, Málaga) // Fuente: andaluciainformacion.es



Figura 161 – Intervención de Victor García (Play in colors) para Rebranding Ronda (Ronda, Málaga. 2022) // Fuente: victorgarciart.es

(...) según ha explicado el delegado municipal de Turismo, Ángel Martínez, hoy se ha presentado junto a Turismo Costa del Sol y con la presencia del presidente de la Diputación provincial de Málaga, Francisco Salado, la última acción promocional realizada en Ronda con la creación de los dos murales de arte urbano del reconocido artista Okuda. En el acto se ha contado con la presencia del propio creador de estas obras y también se ha dado a conocer un audiovisual que se ha elaborado recogiendo todo el proceso de creación de los dos murales (Ronda vuelve a FITUR presentando las últimas acciones promocionales y la modernización de los servicios de Turismo de Ronda, 2021).

El propio Okuda asistió a FITUR (fig.159) para estar presente en el acto de presentación, algo poco común. Aquí el artista ya no actúa como cooperador colateral de los gobiernos de turno, sino que es cómplice y parte de toda la operación. Okuda participó directamente del proyecto “modernizador” de Ronda relacionado con el arte urbano institucional; pero su intervención no terminó ahí<sup>163</sup>. En septiembre de ese mismo año pintó un nuevo mural de gran formato en la localidad malagueña (fig.160). Esta vez representó a La Gioconda de Leonardo Da Vinci, que pertenece a una serie de personajes clásicos que ha ido realizando en distintos lugares del mundo; y que, en principio, no

163 Hubo una segunda intervención, de la que se dice fue “un regalo que el creador de fama internacional ha hecho a Ronda” (Okuda finaliza su tercer mural en Ronda inspirado en la Gioconda, 2021).

guarda ninguna relación conocida con el contexto rondeño. Al alimón de esta intervención, Ángel Martínez (delegado de turismo) apunta a crear un museo al aire libre para atraer al turismo de entre 26 y 40 años que, según sus palabras, no siempre busca la Ronda monumental<sup>164</sup>. En este caso el diputado popular parece infantilizar a los jóvenes al asumir que no puedan estar interesados en el patrimonio histórico. Por otro lado, cae en una contradicción ya que habla de patrimonio monumental para referirse concretamente al histórico, mientras que el muralismo de gran formato que promocionan es precisamente lo monumental contemporáneo en su máxima expresión.

En 2022 aparece el nombre de Rebranding Ronda (El Ayuntamiento instala un nuevo mural artístico en la pista deportiva de San Rafael, 2022). Así, la ciudad ha sido totalmente transparente en sus intenciones, siendo este nombre prueba de ello. Entendemos el término branding como la acción de posicionar una marca de cara al cliente. De este modo, deducimos que Rebranding Ronda concibe la localidad como una marca. Esta iniciativa se percibe como una posibilidad de llegar a sus clientes (visitantes jóvenes) -otrora ciudadanos- a través de murales de gran formato y otras disciplinas asociadas a un sector más joven. Este año se apuesta por un artista local -sin el tirón internacional de su antecesor Okuda- para llevar a cabo un mural horizontal. Esto es, una pintura que cubre el suelo de la pista deportiva del parque San Rafael (fig.161). Al modo de lo que ya hiciera Murone dos años antes en el marco del Moments Festival en un instituto malagueño, esta pintura sobre suelo en canchas deportivas es una modalidad que viene dándose desde hace años. Suele tener muy buena acogida ya que sus resultados funcionan estéticamente y son amables tanto para el ciudadano como para la clase política. También son obras sobre las que se convive, dado que se desarrollan en lugares de tránsito ciudadano.

Así, esta intervención titulada *Ronda Play in Colors*, de Víctor García, perteneciente a la entidad Play in Colors, ocupa un total de 1400 metros cuadrados, abarcando dos campos de baloncesto más uno de fútbol. Su composición de formas y colores hace referencia, según su autor, al pasado mozárabe de la ciudad<sup>165</sup>. Esto es recalcado por su alcaldesa en la presentación de la intervención, que insiste en

164 La música también ha formado parte de la estrategia de visibilización de la ciudad. Tanto el muralismo monumental como la grabación del vídeo para la canción *Ronda*, de Christian Löffler (Cercle, 2020), han buscado cierta viralización a través de las redes. De este modo, tanto las redes sociales de Okuda como las miles de visualizaciones en el canal de YouTube de Le Cercle, cumplen con los objetivos del consistorio (García Padilla, 2021).

165 “Con formas y colores e inspirándonos en los mosaicos clásicos mozárabes, presentes en la cultura y arquitectura andaluza creamos una pieza llamativa que destaca en el entorno verde del recinto” (Ronda Playincolors, s.f.)



Figura 162 – Agatha Ruiz de la Prada en la presentación de la Vértigo Fashion Bridge en FITUR (Madrid, 2022) // Fuente: malagahoy.es

encontrar cualidades contextuales en las diferentes obras de esta operación para justificar que se trata de piezas únicas y específicas (El Ayuntamiento instala un nuevo mural artístico en la pista deportiva de San Rafael, 2022). Lo cierto es que, si analizamos piezas de este tipo, tanto de este autor como de otros tantos que han trabajado en esta línea, observamos que las diferencias son poco perceptibles. Además del caso de Murone en Málaga, tenemos el ya comentado de Boamistura en La Térmica, que también se justificó inicialmente como una intervención referente al arte mozárabe, aunque lo que representaba realmente era el logo de Cervezas Alhambra (Boa Mistura interviene en La Térmica con su obra ‘El patio del tiempo’, s.f.).

Este año Ronda acude de nuevo a FITUR, pero el muralismo ya no es su principal reclamo, sino la Vértigo Fashion Bridge de la cual Agatha Ruiz de la Prada -un personaje estéticamente similar a Okuda- sería quien posaría junto a los representantes políticos como embajadora del nuevo evento. En 2023, junto al proyecto de los murales<sup>166</sup> y de la pasarela de la moda, el nuevo atractivo sería “Ronda Destino Sostenible”. Según Ángel Martínez, esta iniciativa haría de Ronda “uno de los primeros destinos de España donde hacer prácticas sostenibles, o tener buenas prácticas, cuando se hace turismo tenga premio” (Quintana, 2023). Estos eventos efectivamente se enmarcan dentro

<sup>166</sup> En mayo de ese año se intervendrían otros cinco murales -cuatro en medianeras- por el artista sevillano Kato (Gil, 2023), especializado en trabajos de decoración (Kato, s.f.).

del mismo objetivo que tuvieron los murales en 2021: atraer más turismo. La operación turística en Ronda parece, tras estos análisis, hacer un uso indiscriminado de cualquier herramienta que sirva a sus intereses, independientemente de su apego a la cultura o al mediambiente. Da la sensación de que haya una determinada hoja de ruta que cumplir donde no importa la especialización o profesionalización de sus proyectos. Al igual que la iniciativa de los murales, la Vértigo Fashion Bridge arranca contratando a una figura popular, en este caso a De la Prada (fig.162). Por último, en 2023 se incluye la cuestión ecológica como nuevo reclamo. Esto reafirma una estrategia política que en lugar de cuestionar su modelo de turismo -que, por cierto, es una de las causas de la emergencia ecológica-, apuesta por edulcorar el concepto de sostenibilidad -entendiéndolo como un nuevo atractivo turístico y no como una necesidad que responde a un conflicto- para participar en espacios como FITUR.

### 3.3.4. Exposiciones institucionales y comerciales

Tanto el arte urbano como el *graffiti* han sido dos movimientos relacionados con la escena del arte contemporáneo que, consecuentemente desde sus inicios, han estado unidos al ámbito institucional. No obstante, ambas manifestaciones tienen la capacidad de exponerse en el espacio público sin depender de agentes externos. El *graffiti* y el arte urbano no necesitan superar los filtros del arte institucional para dejarse ver, ya que operan en el territorio de lo cotidiano. Esta situación puede resultar negativa, dado que en ocasiones el arte urbano es menospreciado puesto que su espacio natural está fuera de los lugares habitualmente destinados a la exposición artística. Esta cuestión -que también abarca al arte folclórico, étnico o *outsider*- es recurrente en la teoría de la historia del arte. Desde principios del siglo XX, concretamente con la aparición de las vanguardias rusas e italianas, se apostaba por un arte ajeno a la institución. Cuando Marinetti declaraba la belleza de la guerra o de la tecnología como hechos artísticos, o cuando Arseny Avraamov desarrolló la *Sinfonía de las Sirenas*, no estaban más que llamando a la revolución artística como hecho sociopolítico importante. Así, cuando una manifestación artística emerge ajena a la institucionalidad pueden pasar dos cosas: o bien que se diluya entre el resto de manifestaciones del día a día, o bien que llame la atención de la institución. Aquí es donde la contradicción del artista, quizás hasta ese momento independiente, tome forma.

Marx confirmó la existencia de agentes dobles (...) sabía que la capacidad de improvisación de la burguesía implica que existe un mercado para las ideas radicales, que el capitalismo moderno crea nichos de mercados específicos, saquea las ideas, las mercantiliza, cobra una cuota por leerlas, explota los cerebros que crearon esas ideas, reapropiándose de ellas para generar más ganancias y acumular capital. (...) Pero al mismo tiempo Marx sabía que los mercados también ayudan a difundir ideas radicales. (...) Cualquier artista radical que quiera que su arte revolucionario y sus productos lleguen a un público más amplio conoce los peligros y las posibilidades de ser un agente doble (Merrifield: 2019, 206-207).

Centrándonos en la instrumentalización de estas manifestaciones artísticas independientes, debemos hablar de dos clases de intereses: el institucional (público o privado) y el comercial (la galería, el mercado del arte). En cuanto a la primera, vamos a observar cómo a nivel teórico el arte urbano y el *graffiti* fueron objeto de análisis desde muy pronto. Instituciones prestigiosas no contaron con estas manifestaciones hasta pasado cierto tiempo de su popularización; siendo, por lo general, desdeñadas por el mundo académico. Por otro lado, encontramos al mercado, que sí comprendió desde muy pronto el potencial comercial que podían tener. Así lo demuestran las primeras exposiciones a principios de los ochenta en Nueva York, que contaron con jóvenes escritores de *graffiti* entre los cuales se hallaba el ya citado Jean Michel Basquiat, hoy una de las figuras más cotizadas del mercado del arte contemporáneo internacional.

En Málaga no fue hasta la segunda década del siglo XXI cuando artistas de arte urbano pasaron a formar parte del ámbito institucional y de mercado. Son varios los factores por lo que esto tiene lugar durante estos años y no antes. Por un lado, la aparición de las redes sociales que han permitido a varios artistas conseguir una popularidad considerable. En segundo lugar, el papel del CAC Málaga y de festivales como el MAUS que han sido clave para dar a conocer a determinados artistas locales en otros lugares. Y, por último, la dinámica global de mercantilización del arte urbano. Este nuevo mercado ofrecería nuevas posibilidades a algunas de las galerías que contaban con estos jóvenes artistas urbanos.



Figura 163 – Detalle de la muestra *At home I'm tourist*, de Selim Varol en CAC (Málaga, 2013) // Fuente: hypebeast.com

### 3.3.4.1. CAC Málaga

En marzo de 2013, con el MAUS en ciernes, se presenta la exposición *At Home I'm a Tourist* (fig.163). Una muestra basada en la colección de Selim Varol, uno de los mayores coleccionistas de productos asociados al circuito del arte urbano. Según la hoja de sala, “es una selección de piezas que hace un guiño al arte urbano y a la iconografía de una época y generación, como son la década de los noventa y principios del siglo XXI hasta la actualidad” (*At home ...*, 2013). Varol contaba que para él coleccionar era una especie de instinto de recolección. Esta muestra se componía de 1300 piezas -principalmente *toys*- entre las que destacaban los muñecos de Kaws o la obra fotográfica de Daniel&Geo Fuchs, “un reflejo fiel de una época y generación concretas de las décadas de los ochenta y noventa, con influencias marcadas por el pop art y el arte urbano” (Ibid). Comenta Francés, el comisario de la muestra, que lo que hace especial a estos objetos es justamente la firma de sus artistas, refiriéndose a que esta mirada los hace pasar a ser un objeto de arte (Ibid). Al estilo duchampiano, lo que en un origen fue una broma dadaísta, una provocación, se torna ahora una manera eficaz de

rentabilizar la nostalgia a través de la validación como objeto de arte<sup>167</sup>. Añade Francés: “ahora están en una vitrina, en la pared o sobre una peana, representando otro papel y transformando el discurso infantil en una conversación adulta de la pieza artística con el espectador” (Ibid). La reutilización del pop art y el lenguaje publicitario por parte del *street art* es un factor interesante conceptualmente, pero sobre todo ha servido para dar salida comercial a estos productos. Se trata de objetos de deseo dirigidos a un sector muy particular tanto generacional como económico<sup>168</sup>. Consideramos esta muestra tan relevante porque pudo influir o condicionar a determinados artistas respecto al tipo de arte que tenían que producir para posicionarse en este circuito.

(...) también hay un poco de moda en los últimos años de que cada artista sacara su toy. Yo ahora, por ejemplo, voy a sacar una cabecita de mis figuras pequeñas, porque hace unos años todo artista tiene su muñequito (Imon Boy. Entrevista personal, 21/06/23).

Hay varios asuntos recurrentes en las exposiciones del CAC Málaga: el número de visitantes, la magnitud de la muestra, su espectacularidad y su exclusividad. Con *At Home I'm a Tourist* se dan todas ellas<sup>169</sup>. La Opinión de Málaga señalaba algunos de estos aspectos en el encabezado de un artículo sobre la exposición: “Más de 1300 piezas componen la mayor muestra de este género instalada en nuestro país” (El arte urbano de Selim Varol invade el CAC de Málaga, 2013). En este artículo Varol admite que cuando el público ve su colección expuesta “se siente fascinado por el tamaño y la grandeza” (Ibid). Esta sorpresa, que nos recuerda a la búsqueda de este impacto visual por parte de artistas como Damien Hirst, o de Javier Calleja en el caso local. Este tipo de muestras espectaculares reflejan el poder de la nostalgia para favorecer el consumismo. Así, los visitantes a la exposición no acuden para reflexionar acerca de la iconología de una época -y ni mucho menos para

167 El concepto de la nostalgia es clave en muchas propuestas artísticas relacionadas con el *street art*, especialmente con el más popular. Al tratarse de un arte aún joven, no debido a su origen, sino más bien a la media de edad de la gente que lo práctica, se suele hacer un uso constante de figuras referentes a la infancia de los *millennial*, que hoy son, además, los potenciales clientes de este mercado.

168 La clase que consume este tipo de arte encaja con la definición de clase creativa que expusiera Richard Florida, e incluso con el término *híster* (subcultura de jóvenes bohemios de clase media-alta), muy en boga a principios de este siglo, precisamente cuando esta exposición se llevó a cabo. Teóricos como Mark Greif (2010) opinan que a pesar de que el término *híster* continúa usándose, su periodo ya ha concluido, concretamente el comprendido entre 1999 y 2009. Algo muy significativo, pues es casi coincidente con el periodo del *street art* - de 1998 a 2008- que defendía Rafael Schacter (2017).

169 Aunque esta colección ya había sido expuesta antes -se pudo ver en Berlín en 2012-, en España se mostraba por primera vez.



Figura 164 – Detalle de la instalación mural *Dentro* de Dadi Dreucol (CAC Málaga, 2013)  
// Fuente: Karlos Aguilar

pensar el arte de la calle-, sino que observan una estética que les resulta familiar y que asocian con aquello que les gustaría poseer. En cierto modo, las vitrinas del museo se convierten en estanterías de un Toys R' Us, excepto porque estos objetos son, según Francés, especiales por la firma que portan.

El comisario también apunta que “para acceder al público joven (se optó) por traer arte a la ciudad (algo) que les interesara, por lo que abrieron las puertas del museo al arte del exterior, de la calle y que tenía que ver con las culturas urbanas” (Donoso, 2018). De este modo, el *toy art* se tematiza y estos juguetes devienen accesorios útiles para el aspecto juvenil y consumista que se propone para el barrio del Ensanche en particular y para la ciudad en general. La idea de que las culturas urbanas están representadas por una exposición como *At home I'm a tourist* es lo suficientemente reveladora como para entender qué tipo de ideología la sostiene. No es casualidad que la muestra de Varol tuviera lugar poco antes del proyecto MAUS, ni que algunos de sus participantes coincidieran en ambos eventos. También hay que señalar que la presunta apertura del centro a la cultura urbana estuviera enfocada hacia un tipo de arte que ya había perdido toda su capacidad contracultural y se había convertido en un fenómeno popular de consumo<sup>170</sup>. Tal y como pasara con el *skate*-manifestación que también estaba referenciada en esta muestra-, el arte urbano ha generado tanto marcas de ropa o *toys*, como piezas tradicionales de arte (dibujos, pinturas o esculturas). También se han popularizado las piezas seriadas, que son obras más accesibles para el gran público. *At Home I'm*

<sup>170</sup> El ejemplo más claro de ello es la marca de ropa Obey, que comercializa la estética producida por Shepard Fairey. Estos productos tenían un lugar importante en esta muestra, y a su vez podían consumirse en tiendas del propio entorno del SOHO.



Figura 165 – Detalle de la instalación mural *Dentro* de Dadi Dreucol (CAC Málaga, 2013) // Fuente: Karlos Aguilar

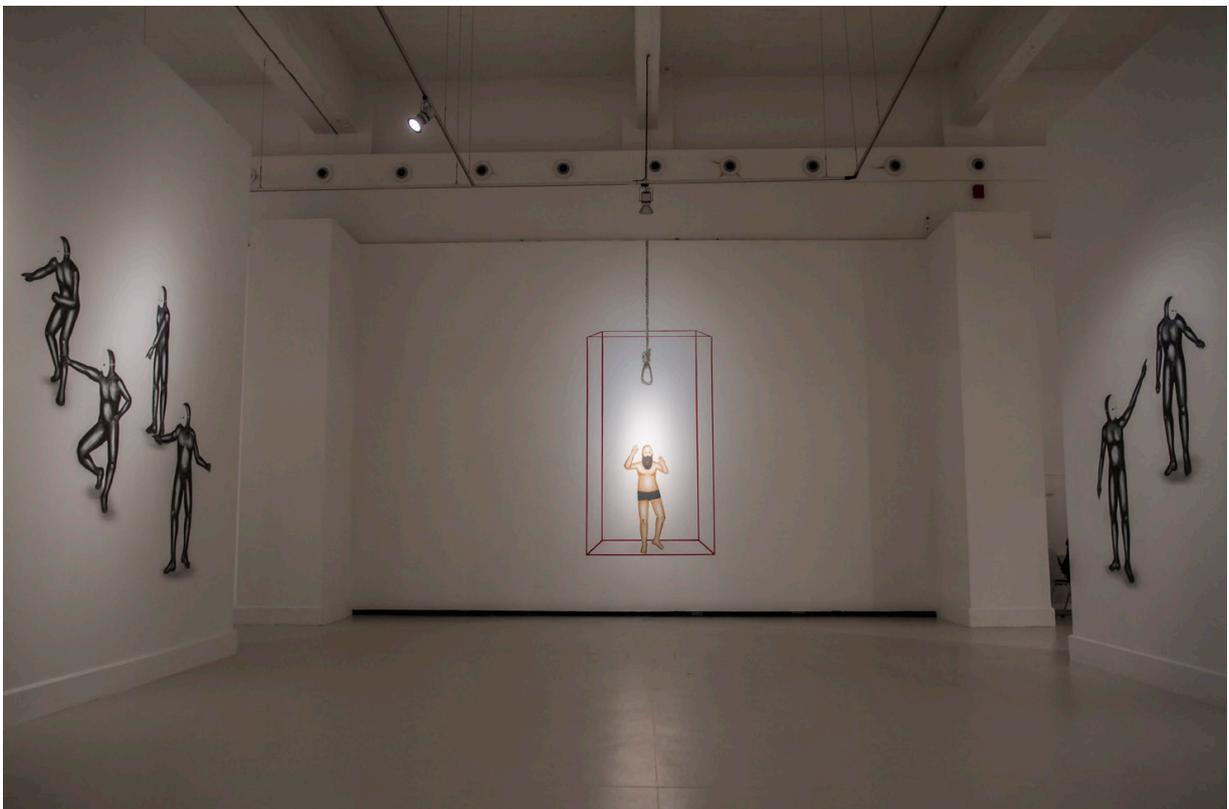


Figura 166 – Detalle de la instalación mural *Dentro* de Dadi Dreucol (CAC Málaga, 2013) // Fuente: Karlos Aguilar

a *tourist* era una muestra que invitaba a cualquier joven a ser un coleccionista de arte urbano, o al menos un consumidor de la estética mainstream de éste. Podemos afirmar que esta primera muestra fue el disparadero de muchas otras, aunque analizaremos si verdaderamente todas ellas se reducen a un mismo planteamiento, o si por el contrario se han tanteado nuevas vías de pensamiento crítico a través del *street art*.

En febrero de 2014 tuvimos la ocasión de intervenir -con el pseudónimo de Dadi Dreucol- la sala central de este centro de arte. Invitados por Fernando Francés<sup>171</sup>- que aparece como comisario de la muestra (Dadi Dreucol, 2014) - decidimos realizar una pintura mural *site specific*. El título que le dimos fue *Dentro* (fig.164). En esta época nuestro trabajo estaba centrado en una serie -pinturas murales y dibujos- basada en un personaje principal, un hombre semi desnudo y barbudo, y varios personajes adicionales, entre los que destacaban unos hombres ensombrecidos o enmascarados. La intervención propuesta tenía la intención de poner de manifiesto, narrativamente, la contradicción que nos suponía generar una pintura mural en un recinto institucional. Dado que para nosotros hasta aquel momento la pintura mural -y antes el *graffiti*- siempre había tenido lugar en la calle. Eliminar ese contexto y enfrentarnos a un nuevo reto fue lo que nos movió a diseñar esta composición.

Por aquel entonces nuestro posicionamiento crítico era poco maduro. No obstante, esta pieza muestra una preocupación que más tarde se convertiría en tema de reflexión acerca de la asimilación del arte urbano por las instituciones, así como del papel que el artista debía jugar en ese proceso. La pieza muestra a un gran personaje barbudo encerrado en un cubo transparente (el museo), y a una caterva de personajes oscuros señalándolo amenazantes desde los laterales de la sala. En medio de ellos, se situaban dos jaulas vacías con una soga y una sombra vacía, lo que invitaba a pensar que algo luctuoso había ocurrido o estaba por ocurrir (fig.165). Frente al barbudo de mayor tamaño, uno a escala natural observaba toda la escena impotente (fig.166).

Poco después de nuestra intervención tendría lugar una de las grandes muestras del ámbito del arte urbano realizadas en el centro malagueño: la del artista americano KAWS, creador de una estética muy reconocible y precursor del movimiento Art&Toys (Kaws, 2014). Esta muestra estaba

---

171 Esta invitación se produce después de nuestra primera colaboración en el MAUS 2013 con dos intervenciones murales. De igual modo, esta pieza acompañaba a la exposición principal a cargo del artista El Roto, que se inauguró a la par que nuestro mural.



Figura 167 – Detalle de la muestra *Final Days* de Kaws (CAC Málaga, 2014) // Fuente: diariosur.es



Figura 168 – Detalle de la muestra *Uprising* de JR (CAC Málaga, 2015) // Fuente: perrotin.com



Figura 169 – Detalle de la muestra *Wasted Youth* de D\*Face (CAC Málaga, 2015) // Fuente: hoyesarte.com

compuesta por cinco grandes y espectaculares esculturas de madera de su serie *Companion*. Los espectadores podían andar entre estos diseños basados en la cultura popular, en concreto en personajes de animación como Mickey Mouse, Los Simpson, e incluso el famoso muñeco de Michelin. A pesar de que lo presentado en el CAC es una instalación escultórica, KAWS es también pintor, diseñador e ilustrador. Además, Brian Donnelly (nombre real del artista), se inicia pintando *graffiti* en su adolescencia a principios de los años noventa. A mediados de esta década Donnelly empieza a destacar en la escena del *street art*, dedicándose principalmente a subvertir carteles publicitarios. En ellos comienza a mostrar sus característicos personajes con ojos en forma de X y huesos truncados haciendo las veces de orejas. Este trabajo le aporta popularidad lo que le abre las puertas para trabajar con grandes marcas (ya lo había hecho en Walt Disney como ilustrador de fondos de animación), como Nike o Marc Jacobs. También realiza portadas para revistas internacionales como Vogue.

La evolución de KAWS es arquetípica del *street art*, ya que parte de un trabajo independiente y subversivo que emplea las estrategias publicitarias para superponer su propia marca. Como en otros casos, un trabajo que en un principio es leído como una labor independiente y altruista, se convierte más tarde en un eficiente recurso comercial (Eisinger, 2014). Es más, Donnelly apuesta por ello desde un primer momento, siendo sus grandes esculturas -las de la serie presentada en el CAC (fig.167)- un ejemplo de arte monumental contemporáneo. De este modo, la muestra *Final Days* anticipa lo que años más tarde se convertiría en un nuevo recurso del arte urbano institucional: la escultura pública de gran formato<sup>172</sup>.

Coincidiendo con la segunda edición del MAUS, en junio de 2015 el artista francés JR realizaría su proyecto específico *UPRISING, an inside outside project* (Uprising, 2015). Aunque habitualmente JR trabaja con la fotografía, en este caso lo hizo a partir de un vídeo. Para su producción reunió a 300 voluntarios que posaron ante su videocámara realizando un leve movimiento de cabeza longitudinal que dirigía la mirada desde el suelo hasta el objetivo (fig.168). Grabados individualmente y después montados en postproducción, el grupo de gente local fue proyectado en una pantalla de 8x14 metros. Esta obra, que fue producida íntegramente en el centro meses antes, es parte de su serie

---

172 Prueba de ello son algunas de las esculturas instaladas en Madrid durante la edición de 2019 de la feria Urvanity (Ricar, 2019). También en el terreno local encontramos en 2023 la instalación temporal de una escultura de gran formato de Javier calleja frente a la catedral de Málaga (Sotorrío, 2023a) (ver anexos: A2.7).



Figura 170 – Detalle de la muestra *Your eyes here* de Shepard Fairey “Obey” (CAC Málaga, 2015) // Fuente: hoyesarte.com

de trabajos titulada *Inside Out Project*: intervenciones de código abierto a partir de la colaboración ciudadana. Precisamente esta serie es la que le ha aportado popularidad internacional -sin olvidar su participación en la muestra *Street art* en la Tate Modern en 2008- , ya que le ha llevado a viajar por todo el mundo generando y exponiendo en el entorno urbano enormes imágenes en blanco y negro de las poblaciones locales. No tan centrado en el trabajo con marcas, JR ejemplifica al artista urbano cuya obra se relaciona con el compromiso social a través de la espectacularidad propia del *street art*. Sus colaboraciones con David Lynch o Agnes Varda han aportado prestigio y credibilidad a este autor.

Los dos grandes murales de D\*Face y Obey en el SOHO se han convertido en parte del paisaje urbano local. Así, en 2015 ambos artistas compartirían de nuevo contexto espacio temporal en su exposición dentro del CAC Málaga. En el caso de D\*Face (fig.169) la exposición, *Wasted Youth*, estaba compuesta fundamentalmente de serigrafías, algunas pinturas, dibujos y una enorme figura de una calavera. Los elementos distintivos de su obra -arte pop con referencias a la cultura urbana- se reflejaban en piezas como la serie de retratos de la Reina de Inglaterra al estilo de las Marilyn Monroe de Warhol. Entre estas obras también encontrábamos la imagen del mural realizado dos años atrás junto al CAC. En la hoja de sala se aseguraba que el británico es uno de los artistas urbanos contemporáneos más provocadores del mundo, así como que “el arte urbano no es más político que otras formas de arte, pero ciertamente su voz y mensaje son de dominio público” (D\*Face, 2015).



Figura 171 – Detalle de la muestra colectiva *Respect* (CAC Málaga, 2015) // Fuente: cacmalaga.eu

El mismo día de la inauguración de D\*face, Shepard Fairey “Obey” presentó *Your eyes here* (fig.170), una gran muestra compuesta por más de 300 obras en forma de plantillas, ilustraciones, serigrafías e incluso esculturas, entre otras (Shepard Fairey, 2015). En estas piezas se observaba el interés del artista americano por temas como el mediambiente, las revoluciones políticas, la cultura musical independiente o el *skateboard*. Fairey comenzó en el mundo del *street art* a través del uso de plantillas y de la instalación de carteles. Para difundir su obra se basó en las estrategias del marketing político y comercial, así como en la estética revolucionaria soviética. Sus retratos, entre los que destaca el elaborado en 2008 para la campaña presidencial del presidente Obama -exposto también en esta muestra-, se han convertido en iconos de la cultura popular.

Las exposiciones de D\*Face y de Obey estuvieron acompañadas por un tercer proyecto también asociado al arte urbano, titulado *Respect* (fig.171), en el cual tres artistas de generaciones distintas presentaban cuatro obras (Respect, 2015). Dos de estas pinturas eran de Peter Saul, considerado uno de los padres del pop art americano; otra corría a cargo de KAWS, y una última era de Erik Parker (que expondría en el centro de manera individual en 2022).

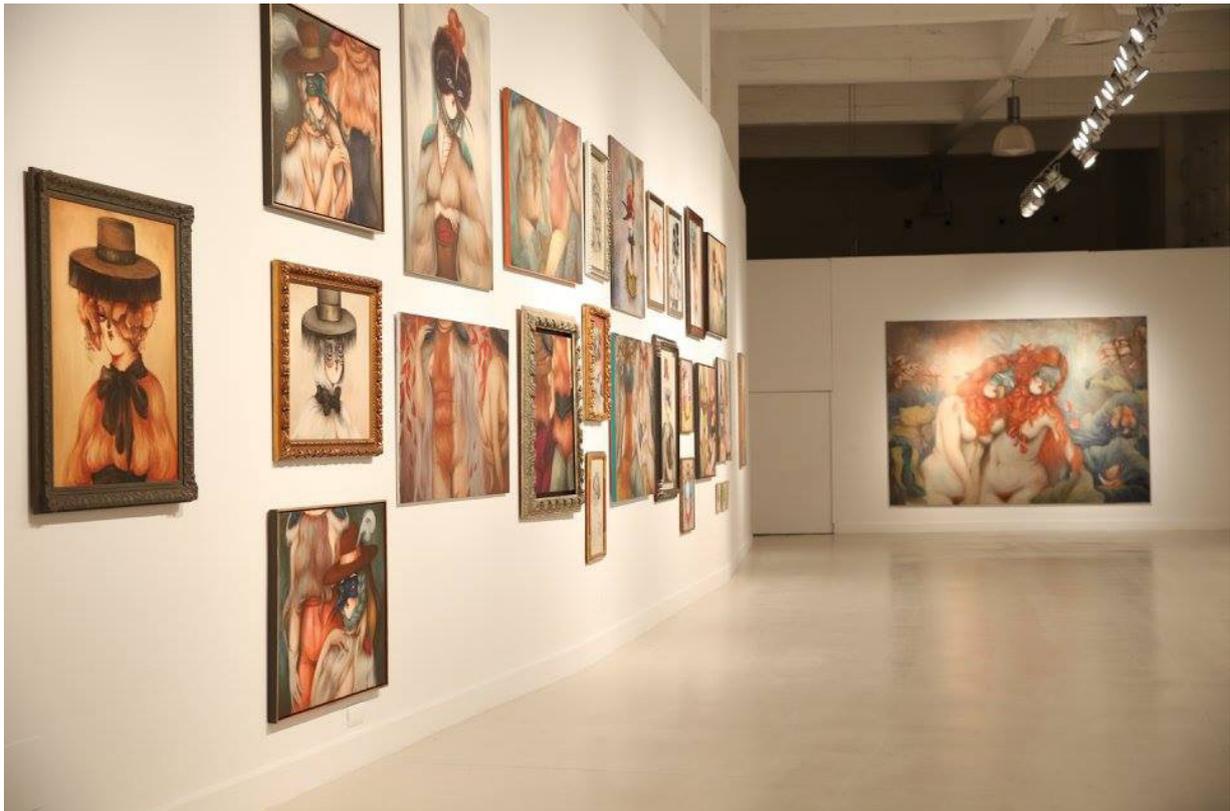


Figura 172 – Detalle de la muestra *El viento en mi pelo* de Miss Van (CAC Málaga, 2016) // Fuente: arrestedmotion.com



Figura 173 – Miss Van junto a un detalle de la muestra *El viento en mi pelo* (CAC Málaga, 2016) // Fuente: elmundo.es



Figura 174 – Detalle de la muestra *Camara de las maravillas* de Mark Ryden (CAC Málaga, 2016) // Fuente: juxtapoz.com

Este conjunto de exposiciones celebradas en el verano de 2015 acompañó a la segunda y última edición de MAUS Málaga. De este modo, el centro complementó a las intervenciones que fueron ocurriendo en las calles de alrededor. No obstante, hemos de subrayar que excepto la propuesta de JR, el resto de exposiciones mostraron obras de artistas que han trabajado en el entorno urbano, pero cuya obra no reflexiona acerca de éste. Al fin y al cabo, continúan la línea habitual del tipo de obras de estudio relacionadas popularmente al *street art*, en donde la crítica social queda opacada por una fetichización del objeto. El tema principal del arte urbano, que no es ni más ni menos que el ser un arte que cuestiona los lugares habituales de exposición, desaparece aquí por cuestiones obvias. Solo se activaría de nuevo esa capacidad crítica invitando al espectador a reflexionar desde el espacio institucional acerca de lo que ocurre de forma independiente en la calle.

En 2016 la artista francesa Miss Van presentó una exposición en una de las salas del centro de arte. La francesa, activa en el mundo del *street art* desde mediados de los años noventa, exhibió una serie de pinturas de pequeño, medio y gran formato, además de una intervención mural en una de las paredes (fig.172 y 173). En todas estas pinturas se repetían sus habituales imágenes de mujeres

semidesnudas o desnudas ataviadas con máscaras, donde el ritmo visual generado por el cabello de sus figuras supone un importante elemento formal (Miss Van, 2016). En la calle Miss Van también ha representado a estas poupees -como ella las llama- mujeres sensuales con rasgos infantiles cuyas poses podemos comparar con las de las pin-ups de los años 50. Precursora del *street art* femenino, y bien conocida en España dado que reside en Barcelona, fue parte del movimiento urbano del Raval de principios de la primera década del siglo XXI. Vanessa Alice Bensimon traslada sus pinturas urbanas al lienzo, en los cuales se pueden leer guiños al pop surrealista de artistas como Mark Ryden e incluso al artista de cómic *underground* Vaughn Bodé. Miss Van ha jugado un papel importante, pues su estilo ha influido especialmente en el sector femenino del *street art*.

Solo unos meses después de la muestra *El viento en mi pelo*, tuvo lugar otra exposición del denominado Surrealismo Pop. Esta vez a cargo de uno de sus máximos exponentes, Mark Ryden. Incluimos en esta lista a este autor, no por su participación activa como artista de la calle, sino como influencia decisiva en muchos de los artistas aquí analizados. Entre ellos destacamos a Okuda, Miss Van o Javi Calleja<sup>173</sup>. La muestra de Ryden -una de las más valoradas por el público malagueño- se tituló *Cámara de las maravillas* (fig.174), haciendo referencia a los gabinetes de curiosidades de los siglos XVI y XVII. Además de pinturas, Ryden presentaría algunas esculturas (Mark Ryden, 2016). También es interesante señalar el uso escultórico del marco. Alguno de ellos incluso de un tamaño superior a las propias pinturas<sup>174</sup>. El kitsch es uno de los conceptos importantes en la obra de Ryden. Como otros artistas de esta corriente, el americano comenzó trabajando en el ámbito comercial. Diseñó portadas de discos para importantes autores, desarrollando un estilo que hace referencia a movimientos como el Surrealismo o el Dadaísmo. Todas estas influencias son remezcladas por Ryden para elaborar obras cuyas detalladas ilustraciones mezclan iconos pop con ensoñaciones personales. En este punto encontramos determinados factores similares al trabajo de muchos de los artistas populares en la actualidad. Estas características se relacionan estrechamente con el movimiento *cute* analizado por el filósofo Simon May<sup>175</sup>.

173 El artista malagueño también expuso en el CAC Málaga en 2008 en la misma sala donde lo hiciera años después Miss Van (Javier Calleja, 2008).

174 La influencia de este uso tan particular del marco la hemos podido ver reflejada posteriormente en obras de artistas locales como Imon Boy.

175 Concretamente en su ensayo *El poder de lo cuqui* (May, 2019). En él analiza a artistas como Yoshitomo Nara, también expuesto en el CAC Málaga en 2007 (Yoshitomo Nara+Graf, 2006).

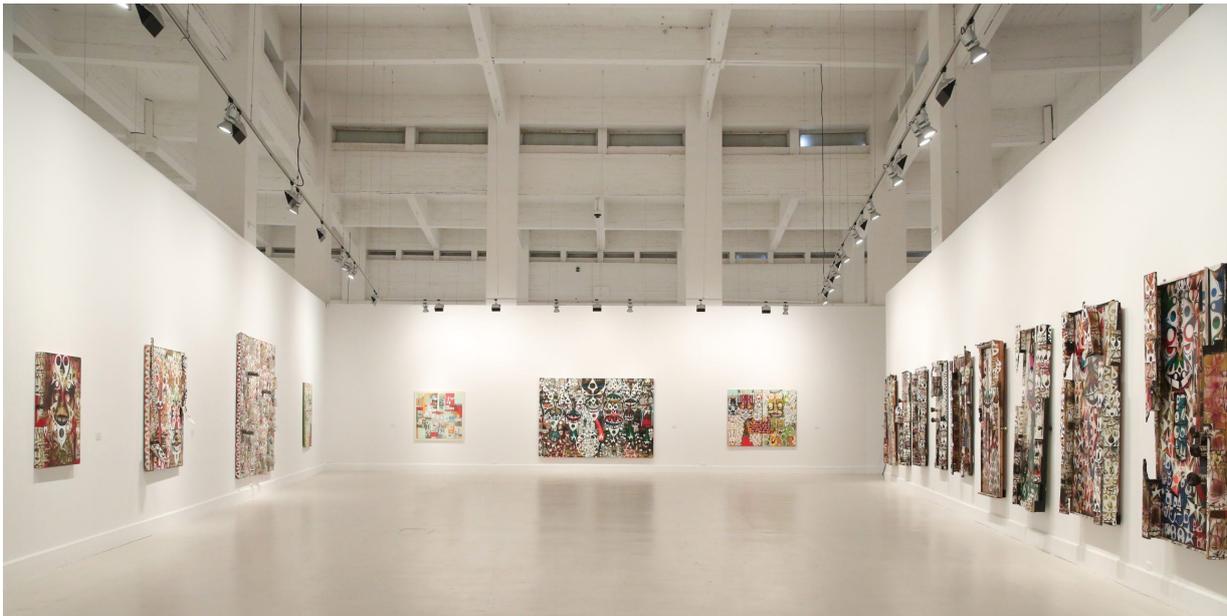


Figura 175 – Detalle de la muestra *Plotting upon the passage of time* de Phil Frost (CAC Málaga, 2018) // Fuente: cacmalaga.eu

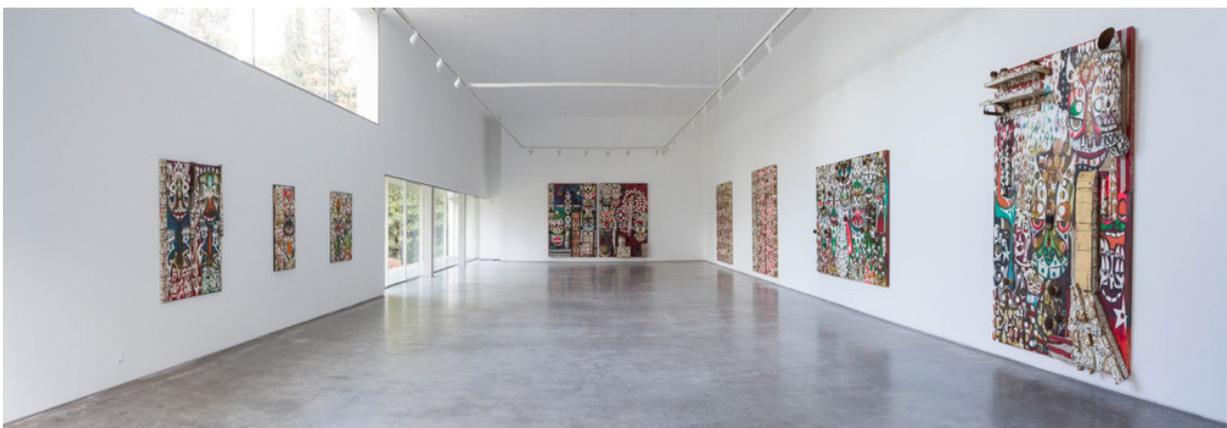


Figura 176 – Detalle de la muestra *Ellipse of passage* de Phil Frost en galería Javier López&Fer Francés (Madrid, 2018) // Fuente: dailyartfair.com

Durante los tres años siguientes la representación de artistas relacionados con el ámbito urbano se reduce. En 2019 Fernando Francés abandona la dirección del CAC, que delega en Helena Juncosa - hasta entonces directora de exposiciones-. En 2021 tiene lugar la muestra *I am just here* de Mark Whalen, comisariada por Patricia del Río<sup>176</sup>, conformada por una veintena de obras -la mayoría esculturas- que se pudieron visitar en la sala central (Mark Whalen, 2021). Aunque no se trataba de una exposición relacionada con el arte urbano, su estética sí se puede asociar a él. En su trabajo encontramos paralelismos con la obra de artistas como Nano4814, u otra serie de artistas que han

<sup>176</sup> Hasta el momento, en todas las exposiciones del ámbito del arte urbano analizadas en el CAC aparecía Fernando Francés como comisario de las mismas.



Figura 177 – Detalle de la muestra *When the leaves turn to yellow* de Os Gemeos (CAC Málaga, 2022) // Fuente: cacmalaga.eu



Figura 178 – Mural independiente de Os Gemeos (São Paulo) // Fuente: unurth.com

transitado por el terreno escultórico con figuras cercanas a una estética *lowbrow* -tan celebrada por publicaciones de referencia en el *street art* como la revista Juxtapoz o *Graffiti Art Magazine*-.

En 2022, una vez más con Francés como comisario, se presenta un nuevo artista propiamente del ámbito urbano. Es el caso de Phil Frost, que presentó en el centro malagueño una muestra titulada *Plotting upon the passage of time* (fig.175). Coincidiendo temporalmente, el artista americano expuso en la galería Javier López&Fer Francés una muestra similar titulada *Ellipse of passage* (fig.176). Tanto en la exposición del CAC como en la galería madrileña pudieron verse una selección de pinturas sobre lienzo, madera y puertas encontradas donde Frost mostraba su estilo característico. En contacto con el mundo del *graffiti* desde los noventa y basado en el arte tribal, Frost emplea materiales como el collage, la pintura, el spray, e incluso el tóxex para generar un lenguaje personal, el que Francés denomina “misticismo ancestral” (Phil Frost, 2022).

Otra de las exposiciones comisariadas por Francés en 2022 fue la de los famosos gemelos brasileños Otavio y Gustavo Pandolfo, Os Gemeos. Esta pareja artística, originaria de São Paulo, es una referencia tanto en el movimiento del *graffiti* como del *street art* desde mediados de los años noventa. La muestra, titulada *OSGEMEOS: When the leave turn to yellow*, comprendía una veintena de obras manufacturadas entre 2006 y 2022, además de una pintura mural y una instalación específica para el lugar (fig.177). La obra de Os Gemeos está caracterizada por sus conocidos personajes amarillos. Estos se encuentran dentro de escenarios con una cierta estética surrealista, y en donde incorporan elementos del folclore brasileño y de la cultura hiphop (Os Gemeos, 2022). Esta obra no presenta por lo general el carácter subversivo de muchas de sus piezas pintadas en el espacio público -especialmente la desarrollada en São Paulo- (fig.178). Junto a las muestras de Selim Varol, Obey o D\*face, la exposición de Os Gemeos fue una de las más celebradas y visitadas, no solo por el público general, sino por la comunidad del *graffiti* y el arte urbano local.

Ha venido gente de fuera a pintar un edificio y exponer ahí, pero yo creo que a la gente no le han influido todas estas exposiciones. Por ejemplo, la de Os Gemeos, que me flipan desde el principio, y creo que rompieron la dinámica del *graffiti* y tal, pues la gente flipa, pero ya está, en plan estética, pero poco más. Y esta expo, que ha sido muy visitada por el mundo del *graffiti* malagueño, y aun así, luego, personalmente,



Figura 179 – Detalle de la muestra *El principio de algo* de Imon Boy (CAC Málaga, 2023) // Fuente: cacmalaga.eu

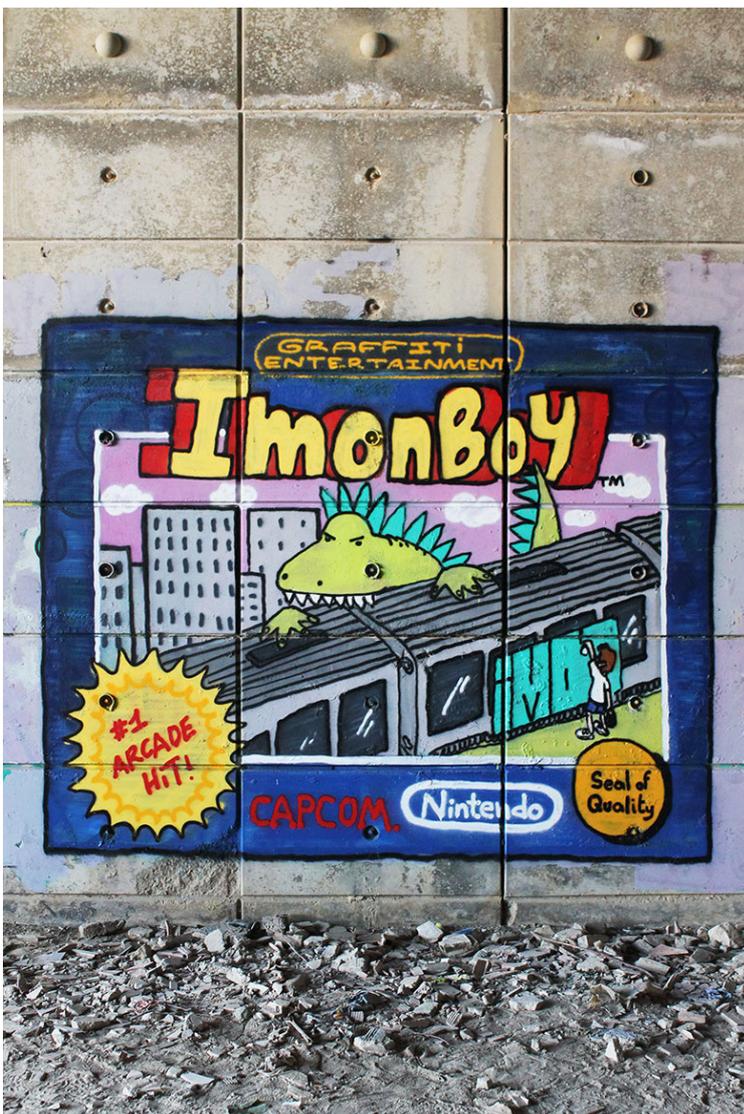


Figura 180 – Mural de Imon Boy (Málaga) // Fuente: mtn-world.com



Figura 181 – Detalle de la muestra *Tengo una cita* de Imon Boy en galería La Causa (Madrid, 2023) // Fuente: lacausagaleria.com

no arriesgan ... arriesgan en la calle, en plan vandal ... pero no innovan, ni investigan en otros campos (Darko. Entrevista personal, 09/11/22).

Por último, hemos de referirnos a la muestra del artista malagueño Imon Boy en marzo de 2023, *El principio de algo*. Inaugurada a la vez que la exposición del ilustrador Joan Cornellá; Imon Boy intervino una de las salas de menor tamaño del CAC<sup>177</sup>. En este caso, además de pintar las paredes, también se expusieron varios dibujos y pinturas de distintos formatos (fig.179). El caso de Imon Boy es interesante, puesto que como escritor de *graffiti* -desde mediados de la segunda década del siglo XXI- ha estado muy activo especialmente en la zona este de la provincia de Málaga, Axarquía y alrededores. Desde el inicio ha planteado con inteligencia una mezcla entre el lenguaje del *graffiti* y del arte urbano. Su nombre -como elemento principal- acompaña a sus características figuras redondeadas, creando un estilo propio. Sus composiciones hacen referencia a elementos de la cultura popular -propios de su infancia y juventud- de los años noventa y principios del siglo XXI (fig.180).

El trabajo de Imon -graduado en Bellas Artes por la Universidad de Málaga- ha ido ganando popularidad impulsado por las redes sociales. Muchas de sus intervenciones -en ocasiones guiños a

<sup>177</sup> Fue en esta misma sala donde intervenimos como Dadi Dreucol en 2014.

memes propios de la era digital- se han viralizado en estos medios. En su trabajo encontramos de nuevo el elemento *cute* (cuqui), que tendrá su mayor exponente local en el artista Javier Calleja, cuya línea parece continuar, a su manera, Imon Boy (fig.181). “La nostalgia y la ausencia de crítica social deliberada”, como leemos en la hoja de sala, son parte de la obra de este artista (Imon Boy, 2023). Al igual que Calleja, Imon ha tenido repercusión en el mercado del arte internacional, especialmente en el asiático. En aquel contexto la adoración de la mercancía -por lo general percibida como menos poderosa que su espectador- conlleva un éxito impulsado por la emergente cultura del consumo de masas (May: 2019, 36). Así, Imon Boy ha realizado incursiones en el terreno del *toy art* y de la escultura con materiales industriales, además de ciertas colaboraciones comerciales<sup>178</sup>. Esta popularidad se ha visto acrecentada por su aparición en revistas de referencia de la cultura urbana, como Juxtapoz; o del *graffiti*, como Tramontana o *Graffiti Art Magazine*.

En definitiva, el papel del CAC Málaga al dar a conocer a una serie importante de artistas locales e internacionales del mundo del arte urbano ha sido recalable. No solo es un caso excepcional en esta ciudad, sino también a nivel nacional, donde la gran mayoría de centros de arte contemporáneo no apostaron tan decididamente por esta escena durante la época citada. Este interés del CAC por el arte urbano -y viceversa- surge a partir de la primera edición del MAUS en 2013, ya que es entonces cuando algunos de los artistas posteriormente expuestos visitan por primera vez el centro y su entorno. Así, una de las preguntas que nos hacemos es si estas muestras han estado más orientadas hacia una intención comercial o hacia una divulgativa.

Si yo tuviera que destacar artistas que han pasado por el CAC, y que hayan llevado a gente del *graffiti* -típico grafitero que no haya pisado nunca un museo- pues Obey y D\*face, también cuando hicieron la exposición ésta de arte urbano ... y Os Gemeos hace poco ... y, a lo mejor, tú y yo porque somos de aquí. Y vienen los grafiteros que les interese un poco el arte urbano y tal, pero grafiteros como tal no, de hecho, muchos todavía me preguntan cuánto cuesta entrar ... y siempre ha sido gratis ... Al final es que el *graffiti* es algo independiente, entonces los grafiteros no creo que tengan la mente abierta para ir a un museo a mirar un cuadro que no tenga nada que ver, e influenciarse o adentrarse más en otro mundo. Al final, el *graffiti* es algo

---

178 En 2018 realizó la portada para el álbum *Movidas* de la banda madrileña Cariño, y en 2019 para *Freelance* de Elphomega.

muy cateto, dudo que un museo o una institución vaya a influenciar a un chaval que está solo por el centro quemando y haciendo *platas* poniendo su nombre, es que eso es algo fijo y dudo que cambie. Puede influir a gente que dentro del grafiti curioseee con los cuadros y tal, pero poco más ... (Imon Boy. Entrevista personal, 21/06/23).

En la línea de gestión del centro no han predominado proyectos ajenos a la producción de objetos tradicionales, generalmente, pinturas o esculturas. Así, no encontramos -en casi ninguna exposición de las comentadas- propuestas críticas que cuestionen el *statu quo* del arte urbano, o que documenten y expongan su impacto en el espacio público. No se trata por tanto de responsabilizar a los artistas -que pueden elegir no trabajar estas cuestiones-, sino de reflexionar sobre la intención de las propuestas expositivas que se han gestionado desde este centro de arte. De este modo, entendemos que se deberían plantear otros puntos de vista en cuanto a la exhibición del arte urbano, abordando conceptos más profundos que sobrepasen lo que de manera muy superficial se ha identificado con *graffiti* o *street art* en las muestras analizadas.

### **3.3.4.2. Otros espacios expositivos**

Aunque el CAC Málaga es quien ha tenido una mayor repercusión en el circuito artístico provincial, durante la segunda década del siglo XXI se han propuesto algunas exposiciones en otros espacios -tanto institucionales como comerciales- que también es necesario señalar. Gran parte de estas exposiciones fueron de artistas locales, pero también han existido casos puntuales de autores internacionales. Tanto unas como otras son importantes, principalmente para analizar el modo en el que estas exposiciones se han configurado y si su idiosincrasia ha continuado una misma línea, o, si por el contrario, se han presentado propuestas novedosas.

#### **3.3.4.2.1. Iniciararte**

El programa Iniciararte es una beca de producción y exposición destinada a jóvenes artistas y comisarios andaluces. Sus proyectos son elegidos por concurso público. A los seleccionados se les proporciona un espacio -en distintas salas andaluzas- y una dotación económica. Nos centraremos en dos proyectos: ambos desarrollados en Málaga capital. El primero a analizar será el proyecto que llevamos a cabo como Dadi Dreucol entre 2015 y 2016, *Hola, ¿puedo jugar?*, y que tuvo lugar en la sala de exposiciones El Palmeral. En esta muestra decidimos actuar también como comisario. En



Figura 182 – Detalle de la muestra *Hola, ¿puedo jugar?* de Dadi Dreucol para Iniciarte (Málaga, 2015) // Fuente: Autoría propia

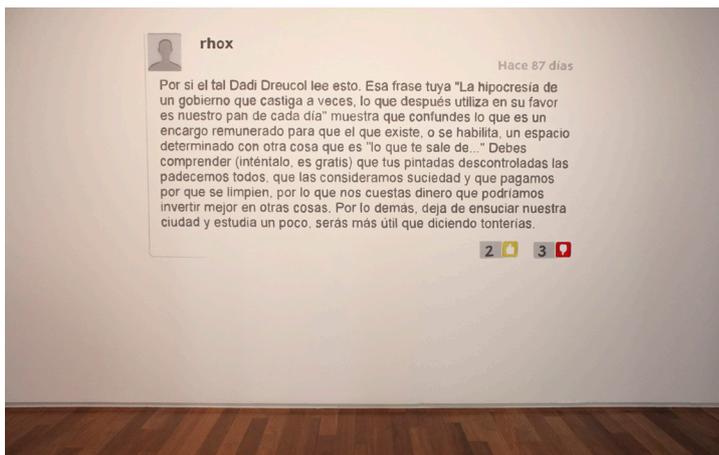


Figura 183 – Detalle de la muestra *Hola, ¿puedo jugar?* de Dadi Dreucol para Iniciarte (Málaga, 2015) // Fuente: Autoría propia



Figura 184 – Detalle de la muestra *Hola, ¿puedo jugar?* de Dadi Dreucol para Iniciarte (Málaga, 2015) // Fuente: Autoría propia



Figura185– Detalle de la muestra *Home* de Imon Boy -bajo otro nombre- para Iniciararte (Málaga, 2017) // Fuente: facebook.com

ella mostramos distintos trabajos de estudio que reflexionaban acerca del lenguaje que llevábamos expresando en la calle -concretamente desde 2011- a través de la serie *Una Vida* (Hola, ¿puedo jugar?, s.f.). Así, la exposición estuvo compuesta por varios dibujos de formato medio, dos instalaciones, una pintura mural de corte conceptual y una performance interpretada por dos bailarines el día de la inauguración (fig.182).

Analizado con distancia, en este proyecto encontramos dos líneas de trabajo. Por un lado, una forma más tradicional, a través de dibujos que continuaban la estética de nuestra producción urbana<sup>179</sup>; y, por otra parte, una vía que reflexionaba acerca de nuestra actividad urbana mediante otros dispositivos expositivos. Una de estas piezas fue la que abrió la exposición: una pintura mural que reproducía el comentario crítico de un usuario anónimo contra Dadi Dreucol. Esta crítica fue una de tantas reacciones a los artículos donde se relataba que habíamos vendido el resguardo de una multa recibida por pintar en el espacio público sin permiso (fig.183) (De los Ríos, 2015). Este resguardo -cedido para la ocasión- estaba también expuesto (enmarcado y tras un metacrilato). Junto a esta pieza, un texto explicaba la acción (fig.184). A través de estas obras cuestionábamos algunas

<sup>179</sup> Hablamos de la serie *Una Vida*, de la que no solo se hicieron grandes murales y decenas de dibujos, además se editó un libro y se lanzaron serigrafías y litografías. De este breve, pero intensa, incursión en el mercado surgiría una posterior reflexión acerca de él.

de las contradicciones que conlleva la práctica -legal e ilegal- del arte urbano, haciendo uso de un espacio institucional. Así, esta línea de trabajo dibujó lo que más tarde se convertiría en nuestro objeto principal de estudio: la autocrítica y la autorreflexión de la obra de arte (urbano).<sup>180</sup>

En 2017 Imon Boy (con otro nombre) presentaría en la sala de exposiciones La Económica el proyecto *Home*. El uso de otro nombre se debía a la decisión de separar las distintas facetas de su trabajo. Por lo que esta propuesta difiere en mucho a su producción para el mercado del arte. Esta muestra suponía una interesante incursión reflexiva en torno a las percepciones que el escritor de *graffiti* experimenta antes, durante y tras sus intervenciones (*Home*, s.f.). El contexto era la clave fundamental. Observando la posterior deriva de la obra de Imon Boy, y atendiendo a sus propias palabras, esta línea de trabajo fue abandonada para centrarse en una producción con más posibilidades comerciales. Martha Rosler (2017) hablaba de la autocensura de ciertos artistas que intuyen que los contenidos difíciles puedan restringir su acceso al círculo del éxito (Rosler: 51).

A ver lo primero es que yo no mezclo nombres, y todo eso lo hice con otro nombre ... Pero bueno, resumiendo, al final no se puede estar a todo. Yo en ese tiempo estaba experimentando ... con la fotografía, también con dibujo, pintura, *graffiti*. Y siendo honesto, se empieza a vender el tema dibujo y tema pintura. Y todos los campos me gustan, pero soy consciente de que el experimental que estaba haciendo con las becas es mucho más difícil de monetizar, porque con eso ya deberías tomar la etiqueta de artista institucional, tirar de becas, residencias y tal. Entonces, aun gustándome, lo doy de lado para centrarme en algo que, en realidad, me gusta más y creo que tiene más futuro económico y laboral a largo plazo (Imon Boy. Entrevista personal, 21/06/23).

Este trabajo inicial de investigación se exponían bolsas de plástico prensadas, palos de madera empleados para remover la pintura, fotografías de entornos degradados o una instalación de elementos precarios y marginales encontrados en esos no lugares tan habituales para el escritor de *graffiti* (fig.185). Hoy estos son el motivo de muchas de las narraciones que se pueden observar

180 A principios de 2016, y como continuación a la línea más comercial de este proyecto, tuvo lugar en Galería GACMA (Málaga) la muestra *Hola, ¡quiero jugar!* En esta exposición se presentaron numerosos dibujos y bocetos de formatos medios y grandes, además de otra performance el día de la inauguración.

En esta galería también se realizaron durante varios años (desde 2014) las exposiciones colectivas *Under 35*, destinadas a exponer a jóvenes artistas andaluces entre los que participaron muchos de los aquí citados.

en sus dibujos y pinturas. Home es una de las pocas exposiciones acerca de la experiencia del arte urbano que se han llevado a cabo en la ciudad de Málaga. Aunque no se tratase de algo innovador a nivel global, sí propuso algo distinto e importante en el panorama local.

### 3.3.4.2.2. Creadores

Creadores es un programa de becas artísticas ofertadas por el centro cultural La Térmica -dependiente de la Diputación de Málaga- que apoya a artistas dotándolos de alojamiento, manutención y soporte económico para desarrollar sus propuestas. Elegidos por concurso anualmente, cada edición cuenta con seis personas que residen en el centro durante dos meses. Al finalizar la residencia se lleva a cabo una exposición colectiva en el propio centro (Creadores: residencias artísticas, s.f.). Asociados al mundo del arte urbano vamos a analizar tres casos locales: Dadi Dreucol (2014), Imon Boy (2016) y Julio Anaya Cabanding (2019).

Nuestra participación coincidió con la primera edición de estas becas. El trabajo que allí realizamos estaba basado en la serie Una Vida, que en aquellos momentos estaba en plena ebullición. La



Figura 186 – Fotograma del vídeo de la acción *Efímera* (La Térmica, Málaga. 2014) // Fuente: Karlos Aguilar



Figura 187 – Instalación de Imon Boy -bajo otro nombre- en La Térmica (Málaga, 2016) // Fuente: laopiniondemalaga.es



Figura 188 – Julio Anaya frente a su instalación en La Térmica (Málaga, 2019) // Fuente: latermicamalaga.com

aportación que efectuamos a la exposición colectiva fueron un mural (pintado independientemente en el entorno cercano), varios dibujos y bocetos de nuestra actividad urbana y el vídeo de una performance (que sería la primera de otras tantas) (fig.186). Pero lo más relevante fue que estos meses estuvieron orientado a reflexionar sobre el discurso de nuestra obra, así como del diálogo estético entre la forma que ésta adoptaba en el entorno urbano y la que tomaba en el trabajo de estudio. Aquello que entonces postulamos fue refutado por nosotros mismos años más tarde, cuando comprendimos que nuestra obra de estudio era solo una reproducción descontextualizada de nuestra experiencia urbana. Así pues, entendimos que una obra así no poseía ningún interés más que el mero fetiche que eso podía suponer para un determinado tipo de espectadores (al que no buscábamos dirigirnos). Alcanzar esta conclusión autocrítica no fue sencillo y las contradicciones fueron especialmente intensas durante esta etapa. Esta creencia nos reportó herramientas para enfrentarnos a nuevas formas de abordar cuestiones que comenzarían a atisbarse en la muestra de Iniciararte que hemos analizado anteriormente.

En 2016<sup>181</sup> Imon Boy (bajo otro nombre) fue seleccionado para estas residencias donde presentó un proyecto muy similar al que realizaría para Iniciararte un año después, titulado *The hotel* (fig.187). Siguiendo la línea de *Home*, su aportación fue la de una gran instalación - intervenida posteriormente con manchas de pintura- de elementos encontrados en los lugares que transitaba en su deambular para pintar *graffiti*. Además de esta intervención, también realizaría una pintura mural de gran formato en los exteriores de la propia Térmica<sup>182</sup>.

En 2019 el artista malagueño Julio Anaya Cabanding participó con el proyecto *Sin Título* en la sexta edición de la iniciativa de La Térmica (Exposición ‘Creadores 2019’, s.f.). En él presentó piezas en las que reproduce obras pictóricas (incluidos sus marcos) de grandes maestros de la Historia del Arte sobre elementos precarios y reciclados, habitualmente cartones (fig.188). Su relación con el entorno urbano es llamativa, aunque limitada. Algunos de estos delicados trabajos en pequeño formato

---

181 En la web de La Térmica puede leerse que el jurado de esta edición -no muy diferente al de las anteriores- estaba compuesto por algunas de las personas que hemos citado y comentado en apartados anteriores: “El 16 de diciembre de 2015 se reunió el Comité de Selección compuesto por Manuel León (artista), Javier Calleja (artista), Oliva Arauna (galerista), Fernando Francés (Director del CAC Málaga) y Salomón Castiel (director de La Térmica) para elegir a siete artistas y seis proyectos” (Los residentes de La Térmica Creadores 2016 concluyen sus proyectos tras 120 días de convivencia artística en el centro, 2016).

182 Junto al mural de Imon, otro de los participantes aquel año, el francés Jean Philippe Illanes, también realizó otro mural de gran formato en los exteriores del recinto.

han sido realizados directamente sobre paredes de espacios deshabitados en los que habitualmente transitan escritores de *graffiti*. De hecho, fue Imon Boy, compañero de facultad, quien le animó y acompañó a visitar algunos de esos lugares. Este hecho tan significativo explica ciertos intercambios de conocimientos, influencias e incluso futuras derivas profesionales de ambos. Julio Anaya ha insistido en la línea de trabajo de su proyecto en La Térmica, pasando en pocos años a formar parte del mercado internacional del arte contemporáneo -apoyándose en referentes locales como Imon Boy o Javier Calleja-, así como participando en diversos festivales relacionados con el arte urbano.



Figura 189 – Intervención de Darko para MAF en el Museo Ruso (Málaga, 2018) // Fuente:europapress.es

### 3.3.4.2.3. MAF Málaga

MAF son las siglas de Málaga de Festival. Esta iniciativa programa actividades culturales previas al Festival de Cine de Málaga. Entre sus sedes se encuentran algunos de los museos más conocidos de la ciudad. Uno de ellos es la Colección del Museo Ruso de Málaga en el que se han propuesto varias actividades relacionadas con la pintura mural. La primera de ellas fue en 2018, en la que intervino el escritor de *graffiti* y artista urbano -residente en Fuengirola- Darko. En esta intervención, situada en las escaleras de acceso a las exposiciones temporales del museo (fig.189), Darko realizó una pintura basada en la abstracción geométrica con influencia de las vanguardias rusas (El artista urbano D. Darko hace un guiño a los vanguardistas en el Museo Ruso de Málaga, 2018). Un año más tarde este mismo artista llevaría a cabo una intervención similar, pero esta vez en la escalinata de acceso a las exposiciones del Museo Pompidou de Málaga (también sede del MAF) (fig.190). En este caso, el artista apuntaba entre sus referencias al propio entorno arquitectónico o a intervenciones de años anteriores<sup>183</sup>, lo que demuestra un determinado interés contextual (2º Movimiento, 2019).

En el año 2020 es Julio Anaya Cabanding quien es seleccionado para intervenir en la Colección del Museo Ruso de Málaga<sup>184</sup>. El espacio destinado a esta intervención fue el mismo que el del año anterior. En este caso, Cabanding presenta la obra *Palacio Mijhailovsky. 125 años acumulados*, que mezcla historia y fabulación, algo que entronca con el propio juego de ilusiones que genera su obra pictórica (fig.191). Haciendo, en esta ocasión, referencia a obras presentes durante los 125 años de historia del Museo Estatal Ruso de San Petersburgo, recrea una de las estancias del Palacio Mijhailovsky. No obstante, el artista malagueño crea una selección particular de obras que comprenden distintos periodos, haciendo que convivan de forma inédita en un solo espacio.

183 El artista se refiere concretamente a la llevada a cabo por Mimi Ripoll en 2018. Otros dos artistas que intervinieron este espacio fueron José Medina Galeote y José Luis Puche. (El Centre Pompidou descubre la intervención de Darko para Málaga de Festival, 2019)

184 En 2021 volvería a intervenir en este museo de manera independiente al MAF (Julio Anaya Cabanding recrea la obra 'Vista de Málaga' en la Colección del Museo Ruso, 2021).



Figura 190 – Intervención de Darko para MAF en el Centre Pompidou (Málaga, 2019) // Fuente: diariosur.es

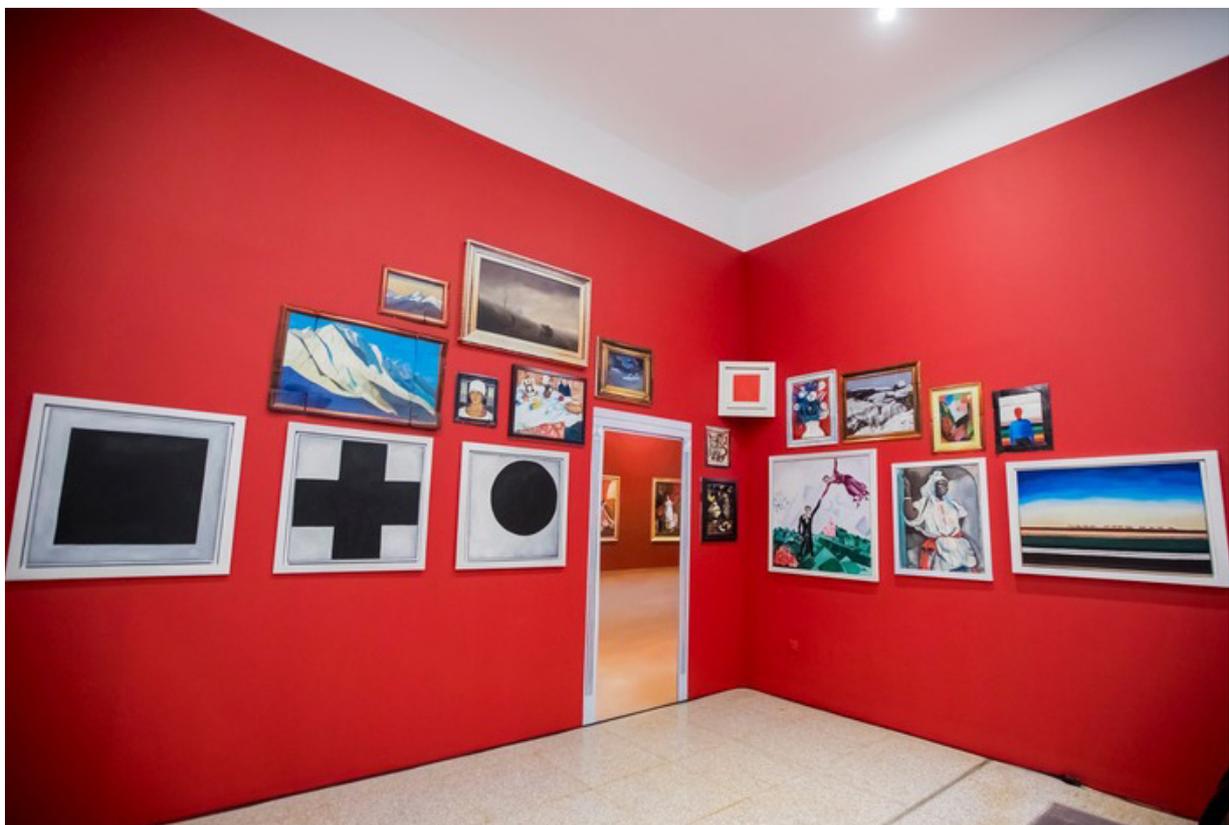


Figura 191 – Intervención de Julio Anaya para MAF en el Museo Ruso (Málaga, 2020) // Fuente: yusto-giner.com



Figura 192 – Proceso de reproducción de la textura de una pared urbana en una pared del Museo Picasso, junto a la fotografía de la pared tomada como modelo en el barrio de Lagunillas (Málaga, 2021) // Fuente: Pablo Macías



Figura 193 – Mural de Dreucol para el Museo Picasso (Málaga, 2021) // Fuente: Pablo Macías

#### 3.3.4.2.4. Museo Picasso

A finales del año 2021 y con motivo de la exposición temporal El París de Brassai, el Museo Picasso de Málaga organizó un proyecto didáctico-colaborativo en una de sus salas. Esta iniciativa titulada Las paredes de Málaga<sup>185</sup> consistió en elaborar un gran mural donde se compuso un mapa visual de la ciudad a partir de las fotografías de un millar de ciudadanos<sup>186</sup>. Entre estas imágenes -que emulaban la serie *Graffitis* del fotógrafo Brassai en el siglo XIX<sup>187</sup>- aparecían espacios y paredes de la ciudad que por alguna razón habían interesado a estos participantes.

Con la intención de complementar este proyecto se nos encargó realizar una pintura mural de gran formato en una de las salas del museo. Para diseñarla y pintarla dispusimos tan solo de un plazo de apenas dos semanas. Así, tomando como referencia principal los cuadernos de campo de Brassai<sup>188</sup>, el proyecto partió de una serie de derivas alrededor del museo. En estos paseos registramos todos aquellos elementos significativos de las paredes, ya fueran *graffitis*, desconchones, humedades, manchas, etcétera. Una vez recopilados centenares de fotografías, las archivamos y ordenamos temáticamente, advirtiendo que algunos de estos asuntos guardaban cierta similitud con los documentados por el fotógrafo húngaro: la violencia, la infancia o el amor.

Para la elección del fondo recurrimos a la representación de una pared inhóspita del barrio de Lagunillas -cercano al museo- (fig.192). Continuábamos, pues, con la cuestión de la meta imagen, que ha sido una constante durante varios años en nuestra producción. En este caso, reproducir una pared de un barrio marginal en la pared de una institución museística nos pareció un hecho simbólico interesante. Sobre este fondo dispusimos una composición basada en una selección de

185 Este proyecto contó con el apoyo del OMAU y recibió el premio EXPONE de la Asociación de Museólogos y Museógrafos de Andalucía al mejor proyecto didáctico-educativo (Las paredes de Málaga, s.f.).

186 Por otro lado, no se puede negar la similitud formal entre esta propuesta y el proyecto llevado a cabo por Rogelio López Cuenca en el IVAM de Valencia en 2015 (El “Mapa de Valencia” de Rogelio López Cuenca ya está en la red, 2016).

187 Estas fotografías son un documento único y seminal en la historia de la documentación gráfica en este campo. En España puede encontrarse un libro al respecto publicado por el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 2008, titulado Brassai: *Graffiti*.

188 En ellos Brassai apuntaba la dirección de las paredes en la cual se encontraban los distintos signos o símbolos inscritos; para después clasificarlos y anotar aspectos relevantes acerca de las condiciones de la luz -sobre todo para los graffitis esgrafiados-, y así poder volver y fotografiarlos adecuadamente.

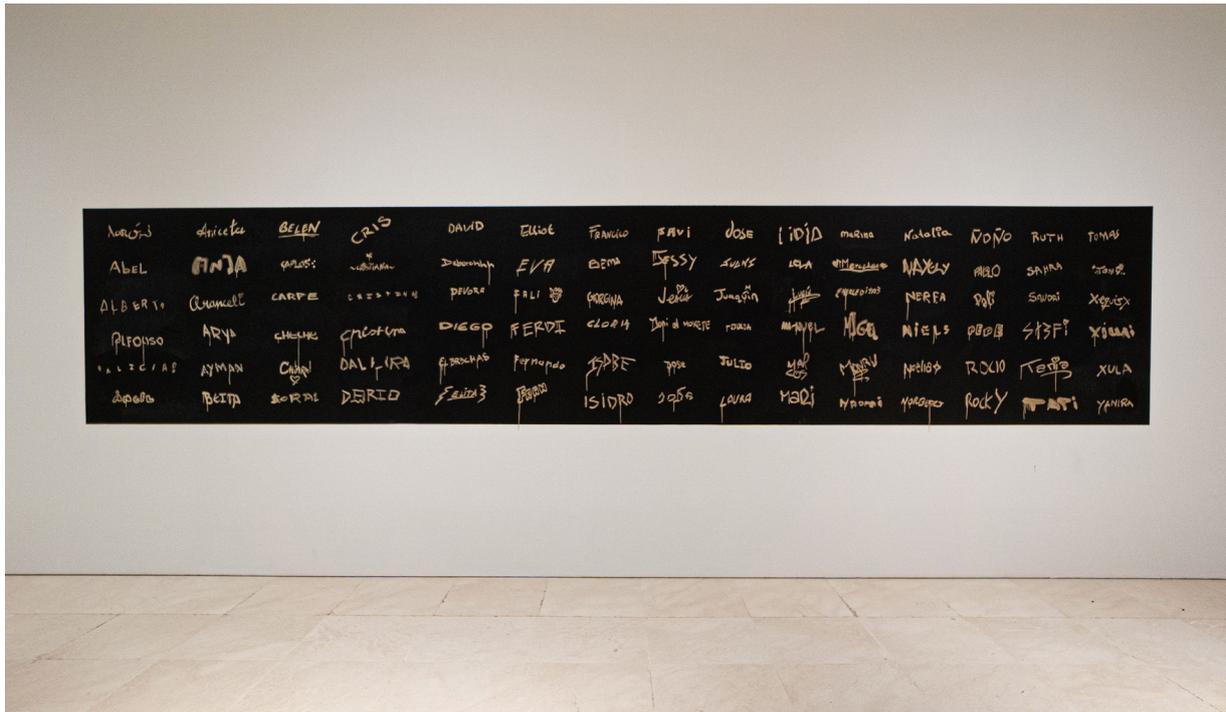


Figura 194 – Intervención de Dreucol para el Museo Picasso (Málaga, 2021) // Fuente: Pablo Macías

pintadas y manchas encontradas en las calles del exterior que, junto a una colección de imágenes de archivo, convenimos que crearían un contraste acertado para completar el mural (fig.193).

Además de esta pared realizamos una segunda intervención en esta misma sala que no estaba prevista. Esta pieza se centraba en el tema principal del *graffiti*: la escritura de un nombre. Así, en nuestras derivas registramos cientos de nombres propios escritos (ante todo por niños) en paredes, puertas y demás mobiliario urbano. Muchos de estos nombres o apodos aluden al estrato social humilde del que proceden, y que rodean a la almendra central de la ciudad en la cual se sitúa este centro de arte. En esta otra intervención reproducimos una selección de estas inscripciones ordenadas alfabéticamente y pintadas en dorado (fig.194). Tal y como hicimos con el fondo del mural, con esta obra insistíamos en la idea de atravesar la posible grieta existente entre el Arte con mayúsculas y la calle.<sup>189</sup>

### 3.3.4.2.5. Contenedor Cultural UMA

Emplazado en el Campus Universitario de Teatinos e inaugurado en 2016, el Contenedor Cultural es una iniciativa del Vicerrectorado de Cultura y Deporte de la Universidad de Málaga (fig.195).

<sup>189</sup> Para complementar estas intervenciones, y el día de la clausura del proyecto fuimos invitados -junto a Jaime Gómez- a una conferencia acerca del *toy graffiti*, que tuvo lugar en la misma sala del museo (El artista urbano Dadi Dreucol aborda el fenómeno ‘Toy Graffiti’ en un encuentro en el Museo Picasso Málaga, 2022).

Destinado principalmente a los estudiantes de la zona, este lugar ofrece muestras expositivas, representaciones escénicas, conciertos, charlas o talleres. Así, vamos a señalar cuatro eventos a destacar dentro del campo del arte urbano y el *graffiti*. Todos ellos se han desarrollado en el Espacio Cero, uno de los contenedores reciclados que conforman este lugar, dedicado sobre todo a las muestras de arte contemporáneo.

El primero de ellos fue la muestra *Urban Culture*, comisariada en 2019 por el profesor de Bellas Artes de la UMA, Agustín Linares Pedrero (Urban culture, s.f.). Esta primera muestra continuaba la línea -a menor escala- de la sucedida en el CAC en 2013, *At home I'm a tourist*. De este modo, la exposición mostraba una serie de piezas -esencialmente serigrafías- de grandes nombres del arte urbano internacional como Obey, Banksy o Blek le Rat. En definitiva, una propuesta que mostraba la estética mercantil del *street art* a través de algunos de sus representantes más populares<sup>190</sup> (fig.196).

Además de haber participado a través de artistas como Chad Eaton o Murone pintando murales en el propio contendor (fig.197), el festival Moments también ha propuesto aquí exposiciones y charlas. Así, en octubre de 2021 Staf Magazine (creada por los organizadores de Moments) es la encargada de comisariar la exposición *Your name here. My name is Tim Kerr*. El artista americano Tim Kerr, uno de los veteranos de la escena punk y *skate*, presentó -a la vez que llevaba a cabo su mural en la Facultad de Derecho- una serie de dibujos que muestran su característico estilo de retratos (ver fig.143). Mediante ellos articula la necesidad de expresarse a través de la individualidad para así repercutir en la colectividad. Ésta sería la primera vez que el americano expusiese su obra en España (*Your name here. My name is Tim Kerr*, s.f.).

En enero de 2022 se inauguró la exposición colectiva *Fish People* (fig.198), comisariada por Enrique Res. Se trata de un proyecto elaborado con sensibilidad, y que apostaba por otorgar importancia al contexto y a las experiencias en las disciplinas del *graffiti* y el arte urbano. En esta muestra participaron los artistas Back, Clara Antón, Drili, Fenxi, Imon Boy, Oxi69 y Pablo Dillier. Hay varias cuestiones a analizar en este proyecto que nos pueden resultar de interés para atisbar otras formas de hacer y

---

190 En 2015 tuvo lugar una muestra similar en la Fundación Unicaja de Málaga, que mostraba la colección del pequeño coleccionista malagueño Daniel Jiménez Mora, titulada *Urban Art/Arte Urbano*, que incluía, además de grandes nombres internacionales, la obra de algunos autores malagueños como Darko o Javier Calleja (Exposición "Urban art/Arte urbano", s.f.). La muestra también fue expuesta en 2016 en la sede de esta misma fundación en Antequera (Exposición "Urban art/Arte urbano" en Antequera, s.f.).



Figura 195 – Un evento en el Contenedor Cultural UMA (Málaga) // Fuente: laopiniondemalaga.es



Figura 196 – Cartel de la inauguración de la muestra *Urban Culture* en Contenedor Cultural // Fuente: facebook.com

de entender el arte urbano. La primera de ellas es que esta exposición colectiva no es una mezcla de piezas sin un hilo común; de hecho, podríamos decir que las piezas -en general pequeñas pinturas y dibujos- son las partes de un todo.

Esta muestra trata de exponer las sensaciones de un grupo de amigos que entienden el *graffiti* como una manera de relacionarse. El título hace referencia a la importancia de la playa, el mar y las costumbres de su contexto -pueblos de la costa malagueña-, que estos artistas perciben y reflejan en sus obras directa e indirectamente. Tanto las tardes de buceo como las noches de *graffiti* son experiencias que definen su cotidianidad y que emplean como modo de expresión. A la entrada de esta exposición a cada espectador se le daba una linterna y se le ofrecía llevarse una foto de recuerdo.

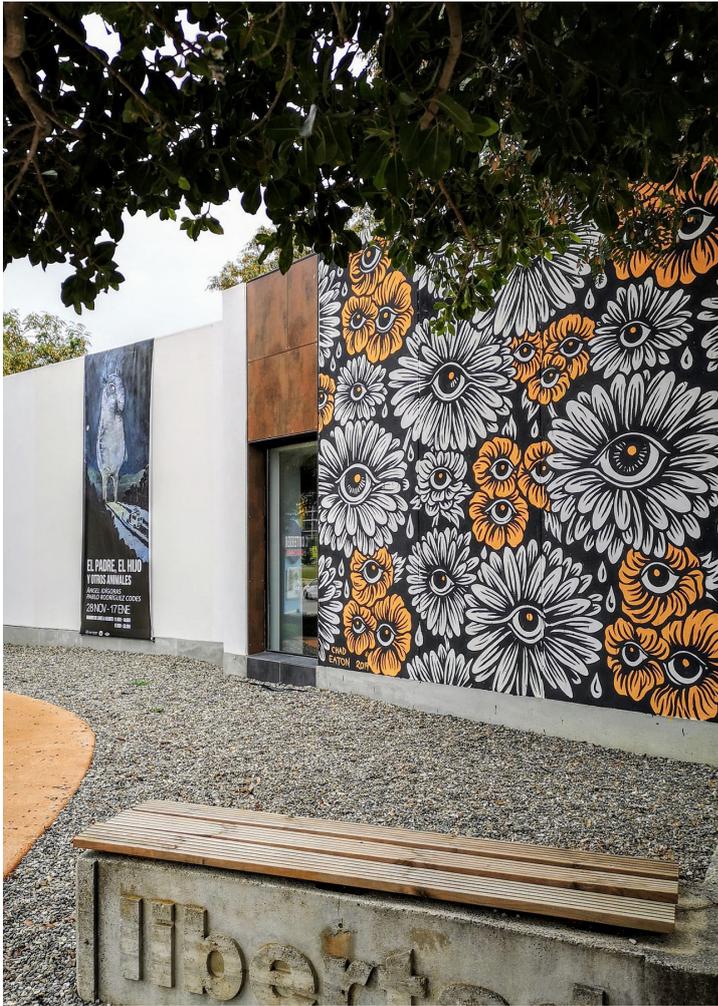


Figura 197 – Mural de Chad Eaton en el Contenedor Cultural UMA (Málaga) // Fuente: facebook.com



Figura 198 – Cartel de la muestra *Fish People* en Contenedor Cultural UMA // Fuente: facebook.com

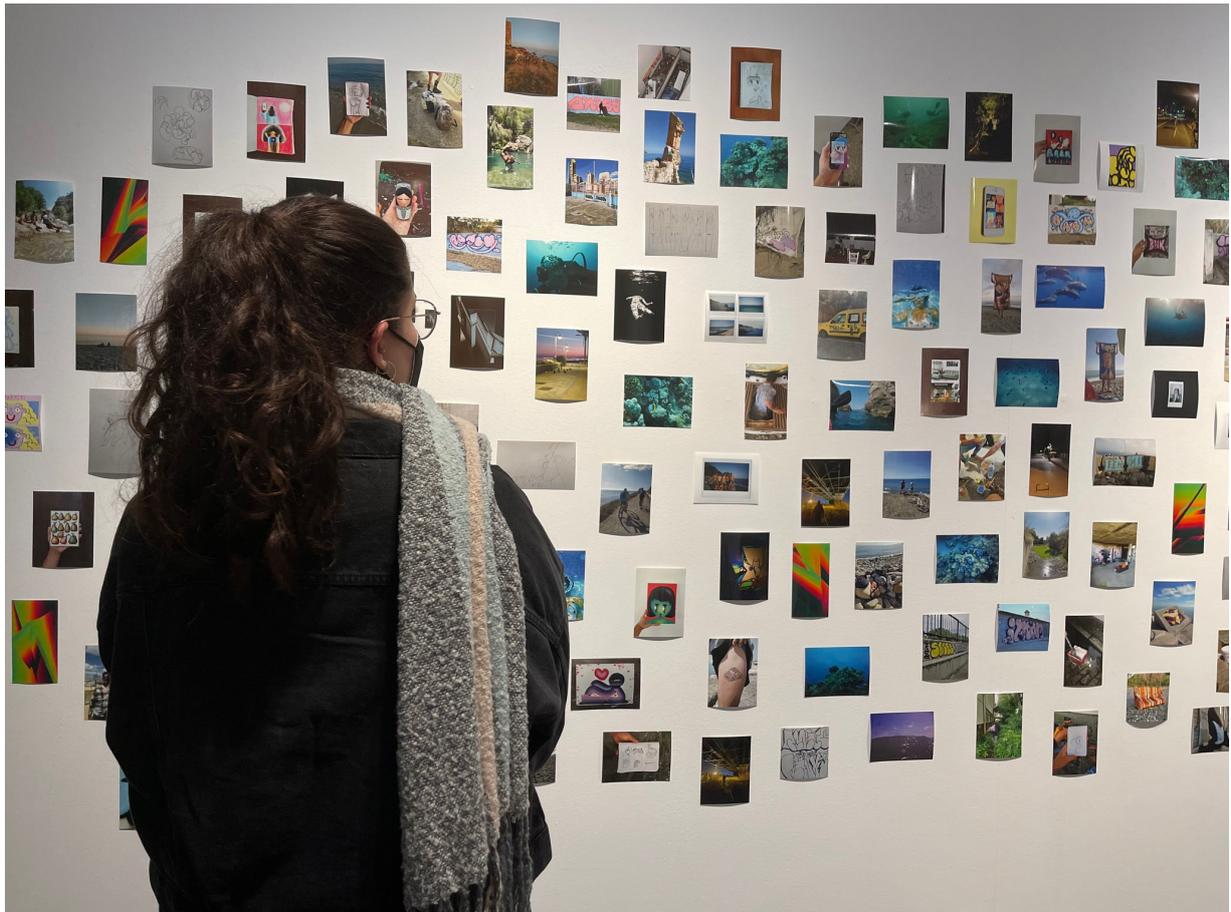


Figura 199 – Detalle de la muestra *Fish People* en Contenedor Cultural UMA (Málaga, 2022) // Fuente: facebook.com

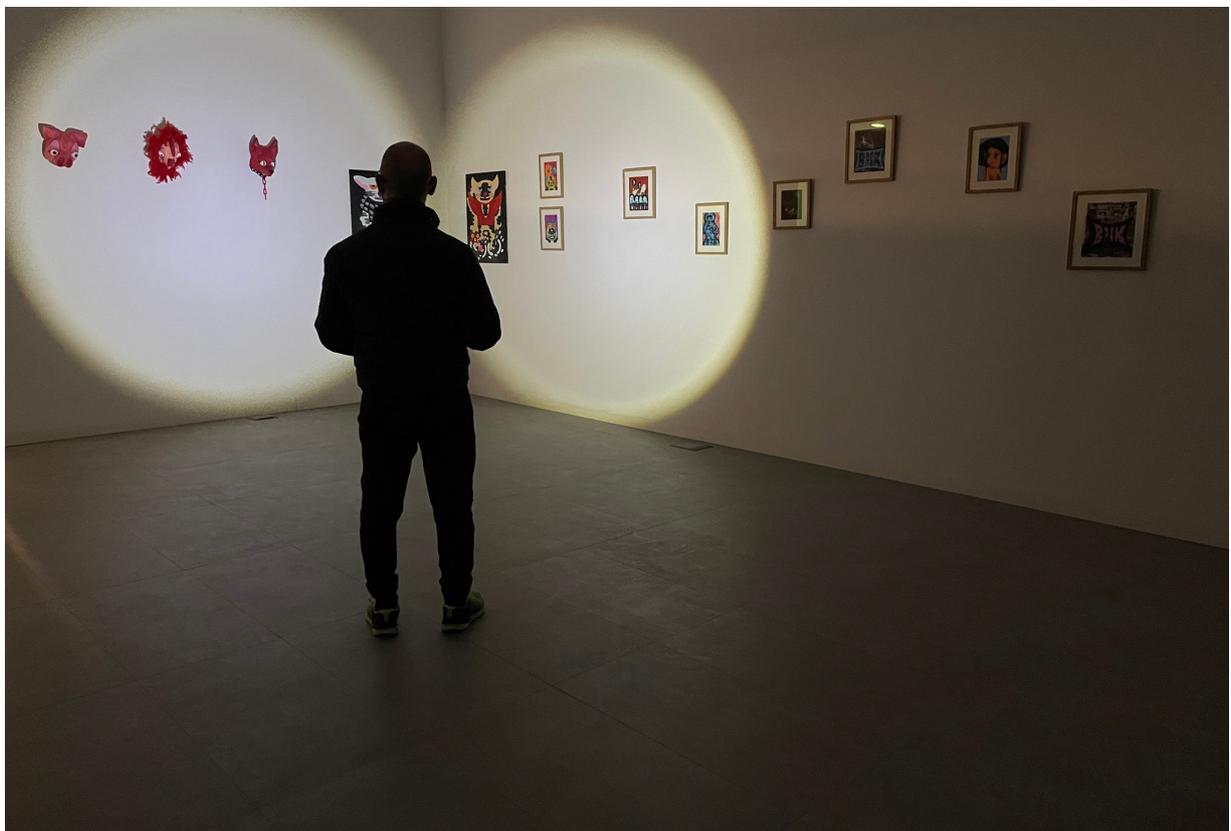


Figura 200 – Detalle de la muestra *Fish People* en Contenedor Cultural UMA (Málaga, 2022) // Fuente: facebook.com



Figura 201 – Detalle de la muestra *Ahora el ritmo está bien. 25 years of Staf* en Contenedor Cultural UMA (Málaga, 2022) // Fuente: stafmagazine.com

Estas imágenes tomadas por los artistas, no solo eran de *graffitis*, sino de sus intereses particulares, de su día a día (fig.199). Con una linterna, el espectador entraba a una sala oscura, emulando la acción del buceo o la del escritor de *graffiti* cuando cada giro de la mirada puede suponer un descubrimiento (fig.200). *Fish People* ha sido una muestra humilde pero importante, en el sentido de que ha propuesto abrir un nuevo camino hacia la necesaria cuestión de cómo exponer y de las maneras de cuestionar lo que entendemos por *graffiti* y arte urbano.

Staf Magazine cumplió 25 años en 2022, y para celebrarlo organizó una nueva exposición a finales de septiembre de ese mismo año. Titulada *Ahora el ritmo está bien. 25 Years of Staf*, esta muestra colectiva contenía multitud de piezas (fig.201). Entre ellas se podían encontrar numerosas revistas editadas desde entonces, un mosaico con serigrafías, dibujos y pinturas de artistas relacionados a la publicación -asociados muchos al arte urbano-, tablas de *skate* intervenidas<sup>191</sup>, libros, fanzines

191 La customización de tablas de *skate* es recurrente en el ámbito expositivo de la cultura urbana. En Málaga Staf Magazine, a través de Moments, ha organizado subastas benéficas de estas piezas; por ejemplo, con la exposición *La tabla*

y rarezas varias. En definitiva, una muestra del patrimonio subcultural malagueño<sup>192</sup>, que encaja apropiadamente en la labor del tipo de divulgación que Espacio Cero impulsa (Ahora el ritmo está bien. Staf Magazine. 25 aniversario, s.f.).

### 3.3.4.2.6. Galería Yusto&Giner

Una de las grandes debilidades de la ciudad de Málaga en cuanto al terreno artístico es la escasez de galerías. Este hecho repercute directamente en la proyección profesional de los artistas locales, que con frecuencia deben emigrar, o bien buscar posibilidades desde Málaga en galerías de otras ciudades<sup>193</sup>. Si esto es un problema en el arte contemporáneo en general, lo es más aún en el nicho de artistas asociados al arte urbano y el *graffiti* que buscan una oportunidad en el mercado del arte. A pesar de que otras galerías locales como GACMA, Galería JM o La Casa Amarilla han expuesto la

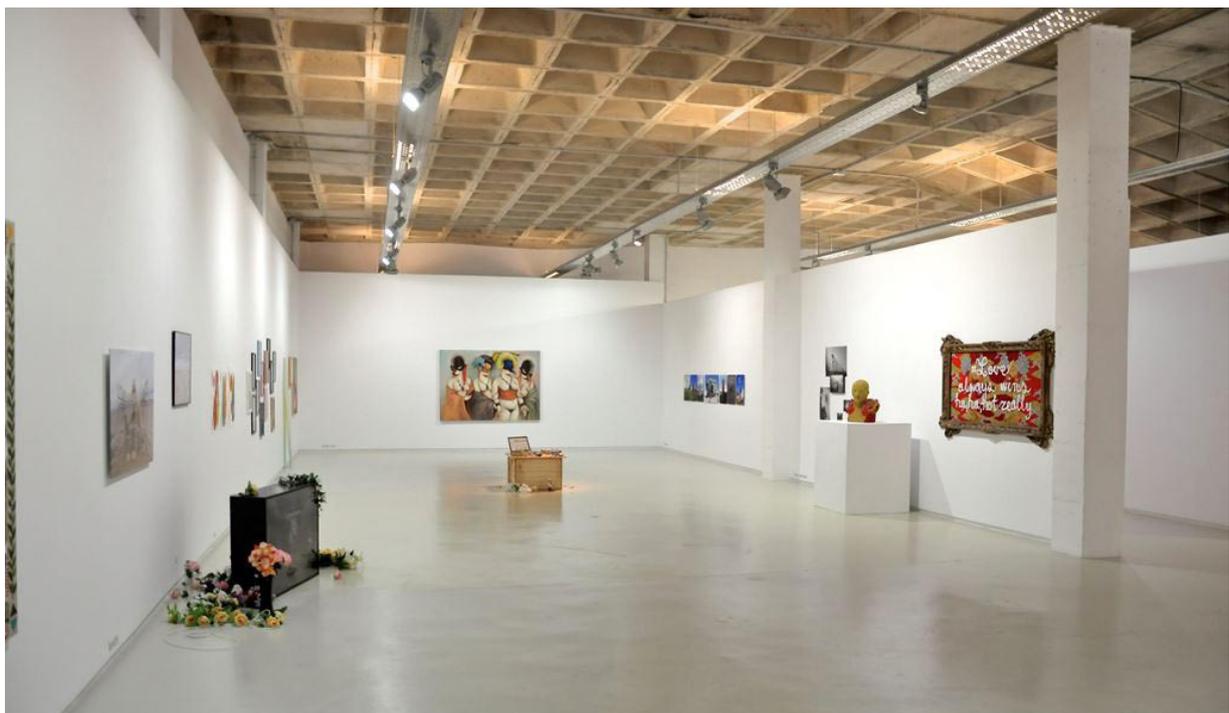


Figura 202 – Detalle de la muestra *Summer Times*, comisariada por Miss Van, en galería Yusto&Giner (Málaga, 2014) // Fuente: thereart.ro

como lienzo, que tuvo lugar en la Escuela de Arte de San Telmo en 2018.

192 Aunque, además de elementos del pasado, también se aprovechó la ocasión para presentar el libro *El arte de quedar encima. Graffiti en el milenio*, de Stephen Powers “Espo” editado por la UMA (Stephen Powers “The art of getting over. Graffiti at the millenium” (spanish edition), s.f.) Precediendo a la exposición de los 25 años de Staf Magazine también se realizó un encuentro con el artista americano, en otro de los contenedores del espacio, el cual actuamos de moderador.

193 Esto es cada vez más frecuente dado que las redes sociales lo permiten. Así, casos como los de Imon Boy, Julio Anaya Cabanding o Javi Calleja, son ejemplos de artistas locales cuyas galerías encargadas de representarlos se encuentran, mayoritariamente, fuera de Málaga.

obra de artistas urbanos; ha sido la galería, con sede en Marbella, Yusto&Giner, la que ha apostado de una forma contundente por representantes asociados a esta escena<sup>194</sup>.

Yusto&Giner abre sus puertas en 2012, y a diferencia de muchos de los espacios de Málaga capital, lo hizo con vistas a obtener una proyección internacional<sup>195</sup>. Asimismo, la iniciativa respondía a varios factores, entre los que se señalaban “dar respuesta a muchos extranjeros, residentes o turistas, a los que quizá les falta esto. Además de darle una vuelta a la imagen de la localidad” (Vidal, 2012). Y es que a la lectura de esta galería no le faltaba razón, dado que el nivel económico de determinada población en Marbella, especialmente la extranjera, es muy superior a la que existe en Málaga. Es por ello que Juan Pablo Yusto -copropietario junto a Graciela Giner- apuntaba que, a diferencia de las dos o tres galerías privadas de Málaga, “donde ahora mismo se mueve el mercado es en las cinco galerías de Marbella que tienen vocación de viajar y ser internacionales” (Griñán, 2022).

El primer acercamiento de Yusto&Giner al arte urbano se produce en verano de 2014, cuando Vanessa Alice (Miss Van) -antes de su exposición en el CAC Málaga- es la encargada de comisariar la exposición *Summer Times* (fig.202)<sup>196</sup>. En esta muestra colectiva participaron artistas como Boris Hoppek, Olek, Mike Swaney, Sixe, Okuda, Nano 4814 o San. Este grupo de artistas pretendía con sus obras, según la nota de prensa, “mostrar su visión personal del panorama internacional del arte urbano” (García García, 2014). Entre las obras presentadas se pudieron observar fotografías, pinturas, dibujos, vídeos e instalaciones. No podemos obviar que esta exposición se produce en 2014, un año después del primer MAUS y de varias exposiciones relacionadas al *street art* en el CAC. Yusto&Giner cercano a este entorno, recogería estas tendencias y las llevaría a la galería; lo que le abriría la puerta a un par de artistas locales asociados tenuemente al arte urbano.

194 Esta galería es la primera y única en Málaga que ha promocionado a artistas, relacionados directa o indirectamente con lo urbano, en el mercado internacional; prueba de su interés hacia la tendencia del *street art* en el mercado del arte son sus participaciones en la feria madrileña Urvanity desde 2019 (Urvanity 2019, s.f.).

195 Además de haber abierto en diciembre de 2021 una segunda sede en Madrid, esta galería ha participado en importantes ferias de arte internacionales como las de Miami, Shanghai, Zona Maco (México), Art Dubai o Chicago. También ha estado presente en Estampa, aunque a día de hoy (2023) sigue sin haber sido admitida en la feria ARCO. La no presencia de galerías malagueñas en ARCO es un hecho significativo respecto a la situación de la ciudad a este respecto (Sotorrío, 2023b).

196 Ese año la directora artística de la galería era Sandra Pedraja -también parte del proyecto MAUS-. En un artículo del Diario Sur mostraba su interés por esta exposición comentando que tenían pensado acercarse al arte urbano desde hacía tiempo ya que era una tendencia que querían investigar (López, 2014a).



Figura 203 – Detalle de la muestra *Broken White* de Javier Calleja en galería Yusto&Giner (Málaga, 2015) // Fuente: masdearte.com



Figura 204 – Detalle de la muestra *I hope you don't mind* de Javier Calleja en galería Yusto&Giner (Málaga, 2018) // Fuente: yusto-giner.com

El primero es Javier Calleja, cuya obra ha sido frecuentemente relacionada con la estética *street art*, y que se nutre de grandes nombres de lo *cute* como Yoshitomo Nara o Takashi Murakami. No debemos minusvalorar esta tendencia pues lo cuqui se refiere, en cierto modo, al espíritu de nuestro tiempo, “un reino de lo frívolo al que debemos acudir, quizá, con la máxima seriedad” (May: 2019, 143). Y aunque Calleja no provenga del mundo del *street art*, no es de extrañar que el artista malagueño incursionara puntualmente en el muralismo urbano gracias al MAUS, para el que pintó varias piezas. Calleja, como otros artistas de estudio, empleará el espacio público como una zona expositiva más, siempre de forma comisariada. Aludiendo a ello, en la galería sobrepasa los espacios de la tela y el papel. Por ejemplo, en la primera muestra para Yusto&Giner, *Broken White*, en 2015 (fig.203). Más conceptual que su actual trabajo, en esta exposición se mezclaban esculturas



Figura 205 – Detalle de la muestra *Before 1881* de Julio Anaya en galería Yusto&Giner (Málaga, 2020) // Fuente: yusto-giner.com

de objetos sobredimensionados con pinturas e intervenciones sobre la pared *site specific*. En 2018 vuelve a la galería con un lenguaje más tradicional -apostando por las pinturas de personajes- en la muestra titulada *I hope you don't mind* (fig.204) (*I hope you don't mind*, s.f.). Es ya en estos años cuando Calleja comienza a convertirse en un superventas, siendo reflejo de ello la reseña aparecida en el suplemento de *La Vanguardia* sobre posibles inversiones (Paredes, 2018).

Continuando esta inercia, Yusto&Giner se va afianzando en la escena galerística y continúa apostando por nuevos valores locales, que a su vez incluyen en muchos de sus trabajos estéticas cercanas a lo urbano. Una muestra de ello es el proyecto de 2019 *Imágenes, márgenes y límites*, en donde participarían artistas como Ana Barriga o Axel Void<sup>197</sup>. Pero en donde también intervendría el artista malagueño Julio Anaya Cabanding, que un año más tarde, en 2020, presentaría su muestra individual titulada *Before 1881*. Un proyecto surgido a partir de su visita a la exposición *El sur de Picasso* en el Museo Picasso de Málaga. Así, la atención se centra en una cierta nostalgia de la ciudad

<sup>197</sup> Ana Barriga, como Javier Calleja, también ha incursionado puntualmente en la pintura mural, como, por ejemplo, en su colaboración con B-Murals en Barcelona (Ana Barriga, s.f.). Por su parte, Axel Void es uno de los muralistas contemporáneos más reputados de la escena nacional e internacional, habiendo sido uno de los representantes españoles en el conocido proyecto de Banksy, *Dismaland*, en el año 2015.



Figura 206 – Detalle de la muestra *Cute but cop* de Imon Boy en galería Yusto&Giner (Málaga, 2021) // Fuente: avantarte.com

malagueña leída a través de las pinturas de artistas presentes en distintos museos malagueños (Before 1881, s.f.). En esta muestra, además de los habituales cartones reciclados sobre los que el artista trabaja<sup>198</sup>, se encontraba una fotografía de una de sus piezas en el espacio público (fig.205), algo en lo que parece que interesa insistir a la hora de elaborar su biografía artística<sup>199</sup>.

En 2021 es Imon Boy el artista que Yusto&Giner presenta en su sala de Marbella. Con la muestra *Cute but cop* (fig.206), el autor malagueño -el único hasta entonces que proviene íntegramente del *graffiti* y del *street art*- se centraba en uno de los leitmotivos de su obra: la policía. Con la habitual mezcla de ironía y humor que caracterizan sus trabajos, aquí Imon Boy, a diferencia de las muestras anteriores en La Térmica o Iniciararte, lo que presenta son únicamente pinturas y dibujos -también customizó un coche como complemento al montaje-. En estas piezas mezcla la nostalgia pop con los devenires propios de la práctica del *graffiti*, un campo históricamente muy hermético, que Imon con

198 Volvería con otra exposición en esta línea, en 2023, esta vez en la sede madrileña de Yusto&Giner (Old Masters, s.f.).

199 En este artículo se destaca este dato, y además se indica el buen funcionamiento comercial de su obra, vendida al completo antes de la inauguración (López, 2020). Algo que también ocurrió en la muestra de Javi Calleja en 2018 (Fotos de la exposición de Javier Calleja en Yusto/Giner, 2018).

un lenguaje que casa a la perfección con el mundo de internet y las redes sociales, sabe transformar en escenas de estética *cute*.

Yusto&Giner ha presentado desde entonces exposiciones que han lindado de alguna forma con el *street art*, ya sea porque el comisario de la misma fuera cercano a este movimiento<sup>200</sup>; o bien porque en dichas muestras se haya apostado por incluir a jóvenes que basan su práctica en el lenguaje del *graffiti* y el arte urbano. Tal es el caso de la exposición de la comisaria Sema D'Acosta (Etcétera, etcétera, s.f.), donde participaron artistas que han tenido que ver de alguna manera con lo urbano -además de Imon o Julio Anaya- como Back o Fenxi (*graffiti*, muralismo) o Alberto Montes (muralismo de gran formato).

### 3.3.4.2.7. Depincor Graffiti Shop

Depincor es una tienda de pintura profesional que a lo largo de los años ha ido ampliando su oferta en material especializado para *graffiti*. Coincidiendo con el cierre de otras tiendas en el centro de Málaga -en 2023 solo quedaría Disaster Street Wear-, la oferta de Depincor, situada en el extremo oeste de la ciudad, fue ampliándose periódicamente. Lo que nos ocupa en este punto es la iniciativa de Depincor por divulgar el trabajo de escritores de *graffiti* en un pequeño espacio del establecimiento destinado a un uso expositivo.

La propuesta nace del escritor de *graffiti* malagueño MS1<sup>201</sup>, que decide en el verano de 2021 -cuando aún era empleado de la tienda- presentarle esta idea al establecimiento, con la intención de ofrecer algo más que la venta de productos y materiales de *graffiti*. Esta proposición no solo estaba referida a muestras expositivas, sino también a talleres, encuentros y exhibiciones en directo. Cabe recalcar que la situación geográfica de la tienda explica que muchos de los jóvenes que allí se desplazan para estos eventos residan en la zona oeste, caracterizada por una alta densidad de población local donde el turismo no tiene una presencia importante. Como MS1 comenta, aunque en Málaga se habían hecho muchas actividades semejantes, nunca antes se habían mantenido esta clase de acciones de

200 Es el caso de Sasha Bogojev, escritor *freelance* y comisario que ha colaborado en publicaciones como Juxtapoz o Arrested Motion; y ha sido el *curator* de la feria de arte Can Ibiza (Entrevista a Sasha Bogojev, curados de la feria de arte CAN en Ibiza, 2022). En 2022 comisarió en la galería marbellí una muestra colectiva (Let's get metaphysical, s.f.).

201 No olvidemos que MS1 ya fue empleado en la tienda Bronco Estilo en el centro de Málaga en 2003, por lo que, además de experiencia como escritor de *graffiti*, también tenía relación con la actividad comercial especializada.



Figura 207 – Cartel para la exposición de Musa71 en Depincor (Málaga, 2023) // Fuente: twitter.com

manera tan continuada (2 años). Así, en depincor se realizaba una actividad diferente cada semana y una exposición mensual, que podía visitarse en la galería de la tienda durante ese periodo.

Exponer en este espacio significaba una oportunidad para gente de la escena que no había expuesto antes sus trabajos de estudio. Ya fueran veteranos o escritores de *graffiti* noveles. Dar a conocer sus creaciones particulares en un entorno familiar es una manera de relacionarse con los suyos y de, quizás, sembrar una semilla para algo más. O tal vez, simplemente, es una forma de divertirse y de pasar un buen rato compartiendo experiencias con una comunidad cercana. De este modo, Depincor, como hicieron otras tiendas especializadas -Star Wears 20 años antes- se convierte en un punto de encuentro físico donde conocer y darse a conocer.

Además de las exposiciones, los talleres también han propiciado encuentros a través de los que se busca implicar a los asistentes en la disciplina. Como MS1(2023) recalca, se trata de “aprender de los conocimientos de todos”. Esta actitud humilde de aprendizaje es fundamental en la escena local. Así, actividades como las realizadas en Depincor, sin más destinadas a divulgar y disfrutar de una subcultura, son tan necesarias como los eventos institucionales. Estas dinámicas locales (fig.207) son cruciales para conformar una escena que nunca ha terminado de unirse para evolucionar de forma coherente.<sup>202</sup>

<sup>202</sup> El 10 de noviembre de 2023 se celebró la exposición de Musa71 en Depincor. Ésta sería la última muestra comisariada por MS1 en este espacio.



## CONCLUSIONES

Arte urbano, *graffiti* y muralismo han sido los conceptos fundamentales de nuestra investigación. Entendemos que el *graffiti* es un juego urbano cuyo objetivo es expandirse espacial y temporalmente en mayor medida que los demás a través de la escritura de un alias. Por otro lado, el arte urbano extrae del *graffiti* aspectos particulares para generar otra clase de proyectos que suelen implicar reglas, técnicas y estilos diferentes. Es por esta razón por la que muchos de los trabajos más interesantes en este campo provienen, precisamente, de escritores de *graffiti* que alternan ambas disciplinas. Es también necesario que nos refiramos a la distinción entre arte urbano independiente y otros tipos de arte urbano, ya que hemos considerado la independencia de esta disciplina como un factor clave. Existe tanta diferencia entre el *graffiti* y el arte urbano independiente, como entre éste y el arte urbano institucional. Convendría, por tanto, hablar de manifestaciones artísticas independientes en el espacio público frente a acciones de índole institucional.

La diferencia más importante entre el arte urbano y el *graffiti* estriba en la relación que establece con el otro. Mientras el escritor de *graffiti* sigue unas reglas determinadas, el artista urbano representa una figura más ecléctica. El arte urbano es un concepto desdibujado. Esta imprecisión terminológica conviene al mundo institucional, que puede adecuar su significado a sus intereses. Así, gran parte de lo que se nombra como arte urbano es concretamente muralismo institucional. Esto demuestra que el arte urbano ha asimilado la fagocitación por parte del sistema. Por esta razón se han intentado proponer una serie de nuevos términos que se ajusten con más solidez a la realidad, concretando mejor cada tipo de intervención. Dada esta situación, en la primera parte del escrito optamos por adoptar el término general, evitando alternativas.

También nos preguntamos si actualmente estos términos nos son realmente útiles y si lo seguirán siendo en el futuro. Consideramos que el término *street art* es ya parte de la Historia del Arte. Es decir, es un término que, a pesar de ser inexacto, ha calado en la sociedad de tal manera que sería complicado modificarlo. Al igual que con otros ismos, su función es catalogar o archivar un determinado tipo de obras para una comprensión más aproximada del público a ellas. Es un término popular más que académico, pero adoptado por la academia para hacerlo comprensible al resto de la

comunidad. Su validez es relativa y dependerá del contexto en el que se use. En este escrito hemos optado por su uso popular. Esto no quiere decir que no insistamos en señalar la distinción con otros términos que pensamos que sí están correctamente establecidos -como el *graffiti* o el muralismo-. Es por ello que nuevas propuestas como arte intermural (Schacter) o arte público independiente (Abarca), nos van a ser de mucha utilidad para plantear debates académicos y reflexiones teóricas profundas, pero no para un uso continuado de estos términos en sustitución de los principales.

Aunque hemos limitado la primera parte del escrito a analizar tres conceptos fundamentales, a lo largo de la investigación hemos trabajado con otros conocimientos asociados a la sociología del arte. En las manifestaciones artísticas en el espacio público encontramos aspectos sociales, económicos, políticos, históricos e, incluso, psicológicos. La teoría urbana ha sido un campo que hemos indagado, a través de autores como Henry Lefebvre, Martha Rosler, Jane Jacobs o Manuel Castells. Este campo nos explica acontecimientos que en la práctica hemos visto que están directamente relacionados con el arte urbano, el *graffiti* o el muralismo. Uno de ellos es el de gentrificación, un proceso que proviene de decisiones políticas y que afecta al tejido social y económico de la sociedad, y del cual “los artistas han sido instrumentos de su propio desplazamiento” (Deresiewicz: 2021,134). Este concepto ha ido, tristemente, ganando popularidad en el contexto malagueño durante nuestro proceso de investigación. Tratar este asunto ha implicado que indagemos en la historia del capitalismo y el neoliberalismo. Así pues, en la segunda parte de nuestra investigación, concretamente en el marco temporal de la misma, abordamos estos conceptos para finalmente hilarlos con los casos de estudio analizados en última instancia.

Antes de este análisis temporal, hemos examinado los lugares donde se han desarrollado los casos de estudio investigados. Consideramos que las disciplinas estudiadas son manifestaciones contextuales, por lo que nuestra sensibilidad para con el entorno en el que han tenido lugar no podía ser menor. Las políticas que se han aplicado y se aplican en esta provincia -en particular las dirigidas al turismo- están determinadas en gran medida por su situación geográfica. Así, no es posible comprender en profundidad eventos como MAUS sin conocer previamente el proyecto del SOHO, del cual fue parte principal. Y, a su vez, no se puede entender este proyecto de regeneración de un barrio sin conocer el modelo urbanístico de la ciudad. Para profundizar en él hemos acudido al pasado e

indagado en su ideología política. Entender que dentro de todo este entramado el arte urbano ha sido un instrumento conveniente implica profundizar en todos estos aspectos. Es por ello por lo que la cuestión política ha cobrado tanta relevancia en nuestra investigación.

Una de las diferencias existentes entre el *graffiti* y el arte urbano es que sus protagonistas suelen provenir de contextos socio-económicos desiguales. En Málaga el movimiento del *graffiti* se ha concentrado históricamente en la zona oeste, con una alta densidad de población y una baja renta per capita. Por otro lado, en barrios como El Palo de la zona este, con una densidad menor y, mayoritariamente, de clase obrera, no han proliferado tantos artistas urbanos o escritores de *graffiti*. Lo mismo ocurre con las localidades que no pertenecen a la capital de la provincia. Nos preguntamos entonces cuáles pueden ser las causas de esto; ya que parece ser que la cantidad de escritores de *graffiti* está directamente asociada a la densidad de población. Con todo, el resultado no es el mismo cuando hablamos de artistas urbanos (incluso de artistas en general), que se encuentran dispersos por la provincia y no tan concentrados como en el caso del *graffiti*.

Valoramos varias conclusiones. En cuanto al *graffiti*, podemos afirmar que es un terreno en el cual sus protagonistas suelen pertenecer a estratos sociales más humildes, no necesariamente de clases bajas, pero tampoco de clases medias-altas o altas. Es decir, el perfil del escritor de *graffiti* de Málaga más habitual es el de un joven (generalmente de género masculino) que reside en barrios obreros de la zona oeste, sin estudios superiores y con trabajos no relacionados al ámbito creativo. Por otro lado, dibujar un perfil para el artista urbano en la ciudad de Málaga es aventurado, puesto que su número es muy reducido para generar una muestra significativa. Además, aquellos que pueden estar más cerca del arte urbano, provienen generalmente del propio *graffiti*. A pesar de ello, podemos afirmar que la mayoría han cursado estudios superiores y/o universitarios. Aunque probablemente las desigualdades no sean tan acentuadas como en otros lugares, existe una diferencia significativa en cuanto al nivel educativo entre escritores de *graffiti* y artistas urbanos. Y este grado educativo, lamentablemente, suele ir unido al nivel socio-económico, que está relacionado con la zona en la que estos se hayan criado.

Otra cuestión que nos planteamos es si, gracias a la difusión de información por redes sociales, en un futuro pudiera producirse un mayor acceso de distintas clases hacia manifestaciones diversas en

el espacio público. Hoy entendemos Internet “no como medio, sino como otro contexto público en transformación, donde se experimentan cotidianamente nuevas relaciones entre personas” (Guida: 2021, 33). Esto no va en detrimento del *graffiti*, que seguirá siendo una disciplina fundamental en la intervención urbana. De hecho, es lo que siempre ha actuado de nexo entre los distintos protagonistas de la provincia. En nuestra investigación hemos tratado con artistas tanto de la Costa del Sol oriental (Imon Boy), como de la occidental (Darko); ambos son versos sueltos en sus respectivas localidades y los dos coinciden en lo mismo: comenzaron solos. Lo que nos cuestionamos es si los nuevos protagonistas de la escena tendrán este mismo problema, o, si por el contrario, encontrarán el camino abierto para conformar nuevas escenas.

Bajo nuestro punto de vista no es posible entender los fenómenos artísticos aquí investigados sin atender al contexto histórico. De este modo, hemos necesitado remontarnos años atrás para razonar adecuadamente de dónde provienen determinadas realidades políticas, económicas y sociales. Es por eso que en el apartado local partimos del pasado industrial de la ciudad de Málaga. Ahí encontramos el germen de la ciudad turística que hoy define el tipo de eventos de arte urbano que tienen lugar en ella. Pensamos que estos hechos han originado una tipología de artistas determinada. Es decir, si durante la Transición lo más significativo fueron las intervenciones de Agustín Parejo School; la segunda década del siglo XXI se caracteriza por el muralismo comercial y la relación del arte urbano y el mercado del arte. Todo ello no puede leerse solo desde un contexto local. Así, hemos de conocer las estrategias neoliberales de figuras como Thatcher y Reagan para comprender su influencia en el modelo socio-económico actual. En Málaga este influjo comenzaría a sentirse especialmente desde 1995 con la llegada del Partido Popular. Desde entonces esta ciudad, como tantas otras, “se ha adaptado para convertirse en centro de gestión de la economía global y, por tanto, lugar de residencia de las clases creativas. En este contexto, las ciudades cargan con la responsabilidad de atraer inversiones, turismo, divisas, órganos gubernamentales y trabajadores cualificados” (Ardura&Sorando: 2016, 81).

Este análisis socio-económico está relacionado con la globalización y, consecuentemente, con asuntos como el colonialismo cultural. Nos preguntamos, por tanto, varias cuestiones que entroncan con este estudio. ¿Por qué se expande el *graffiti* hip-hop americano al resto del mundo con tanta rapidez?

¿Cómo llega éste a Málaga a mediados de los ochenta? ¿Por qué empieza a ganar popularidad el arte urbano? ¿Y por qué se despoja a éste de su capacidad contracultural para que sea asimilado de una manera tan apresurada? Estos procesos responden a un tipo de propaganda. A pesar de que inicialmente el *graffiti* en Nueva York fuera un problema cívico; una vez que aquel sistema lo integró en una cultura como el hip-hop -de la cual extraer un alto rendimiento económico- el *graffiti* se convirtió en una estética americana que vendía libertad. Y la libertad es el emblema estadounidense. No hay que olvidar, en este punto, el componente de dominación que esto implica.

Éste es el momento de llamar la atención del lector sobre algo obvio: a saber, que toda esta cultura posmoderna, que podríamos llamar estadounidense, es la expresión interna y superestructural de toda una nueva ola de dominación militar y económica norteamericana de dimensiones mundiales: en este sentido, como en toda la historia de las clases sociales, el trasfondo de la cultura lo constituyen la sangre, la tortura, la muerte y el horror (Jameson: 2012, 7).

Somos conscientes de que el contexto espacial estudiado en esta investigación es similar a muchos otros lugares. Somos producto de la globalización y nuestra singularidad se ha visto mermada. Algo de lo que Málaga ha adolecido en la historia reciente es de su adanismo, de pensar que siempre está comenzando algo novedoso, y de no sentar, en realidad, ningún cimiento sólido. En este escenario es donde el arte urbano aparece, casi sin referentes locales, importado de fuera y dando una falsa imagen exterior de que Málaga es un referente en esta disciplina. En esto es en lo que las instituciones han trabajado más intensamente desde un cortoplacismo propio de las políticas neoliberales. Desde la gestión privada el arte urbano ha sido un instrumento para llevar a cabo procesos de gentrificación y de promoción del turismo. Paradójicamente una disciplina concebida para convivir con los ciudadanos acaba por expulsar a estos de sus barrios. En esta estrategia se encuentra implícita la idea de anular cualquier manifestación crítica o contestataria, ya que desde el momento en que el arte urbano se inserta en planes políticos del *statu quo* pasa, efectivamente, a formar parte de ese *statu quo*. A esto es a lo que se refiere Santamaría cuando se pregunta si puede existir un arte orientado hacia lo social cuando carecemos de un imaginario social y político alternativo al proyecto neoliberal (Santamaría: 2019, 21).

Las referencias, influencias, acontecimientos o eventos que han marcado a las primeras generaciones de escritores de *graffiti* y artistas urbanos en Málaga son muy similares. En Málaga antes de entrar en el siglo XXI existieron dos grandes aspectos a recalcar en cuanto a la intervención urbana independiente. Uno de ellos fue la irrupción en la escena del grupo Agustín Parejo School, y otro la llegada del *graffiti* hiphop. Sin embargo, en casi todos los casos la única influencia reconocida son los escritores enmarcados en el *graffiti* hiphop. ¿Por qué A.P.S. uno de los referentes del arte contemporáneo español de los ochenta no es tenido en cuenta por la escena urbana local? Por un lado, esta escena no comienza a separarse de prácticas exclusivamente asociadas al *graffiti* hasta mediados de la segunda década del siglo XXI, por lo que sus referentes no variaron durante dos décadas. También, y aunque A.P.S. mostrase una actitud anti académica o no alineada con el arte profesional, sus intervenciones fueron desde el comienzo entendidas como arte contemporáneo; un trabajo que tenía que ver con su contexto y cuyos referentes provenían del mundo cultural (poesía, artes plásticas, filosofía, etc.) Incluso el grafiti practicado por A.P.S. no era o no tenía ninguna relación con el *graffiti* hiphop, sino más bien con el grafiti político -irónico/sarcástico- del Mayo del 68 francés. Así, es normal que los escritores de *graffiti*, que provenían en su mayoría de barrios obreros, no prestasen ninguna atención a todo esto, ya que no les interpelaba directamente al tratarse de un lenguaje que desconocían. Martha Rosler hablando de la clase cultural y de los posibles fallos que comete el arte “culto” que no empatiza con las masas, aseguraba que eran las castas más educadas las que podían estar en sintonía con esta hermeneútica, mientras que el resto necesitaría una guía para entenderla (Rosler: 2017, 34).

Es a principios del siglo XXI cuando unos pocos artistas urbanos de la ciudad empiezan a mostrar interés por la figura de Rogelio López Cuenca, y en consecuencia de Agustín Parejo School. Esto se debe principalmente a dos motivos: la apertura de la Facultad de Bellas Artes de Málaga, en donde determinados profesores comienzan a difundir su trabajo entre estudiantes que presentaban un interés por el estudio del arte público independiente; y, por otro lado, la interpelación de Rogelio López Cuenca a la comunidad del arte urbano local para contestar a las distintas operaciones políticas llevadas a cabo en la ciudad a partir del MAUS en 2013. Todo ello ha conducido a que actualmente no solo jóvenes artistas, sino también algunos escritores de *graffiti* ajenos al mundo académico, conozcan y valoren el trabajo pionero de este grupo malagueño. Esto puede llevar en

un futuro próximo a nuevas formas de hacer en el espacio público local. La revisión del trabajo de A.P.S., olvidado durante muchos años precisamente por quienes actúan de manera independiente en la calle, es hoy uno de las bazas con las que se puede contar desde lo local para construir nuevos discursos críticos adaptados a la contemporaneidad.

Hay un caso significativo acerca de los inicios del *graffiti* en Málaga que nos sirve para reflexionar. Se trata de la historia del mural de Radio City en el puente de la Avenida Juan XXIII. Esta pieza, obra del grupo iniciador de la escena malagueña, Spray Crew, es recurrente entre los primeros recuerdos de prácticamente la totalidad de pioneros del *graffiti* local. Por un lado, es importante que esta pieza -de mediados de los años ochenta- estuviera pintada en la zona oeste de Málaga. ¿Hubiera tenido la misma repercusión esta pieza de no haberse situado en esta zona? Puede que un hecho tan casual definiera el devenir del *graffiti* en Málaga. Pero lo que más nos llama la atención es que esta primera gran referencia -que destacaba por su colorido y su estilo- no fuera un alias habitual, sino el nombre Radio City. Es decir, no se trataba del pseudónimo de sus autores, ni del nombre de su *crew*, sino de otra cosa. Este mural (que es uno más de varios que hicieron en Málaga con el mismo nombre), es un trabajo publicitario. Radio City era un pub de la zona de El Perchel, y estos murales eran encargos de sus dueños; en concreto de Javier Arquimbau, un locutor de radio de la emisora Los 40 Principales.

Podemos decir que la primera gran referencia del *graffiti* malagueño es un mural comercial. Lejos de la idea del *graffiti* como movimiento contracultural o vandálico, lo que llamó la atención de todos estos chavales fue la estética y la situación de esta pieza. Algo que podían disfrutar en directo y que se parecía a lo que habían visto en la televisión. Esto fue suficiente para sembrar la semilla del interés por esta cultura. Es llamativo, o cuanto menos curioso, que a diferencia de otras ciudades -donde los primeros recuerdos se asocian a una serie de grafitis clandestinos-, en Málaga, el primer referente fuera un mural encargado por un empresario local. Este hecho nos lleva a pensar que este contexto está originalmente relacionado con una tendencia de domesticación de cualquier actividad independiente. De modo que los pioneros de la escena del *graffiti* comenzaron a trabajar por encargo de manera natural, sin ni siquiera plantearse que el *graffiti* podía ser algo más que una pintura decorativa. Estas reflexiones no son una crítica hacia aquellas primeras generaciones, sino una forma de acercarnos a conocer mejor la sociología de la intervención urbana en Málaga.

Esta ingenuidad y espontaneidad adolescente también posee rasgos positivos. Así, compartir los mismos referentes conforman una cotidianidad en común, una historia compartida. En definitiva, la importancia de la comunidad y su historia. Esto es algo que se pudo sentir intensamente en espacios como Jovensur en los ochenta y noventa, y después en lugares como la Plaza de la Marina o en la conocida como PLN, donde principalmente se reunían *skaters*. En estos espacios de reunión surgirían ideas que desembocarían en eventos o en negocios especializados, donde también tendría lugar un fructífero intercambio de información. Hoy día la mayoría de estos lugares y eventos son ya parte del recuerdo. Las nuevas generaciones intercambian información principalmente a través de internet, lo que ha supuesto una revolución social y antropológica que ha generado cambios muy importantes, como la soberanía de los usuarios, los sistemas de feedback o la afirmación de una nueva esfera pública (Guida: 2021, 184).

Para los escritores de *graffiti* y artistas urbanos malagueños que son nativos digitales, la idea de intervención urbana es radicalmente distinta respecto a generaciones anteriores. Haber comenzado a intervenir en el entorno urbano sabiendo que lo que estás haciendo puede ser compartido en directo, que no hay siquiera que esperar a que se haya terminado, es un cambio radical, y, por tanto, implica un análisis muy distinto. El entorno urbano es drásticamente diferente desde la aparición de las redes sociales. La calle ya no es tanto un lugar de encuentro y descubrimiento, sino que pasa a ser un espacio virtual. La lógica del simulacro no solo replica la lógica de un capitalismo avanzado, sino que la refuerza (Jameson: 2012, 52) en tanto y en cuanto se dirige a personas que puede que nunca pisen esos entornos.

A pesar de que el escritor de *graffiti* o el artista urbano continúa priorizando la calle como espacio de intervención, las estrategias de visibilidad varían. En el *graffiti* vamos a encontrar dos corrientes fundamentales: quienes comparten todas sus intervenciones a través de las redes sociales; y quienes entienden que auto publicarse en internet es impropio de un buen escritor de *graffiti*, puesto que el prestigio debe ganarse ante el otro sobre el terreno: la calle. El tipo de escritor de *graffiti* que no comparte sus intervenciones en las redes es minoritario, y suele dedicarse a actividades con mayor grado de vandalismo. La razón por la que deciden no aparecer en redes de manera directa es obvia; ya que, al perpetrar actos fuertemente perseguidos y penados -como pintar trenes o intervenir sobre

elementos urbanos delicados-, es preferible no dejar pistas en las redes -un terreno que la policía acostumbra a investigar en estos casos-. La segunda razón deviene de ésta, ya que dichas acciones se encuadran en una idea del *graffiti* que defiende la esencia primigenia del juego que es en sí mismo. El prestigio del escritor puede ser puesto en duda si su obra se comparte en redes, puesto que en ellas se puede engañar al usuario. Esta escena del *graffiti* desecha el *fake* y rechaza al *toy*.

Sin embargo, el concepto *toy* ha sido reivindicado en Málaga -y otros lugares- por artistas conocedores o protagonistas del *graffiti*. Esta otra posición es muy interesante, dado que nos muestra una nueva idea del *graffiti*. Propone cuestiones atractivas como qué es la ciudad o qué es el espacio público en la era digital. Si la principal máxima histórica del *graffiti* es dejarse ver y las redes nos aportan visibilidad, ¿no debería todo escritor que se precie hacer un uso masivo de las redes sociales? Aunque no tenemos respuestas para estas preguntas, sí podemos afirmar que el aumento de visibilidad del arte urbano -en especial de sus eventos- ha ido de la mano de la popularización de las redes sociales. De este modo, mientras que las *jams* y los encuentros de principios del siglo XXI se promocionaban y anunciaban por el boca a boca en entornos concretos; los posteriores eventos de arte urbano han contado con el impulso de las redes sociales para difundirse con mayor rapidez.

A lo largo de la investigación hemos advertido cómo las *jams* de *graffiti* fueron perdiendo protagonismo a la par que los eventos relacionados con la pintura mural de gran formato lo iban ganando. Creemos que las políticas locales han promovido esta situación, dado que los eventos de pintura mural estudiados en este escrito se pueden instrumentalizar con mayor facilidad que las *jams* de *graffiti*. Además, estas últimas no tienen el carácter global de los primeros. Y, como hemos comprobado, la proyección internacional prima sobre la local en modelos de ciudad como el representado por Málaga. Un evento como MAUS aporta visibilidad a la marca Málaga, principalmente a través de las redes sociales, que actúan como espacios publicitarios basados en la imagen espectacular y descontextualizada. Es por ello que poco importa la disposición o la conservación real de las obras, puesto que, en gran medida, estas piezas han sido programadas intencionadamente para pasar a formar parte de un proyecto virtual. Estas iniciativas son con las cuales políticos y allegados asisten a lugares como ferias de turismo o diversos eventos institucionales para justificar tales inversiones.

En la primera década del siglo XXI, ante una oposición institucional contra cualquier manifestación artística no regulada, una parte del *graffiti* local - generalmente aquellos que no tenían ninguna intención artística- optó por radicalizarse -centrándose en exclusiva en la esencia del juego-. Aquellos escritores se mantuvieron al margen de las redes sociales cuando éstas aparecieron, pues entendían que eliminaban cierta esencia a lo que hacían. Algunos de los más jóvenes de entonces se vieron influenciados por los más veteranos, sin embargo, esto cada vez es más extraño y la postura más común es la de emplear las redes sociales como otra herramienta. Creemos, por tanto, que la asimilación de subculturas y contraculturas como las analizadas en esta investigación están y estarán determinadas por su imagen en redes sociales; no solo por un uso personal, sino especialmente por el empleo que de ellas hagan organizaciones públicas o privadas con cierta repercusión. Su poder para tramsutar la esencia de estas manifestaciones urbanas en imágenes espectaculares cuya capacidad se reduce al entorno virtual, las convierte en herramienta clave para desproveer al arte urbano de sus conceptos originales fundamentales, a saber, lo urbano y lo independiente.

En un planeta, donde quien sea, puede transmitir su opinión a todo el mundo, no estamos frente al empoderamiento de masas, sino frente a un río interminable de egos igualados a la banalidad. Lejos de oponerse al espectáculo, ahora la participación se ha fusionado enteramente con él (Bishop: 2019, 437).

En el momento en que escribimos estas líneas han pasado exactamente 10 años de la celebración de la primera edición del evento de arte urbano MAUS en Málaga. Este acontecimiento es un paradigma respecto a la instrumentalización del arte urbano por parte de las instituciones. Por ello, nos gustaría en estas conclusiones echar la vista atrás y reflexionar acerca de cómo se vivió en su momento y cómo lo hizo después. En 2013, en Málaga no se habían hecho murales institucionales de gran formato importantes dentro del movimiento del *street art*. Tampoco habían visitado la ciudad grandes nombres de la escena, al menos no amparados bajo un proyecto de tales magnitudes. En aquellos años el arte urbano era casi inexistente en la ciudad y, como hemos explicado, lo que abundaba era el *graffiti* hiphop. La escena era bastante limitada en cuanto a modos y estilos de expresión. En este contexto aparece MAUS - con el aval del Ayuntamiento de la ciudad y del Centro de Arte Contemporáneo de Málaga-, un festival que propone intervenir las calles de un barrio abandonado para regenerarlo.

Con esta presentación, podemos comprender que la propuesta fuera recibida, generalmente, con entusiasmo. Por un lado, para los vecinos del barrio era una oportunidad para mejorar su entorno; y, por otra parte, para la cultura local era una manera de experimentar un nuevo fenómeno que marcaba tendencia. Tanto para la escena del arte urbano local como para la ciudadanía, este evento significó conocer de primera mano a muralistas de primer orden. También supuso que se hablase de Málaga en un terreno en el que antes ni siquiera existía. Los organizadores de dicho evento, mediante su gestión, hicieron esto posible y es probable que despertasen el interés de otros sectores en contar con el arte urbano y el muralismo para sus intereses (ofreciendo más oportunidades comerciales a los artistas locales). Pero, al igual que este proyecto tuvo este aspecto positivo: es incuestionable, años después, que lo que más peso tuvo en su proceso fueron los intereses políticos. El desarrollo de un barrio tematizado -cuyos datos en cuanto a población flotante y tipos de negocios existentes son clarificadores- como el SOHO, barrio de las artes, es la prueba de que MAUS fue un instrumento muy útil para una estrategia urbanística que tenía unos objetivos definidos desde el inicio.

Desde que en 2013 y 2015 tuvieron lugar las dos ediciones de MAUS no se ha vuelto a celebrar en Málaga ningún otro evento de tal magnitud. Tampoco ha visitado la provincia ningún artista urbano internacional de manera independiente. Esto es significativo dado que entendemos que la ciudad no ha generado una escena que atraiga al arte urbano internacional. Así, los murales que se pintaron no parecen haber sembrado nuevas inquietudes culturales entre la población local, sino que han quedado ahí como piezas de museo, inertes en las calles. Aunque posteriormente se han llevado a cabo murales de gran formato -en eventos como UMA Mural Art Project, el Concurso de Murales de Estepona o en los murales promocionales de Ronda-, no han significado una evolución crítica del MAUS, sino una continuación de su modelo.

Este tipo de acontecimientos suelen responder a unos intereses económicos, en última instancia, políticos; que, a través de la asimilación del arte urbano como un instrumento conveniente y poco problemático, sirven a determinadas operaciones ajenas a la cultura. Incluso para artistas y eventos sin ánimo de lucro “hace tiempo que se han extendido las concesiones inmobiliarias con la expectativa de mejorar el atractivo de barrios ‘emergentes’ y convertirlos en grandes fajos de dinero, producto de alquileres de lujo (Rosler: 2017, 209). La multiplicación de este modelo es un síntoma de la

desactivación crítica que pudiera tener el arte urbano de cara a la sociedad. Aunque otros eventos analizados no persigan exactamente los mismos fines, estos proyectos, en última instancia, lo que han provocado es muy parecido; y, sobre todo, lo que no han conseguido es algo en lo que hemos insistido durante todo el escrito: una escena urbana local unida y productiva.

El CAC Málaga ha tenido una enorme importancia en el papel del arte urbano local. Este centro de arte, además del promotor del evento MAUS, ha albergado exposiciones de artistas urbanos tanto locales como internacionales. Es incuestionable que el CAC ha apostado por determinados artistas de este ámbito, aunque siempre apuntando hacia el trabajo comercial de los mismos. Esto último ha podido suponer para los espectadores una limitación para comprender qué es y qué puede significar el arte urbano en su entorno original: la ciudad. Al restringir el modelo de estas exposiciones, normalmente a los trabajos de estudio de los artistas urbanos presentados, creemos que el CAC ha perdido una magnífica oportunidad de divulgar ampliamente la capacidad reflexiva y crítica del arte urbano, en concreto de aquel de corte independiente. Estas muestras, de seguro, habrán generado alguna influencia en jóvenes artistas locales que lo que han recibido ha sido una visión muy reducida del arte urbano, concretamente la menos relacionada con el contexto, la menos conflictiva.

Hemos observado cómo durante más de 20 años en la ciudad se han sucedido distintos protagonistas en la escena urbana. También hemos analizado la importancia de los lugares de encuentro, de los eventos y de las instituciones culturales. Tras ello, concluimos que mientras que el *graffiti* se ha mantenido en un terreno relativamente independiente, el arte urbano y el muralismo han sido rápidamente, y sin mostrar resistencia, absorbidos por el *statu quo*. Pero es en los términos medios en los que conviene detenernos; ahí es donde encontramos contradicciones, de las que pueda surgir la reflexión y, quizás, cierta esperanza.

Pensamos que las propuestas expositivas y los eventos locales relacionados con el arte urbano deberían en un futuro mostrar estas otras posibilidades. Centrarse exclusivamente en el aspecto comercial del arte urbano puede ser positivo para ciertos artistas, pero creemos que no lo es para la comunidad en su conjunto. Asimismo, consideramos que no se deben seguir proponiendo eventos urbanos que promocionen un tipo de intervención paracaidista, pues el daño que provocan en la comunidad a largo plazo supera con creces a sus beneficios inmediatos. Sería interesante promover

nuevas formas de comisariado que primen la capacidad crítica y reflexiva del trabajo de los artistas urbanos por delante de la marca que ellos puedan suponer. Hemos visto cómo pequeñas iniciativas locales ya lo han logrado. El arte urbano debe ser una herramienta para la sociedad, no contra ella. Es en este momento en el que, tras las numerosas experiencias que se han dado en Málaga, y siendo conocedores de multitud de otros acontecimientos similares a lo largo del mundo, tanto las instituciones culturales como el mundo académico debería tomar cartas en el asunto.

Sabemos que en un sistema anquilosado en las prácticas neoliberales el cambio es difícil, ya que existe una culpabilización que acusa a sus víctimas de su propio saqueo, siendo ésta la forma postmoderna del fascismo inmortal (Delgado: 2011, 15). No obstante, tanto desde el sector académico y cultural como desde la sociedad civil podemos intentar revertir esta situación. Así, desde el terreno universitario podemos y debemos reflexionar profundamente acerca de si es éste el valor que queremos darle al arte urbano. Es así como podremos transferir un conocimiento amplio, que cuestione aquello que se nos ha impuesto apoyado únicamente en intereses político-económicos. El arte urbano no es algo tan simple como una serie de intervenciones con una estética relativamente similar, sino que va más allá y está determinado por ciertos valores, un contexto espacio-temporal definido y unas características comunes de los artistas que integran dicha corriente.

Nuestra responsabilidad como artistas es seguir investigando las distintas posibilidades de un nuevo arte urbano, unas prácticas que persigan objetivos comunes y que no contradigan nuestros propios valores. Nuestro mayor propósito, hoy y mañana, debe ser no dejarnos doblegar por el *statu quo* institucional, ni por el mercado -que se aprovecha de nuestra difícil situación económica-, ni por un simulado prestigio, basado en la falsa promesa del éxito social. Hemos de aprender a vivir con la contradicción y a manejarla como una herramienta más, posiblemente una de las más importantes para el progreso.



Primero, solo las prácticas auto contradictorias son verdaderas en el sentido más profundo del término. Y segundo, en nuestro mundo contemporáneo, solo el arte indica la posibilidad de la revolución, en tanto cambio radical, más allá del horizonte de todos nuestros deseos y expectativas actuales.

Boris Groys







## REFERENCIAS

### Monográficos y capítulos de libros

- A.P.S. (2016a) *El gusto es mío*. En Agustín Parejo School, catálogo de la exposición. (Sevilla, 2016). Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. p.108-111.
- A.P.S. (2016b) *No somos nadie*. En Agustín Parejo School, catálogo de la exposición. (Sevilla, 2016). Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. p.7-12.
- Ardenne, P. (2006) *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención*. Cendeac.
- Auge, M. (2009) *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Antropología sobre la modernidad. Gedisa.
- Baudrillard, J. (2012) *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Amorrortu.
- Berti, G. (2009) *Pioneros del graffiti en España*. Universitat Politècnica de València.
- Bilodeau, A. (2019) *El grafiti de tema político: la Argentina, de Kirchner a Macri*. Universidad de Waterloo. En Guerrero, C. (ed.) *Perspectivas multidisciplinares sobre la Argentina contemporánea. El caso argentino*. (Parte 4) p.299-316.
- Bishop, C. (2019) *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectacularidad*. t-e-eoria.
- Bruzzone, G.&Longoni, A. (2008) *El siluetazo*. Adriana Hidalgo.
- Castaños Alés, E. (1991). *La pintura de vanguardia en Málaga durante la segunda mitad del siglo XX*. Málaga: Fundación Pablo Ruiz Picasso. Ayuntamiento de Málaga.
- Castells, M. (1979) *La cuestión urbana*. Siglo XXI.
- Castleman, C. (2013) *Getting Up/Hacerse ver. El grafiti metropolitano en Nueva York*. Capitán Swing.
- Chalfant, H.&Prigoff, J. (2009) *Spraycan art*. Thames&Hudson.

Cooper, M.&Chalfant, H. (1995) *Subway Art*. Thames&Hudson.

*Da roots of the Hip Hop character*. (2018) Tramontana #1.

Daniel, B. (2012) *Mostly true*. The west's most popular *hobo graffiti* magazine. Microcosm publishing.

Delgado, M. (2011) *El espacio público como ideología*. Catarata.

Deresiewicz, W. (2021) *La muerte del artista. Cómo los creadores luchan por sobrevivir en la era de los millonarios y la tecnología*. Capitán Swing.

Fairey, S. (2006) *OBEY: Supply and Demand: The art of Shepard Fairey*. Rizzoli.

Figueroa Saavedra, F. (2006) *Graphitfragen. Una mirada reflexiva sobre el Graffiti*. Minobitia.

Figueroa, F. (2014) *El graffiti de firma. Un recorrido histórico-social por el graffiti de ayer y hoy*. Minobitia.

Fisher, M. (2016) *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Caja Negra.

Fisher, M. (2019) *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Caja Negra.

Florida, R. (2010) *La clase creativa: La transformación de la cultura del trabajo y el ocio en el siglo XXI*. Paidós.

Gálvez, F.&Moreno Martín, J.J. (2019) *The Golden years. Alcorcón&Móstoles Graffiti (1985-2000)*. \*Autoedición.

Groys, B. (2020) *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Caja Negra.

Guida, C. (2021) *Prácticas espaciales. Función pública y política del arte en la sociedad de redes*. Ediciones Metales pesados.

Han, B. (2021) *La sociedad del cansancio*. Herder.

- Jameson, F. (2012) *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. La marca editora.
- Kaprow, A. (2007) *La educación del des-artista*. Ardora Ediciones.
- Klein, N. (2017) *No logo*. El poder de las marcas. Booket
- Koolhaas, R. (2020) *Acerca de la ciudad*. Gustavo Gili.
- Koopman, R.; Sonnemans, H.; Van Tiggelen, M. (2004) *Amsterdam Graffiti. The Battle of Waterloo: 25 jaar graffiti-historie op het Waterlooplein/Mr. Visserplein*. SDAprint+media.
- Lefebvre, H. (2013) *La producción del espacio*. Capitán Swing.
- Lefebvre, H. (2017) *El derecho a la ciudad*. Capitan Swing.
- López Cuenca, R. (2010): *Ciudad Picasso*. En Ciudad Picasso, catálogo de la exposición (Madrid, 2010). Galería Juana de Aizpuru. p.125-157.
- Mailer, N.&Naar.J. (2009) *The faith of graffiti*. It Books.
- Marzo, J.L.&Mayayo, P. (2015) *Arte en España (1939-2015) Ideas, prácticas y políticas*. Manuales Arte Cátedra.
- May, S. (2019) *El poder de lo cuqui*. Alpha Decay.
- Merrifield, A. (2019) *La nueva cuestión urbana*. Katakarak.
- Montaner, J.M. (1995) *Museos para el nuevo siglo*. Gustavo Gili.
- Nguyen, P.&Mackenzie, S. (2010) *Beyond the Streets. The 100 leading figures in urban art*. Gestalten.
- Perniola, M. (2007) *Los situacionistas. Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*. Acuarela&A. Machado.
- Rosler, M. (2017) *Clase cultural. Arte y gentrificación*. Caja Negra.
- Santamaría, A. (2018) *En los límites de lo posible. Política, cultura y capitalismo afectivo*. Akal.

Santamaría, A. (2019) *Alta cultura descafeinada. Situacionismo low cost y otras escenas del arte en el cambio de siglo*. Siglo XXI.

Santamaría, A. (2022) *Un lugar sin límites. Música, nihilismo y políticas del desastre en tiempos del amanecer neoliberal*. Akal.

Schacter, R. (2013) *The world atlas of street art and graffiti*. Aurum.

Schacter, R. (2018) *Street to studio*. Lund Humphries Publishers.

Siqueiros, D. (1979) *Como se pinta un mural*. Taller Siqueiros de Cuernavaca.

Sorando, D.&Ardura, A. (2016) *First we take Manhattan. La destrucción creativa de las ciudades*. Catarata.

Toner, J. (2017) *Mundo antiguo*. Turner.

VV.AA. (2020) *Los graffiti carcelarios de la Edad Media y Moderna en la provincia de Ciudad Real: un estudio comparado*. En Oliver, P.&Cubero, M.C. (coords.) *De los controles disciplinarios a los controles securitarios*. (parte 1, p. 37-53).

## Blogs y webs

### Con autor

Abarca, J. (11 de diciembre de 2016 a) *Del arte urbano a los murales, ¿qué hemos perdido?* Urbanario.

<https://urbanario.es/articulo/del-arte-urbano-a-los-murales-que-hemos-perdido/>

Abarca, J. (13 de noviembre de 2008) *Blek le Rat*. Urbanario. [https://urbanario.es/articulo/blek-le-](https://urbanario.es/articulo/blek-le-rat/)

[rat/](https://urbanario.es/articulo/blek-le-rat/)

Abarca, J. (18 de julio de 2016 b) *Arte intermural*. Urbanario. <https://urbanario.es/arte-intermural/>

Abarca, J. (11 de febrero de 2018) *El graffiti no es "arte"*. <http://www.ensayosurbanos.com/2018/02/11/el-graffiti-no-es-arte/>

Blanco Medina, E. (1 de marzo de 2023) *Javier Calleja: “Mi obra es muy fácil de entender. ¿Sabes por qué? Porque no hay nada que entender”*. Vogue Spain. <https://www.vogue.es/living/articulos/javier-calleja-entrevista-arte-exposicion-mr-gunter-the-cat-show-malaga>

Dreucol, D. (mayo de 2022) *Lo que se va*. Dadi Dreucol. <http://www.dadidreucol.com/lo-que-se-va/>

Dreucol, D. (2023) *Tapicería Juan Luis*. Dadi Dreucol. <http://www.dadidreucol.com/project/tapiceria-juan-luis/>

Eisinger, D. (21 de agosto de 2013) *The Art Evolution of KAWS*. Complex. <https://www.complex.com/style/a/dale-eisinger/kaws-art-evolution>

F, A. (9 de enero de 2016) *4 keys to understand ignorant style*. MTN World. <https://www.mtn-world.com/en/blog/2016/01/09/4-keys-to-understand-ghetto-style/>

Figueroa, F. (13 de diciembre de 2022) *Pioneros de la grafitología española*. Graphitfragen. <https://graphitfragen.blogspot.com/2022/12/pioneros-de-la-grafitologia.html>

García García, O. (18 de julio de 2014) *La visión personal de Miss Van sobre el arte urbano y contemporáneo*. Plataforma de Arte Contemporáneo. <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/la-vision-personal-de-miss-van-sobre-el-arte-urbano-y-contemporaneo/>

Gil, M.D. (3 de mayo de 2023) *El Ayuntamiento y el artista Kato finalizan los murales artísticos de ‘El jardín de Ronda’*. Diario de Ronda. <https://www.diarioronda.es/2023/05/03/ronda/el-ayuntamiento-y-el-artista-kato-finalizan-los-cinco-murales-artisticos-de-el-jardin-de-ronda>

Greif, M. (22 de octubre de 2010) *What Was the Hipster?* New York Mag. <https://nymag.com/news/features/69129/>

LeBourdais, G.P. (18 de Agosto de 2015) *The most iconic artists of the 1980s*. Artsy. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-the-most-iconic-artists-of-the-1980s>

López Cuenca, R. (19 de diciembre de 2013) *Mal de Archivo/2: Obey*. El Observador. <https://revistaelobservador.com/opinion/28-flaneur/8284-mal-de-archivo-2-obey>

Martínez, K. (1 de julio de 2019) *Craig Castleman: Levantarse otra vez, cuarenta años después*. <https://stafmagazine.com/features/craig-castleman-levantarse-otra-vez-cuarenta-anos-despues/>

Matossian, J.C. (26 de abril de 2018) *El hombre que dejó que le pintasen su Porsche (y le moló y todo)*. Revista GQ. <https://www.revistagq.com/la-buena-vida/motor/articulos/jaime-colsa-truck-art-project/28898>

Medina, F.D. (21 de enero de 2014) *Juvenstur*. Staf Magazine. <https://stafmagazine.com/features/juvenstur/>

Olivares, P. (30 de septiembre de 2020) *Peugeot Django MurOne: la edición más artística*. Motor Bike Mag. <https://www.motorbikemag.es/peugeot-django-murone-edicion-artistica/>

Ricar, Y. (21 de febrero de 2019) *Arte por excelencias. Urvanity convertirá a Madrid en un museo callejero*. <https://www.arteporexcelencias.com/es/eventos-semana-de-arte-en-madrid/urvanity-convertira-madrid-en-un-museo-callejero#>

Schacter, R. (6 de julio de 2016) *Street art Is a Period. Period. Or the Emergence of Intermural Art*. Hyperallergic. <https://hyperallergic.com/310616/street-art-is-a-period-period-or-the-emergence-of-intermural-art>

Vázquez, J.M. (s.f.) *El rotulismo en México: tradición e identidad*. Domestika. <https://www.domestika.org/es/blog/1975-el-rotulismo-en-mexico-tradicion-e-identidad>

VV.AA. (2001) *Tuesday, and after*. New York Times. <https://www.newyorker.com/magazine/2001/09/24/tuesday-and-after-talk-of-the-town>

Wong, R. (28 de abril de 2020) *Net.art: tras un territorio olvidado*. Letras Libres. <https://letraslibres.com/arte/net-art-tras-un-territorio-olvidado/>

Zuriaga, D. (22 de enero de 2020) *Dean Stockton, qué hay detrás de D\*Face y su estilo Apocalyptic*. All City Canvas. <https://www.allcitycanvas.com/dean-stockton-d-face-street-art-apocalyptic/>

**Sin autor**

*¿Qué fue el Fórum 2004 de Barcelona? (Grandes eventos como catalizadores urbanos)* (7 de octubre de 2012) Urban Networks. <https://urban-networks.blogspot.com/2012/10/que-fue-el-forum-2004-de-barcelona.html>

*¿Quiénes somos?* (s.f.) Boamistura <https://boamistura.com/bio/>

*‘Málaga, ciudad de museos. Donde habita el arte’: La nueva marca turística para reforzar la oferta cultural.* (19 de abril de 2017) Málaga Ciudad Genial. <https://visita.malaga.eu/profesional/es/prensa/noticias/malaga-ciudad-de-museos-donde-habita-el-arte-la-nueva-marca-turistica-para-reforzar-la-oferta-cultural-p515-p515>

*“Ganchos”, el handstyle de Monterrey.* (7 de enero de 2017) MTN World. <https://www.mtn-world.com/es/blog/2017/01/05/ganchos-monterreys-handstyle/>

*2º Movimiento.* (21 de febrero de 2019) Centre Pompidou Málaga. <https://centrepompidou-malaga.eu/exposicion/2-movimiento/>

*Agenda 21 Málaga 15.* (s.f.) OMAU. <https://www.oma-malaga.com/18/agenda-malaga-2015>

*Agenda Urbana 2015.* (s.f.) OMAU. <https://www.oma-malaga.com/agendaurbana/pagina.asp?cod=6>

*Ahora el ritmo está bien. Staf Magazine. 25 aniversario.* (s.f.) UMA. <https://www.uma.es/contenedorcultural/noticias/ahora-el-ritmo-esta-bien-staf-magazine-25-aniversario/>

*Ana Barriga.* (s.f.) B-Murals. <https://www.bmurals.com/people/ana-barriga1>

*Análisis estacional. Málaga Aeropuerto.* (s.f.) AEMET. [https://www.aemet.es/es/serviciosclimaticos/vigilancia\\_clima/analisis\\_estacional?w=4&l=6155A&datos=temp](https://www.aemet.es/es/serviciosclimaticos/vigilancia_clima/analisis_estacional?w=4&l=6155A&datos=temp)

*Andalucía pueblo a pueblo. Fichas Municipales.* (16 de agosto de 2023) Junta de Andalucía. <https://www.juntadeandalucia.es/institutodeestadisticaycartografia/sima/ficha.htm?mun=29067>

*Arrabales y carreteras. Iniciativa Urbana Málaga 2007-2013.* (s.f.) Secretaría General de Fondos Europeos. [https://www.fondoseuropeos.hacienda.gob.es/sitios/dgfc/es-ES/ipr/fcp0713/p/iu0713pidu/Documents/ANDALUC%C3%8DA/MALAGA\\_Arrabales\\_y\\_Carreteras\\_161107.pdf](https://www.fondoseuropeos.hacienda.gob.es/sitios/dgfc/es-ES/ipr/fcp0713/p/iu0713pidu/Documents/ANDALUC%C3%8DA/MALAGA_Arrabales_y_Carreteras_161107.pdf)

*At home ...* (22 de marzo de 2013) CAC Málaga. <https://cacmalaga.eu/selim-varol/>

*Before 1881.* (s.f.) Yusto-Giner. <https://yusto-giner.com/exhibition/before-1881/>

*Beyond the streets London.* (s.f.) Saatchi Gallery. [https://www.saatchigallery.com/exhibition/beyond\\_the\\_streets\\_london](https://www.saatchigallery.com/exhibition/beyond_the_streets_london)

*Boa Mistura interviene en La Térmica con su obra 'El patio del tiempo'.* (s.f.) La Térmica. <https://latermicamalaga.com/boa-mistura-presenta-la-termica-patio-del-tiempo/>

*Bosque Urbano Málaga.* (s.f.) Bosque Urbano Málaga. <https://bosqueurbanomalaga.org/quienes-somos/>

*Creadores: residencias artísticas.* (s.f.) La Térmica. <https://latermicamalaga.com/programa-residencias-artisticas/>

*Collabs* (s.f.) D\*Face. <https://www.dface.co.uk/collabs>

*D\*Face.* (26 de junio de 2015) CAC Málaga. <https://cacmalaga.eu/dface-4/>

*Dadi Dreucol.* (14 de febrero de 2014) CAC Málaga. <https://cacmalaga.eu/dadi-dreucol-expo/>

*Daleast.* (s.f.) Artsy. <https://www.artsy.net/artist/daleast-1>

*De «ciudad genial» a «ciudad redonda». Málaga renueva su marca territorio.* (29 de junio de 2022). Brandemia. <https://brandemia.org/nueva-marca-malaga-ciudad-redonda>

*Demografía de Genalguacil.* (s.f.) Foro-Ciudad.com. <https://www.foro-ciudad.com/malaga/genalguacil/habitantes.html#EvolucionGrafico>

*Diagnóstico urbano para la regeneración urbana integral y participativa del barrio de Lagunillas* (Málaga). (julio de 2021). Ayuntamiento de Málaga. <https://edusi.malaga.eu/opencms/export/sites/feder/.content/galerias/lagunillas/07-Diagnostico-Integral.pdf>

*El “Mapa de Valencia” de Rogelio López Cuenca ya está en la red.* (10 de febrero de 2016) IVAM. <https://ivam.es/es/noticias/el-mapa-de-valencia-de-rogelio-lopez-cuenca-ya-esta-en-la-red/>

*El artista Rogelio López Cuenca sobre el nuevo festival MAUS del Ayuntamiento de Málaga.* (10 de julio de 2015) Revista El Observador. <https://revistaobservador.com/sociedad/cultura/10163-el-artista-rogelio-lopez-cuenca-sobre-el-nuevo-festival-maus-del-ayuntamiento-de-malaga-es-transparente-pone-las-expresiones-artisticas-al-servicio-de-la-especulacion-inmobiliaria-no-se-puede-institucionalizarlo-todo>

*El Ayuntamiento amplía la ruta de murales artísticos ‘Rebranding Ronda’ con una nueva creación en el parque de San Rafael.* (31 de mayo de 2022) Ayuntamiento de Ronda. <https://ayuntamientoronda.es/el-ayuntamiento-amplia-la-ruta-de-murales-artisticos-rebranding-ronda-con-una-nueva-creacion-en-el-parque-de-san-rafael/>

*El Ayuntamiento de Málaga difunde la programación del festival MAUS, que organiza Fernando Francés, incluyendo nombres de artistas que se negaron a participar: Dadi Dreucol, Carlos Aires...* (16 de junio de 2015) El Observador. <https://revistaobservador.com/sociedad/cultura/10182-el-ayuntamiento-de-malaga-difunde-la-programacion-del-festival-maus-que-organiza-fernando-frances-incluyendo-nombres-de-artistas-que-se-negaron-a-participar-dadi-deucrol-carlos-aires>

*El Ayuntamiento de Málaga lanza nuevas acciones promocionales en Lagunillas para impulsar el comercio local.* (2 de julio de 2023). <https://www.promalaga.es/el-ayuntamiento-de-malaga-lanza-nuevas-acciones-promocionales-en-lagunillas-para-impulsar-el-comercio-local/>

*El Museo Living&Experience Club.* (s.f.) El Museo Living&Experience Club. <https://www.elmuseoapartments.com/es/>

*Entrevista a Sasha Bogojev, curados de la feria de arte CAN en Ibiza.* (12 de julio de 2022) CC Magazine. <https://ccmagazine.es/es/entrevista-a-sasha-bogojev-curador-de-la-feria-de-arte-can-en-ibiza/>

*Entrevista con Fer Francés.* (1 de enero de 2014) Revista Arte y Cosas. <https://artesycosas.es/2014/01/index-28/>

*Estepona cuenta con una ruta de 60 Murales Artísticos.* (11 de marzo de 2020) RevistadeArte.com. <https://www.revistadearte.com/2020/03/11/estepona-cuenta-con-una-ruta-de-60-murales-artisticos/>

*Estudio de la oferta y la demanda de Museos en la Ciudad de Málaga 2015.* (s.f.) Ayuntamiento de Málaga. Área de Turismo.

*Etcétera, etcétera.* (s.f.) Yusto-Giner. <https://yusto-giner.com/exhibition/etcetera-etcetera/>

*Exposición 'Creadores 2019'.* (s.f.) La Térmica. <https://latermicamalaga.com/exposicion-creadores-2019/>

*Exposición "Urban art/Arte urbano" en Antequera.* (s.f.) Fundación Unicaja. <https://www.fundacionunicaja.com/agenda/exposicion-urban-art-arte-urbano-en-ronda/>

*Exposición "Urban art/Arte urbano".* (s.f.) Fundación Unicaja. <https://www.fundacionunicaja.com/agenda/urban-art-arte-urbano/>

*Fundación Unicaja patrocina una vez más los Encuentros de Arte de Genalguacil.* (26 de julio de 2018) Fundación Unicaja. <https://www.fundacionunicaja.com/fundacion-unicaja-patrocina-una-vez-mas-los-encuentros-de-arte-de-genalguacil/>

*Genalguacil Pueblo Museo deslumbra en ARCO 2023, en una de las ediciones con más visitas.* (6 de marzo de 2023) Pueblo Museo. <https://pueblomuseo.com/genalguacil-pueblo-museo-arco-2023/>

*Guía Maus.* (s.f) MAUS Málaga. <http://mausmalaga.com/pdf/guiamaus.pdf>

*Hola, ¿puedo jugar?* (s.f.) Junta de Andalucía. <https://www.juntadeandalucia.es/cultura/redportales/iniciarte/actividades/hola-puedo-jugar>

*Home.* (s.f.) Junta de Andalucía. <https://www.juntadeandalucia.es/cultura/redportales/iniciarte/actividades/home>

<https://static.costadelsolmalaga.org/visita/subidas/descargas/archivos/9/0/29009/informe-malaga-ciudad-de-museos.pdf>

*I hope you don't mind.* (s.f.) Yusto-Giner. <https://yusto-giner.com/exhibition/i-hope-you-dont-mind/>

*Imon Boy.* (13 de marzo de 2023) CAC Málaga. <https://cacmalaga.eu/imon-boy/>

*Inauguración intervención artística: D. Darko.* (s.f.) Colección del Museo Ruso. <https://www.coleccionmuseoruso.es/evento/inauguracion-intervencion-artistica-darko/>

*Informe Socioeconómico de la provincia de Málaga 2017-2018.* (s.f.) Confederación de Empresarios de Málaga. <https://cem-malaga.es/informe-socioeconomico-de-la-provincia-de-malaga-2017-2018/>

*Invader in Malaga, Spain.* (1 de junio de 2017) *Street art News*. <https://streetartnews.net/2017/06/invader-in-malaga-spain.html>

*Javier Calleja.* (1 de febrero de 2008) CAC Málaga. <https://cacmalaga.eu/javier-calleja-3/>

*Julio Anaya Cabanding aún a historia y arte en su intervención artística en la Colección del Museo Ruso para el MAF 2020.* (s.f.) Festival de Málaga. [https://festivaldemalaga.com/maf/Content/Source/descargas/20200226193448\\_cu\\_200220\\_intervenci.pdf](https://festivaldemalaga.com/maf/Content/Source/descargas/20200226193448_cu_200220_intervenci.pdf)

*Julio Anaya Cabanding recrea la obra 'Vista de Málaga' en la Colección del Museo Ruso.* (28 de julio de 2021) Colección del Museo Ruso. <https://www.coleccionmuseoruso.es/julio-anaya-cabanding-recrea-la-obra-vista-malaga-la-coleccion-del-museo-ruso/>

*Kato.* (s.f.) Kato. <https://www.kato.es/>

*Kaws.* (28 de marzo de 2014) CAC Málaga. <https://cacmalaga.eu/kaws-4/>

*La presentación del proyecto Okuda Costa del Sol en Ronda resalta la apuesta por la Cultura de Turismo Costa del Sol y de la ciudad del Tajo.* (13 de mayo de 2021) Diputación Provincial de Málaga. [https://www.malaga.es/noticias/com1\\_md-3/com1\\_md3\\_cd-43129/la-presentacion-del-proyecto-okuda-costa-del-sol-en-ronda-resalta-la-apuesta-por-la-cultura-de-turismo-costa-del-sol-y-de-la-ciudad-del-tajo](https://www.malaga.es/noticias/com1_md-3/com1_md3_cd-43129/la-presentacion-del-proyecto-okuda-costa-del-sol-en-ronda-resalta-la-apuesta-por-la-cultura-de-turismo-costa-del-sol-y-de-la-ciudad-del-tajo)

*Las Estrellas del Camino, 7 miradas de Resistencia.* (24 de marzo de 2021) Estrella Galicia. <https://estrellagalicia.es/las-estrellas-del-camino-7-miradas-de-resistencia/>

*Las paredes de Málaga.* (s.f.) Museo Picasso Málaga. <https://www.museopicassomalaga.org/actividades/museo-en-movimiento-las-paredes-de-malaga>

*Las raíces del arte urbano de Buenos Aires.* (s.f.) Graffiti Mundo. <https://graffitimundo.com/es/blog-2/articles-blog/the-roots-of-urban-art-in-buenos-aires/>

*Let's get metaphysical.* (s.f.) Yusto-Giner. <https://yusto-giner.com/exhibition/lets-get-metaphysical-2/>

*Listado de Viviendas con Fines Turísticos.* (s.f.) Ayuntamiento de Málaga. <https://visita.malaga.eu/es/que-hacer/listado-de-viviendas-con-fines-turisticos-p104255>

*Los residentes de La Térmica Creadores 2016 concluyen sus proyectos tras 120 días de convivencia artística en el centro.* (10 de junio de 2016) La Térmica. <https://latermicamalaga.com/los-residentes-de-la-termica-creadores-2016-concluyen-sus-proyectos-tras-120-dias-de-convivencia-artistica-en-el-centro/#:~:text=El%2016%20de%20diciembre%20de,siete%20artistas%20y%20seis%20proyectos>

*Los vecinos opinan sobre el grafiti de ratas del plan del Soho.* (18 de julio de 2013) El Observador. <https://revistaelobservador.com/index.php/sociedad/sociedad/7866-los-vecinos-opinan-sobre-el-grafiti-de-ratas-del-plan-del-soho-el-concejal-que-lo-haya-encargado-que-se-lo-pinte-en-su-dormitorio-mi-madre-tiene-que-tener-las-persianas-bajadas.html>

*Málaga Economía y Sociedad 2019. Boletín N°28.* (s.f.) Fundación Ciedes. <https://ciedes.es/publicaciones/boletines-economicos/4755-boletin-m%C3%A1laga-economia-y-sociedad.html>

*Málaga más Bella.* (s.f.) Asociación Mujeres Kartio. <https://asociacionmujereskartio.org/malaga-mas-bella/>

*Málaga: Población por municipios y sexo.* (s.f.) Instituto Nacional de Estadística. <https://www.ine.es/jaxiT3/Datos.htm?t=2882>

*Mark Ryden.* (16 de diciembre de 2016) CAC Málaga. <https://cacmalaga.eu/mark-ryden-4/>

*Mark Whalen.* (17 de septiembre de 2021) CAC Málaga. <https://cacmalaga.eu/markwhalen/>

*Maus Málaga.* (s.f.) Maus Málaga. <http://www.mausmalaga.com/>

*Miss Van.* (21 de junio de 2016) CAC Málaga. <https://cacmalaga.eu/miss-van-3/>

*Modo nº41.* (s.f.) Eltono. <https://www.eltono.com/es/murals/modo41/>

*Nano 4814 New Mural. Estepona.* (10 de agosto de 2014) *Street art News.* <https://streetartnews.net/2014/08/nano-4814-new-mural-estepona.html>

*Okupart y Cerrado por Malagueña. SOHO.* (s.f.) OMAU. [https://www.oma-malaga.com/36/com1-bs-maus/com1\\_ct-0/com1\\_fb-0/com1\\_md3\\_cd-1236/okupart-y-cerrado-por-malaguena-soho](https://www.oma-malaga.com/36/com1-bs-maus/com1_ct-0/com1_fb-0/com1_md3_cd-1236/okupart-y-cerrado-por-malaguena-soho)

*Old masters.* (s.f.) Yusto-Giner. <https://yusto-giner.com/exhibition/old-masters/>

*Os Gemeos.* (22 de agosto de 2022) CAC Málaga. [https://cacmalaga.eu/avance\\_osgemeos/](https://cacmalaga.eu/avance_osgemeos/)

*Paro por municipios: Málaga (Andalucía).* (s.f.) Expansión. <https://datosmacro.expansion.com/paro/espana/municipios/andalucia/malaga>

*Phil Frost.* (4 de marzo de 2022) CAC Málaga. <https://cacmalaga.eu/philfrost/>

*Porsche boxes in art.* (s.f.) La Casa Amarilla. <https://lacasa-amarilla.es/evento/porsche-boxes-in-art/>

*Qué es el Moments.* (s.f.) Moments Festival. <https://www.momentsfestival.org/el-moments/>

*Qué es el Soho.* (s.f.) Ayuntamiento de Málaga. [https://soho.malaga.eu/portal/menu/seccion\\_0007/secciones/subSeccion\\_0004](https://soho.malaga.eu/portal/menu/seccion_0007/secciones/subSeccion_0004)

*Quienes somos.* (s.f.) Asociación Mujeres Kartio. <https://asociacionmujereskartio.org/kartio/>

*Renta por municipios: Málaga (Andalucía).* (s.f.) Expansión. <https://datosmacro.expansion.com/mercado-laboral/renta/espana/municipios/andalucia/malaga>

*Respect.* (26 de junio de 2015) CAC Málaga. <https://cacmalaga.eu/respect/>

*Ronda Playincolors.* (s.f.) Play in Colors. <https://www.victorgarciart.es/RONDA-IN-COLORS>

*Ronda vuelve a FITUR presentando las últimas acciones promocionales y la modernización de los servicios de Turismo de Ronda.* (19 de mayo de 2021) Ayuntamiento de Ronda. <https://ayuntamientoronda.es/ronda-vuelve-a-fitur-presentando-las-ultimas-acciones-promocionales-y-la-modernizacion-de-los-servicios-de-turismo-de-ronda/>

*Saša Bogojev.* (s.f.) Saša Bogojev. <https://bogojev.com/>

*Síntesis del Plan Director del barrio de las artes Soho Málaga.* (s.f.) Ayuntamiento de Málaga. [https://www.malaga.eu/recursos/urbanismo/TAI /PREMIOS/PREMIO%20ESPA%C3%91A%20CREATIVA%20SOHO/PEN%20aurora/COMERCIAL/PLAN%20DIRECTOR/Sintesis%20Soho\\_plan%20director.pdf](https://www.malaga.eu/recursos/urbanismo/TAI /PREMIOS/PREMIO%20ESPA%C3%91A%20CREATIVA%20SOHO/PEN%20aurora/COMERCIAL/PLAN%20DIRECTOR/Sintesis%20Soho_plan%20director.pdf)

*Seleccionados los artistas que realizarán de forma simultánea diez murales en edificios de Estepona.* (27 de junio de 2017) Ayuntamiento de Estepona. <https://ayuntamiento.estepona.es/noticia/13230-seleccionados-los-artistas-que-realizaran-de-forma-simultanea-diez-murales-en-edificios-de-estepona.html>

*Shepard Fairey.* (26 de junio de 2015) CAC Málaga. <https://cacmalaga.eu/obey-2/>

*Short Bio.* (s.f.) Andy Rivas. <https://andirivas.es/information>

*SMS Festival. SOHO Málaga Sound.* (s.f.) OMAU. <https://www.oma-malaga.com/36/com1 bs-feria/com1 ct-0/com1 fb-0/com1 md3 cd-1144/sms-festival-soho-malaga-sound>

*Stephen “ESPO” Powers: Building ICY SIGNS.* (22 de enero de 2016) Juxtapoz. <https://www.juxtapoz.com/news/magazine/steve-espo-powers-building-icy-signs/>

Stephen Powers “*The art of getting over. Graffiti at the millenium*” (spanish edition). (s.f.) Staf Magazine. <https://stafmagazine.com/shop/stephen-powers-el-arte-de-quedar-encima-graffiti-en-el-milenio/>

*Truck Art Project*. (s.f.) Truck Art Project. <https://truck-art-project.com/>

*Un mural del artista urbano Okuda San Miguel narra la historia de la biblioteca pública de San Fermín*. (9 de agosto de 2022) Ayuntamiento de Madrid. <https://diario.madrid.es/blog/notas-de-prensa/un-mural-del-artista-urbano-okuda-san-miguel-narra-la-historia-de-la-biblioteca-publica-de-san-fermin/>

*Uprising*. (12 de junio de 2015) CAC Málaga. <https://cacmalaga.eu/uprising-2/>

*Urban culture*. (s.f.) UMA. <https://www.uma.es/contenedorcultural/noticias/expo-urban-culture/>

*Urvanity 2019*. (s.f.) Yusto-Giner. <https://yusto-giner.com/exhibition/urvanity-2019/>

*Yoshitomo Nara+Graf*. (21 de septiembre de 2006) CAC Málaga. <https://cacmalaga.eu/yoshitomo-nara-graf/>

*Your name here. My name is Tim Kerr*. (s.f.) UMA. <https://www.uma.es/contenedorcultural/noticias/your-name-here-my-name-tim-kerr/>

*Zalando y Okuda llenan las calles de Madrid y Valencia de optimismo*. (5 de julio de 2021) PublicidadAD. <https://lapublicidad.net/zalando-y-okuda-llenan-las-calles-de-madrid-y-valencia-de-optimismo/>

## Contenido audiovisual

### Vídeos y podcast online

Cercle. (22 de octubre de 2020) *Christian Löffler - Ronda* | Cercle Stories. [https://www.youtube.com/watch?v=9gx3Ik-l6kc&ab\\_channel=Cercle](https://www.youtube.com/watch?v=9gx3Ik-l6kc&ab_channel=Cercle)

CKS Richardson. (1 de marzo de 2015) *MTV's Downtown, Episode 06: Graffiti*. [https://www.youtube.com/watch?v=u4jFT9jYB78&ab\\_channel=CKSRichardson](https://www.youtube.com/watch?v=u4jFT9jYB78&ab_channel=CKSRichardson)

Gordo Master. (26 de febrero de 2022) *Sicario en Ke Dicer Tio*. [https://www.youtube.com/watch?v=W9uy6-NtAh8&ab\\_channel=GordoMaster](https://www.youtube.com/watch?v=W9uy6-NtAh8&ab_channel=GordoMaster)

Gustavo Coelho (12 de febrero de 2016) *Luz, Câmera, PICHACÃO*. Filme Completo. [https://www.youtube.com/watch?v=b\\_MB\\_CmhjUQ&t=983s&ab\\_channel=GustavoCoelho](https://www.youtube.com/watch?v=b_MB_CmhjUQ&t=983s&ab_channel=GustavoCoelho)

Maus Málaga. (20 de abril de 2016a) *Okuda y Remed en MAUS 2015*. [https://www.youtube.com/watch?v=mPL5bEwWHUY&ab\\_channel=MausM%C3%A1laga](https://www.youtube.com/watch?v=mPL5bEwWHUY&ab_channel=MausM%C3%A1laga)

Maus Málaga. (25 de abril de 2016b) *Abraham Lacalle en MAUS 2015*. [https://www.youtube.com/watch?v=uMBFQbvRe6Y&ab\\_channel=MausM%C3%A1laga](https://www.youtube.com/watch?v=uMBFQbvRe6Y&ab_channel=MausM%C3%A1laga)

Maus Málaga. (25 de mayo de 2016c) *Felipe Pantone en MAUS 2015*. [https://www.youtube.com/watch?v=DfrflpFofwI&ab\\_channel=MausM%C3%A1laga](https://www.youtube.com/watch?v=DfrflpFofwI&ab_channel=MausM%C3%A1laga)

Maus Málaga. (3 de mayo de 2016d) *Aryz en MAUS 2015*. [https://www.youtube.com/watch?v=c60EHk9zodc&ab\\_channel=MausM%C3%A1laga](https://www.youtube.com/watch?v=c60EHk9zodc&ab_channel=MausM%C3%A1laga)

Pingis6. (14 de marzo de 2023) *nug - territorial pissing (restored)*. [https://www.youtube.com/watch?v=F8vksIbvMdk&ab\\_channel=pingis6](https://www.youtube.com/watch?v=F8vksIbvMdk&ab_channel=pingis6)

Rivers, V. (agosto de 2020). *Conversaciones con Aryz (nº33)*. Conversaciones con VdeVictoria. <https://open.spotify.com/episode/1KRudUtxKC21owaRvEueoV?si=cefbda72e98a46d3>

SUSO33. (23 de diciembre de 2009) *SUSO33, CRASH! Creation, Race, Adrenaline in SUSO33 Hands!* [https://www.youtube.com/watch?v=D8eRl9thOHs&ab\\_channel=SUSO33](https://www.youtube.com/watch?v=D8eRl9thOHs&ab_channel=SUSO33)

The Coca-Cola Co. (4 de abril de 2016) *"Hilltop", Remastered*. [https://www.youtube.com/watch?v=C2406n8\\_rUw&ab\\_channel=TheCoca-ColaCo](https://www.youtube.com/watch?v=C2406n8_rUw&ab_channel=TheCoca-ColaCo).

Vox (16 de julio de 2018) *The (mostly) story of hobo graffiti*. [https://www.youtube.com/watch?v=2-MLV\\_RJ6KQ&ab\\_channel=Vox](https://www.youtube.com/watch?v=2-MLV_RJ6KQ&ab_channel=Vox)

WhoisBozoTexinobyBillDaniel(17deAgostode2021) *Who is Bozo Texino? A film by Bill Daniel*. [https://www.youtube.com/watch?v=gSqMAADNKA8&ab\\_channel=WhoIsBozoTexinobyBillDaniel](https://www.youtube.com/watch?v=gSqMAADNKA8&ab_channel=WhoIsBozoTexinobyBillDaniel)

## Largometrajes, cortometrajes y documentales

- Cervera, P. (1990) *Mi firma en las paredes*. RTVE
- Chaia, G.&Cortés, J. (2013) *Sólo para supervivientes*. Niu d'Indi.
- Chalfant, H.&Silver, T. (1983) *Style Wars. The origin of Hip Hop*. Public Art Films.
- Firstenberg, S. (1984) *Breakin' 2: Electric Boogaloo*. TriStar Pictures, The Cannon Group Inc.
- Iglesias, G. (2003) *Underground. La ciudad del Arco Iris*.
- Jimenez, A.&Vila, J.R. (2005) *Entre luces y derribos*. \*Autoproducción.
- Lathan, S. (1984) *Beat Street*. Orion Pictures.
- Lewis, B. (2009) *La gran burbuja del arte contemporáneo*. BBC Four.
- Silberg, J. (1984) *Breakin'*. Golan-Globus Productions.
- Vila-San-Juan, M. (2010) *Barcelona era una fiesta underground 1970-1980*. ICIC, Monseur Alain, Séptimo Elemento, Televisión de Galicia (TVG), Televisión de Galicia (TVG).

## Documentos académicos

- Abarca (2010) *El postgraffiti, su escenario y sus raíces: graffiti, punk, skate y contrapublicidad*. Universidad Complutense de Madrid.
- Abarca (2010) *El papel de los medios en el desarrollo del arte urbano*. AACAA Digital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte. (nº12)
- Amor García, R.L. (2019) *Galerías, casas de subasta y Urban Art: evolución y paralelismos en las prácticas de arte independiente*. Ge-conservación. (nº16) p.125-133
- Benabent Fernández de Córdoba, M. (2009) *La Axarquía, un paisaje en proceso de transformación*. Revista PH (nº71) p.45-51

Blanco Nieto, M. (2014) *El barrio de las artes Soho –Málaga. Un proyecto de Ciudad*. Conama 2014. Congreso Nacional de Medioambiente.

Canales Hidalgo, J. (2006) *Pintura mural y publicidad exterior. De la función estética a la dimensión pública*. Universidad Politécnica de Valencia.

Cantillo, Y.&Naranjo, F. (2019) *El pixação como medio de reapropiación del espacio en un sistema complejo*. XIII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Casado García, C.&García Díaz, M. (2020) *Genalguacil, el museo habitado*. Diferents. Revista de Museos. (nº5) p.110-127

Casas, B; Quintero, P; Zapiain, M. (2007) *Graffiti en México: Arte marginal y trasgresor*. Revista digital Cenidiap. Recuperado de: <https://discursovisual.net/dvweb08/entorno/entmarcela.htm>

Cobacho Velasco, D. (2017) *Gestión sostenible y responsable de los eventos de arte urbano. Una aproximación al caso español*. Universidad Politécnica de Valencia.

De los Reyes, E.; Ruiz, E.; Zamarreño, G. (2017) *Marca territorio y marca ciudad, utilidad en el ámbito del turismo. El caso de Málaga*. International Journal of Scientific management and tourism. (vol.3, nº2). p.155-174

Fernández, J. (1940) *De una charla con José Clemente Orozco*. Anales de Instituto de Investigaciones Estéticas. (nº5) p.11-15

Figueroa Saavedra, F. (1999) *El graffiti movement en Vallecas. Historia, estética y sociología de una subcultura urbana. 1980-1996*. Universidad Complutense de Madrid.

Francés, F. (2007) *Modelos públicos de gestión privada*. En Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España (nº12). X Jornadas de Museología. Modelos de Museos y sus profesionales. p. 89-97

Gabbay, C. (2013) *El fenómeno posgraffiti en Buenos Aires*. Aisthesis. (nº54) p.123-146

- García Melero, S. (2019) *Berlín: todo un paradigma en el pasado, presente y futuro del arte urbano*. Ge-conservación. (nº16) p.166-175
- García-Gayo, E. (2019) *Murales urbanos; una sucesión de capas de pintura perdurables y efímeras*. Conservación de Arte Contemporáneo 20ª Jornada. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. p.197-207
- García, J. y García, R (2016) *El turismo cultural en Málaga. Una apuesta por los museos*. International Journal of Scientific Management Tourism. (vol.2, nº3) p.121-135
- Gayo, E. (2016) *Etapas del arte urbano. Aportaciones para un protocolo de conservación*. Ge-conservación. (nº10) p.97-108
- Gómez Muñoz, J. (2015) *25 años de graffiti en Valencia: aspectos sociológicos y estéticos*. Universidad de Valencia.
- Gómez Muñoz, J. (2014) *De Filadelfia a Europa: El viaje del graffiti*. Ecléctica, Revista de Estudios Culturales. (nº3) p.32-47
- Léon Aguinaga, P. (2009) *Los canales de la propaganda norteamericana en España, 1945-1960*. Ayer. Monográfico sobre La ofensiva cultural norteamericana durante la Guerra Fría. (nº 75) p.133-158
- León Aguinaga, P. (2009) *Los canales de propaganda norteamericana en España, 1945-1960*. Revista Ayer. (vol.75, nº3) p.133-158
- Linares&López (2015) *El Maus en el Soho malagueño: Evolución hacia el postgraffiti*. Isla de Arriarán. (nº42-43) p.7-51
- Lumbreras Krauel, T. (2015) *La gestión cultural en las organizaciones profesionales. El caso del Colegio de Arquitectos de Málaga. (1983-1993)*. Universidad de Málaga.
- Mandel, C. (2007) *Muralismo mexicano: arte público/identidad/memoria colectiva*. Revista Escena. (vol.30, nº61) p.37-54

Marín Cots, P. (2010) *El centro histórico en el siglo XXI como un proceso continuo de memoria cultural de la ciudad*. Urban III Málaga. Arrabales y Carretería. p. 19-28

Martínez Rodríguez, F. (2022) *El uso de los términos “arte urbano” y “graffiti” en la prensa digital española contemporánea*. Ñawi: arte, diseño y comunicación. (vol.6, nº2) p.214-234

Méndez Baiges, M. (2013) *Arte y activismo urbano en los ochenta: El proyecto Sin Larios de Agustín Parejo School*. Arte y Ciudad-Revista de Investigación. (vol.3, nº1) p.309-326

Miranda Mas, C. (2005) *Fundamentos para un arte invisible. El caso de Word\$ Word\$ Word\$ de Rogelio López Cuenca*. Universidad de Granada.

Munárriz, J. (2013) *Investigación y tesis doctoral en Bellas Artes*. Documento orientativo para la realización de la tesis doctoral en bellas artes. Universidad Complutense de Madrid.

Palop, J.J. (1999) *Historia del barrio de la Victoria a través de El Compás*. Isla de Arriarán. (XIII) p.131-144

Pérez Sendra, R. (2020) *Escenas del graffiti en Granada. Una esfera pública de tensión estética y política*. Universidad de Granada.

Rodríguez Escudero, A.D. (2018) *La ciudad de Málaga en el siglo XXI: transformaciones, nueva realidad urbana y retos de futuro*. En Cebrián Abellán, F. (coord.) Ciudades medias y áreas metropolitanas (p.431-451). De la dispersión a la regeneración. Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.

Romeu Aldaya, V. (2017) *La disputa por el valor simbólico en el arte contemporáneo: ¿nueva configuración en el campo del arte?* Andamios. Revista de investigación social. (vol.14, nº34) p.13-33

Santamaría, A. (2014) *Hans Haacke. El arte y la política (Una introducción y una propuesta genealógica)*. Laocoonte. Revista de estética y teoría de las artes. (vol.1, nº1) p.130-150

Siqueiros, D.A. (1924) *Manifiesto del Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores*. Revista El Machete. (nº7) p.4

Vázquez de la Rosa, H. (2021) *La transformación del Ensanche Heredia en Soho. Ciudades creativas, gentrificación y promoción cultural en Málaga*. Arte y políticas de identidad. (Vol.25) p.143-162

Villaespesa, M. (1989) *Síndrome de mayoría absoluta*. Arena. Internacional del Arte. (nº1)

VV.AA. (2016) *Lo banal como patrimonio de la Costa del Sol*. Revista Pasos. (vol.14, nº1) p.253-273

Organización Mundial del Turismo. (1985) *The state's role in protecting and promoting culture as a factor of tourism development and the proper use and exploitation of the national cultural heritage of sites and monuments for tourism*. UNWTO.

Zapata Vázquez, M. (2018) *Málaga, hacia la supremacía del turismo cultural*. AusArt. (nº6, 2) p.181-201

## Prensa digital

### Con autor

Alday, J.M. (28 de abril de 2015) *El otro Soho está en Lagunillas*. Diario Sur. <https://www.diariosur.es/malaga-capital/201504/28/otro-soho-esta-lagunillas-20150428132551.html>

Astorga, J.V. (31 de diciembre de 2017) *'Málaga, ciudad genial', la tarjeta de visita que se hizo en casa*. Diario Sur. <https://www.diariosur.es/malaga-capital/malaga-ciudad-genial-20171231222713-nt.html>

Baena, A. (3 de agosto de 2014) *El graffitero vigués Nano 4814 se suma a la Ruta Artística de Estepona*. Atlántico. <https://www.atlantico.net/articulo/vigo/graffitero-vigues-nano-4814-suma-ruta-artistica-estepona/20140802035234428845.html>

Bas, B. (28 de julio de 2017) *Así es la botella más grafitada del mundo*. El País. [https://elpais.com/elpais/2017/07/28/icon/1501235314\\_020048.html](https://elpais.com/elpais/2017/07/28/icon/1501235314_020048.html)

Bujalance, P. (10 de marzo de 2023) *Borran el mural de 'The Mandalorian' en el Soho de Málaga*. Málaga Hoy. [https://www.malagahoy.es/malaga/Borran-mural-The-Mandalorian-Soho-Malaga\\_0\\_1773423980.html](https://www.malagahoy.es/malaga/Borran-mural-The-Mandalorian-Soho-Malaga_0_1773423980.html)

Bujalance, P. (14 de marzo de 2019a) *La vida por amor al arte, desde el Soho*. Málaga Hoy. [https://www.malagahoy.es/ocio/Arte-urbano-TvBoy-amor-Soho\\_0\\_1336366773.html](https://www.malagahoy.es/ocio/Arte-urbano-TvBoy-amor-Soho_0_1336366773.html)

Bujalance, P. (18 de septiembre de 2019b) *El CAC Málaga volverá a abrir sus puertas antes del 15 de octubre*. Málaga Hoy. [https://www.malagahoy.es/ocio/CAC-Malaga-volvera-abrir-puertas-antes-octubre\\_0\\_1392761183.html](https://www.malagahoy.es/ocio/CAC-Malaga-volvera-abrir-puertas-antes-octubre_0_1392761183.html)

Bujalance, P. (21 de abril de 2015a) *Fernando Francés gana la gestión del MAUS a la tercera convocatoria*. Málaga Hoy. [https://www.malagahoy.es/ocio/Fernando-Frances-MAUS-tercera-convocatoria\\_0\\_909509411.html](https://www.malagahoy.es/ocio/Fernando-Frances-MAUS-tercera-convocatoria_0_909509411.html)

Bujalance, P. (23 de abril de 2019c) *La Fiscalía investigará un supuesto doble pago de obras en el CAC Málaga*. Málaga Hoy. [https://www.malagahoy.es/ocio/Fiscalia-investigara-supuesto-CAC-Malaga\\_0\\_1348365454.html](https://www.malagahoy.es/ocio/Fiscalia-investigara-supuesto-CAC-Malaga_0_1348365454.html)

Bujalance, P. (29 de agosto de 2010) *Donde asoma la esperanza*. Málaga Hoy. [https://www.malagahoy.es/malaga/asoma-esperanza\\_0\\_400760203.html](https://www.malagahoy.es/malaga/asoma-esperanza_0_400760203.html)

Bujalance, P. (5 de agosto de 2019d) *Fernando Francés dimite de su cargo en la Junta de Andalucía*. Málaga Hoy. [https://www.malagahoy.es/ocio/Fernando-Frances-dimite-cargo-Junta-Andalucia\\_0\\_1379562327.html](https://www.malagahoy.es/ocio/Fernando-Frances-dimite-cargo-Junta-Andalucia_0_1379562327.html)

Bujalance, P. (6 de febrero de 2015b) *Suspendido el concurso público para la gestión del MAUS por un error en las bases*. Málaga Hoy. [https://www.malagahoy.es/ocio/Suspendido-concurso-publico-gestion-MAUS\\_0\\_887311876.html](https://www.malagahoy.es/ocio/Suspendido-concurso-publico-gestion-MAUS_0_887311876.html)

Busutil, G. (17 de marzo de 2019) *Málaga, un modelo de despegue cultural*. La Vanguardia. <https://www.lavanguardia.com/cultura/culturas/20190317/461037539680/malaga-museos-arte-picasso-cultura-turismo.html>

Cabrera Pérez, J. (16 de mayo de 2022) *Encuentros subversivos: una feria radical en las suburbias de Málaga*. El Salto. <https://www.elsaltodiario.com/contracultura/encuentros-subversivos-feria-libro-radical-suburbias-malaga>

Cádiz, L. (20 de septiembre de 2023a) *Quince murales para transformar el barrio de El Boquetillo, en Fuengirola*. Diario Sur. <https://www.diariosur.es/costadelsol/murales-transformar-barrio-boquetillo-fuengirola-20230919184551-nt.html>

Cádiz, L. (20 de diciembre de 2023b) *Arte urbano y un paseo de las estrellas 'estilo Hollywood' para embellecer Puerto Marina*. Diario Sur. <https://www.diariosur.es/costadelsol/arte-urbano-paseo-estrellas-estilo-hollywood-embellecer-20231219000700-nt.html>

Cia, B. (24 de diciembre de 2005) *Barcelona aprueba la ordenanza de civismo con reproches cruzados entre ERC e ICV*. El País. [https://elpais.com/diario/2005/12/24/catalunya/1135390040\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2005/12/24/catalunya/1135390040_850215.html)

Codina, E. (20 de septiembre de 2018) *Un enorme mural homenajea a Pablo Ráez, el joven que consiguió que aumentaran las donaciones de médula*. El País. [https://elpais.com/politica/2018/09/19/diario\\_de\\_espana/1537332837\\_402811.html](https://elpais.com/politica/2018/09/19/diario_de_espana/1537332837_402811.html)

De las Heras Bretín, R. (12 de octubre de 2015) *El turismo es peor para el patrimonio que las guerras*. El País. [https://elpais.com/cultura/2015/10/10/actualidad/1444492587\\_837286.html](https://elpais.com/cultura/2015/10/10/actualidad/1444492587_837286.html)

De los Ríos, A. (3 de junio de 2015) *El grafitero Dadi Dreucol paga una sanción por pintar vendiendo su multa como obra de arte*. Diario Sur. <https://www.diariosur.es/malaga-capital/201506/03/dadi-dreucol-paga-sancion-20150603131152.html>

Díaz, A. (4 de octubre de 2007) *Málaga, 1937*. Público. <https://www.publico.es/espana/malaga-1937.html>

Donoso, M. (28 de febrero de 2018) *El CAC alcanza más de cinco millones de visitantes en sus quince años*. Málaga Hoy. [https://www.malagahoy.es/ocio/CAC-alcanza-millones-visitantes-quince\\_0\\_1222677824.html](https://www.malagahoy.es/ocio/CAC-alcanza-millones-visitantes-quince_0_1222677824.html)

Espaliu, P. (1 de diciembre de 1992) *Retrato del artista desahuciado*. El País. [https://elpais.com/diario/1992/12/01/opinion/723164411\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1992/12/01/opinion/723164411_850215.html)

Espejo, B. (15 de octubre de 2013) *Arte de los 80 y 90: de la ilusión al desencanto*. El Cultural. [https://www.lespanol.com/el-cultural/arte/20131015/arte-ilusion-desencanto/16998679\\_0.html](https://www.lespanol.com/el-cultural/arte/20131015/arte-ilusion-desencanto/16998679_0.html)

Extremera, F. (10 de septiembre de 2019) *Torremolinos estrena con Frank Sinatra su propia ruta de murales*. La Opinión de Málaga. <https://www.laopiniondemalaga.es/costa-sol-occidental/2019/09/10/torremolinos-estrena-frank-sinatra-propia-27728671.html>

Fano, R. (16 de noviembre de 2015) *Lacoste LIVE x Jonone*. Neo2. <https://www.neo2.com/lacoste-live-x-jonone/>

Fernández, C. (21 de septiembre de 2008) *Los 80: Málaga en movimiento*. Málaga Hoy. [https://www.malahoy.es/ocio/Malaga-movimiento\\_0\\_188681182.html](https://www.malahoy.es/ocio/Malaga-movimiento_0_188681182.html)

Flores, J. (13 de mayo de 2021) *Okuda pone a Ronda en su mapamundi*. Málaga Hoy. [https://www.malahoy.es/ronda/Okuda-pone-Ronda-mapamundi\\_0\\_1573643594.html](https://www.malahoy.es/ronda/Okuda-pone-Ronda-mapamundi_0_1573643594.html)

Franch, R. (9 de julio de 2019) *El MIAU atrae visitas pero no frena la despoblación*. El Mundo. <https://www.elmundo.es/comunidad-valenciana/castellon/2019/07/09/5d245aa9fdddfcb458b4607.html>

Garcés, L. (18 de junio de 2021) *Okuda regresa a Valencia*. Las provincias. <https://www.lasprovincias.es/culturas/okuda-regresa-valencia-20210618164204-nt.html>

García Padilla, J. (30 de septiembre de 2021) *Ronda busca a golpe de color atraer a la ciudad un turismo más joven*. Nius. [https://www.niusdiario.es/espana/andalucia/ronda-busca-atraer-ciudad-turismo-malaga-murales-grafitis-okuda-arte-moderno\\_18\\_3211172291.html](https://www.niusdiario.es/espana/andalucia/ronda-busca-atraer-ciudad-turismo-malaga-murales-grafitis-okuda-arte-moderno_18_3211172291.html)

García-Trevijano, P. (11 de abril de 2023) *El artista jienense José Ríos pintará el mural más grande del mundo en Almuñécar*. Ideal. <https://www.ideal.es/jaen/jaen/artista-jienense-jose-rios-pintara-mural-grande-mundo-almunecar-20230411174649-nt.html>

Gil, M.D. (3 de mayo de 2023) *El Ayuntamiento y el artista Kato finalizan los murales artísticos de 'El jardín de Ronda'*. Diario Ronda. <https://www.diarioronda.es/2023/05/03/ronda/el-ayuntamiento-y-el-artista-kato-finalizan-los-cinco-murales-artisticos-de-el-jardin-de-ronda>

Gómez, V. (6 de agosto de 2020a) *Fernando Francés abre su hotel en el Centro*. La opinión de Málaga. <https://www.laopiniondemalaga.es/cultura-espectaculos/2020/08/06/fernando-frances-abre-hotel-centro-27475965.html>

Gómez, V. (30 de mayo de 2020b) *Fernando Francés: el regreso de quien nunca se fue*. <https://www.laopiniondemalaga.es/cultura-espectaculos/2020/05/30/fernando-frances-regreso-27537006.html>

González, M.A. (24 de septiembre de 2013) «*Mi mural es una reflexión sobre la revolución industrial; que la gente saque sus conclusiones*». Diario Sur. <https://www.diariosur.es/v/20130922/cultura/mural-reflexion-sobre-revolucion-20130922.html>

Griñán, F. (13 de julio de 2022) *Juan Pablo Yusto: «Arco debería renovarse y admitir a las galerías que tenemos más influencia»*. Diario Sur. <https://www.diariosur.es/culturas/juan-pablo-yusto-20220712194632-nt.html>

Griñán, F. (13 de octubre de 2023) *Invader y Fernando Francés, absueltos del delito contra el patrimonio por la 'invasión' de marcianitos en Málaga*. <https://www.diariosur.es/culturas/absuelven-artista-frances-invader-colocacion-mosaicos-edificios-centro-20231013140227-nt.html>

Gutierrez, F. (21 de septiembre de 2020) *Unos diez mil estudiantes de enseñanzas artísticas e idiomas en Málaga retoman las clases*. Diario Sur. <https://www.diariosur.es/malaga/diez-estudiantes-ensenanzas-20200921125922-nt.html>

Hermoso, L. (15 de mayo de 2022) *15-M: no se pudo*. Jot Down. <https://www.jotdown.es/2022/05/15-m-no-se-pudo/>

Hinojosa, J. (15 de junio de 2020) *El puente peatonal del CAC pasa a la historia tras solo treinta años en uso*. Diario Sur. <https://www.diariosur.es/malaga-capital/puente-peatonal-pasa-20200615112407-nt.html>

Jiménez, F. (18 de mayo de 2023) *El Guadalmedina se lava la cara... por elecciones*. <https://www.diariosur.es/malaga-capital/guadalmedina-pone-guapo-elecciones-20230515130205-nt.html>

Joric, C. (04 de septiembre de 2015) *¿Por qué nos gustan los años ochenta?* <https://www.lavanguardia.com/historiayvida/mas-historias/20190628/47312240079/por-que-nos-gustan-los-anos-ochenta.html>

Keyles, J.L. (5 de febrero de 2018) *Cómo Instagram y la cultura hípster revivieron la publicidad pintada a mano.* New York Times. <https://www.nytimes.com/es/2018/02/05/espanol/cultura/mural-spotify-colossal-publicidad.html>

L.O. (13 de mayo de 2021) *Okuda inunda Ronda de color.* La Opinión de Málaga. <https://www.laopiniondemalaga.es/municipios/2021/05/13/okuda-san-miguel-da-color-51765170.html>

López Cuenca, R. (8 de enero de 2019) *Que parezca un accidente.* El País. [https://elpais.com/cultura/2019/01/07/babelia/1546871029\\_252083.html](https://elpais.com/cultura/2019/01/07/babelia/1546871029_252083.html)

López, A.J. (11 de julio de 2014a) *Yusto/Giner lleva el arte de la calle a la sala.* Diario Sur. <https://www.diariosur.es/culturas/201407/11/yusto-giner-lleva-arte-20140710234645.html>

López, A.J. (24 de julio de 2020) *Julio Anaya, arte codiciado entre los desechos.* Diario Sur. [https://www.diariosur.es/culturas/julio-anaya-arte-20200724163832-nt.html#new\\_tab](https://www.diariosur.es/culturas/julio-anaya-arte-20200724163832-nt.html#new_tab)

López, A.J. (24 de junio de 2015) *El nuevo cauce del Soho.* Diario Sur. <https://www.diariosur.es/culturas/201506/24/nuevo-cauce-soho-20150623231703.html>

López, A.J. (26 de julio de 2018) *Los Encuentros de Genalguacil suman apoyos para salvar su edición de este año.* Diario Sur. <https://www.diariosur.es/culturas/encuentros-genalguacil-suman-20180726224451-nt.html>

López, A.J. (26 de noviembre de 2013) *El programa MAUS en el Soho ha costado 121.050 euros.* Diario Sur. <https://www.diariosur.es/20131126/mas-actualidad/cultura/programa-maus-soho-costado-201311261942.html>

López, A.J. (29 de noviembre de 2014b) *Nuevo mural urbano en Málaga.* Diario Sur. <https://www.diariosur.es/culturas/201411/29/nuevo-mural-urbano-malaga-20141128215631.html>

Losa, J. (28 de junio de 2021) *¿Okuda o Blu?: cuando el arte urbano se convierte en agente gentrificador*. Público. <https://www.publico.es/culturas/okuda-blu-arte-urbano-convierte-agente-gentrificador.html>

M.A.G. (5 de julio de 2023) *Dos murales en el barrio de El Boquetillo en Fuengirola, entre los 25 mejores murales de todo el mundo*. Málaga Hoy. [https://www.malagahoy.es/la-farola/murales-barrio-Boquetillo-Fuengirola-mejores-mundo\\_0\\_1808221115.html](https://www.malagahoy.es/la-farola/murales-barrio-Boquetillo-Fuengirola-mejores-mundo_0_1808221115.html)

Madueño, J.J. (9 de agosto de 2019) *El fin del tobogán de los moratones de Estepona*. Diario ABC. [https://sevilla.abc.es/andalucia/malaga/sevi-tobogan-moratones-estepona-201908090130\\_noticia.html](https://sevilla.abc.es/andalucia/malaga/sevi-tobogan-moratones-estepona-201908090130_noticia.html)

Maldonado, L. (13 de febrero de 2017) *Grafitis para espantar a los 'hipsters'*. El Español. [https://www.elespanol.com/cultura/arte/20170209/192481371\\_0.html](https://www.elespanol.com/cultura/arte/20170209/192481371_0.html)

Marinetto, P. (3 de marzo de 2023) *Javier Calleja, el artista malagueño más cotizado en el mundo, vuelve a casa para llenarla de pequeños héroes: «Era un sueño»*. <https://sevilla.abc.es/andalucia/malaga/javier-calleja-artista-malagueno-cotizado-mundo-vuelve-20230303144750-nts.html>

Márquez, C. (16 de diciembre de 2019) *El Ayuntamiento de Estepona convoca el II Concurso Internacional de Murales en colaboración con Unicaja*. Diario Sur. <https://www.diariosur.es/marbella-estepona/ayuntamiento-estepona-convocan-20191216162144-nt.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F>

Martínez, P. (2 de septiembre de 2023) *Málaga se promociona en Basilea con un mural gigante de arte urbano*. Diario Sur. <https://www.diariosur.es/turismo/malaga-promociona-basilea-mural-gigante-arte-urbano-20230902135642-nt.html>

Martínez, P. (30 de abril de 2023) *Málaga atrae la atención de Múnich con un mural picassiano*. Diario Sur. <https://www.diariosur.es/turismo/malaga-atrae-atencion-munich-mural-picassiano-20230428203855-nt.html>

Martínez, P. (7 de diciembre de 2023) *Málaga desembarca en Shanghái con Picasso como gran reclamo turístico*. Diario Sur. <https://www.diariosur.es/turismo/malaga-desembarca-shanghai-picasso-gran-reclamo-turistico-20231207134643-nt.html>

Matas, A. (9 de junio de 2019) *El regreso de Brigitte Bardot*. Andalucía información. <https://andaluciainformacion.es/torremolinos/831543/el-regreso-de-brigitte-bardot/>

Melgar, V. (12 de junio de 2022) *La Ronda más urbana se abre paso*. Diario Sur. <https://www.diariosur.es/interior/ronda/ronda-urbana-abre-20220611135835-nt.html>

Mellado, S. (20 de noviembre de 2013) *Un mural para la historia*. El país. [https://elpais.com/ccaa/2013/11/18/andalucia/1384789442\\_144507.html](https://elpais.com/ccaa/2013/11/18/andalucia/1384789442_144507.html)

M.J.D.A. (10 de mayo de 2023) *Comienza la instalación de la primera escultura pública de Javier Calleja en Molina Larios de Málaga*. Málaga Hoy. [https://www.malagahoy.es/ocio/escultura-Javier-Calleja-Molina-Larios-Malaga\\_0\\_1791721702.html](https://www.malagahoy.es/ocio/escultura-Javier-Calleja-Molina-Larios-Malaga_0_1791721702.html)

Morales, C. (13 de mayo de 2021) *La cultura post 15M se convierte en un reflejo de las limitaciones del movimiento*. Info Libre. [https://www.infolibre.es/cultura/cultura-post-15m-convierte-reflejo-limitaciones-movimiento\\_1\\_1197523.html](https://www.infolibre.es/cultura/cultura-post-15m-convierte-reflejo-limitaciones-movimiento_1_1197523.html)

Paredes, T. (15 de julio de 2018) *Calleja sigue creciendo*. La Vanguardia. <https://yusto-giner.com/wp-content/uploads/2020/08/La-vanguardia-javier-calleja-sigue-creciendo.pdf>

Pavón, L. (4 de octubre de 2016) *Estepona inaugura un mural de 30 metros de altura de temática marinera*. Diario Sur. <https://www.diariosur.es/marbella-estepona/201610/04/estepona-inaugura-mural-metros-20161004003557-v.html>

Pavón, L. (6 de febrero de 2016) *Un mural plasmado en siete edificios completa el entorno del Parque Botánico*. Diario Sur. <https://www.diariosur.es/marbella-estepona/201602/06/mural-plasmado-siete-edificios-20160206004220-v.html>

- Pedrosa, J. (3 de enero de 2023) *Málaga es la ciudad más buscada del mundo en Airbnb para 2023*. Málaga Hoy. [https://www.malahoy.es/malaga/Malaga-ciudad-buscada-mundo-Airbnb\\_0\\_1753324964.html](https://www.malahoy.es/malaga/Malaga-ciudad-buscada-mundo-Airbnb_0_1753324964.html)
- Pinto, C. (29 de octubre de 2019) *Bellas Artes está de moda*. Diario Sur. <https://www.diariosur.es/cronica-universitaria/bellas-artes-moda-20191029000720-ntvo.html>
- R.C. (27 de febrero de 2023) *Disney+ escoge a Belin para su mural en Málaga: un grafiti de la serie de Star Wars*. Málaga Hoy. [https://www.malahoy.es/ocio/Disney-escoge-Berlin-mural-Malaga-grafiti-serie-Star-Wars\\_0\\_1770124284.html](https://www.malahoy.es/ocio/Disney-escoge-Berlin-mural-Malaga-grafiti-serie-Star-Wars_0_1770124284.html)
- R.L. (8 de noviembre de 2023) *Fuengirola inaugurará el paseo de los murales con una gran fiesta en El Boquetillo*. Málaga Hoy. [https://www.malahoy.es/provincia/Fuengirola-inaugurara-paseo-murales-fiesta-Boquetillo\\_0\\_1846017565.html](https://www.malahoy.es/provincia/Fuengirola-inaugurara-paseo-murales-fiesta-Boquetillo_0_1846017565.html)
- R.L. (1 de diciembre de 2013) *Un bulevar de grafiteros*. [https://www.malahoy.es/malaga/bulevar-grafiteros\\_0\\_757724669.html](https://www.malahoy.es/malaga/bulevar-grafiteros_0_757724669.html)
- Quintana, M. (13 de enero de 2023) *'Ronda Destino Sostenible' y 'Vertigo Fashion Bridge', propuestas para Fitur*. Andalucía Información. <https://andaluciainformacion.es/ronda/1168521/ronda-destino-sostenible-y-vertigo-fashion-bridge-propuestas-para-fitur/>
- Quiroga, N. (4 de marzo de 2019) *El milagro de un museo inacabado y un pueblo que volvió a reencontrarse*. El País. [https://elpais.com/sociedad/2019/03/01/pienso\\_luego\\_actuo/1551452116\\_864947.html](https://elpais.com/sociedad/2019/03/01/pienso_luego_actuo/1551452116_864947.html)
- Quirós, P. (24 de julio de 2019) *El presidente de Nuevo San Andrés segunda fase invita al alcalde a vivir una semana en su barrio para que vea las deficiencias*. Diario Sur. <https://www.diariosur.es/malaga-capital/presidente-nuevo-andres-20190724132633-nt.html>
- R.C. (11 de junio de 2014) *Google selecciona el MAUS para su Street art Project*. [https://www.malahoy.es/ocio/Google-MAUS-Street-Art-Project\\_0\\_815318572.html](https://www.malahoy.es/ocio/Google-MAUS-Street-Art-Project_0_815318572.html)

Recio, A. (11 de mayo de 2023) *El artista Javier Calleja instala una gran escultura en pleno centro de Málaga*. El Español. [https://www.elespanol.com/malaga/cultura/20230511/artista-javier-calleja-instala-escultura-centro-malaga/762923892\\_0.html](https://www.elespanol.com/malaga/cultura/20230511/artista-javier-calleja-instala-escultura-centro-malaga/762923892_0.html)

Recio, A. (3 de mayo de 2022) *Las cuatro zonas prohibitivas para comprar una vivienda en Málaga capital*. Málaga Hoy. [https://www.malagahoy.es/malaga/cuatro-zonas-prohibitivas-comprar-vivienda-malaga-capital\\_0\\_1680132552.html](https://www.malagahoy.es/malaga/cuatro-zonas-prohibitivas-comprar-vivienda-malaga-capital_0_1680132552.html)

Roche, A. (2 de febrero de 2010) *El estigma de vivir en Nuevo San Andrés*. Diario Sur. <https://www.diariosur.es/20100202/malaga/estigma-vivir-nuevo-andres-20100202.html>

Sáinz, B. (13 de junio de 2020) *Arte, despilfarro o provocación: la intervención de Okuda en el Faro de Ajo levanta una ola de críticas en Cantabria*. Eldiario.es. [https://www.eldiario.es/cantabria/sociedad/arte-okuda-faro-ajo-cantabria\\_1\\_6025576.html](https://www.eldiario.es/cantabria/sociedad/arte-okuda-faro-ajo-cantabria_1_6025576.html)

Sánchez, N. (12 de julio de 2023) *La 'invasión de Málaga por las figuras pixeladas del artista Invader llega a juicio*. Diario Sur. <https://elpais.com/cultura/2023-07-12/la-invasion-de-malaga-por-las-figuras-pixeladas-del-artista-invader-llega-a-juicio.html>

Sánchez, N. (3 de mayo de 2021) *De Joaquín Phoenix a Brigitte Bardot: el gallego que lleva a las estrellas de Hollywood a los muros abandonados de Málaga*. El País. <https://elpais.com/icon-design/creadores/2021-05-03/de-joaquin-phoenix-a-brigitte-bardot-el-gallego-que-lleva-a-las-estrellas-de-hollywood-a-los-muros-abandonados-de-malaga.html>

Sánchez, S. (12 de febrero de 2022) *Así eran las 'tecnocasas' que ahora quiere rescatar la Junta para el Centro de Málaga*. El Español. [https://www.elespanol.com/malaga/malaga-ciudad/20220212/tecnocasas-ahora-quiere-rescatar-junta-centro-malaga/649435116\\_0.html#:~:text=Son%20pisos%20en%20alquiler%20destinados,trabajo%20en%20el%20mismo%20inmueble](https://www.elespanol.com/malaga/malaga-ciudad/20220212/tecnocasas-ahora-quiere-rescatar-junta-centro-malaga/649435116_0.html#:~:text=Son%20pisos%20en%20alquiler%20destinados,trabajo%20en%20el%20mismo%20inmueble)

Sánchez, S. (4 de julio de 2020a) *La encrucijada del centro y su modelo económico*. Málaga hoy. [https://www.malagahoy.es/malaga/encrucijada-Centro-modelo-economico\\_0\\_1479452383.html](https://www.malagahoy.es/malaga/encrucijada-Centro-modelo-economico_0_1479452383.html)

Sánchez, S. (6 de noviembre de 2020b) *El plan de las 'tecnocasas' en el Centro de Málaga sobrevivirá en una promoción en la calle Lagunillas*. Málaga Hoy. [https://www.malagahoy.es/malaga/tecnocasas-Centro-Malaga-Lagunillas\\_0\\_1516948786.html](https://www.malagahoy.es/malaga/tecnocasas-Centro-Malaga-Lagunillas_0_1516948786.html)

Siwi, M. (6 de enero de 2016) *Pixação: the story behind São Paulo's 'angry' alternative to graffiti*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/cities/2016/jan/06/pixacao-the-story-behind-sao-paulos-angry-alternative-to-graffiti>

Soto, J. (13 de marzo de 2019) *El artista TVBoy hará un graffiti en la pared donde Urbanismo ya obligó a borrar varios dibujos*. Diario Sur. <https://www.diariosur.es/malaga-capital/artista-tvboy-hara-20190313222649-nt.html>

Soto, J. (13 de mayo de 2016) *El Ayuntamiento de Málaga prohíbe el arte no oficial en el Soho*. Diario Sur. <https://www.diariosur.es/malaga-capital/201605/13/ayuntamiento-malaga-prohibe-arte-20160512224450.html>

Sotorrío, R. (10 de mayo de 2023a) *Javier Calleja, a la cabeza del arte en la calle*. Diario Sur. <https://www.diariosur.es/culturas/javier-calleja-cabeza-arte-calle-20230510214417-nt.html>

Sotorrío, R. (15 de junio de 2013a) *SMS Festival: Así suena el riesgo*. Diario Sur. <https://www.diariosur.es/v/20130613/cultura/festival-suena-riesgo-20130614.html>

Sotorrío, R. (17 de febrero de 2023b) *Málaga en Arco: otro año sin galerías pero con más artistas*. Diario Sur. <https://www.diariosur.es/culturas/malaga-arco-galerias-artistas-20230215201303-nt.html>

Sotorrío, R. (19 de julio de 2013b) *Pintadas sobre pinturas en el Soho*. Diario Sur. <https://www.diariosur.es/20130719/local/malaga/pintadas-sobre-pinturas-soho-201307191339.html>

Sotorrío, R. (22 de julio de 2013c) *ROA: «Que el graffiti entre en un museo no significa que vendas tu alma al diablo»*. Diario Sur. <https://www.diariosur.es/v/20130718/cultura/graffiti-entre-museo-significa-20130718.html>

Stuber, M. (28 de julio de 2014) *Mirada al bulevar de San Andrés*. La Opinión de Málaga. <https://www.laopiniondemalaga.es/malaga/2014/07/28/mirada-bulevar-san-andres-28612062.html>

Vargas, I. (15 de julio de 2021) *El Soho de Málaga: de fallido barrio de las artes a nueva atracción turística*. El Español. [https://www.elespanol.com/malaga/vivir/20210715/soho-malaga-fallido-barrio-artes-atraccion-turistica/595191491\\_0.html](https://www.elespanol.com/malaga/vivir/20210715/soho-malaga-fallido-barrio-artes-atraccion-turistica/595191491_0.html)

Vargas, I. (29 de octubre de 2019) *Fernando Francés es absuelto de la agresión a Marina Vargas por falta de pruebas*. [https://www.malagahoy.es/malaga/Fernando-Frances-absuelto-agresion-Marina-Vargas\\_0\\_1405059972.html](https://www.malagahoy.es/malaga/Fernando-Frances-absuelto-agresion-Marina-Vargas_0_1405059972.html)

Vidal, M. (9 de marzo de 2012) *El arte contemporáneo tiene nueva 'casa' en Marbella*. Málaga Hoy. [https://www.malagahoy.es/ocio/arte-contemporaneo-nueva-casa-Marbella\\_0\\_568143846.html](https://www.malagahoy.es/ocio/arte-contemporaneo-nueva-casa-Marbella_0_568143846.html)

Vora, S. (17 de agosto de 2016) *A Cultural Hub Takes Form in Málaga*. New York Times. <https://www.nytimes.com/2016/08/21/travel/malaga-spain-beach-holidays.html>

Zori del Amo, J. (21 de junio de 2016) *Lagunillas, el auténtico Soho de Málaga*. Condé Nast Traveler. <https://www.traveler.es/viajes-urbanos/articulos/lagunillas-el-autentico-soho-de-malaga/9060>

Zotano, J. (14 de marzo de 2018) *Una protesta en busca de un nuevo rumbo para el CAC*. La Opinión de Málaga. <https://www.laopiniondemalaga.es/cultura-espectaculos/2018/03/14/protesta-busca-nuevo-rumbo-cac-28050099.html>

Zotano, J. (15 de enero de 2015) *Vuelven a convocar el concurso para la gestión del II MAUS*. La Opinión de Málaga. <https://www.laopiniondemalaga.es/cultura-espectaculos/2015/01/15/vuelven-convocar-concurso-gestion-ii-28569192.amp.html>

## **Sin autor**

*Adiós grafitis, hola jardines verticales: el plan del Ayuntamiento para el último tramo del Guadalmedina*. (3 de abril de 2023) El Español. [https://www.elespanol.com/malaga/malaga-ciudad/20230403/adios-grafitis-jardines-verticales-actuaciones-ayuntamiento-guadalmedina/753424884\\_0.html](https://www.elespanol.com/malaga/malaga-ciudad/20230403/adios-grafitis-jardines-verticales-actuaciones-ayuntamiento-guadalmedina/753424884_0.html)

*Ava Gardner se cita con Frank Sinatra en Torremolinos.* (13 de noviembre de 2020) Heraldo. <https://www.heraldo.es/noticias/ocio-y-cultura/2020/11/13/ava-gardner-se-cita-con-frank-sinatra-en-torremolinos-1405105.html>

*Comienza el II Concurso de Murales Artísticos de Estepona (Málaga) que elevará a 60 el número de obras en la localidad.* (3 de marzo de 2020) Europa Press. <https://www.europapress.es/andalucia/malaga-00356/noticia-comienza-ii-concurso-murales-artisticos-estepona-malaga-eleva-60-numero-obras-localidad-20200303163953.html>

*Cómo operan las tribus de grafiteros en el subte porteño.* (9 de enero de 2020) Clarín. [https://www.clarin.com/ciudades/operan-tribus-grafiteros-subte-porteno\\_0\\_c4PpKNc0.html](https://www.clarin.com/ciudades/operan-tribus-grafiteros-subte-porteno_0_c4PpKNc0.html)

*El arte urbano de Selim Varol invade el CAC de Málaga.* (22 de marzo de 2013) La Opinión de Málaga. <https://www.laopiniondemalaga.es/cultura-espectaculos/2013/03/22/arte-urbano-selim-varol-invade-28746394.html>

*El artista urbano D. Darko hace un guiño a los vanguardistas en el Museo Ruso de Málaga.* (19 de marzo de 2018) Málaga Hoy. [https://www.malahoy.es/ocio/Darko-vanguardistas-Museo-Ruso-Malaga\\_0\\_1228377818.html](https://www.malahoy.es/ocio/Darko-vanguardistas-Museo-Ruso-Malaga_0_1228377818.html)

*El artista urbano Dadi Dreucol aborda el fenómeno ‘Toy Graffiti’ en un encuentro en el Museo Picasso Málaga.* (20 de enero de 2022) Europa Press. <https://www.europapress.es/andalucia/malaga-00356/noticia-artista-urbano-dadi-dreucol-aborda-fenomeno-toy-graffiti-encuentro-museo-picasso-malaga-20220120123255.html>

*El Ayuntamiento de Rivas tapa ‘El origen del mundo’ porque está cerca de un colegio.* (8 de julio de 2019) Público. <https://www.publico.es/culturas/ayuntamiento-rivas-tapa-graffiti-sam3.html>

*El Ayuntamiento instala un nuevo mural artístico en la pista deportiva de San Rafael.* (5 de julio de 2022) Diario de Ronda. <https://www.diarioronda.es/2022/07/05/ronda/el-ayuntamiento-instala-un-nuevo-mural-artistico-en-la-pista-deportiva-de-san-rafael>

*El CAC Málaga, mejor museo de España según las valoraciones de Facebook.* Diario Sur. (13 de diciembre de 2016) <https://www.diariosur.es/culturas/201612/13/malaga-mejor-museo-espana-20161213181059.html>

*El Centre Pompidou descubre la intervención de Darko para Málaga de Festival 2019.* (21 de febrero de 2019) Europa Press. <https://www.europapress.es/andalucia/malaga-00356/noticia-centre-pompidou-descubre-intervencion-darko-malaga-festival-2019-20190221151932.html>

*El proyecto 'Málaga más bella' contribuye a la revitalización urbana del distrito este con un nuevo grafiti.* (30 de abril de 2018) Europa Press. <https://www.europapress.es/andalucia/malaga-00356/noticia-proyecto-malaga-mas-bella-contribuye-revitalizacion-urbana-distrito-nuevo-grafiti-20180430160838.html>

*Estepona acogerá el I Concurso Internacional de Murales donde 10 artistas ejecutarán simultáneamente sus obras.* (6 de febrero de 2017) Ayuntamiento de Estepona <https://ayuntamiento.estepona.es/noticia/12901-estepona-acogera-el-i-concurso-internacional-de-murales-donde-10-artistas-ejecutaran-simultaneamente-sus-obras.html>

*Estepona exhibe el mural artístico más grande de España con casi 1.000 metros cuadrados.* (17 de enero de 2014) El Mundo. <https://www.elmundo.es/andalucia/2014/01/17/52d9194cca4741e6798b4572.html#:~:text=El%20municipio%20malague%C3%B1o%20de%20Estepona,el%20m%C3%A1s%20grande%20de%20Espa%C3%B1a>

*Fotos de la exposición de Javier Calleja en Yusto/Giner.* (9 de junio de 2018) Diario Sur. <https://www.diariosur.es/culturas/javier-fotos-exposicion-javier-calleja-yustoginer-20180609233753-ga.html>

*Genalguacil presenta en ARCO su proyecto 'Lumen' en el que participarán cuatro prestigiosos artistas.* (7 de marzo de 2019) Diario de Ronda. <https://www.diarioronda.es/2019/03/07/comarca/genalguacil-presenta-en-arco-su-proyecto-lumen-en-el-que-participaran-cuatro-prestigiosos-artistas>

*Grafiteros aunarán arte y urbanismo para adecuar el entorno del bulevar del tren en la capital.* (5 de noviembre de 2013) Europa Press. <https://www.europapress.es/andalucia/malaga-00356/noticia-grafiteros-aunaran-arte-urbanismo-adecuar-entorno-bulevar-tren-capital-20131105174607>

*La Junta sostiene que Fernando Francés vendió su empresa un día antes de su nombramiento.* (3 de mayo de 2019) Málaga Hoy. [https://www.malahoy.es/ocio/Junta-sostiene-Fernando-Frances-vendio-empresa-antes-nombramiento\\_0\\_1351365244.html](https://www.malahoy.es/ocio/Junta-sostiene-Fernando-Frances-vendio-empresa-antes-nombramiento_0_1351365244.html)

*Málaga presenta su marca como capital de museos.* (18 de abril de 2017) El Mundo. <https://www.elmundo.es/andalucia/2017/04/18/58f63b1446163fbe378b4575.html>

*Malasaña: Destrozan los murales pintados en los comercios.* (19 de abril de 2016) Telemadrid. <https://www.telemadrid.es/noticias/madrid/Malasangana-Destrozan-murales-pintados-comercios-0-1785721439--20160419032223.html>

*MAUS: una buena idea mal gestionada.* (28 de noviembre de 2013) La Opinión de Málaga. <https://www.laopiniondemalaga.es/cultura-espectaculos/2013/11/28/maus-buena-idea-mal-gestionada-28678672.html>

*Miles de personas se movilizan en ocho ciudades al grito de “No se Vende”.* (12 de mayo de 2018) El Salto. <https://www.elsaltodiario.com/ciudad/miles-de-personas-se-manifiestan-en-diez-ciudades-al-grito-de-no-se-vende>

*Obey in Málaga part I* (17 de noviembre de 2013) OBEY. <https://obeyclothing.com/blogs/zine/obey-in-malaga-part-1>

*Obey trae la paz y la libertad al Soho* (18 de noviembre de 2013). La Opinión de Málaga. <https://www.laopiniondemalaga.es/cultura-espectaculos/2013/11/18/obey-trae-paz-libertad-soho-28683364.html>

*Okuda finaliza su tercer mural en Ronda inspirado en la Gioconda.* (29 de septiembre de 2021) Andalucía Información. <https://andaluciainformacion.es/ronda/998604/okuda-finaliza-su-tercer-mural-en-ronda-inspirado-en-la-gioconda/>

*Rivas mantendrá en su lugar original la obra de Sam3 que homenajea ‘El origen del mundo’.* (9 de julio de 2019) Diario de Rivas. <https://www.diarioderivas.es/valla-sam3-pintura-colegio-se-queda-rivas/>

*Ronda vuelve a FITUR presentando las últimas acciones promocionales y la modernización de los servicios de Turismo de Ronda.* (19 de mayo de 2021) Diario de Ronda. <https://www.diarioronda.es/2021/05/19/ronda/ronda-vuelve-a-fitur-presentando-las-ultimas-acciones-promocionales-y-la-modernizacion-de-los-servicios-de-turismo-de-ronda>





## **ANEXO 1: Entrevistas íntegras**



## **A1.1. Rogelio López Cuenca (28 de octubre de 2019. Nerja, Málaga)**

**- La primera actividad artística reconocida de Rogelio López Cuenca es con el grupo artístico Agustín Parejo School en Málaga. ¿Qué acogida recibieron estas primeras intervenciones?**

Comenzamos a hacer cosas a finales de los setenta, pero tampoco realizábamos ningún seguimiento de lo que se decía por ahí. Ni siquiera podría decir que tuviéramos pretensiones de hacer arte. Estábamos en otra onda. Simplemente hacíamos cosas en la calle, con vagas referencias de lo que te llegaba por las revistas *underground* de la época: la revista Star, Ajoblanco, etcétera.

**- ¿De qué año exactamente estamos hablando?**

El núcleo original del grupo nos conocimos en el 77. Al principio no “firmábamos” las acciones. Ni siquiera teníamos nombre. Agustín Parejo School se inventa para la primera exposición, en 1982. Es precisamente a partir de entonces cuando lo que hacíamos se empieza a ver como arte y no, por ejemplo, una gamberrada. Por más gamberro que sea, si algo está colgado de la pared, en una sala de exposiciones ... no puede ser otra cosa que arte o, por lo menos, algo que aspira a serlo. El cruce de esa línea se debió a un singular personaje muy activo en la época, Andrés García Cubo, que llevó la sala de exposiciones del Ateneo esos años y nos invitó tras ver las cosas de la calle. Entonces no existían las redes sociales, ni publicación alguna le había prestado atención. Daría con nosotros a través de amistades comunes.

**- Hablamos de que fue algo muy local, muy familiar ...**

Sí, pero su potencialidad tuvo que ser percibida por alguien que venía de fuera y lo podía entender a la luz de lo que pasaba en otros sitios. Andrés venía del Madrid de la Movida ... Tan mitificada y también criticada tras su institucionalización en la segunda legislatura del PSOE, pero que obviamente tuvo una base real, no fue un invento.

**- Hemos hablado antes del año 82, ¿antes de ese año habíais hecho algo más allá de la provincia de Málaga?**

No. Todo fue en el ámbito local.

**- ¿Después se hizo algo fuera?**

Yo creo que casi todo fue local. Se participaba en convocatorias de poesía experimental, por ejemplo, en Madrid, o de *copy-art*, en Barcelona. El propio García Cubo organizó una exposición en Madrid, donde participamos, ya en el 87. Y por esa época también estuvimos en otra en Sevilla, creo que era un concurso, en el Museo de Arte Contemporáneo, y en Madrid, en otra organizada por ese mismo museo. Pero en la calle no, eso siempre en Málaga.

**- Me interesa el hecho de que me hayas comentado que prácticamente desde los comienzos ya hubo relación con galerías e instituciones.**

No eran galerías (la primera, y me parece que la única, creo que fue la de Pedro Pizarro, que abrió en Alhaurín el Grande, en 1986), sino más bien salas de exposiciones de instituciones de diverso tipo.

**- De todas formas, por donde iba es que, al ser un grupo de artistas anónimo, ¿cuál era el procedimiento en caso de vender o de reclamar cualquier autoría?**

Tomamos el nombre de la calle en que vivíamos. Cuando la gente empezó a preguntar quiénes éramos, quién formaba parte del grupo, empezamos a jugar con ese punto de la confusión y del anonimato. La gente pensaba que Agustín Parejo era uno de los miembros del grupo, el “líder” a lo mejor. Vamos, que no fue una idea estudiada. Igualmente, el grupo no se disolvió premeditadamente si no que la energía que motivaba su actividad se fue gastando. Acerca de vender o reclamar autoría... no se dio el caso, que yo recuerde. Si se vendió alguna cosa, no sería nada de envergadura. Pero, además, no es solo que no existiera mercado para aquello, sino que no se trataba de un grupo de artistas como actualmente se puede entender, sino de una gente que vivía junta en la misma casa y lo compartía todo, desde la comida a las lecturas... y esa producción “artística” hay que entenderla como parte de aquella experiencia vital.

**- Continuando con A.P.S., ¿seguíais realizando intervenciones en la calle una vez que se os llevó a salas de exposiciones cerradas?**

Si, principalmente grafitis, pegada de carteles. También acciones y performances callejeras. Y participábamos en redes de intercambio por correo, por ejemplo, de música experimental.

**- ¿Y esto termina aproximadamente cuándo?**

Yo creo que la última obra de A.P.S. tiene una aspiración pública y se realiza con amparo institucional; fue el proyecto de intervención sobre el monumento al Marqués de Larios; que, aunque no se pudo realizar, tuvo una dimensión callejera, que fue la pegada de carteles, distribución de postales, pegatinas, camisetas... Es interesante, porque hubo esa acción callejera horizontal, una actividad como las del principio. Y era institucional ya que queríamos hacer algo que precisaba de ese apoyo, aunque al final no se hiciera tal y como se pretendía. También el Colegio de Arquitectos colaboró ofreciendo la sala de exposiciones para mostrar el proyecto no realizado. Fue un proyecto en el que se trenzaban esos tres niveles: el callejero, el institucional y el expositivo.

**- Esto último fue en el año 92, una diferencia de 10 años desde la primera exposición institucional. Desde entonces no hubo mucho más. Sin embargo, ahora seguimos conociendo A.P.S. ¿Puede que la actividad individual posterior de Rogelio López Cuenca haya reivindicado la actividad de este grupo?**

Del modo que ha pasado, ese aspecto está implícito. Por ejemplo, cuando el MACBA organiza, la exposición “Antagonismos. Casos de estudio”, en 2001, precedente del proyecto “Desacuerdos”, que era una relectura del arte antagonista de los setenta y los ochenta, y que ha producido un montón de textos sobre la música, de poesía experimental, sobre el feminismo y demás. Se empezó en el MACBA lo que después se ha continuado en el Reina Sofía con Borja Villeda, es decir, una relectura del arte contemporáneo español que quiere cuestionar la centralidad que tuvo el invento de los años ochenta de figuras como Barceló, el auge de la pintura y tal. ¿Qué pasó con todo el arte conceptual, callejero, y demás manifestaciones que había? Se estaban buscando esas genealogías. En “Antagonismos” se incluyó el proyecto “Caucus” (Vota Moreno) de A.P.S. que es del 86. ¿Cómo conocían la existencia de ese trabajo? Yo me imagino que quizás a través de Antoni Muntadas, y él conocía al principal protagonista de la acción, ¡el mismísimo Moreno!, a través de su relación conmigo. Y pienso en él porque es una especie de nodo andante que va poniendo constantemente en contacto a unos con otros. Es verdaderamente admirable ese papel de “conector” de Muntadas y procuro en lo posible hacer lo mismo.

**- Cambiando de tercio, me gustaría preguntarte si recuerdas algún otro grupo pionero de la**

### **intervención artística urbana en Málaga.**

En esa época se había impuesto el escenario dominante del paradigma del regreso de la pintura, y otras cosas, como el *mail art* o la intervención en la calle se presentaban como antiguallas pasadas de moda. También el discurso político se veía como anticuado. Se impuso la idea de que la política la hacían los políticos profesionales y lo demás sobraba. Entonces, como nos dijo alguien una vez en una mesa redonda, los artistas lo que teníamos que hacer era buscar la belleza. En el ámbito artístico local recuerdo grupos de pintores que editaban alguna revista, pero poco más. Esa era la tónica dominante. Esto lo comentaba en una conferencia reciente donde decía que, si pasé a la galería, en la segunda mitad de los ochenta es porque no había nada más. Hubo una supresión absoluta de otras posibilidades. A tono con la célebre frase de Alfonso Guerra de que cualquier cosa a la izquierda del PSOE era ya competencia de la Guardia Civil, o sea, algo ilegal y que había que perseguir. Una cosa muy salvaje. Y en el mundo del arte pues pasó lo mismo. En ese momento, lo que no fuese pintura era invisible, no se podía hacer otra cosa, exponer en una galería era una cuestión de supervivencia. Recuerdo un programa de La Edad de Oro, que entonces era como la biblia televisiva moderna, donde se mofaban del *mail art* como algo pasado de moda, mientras que se exaltaba la pintura como algo que, a la vez que era lo más moderno y actual, no tenía edad, era ajeno a las modas. Algo verdaderamente revelador acerca de cómo se construye un pensamiento hegemónico y de cómo se fabrica y se difunde ideología.

#### **- A.P.S. viajaba a París, Barcelona, etcétera, ¿qué referentes teníais entonces?**

Al principio la cosa era muy intuitiva. En 2007 hice un trabajo en Roma sobre el activismo político y la cultura alternativa en torno al año 77, y me sorprendía viendo cómo los fanzines que hacíamos eran tan parecidos a los italianos de esa época, sin conocerlos. Sé que es un poco idealista pensar que las cosas están sin más flotando en el ambiente, por eso hay más bien que pensar que quizás si te llegaba una cosa de Barcelona, pues tenía un eco de las de Milán y así sucesivamente. Es el principio del *trickle down*, del goteo, algo que se va expandiendo, pero que, lo mismo que las lenguas o que cualquier fenómeno cultural, se va mezclando, reinterpretando y seguramente, con frecuencia, malinterpretando, según el contexto local.

#### **- Imagino que, en el caso de ciudades más pequeñas como Málaga, la información tardaba**

**más en llegar; sin embargo, supongo que es cuando viajáis, sin dejar nunca ese tono andaluz, cuando esto cambia sustancialmente. Tengo la impresión de que los referentes de A.P.S. son más bien intelectuales que callejeros, ¿era porque realmente no había referentes callejeros que tomar?**

Si, totalmente, en Málaga yo no recuerdo una experiencia parecida en aquella época, y en aspecto general de la cultura tampoco te creas que había mucho más. Y en cuanto a salas de exposición, hasta que García Cubo empieza en el Ateneo y Tecla Lumbreras en el Colegio de Arquitectos en el 83, la mayoría de lo que había nos parecía muy rancio y no ibas.

**- Por ejemplo, en París si me has comentado que veías plantillas, en Barcelona también ...**

Claro, claro. No sé si lo habremos tirado, pero teníamos cajas de diapositivas de documentación de todo lo que ibas viendo, como plantillas en edificios abandonados y cosas por el estilo. Nosotros pensábamos que las plantillas eran una cosa francesa porque las descubrimos ahí. Las referencias eran muy indiscriminadas. Habías ido a Madrid, veías una cosa, a Barcelona y veías otra, pero vete a saber por qué causalidad comprábamos una revista o pasábamos por un sitio en lugar de por otro. Recuerdo que había unas revistas francesas con las que hacíamos intercambios. Entonces te llegaban cosas, pero no era porque tú estuvieras buscando una determinada línea. A lo mejor te mandaban un catálogo de segunda mano de una exposición del Pompidou sobre el arte soviético (Paris-Moscow, 1900-1930), que fue en el 79, y era la primera vez que veías reunida tanta vanguardia rusa. Y alucinabas, porque normalmente habías visto siempre las mismas pocas fotos, y muy pequeñas, y a lo mejor en blanco y negro. Entonces, cuando veías eso era un subidón. Ahora es muy difícil imaginárselo, porque entonces las cosas venían en tu maleta llena de libros revistas, papeles ...

**- Centrándonos en el trabajo propio de Rogelio López Cuenca, ¿se redujo la profusión de intervenciones en el espacio público tras dejar de actuar dentro de A.P.S.?**

No tanto. A lo mejor, desde el 92, a partir de un proyecto para la Exposición Universal en Sevilla que fue censurado, pues en cierto modo pasas a integrar una lista negra de artistas potencialmente conflictivos y ya no te llaman. Por lo menos, en España. Fuera sí, a lo largo de los noventa fui haciendo cosas, que a veces acababan también entre problemas de censura. Para la Expo de Zaragoza,

en 2008, ingenuamente pensaba que me iban a invitar, pero está claro que hay toda una oferta de artistas mucho más complacientes, que cumplen la función decorativa o espectacular requerida sin más problema. El proyecto de Sevilla consistía en un sabotaje poético de la señalética oficial de la Expo. Ahora hay una de aquellas señales a la entrada del Museo Reina Sofía, pero en su momento nadie pudo verlo, retiraron todas las piezas antes de la inauguración. Se trataba de una intervención mínima pero que ponía en crisis todo el sistema de señalización. Luego, ya en los 2000, aunque continué haciendo inserciones e intervenciones en la señalética o en soportes publicitarios, surgen los trabajos colectivos sobre mapas y planos de ciudades, en Lima, en México, en Roma, en Valencia... que funcionan considerando la Red como un espacio público y accesible, pero diferente de la calle, donde que te autoricen a hacer una intervención es más complicado, porque ya tienen conocimiento previo de que puede ser polémico. Y, claro, si hay artistas que aparecen como super guays y lo que hacen es pintar colorines, estetizando y falsificando el concepto de participación, es decir, que van con un patrón prediseñado y ponen a estudiantes a pintarte un mural... en fin, que está claro que, para un trabajo crítico en el espacio público, las dificultades son cada vez mayores. Una de las ventajas de estos otros proyectos que utilizan la red y ponen a circular planos y mapas críticos es que no hace falta tanta connivencia con las instituciones.

**- ¿Serían estos proyectos de los planos un ejemplo de reflexión sobre el espacio público desde un contexto distinto al espacio público?**

No, porque creo que (todavía) podemos considerar internet como un espacio público. El rol de la institución se limita a sufragar el proyecto, porque la mayoría de los planos están solamente en internet y algunos de ellos, como planos impresos que se distribuyen por la ciudad. Normalmente no hay una exposición.

**- Pero tampoco tienen una exposición en el entorno público ...**

Yo es que considero que tanto la distribución de pegatinas o periódicos -entendidos como proyectos artísticos- la distribución en la Red también sería intervención sobre el espacio público.

**- ¿Puede que caigamos, demasiado a menudo en el error de entender, únicamente, el arte público como una instalación ya sea pictórica o escultórica?**

Claro, es la visión predominante, que es la concepción heredera del arte público como monumento; y esto otro procede de las neo vanguardias de los setenta o de las vanguardias históricas, con la con la publicación de los manifiestos en la prensa o cuando se pegan carteles o se realizan acciones en la calle. Digamos que pertenece a otra herencia o a otra genealogía.

**- Tu obra en ocasiones cuestiona o critica el sistema del arte, ¿cómo es hacerlo desde el propio sistema?**

Bueno, los ejemplos de acciones y el concepto mismo de “crítica institucional” tienen ya más de medio siglo... Y la restricción de lo que podríamos llamar “espacios exteriores” no ha hecho más que agudizarse, pues el fascismo posmoderno no funciona mediante la violencia o la censura sino mediante la seducción y apariencias de multiplicidad, de tolerancia ...

**- El panóptico ...**

Eso es. O porque resulta irrelevante entre tantísima información, es decir, es mucho más violento o más contraproducente a veces para el Estado y el mercado censurar a la manera antigua, autoritaria, porque tiene más eco que decir “esto no va a llegar a ninguna parte” y dejarlo pasar. En el caso del proyecto sobre la estatua del Marqués de Larios, su no realización, su censura, creo que le dio mayor repercusión. Por eso los sectores más astutos optan por no entrometerse y esperar que pase lo más desapercibido posible. Creo que el mayor potencial de las obras reside en que no parezcan arte, en que puedan ser confundidas con algo real. En el caso del proyecto de las señales del la Expo de Sevilla se me propuso ponerle al lado una cartela con explicaciones, o sea, identificarlo como arte, buscando su desactivación.

**- ¿En qué momento entraste en el circuito institucional, incluso de mercado y decides dedicarte al arte de forma profesional?**

A ver, fue directamente una oferta. En Málaga, en aquella época, en 1986, Pedro Pizarro abrió una galería en Alhaurín el Grande, y nos invitó a una exposición colectiva en la que participaban artistas con los que coincidimos en la inauguración. A alguno de ellos lo acababa de fichar la galería Juana de Aizpuru, y entonces me dijeron de ir a Sevilla a hablar con la galería, ya allí me comentaron de mandarles un dossier. Recuerdo ir en el autobús a Sevilla con un par de lienzos enrollados y ya

empezar a participar en exposiciones. Las primeras exposiciones individuales la hice en Juana de Aizpuru; primero en Sevilla y luego en Madrid. Ambas en 1988. La primera fue un fracaso total y la segunda, sin embargo, fue muy bien recibida.

**- Desde tu perspectiva, ¿cómo viviste el cambio de percepción de arte urbano de lo que hiciste con A.P.S. a lo que se empezó a ver a partir del siglo XXI, lo que se conoce como *street art* en la actualidad? ¿Lo viste desde un principio como un fenómeno mercantil?**

No, yo creo que no. Lo vi como una continuación de las experiencias de fines de los setenta. De hecho, en los noventa hay un desarrollo de esto y tiene que ver con la caída del mercado después del 92. Prácticamente desapareció, y fue el momento de los espacios alternativos, surgieron un montón de grupos, la escena se volvió a politizar... Cuando comienza en España el desarrollo fuerte del sistema neoliberal a mediados de los noventa y empieza a correr dinero, empieza un proceso de institucionalización y de apertura de centros de arte: cada ciudad quería su Guggenheim. En esta época el arte empieza a ser protagonista central de los procesos de gentrificación. Entonces descubres que tienes que dar un paso atrás porque cualquier acción que hagas es susceptible de ser utilizada en esa dirección. En Lima, por ejemplo, hicimos un proyecto donde hacíamos desde un recorrido en autobús hasta una señalética específica mostrando sitios de terrorismo de Estado. No hay una fecha clara, pero en esa época tú ya empezabas a dudar de todo ese proceso. En 2002 en la Bienal de Estambul hice otro proyecto de señalética donde el proceso fue más duro, ya que se trata prácticamente de una dictadura militar encubierta, y cada noche que instalábamos señales, las retiraban. También en La Habana, donde los participantes en el taller me decían que allí no se podía hacer nada parecido, que no existía el espacio público, porque está bajo control absoluto del Estado. Tenías que proponer en ese caso intervenciones performáticas. Vas descubriendo que hay un montón de variedades de intervención y en qué situaciones son apropiadas o no.

**- Todos estos son proyectos comisariados o financiados por una institución, ¿esto te ha supuesto alguna vez algún tipo de límite que quizás no habrías tenido siendo independiente de ellas?**

En Estambul, por ejemplo, yo quería hablar del Kurdistán, una palabra que oficialmente allí ni existe, allí lo llaman “provincias del sudoeste”, entonces tuve que buscar un subterfugio para que, sin

nombrarlo, se entendiera. En la Expo de Sevilla pasó algo parecido: me echaron para atrás la primera propuesta, y la segunda era igual de fuerte pero disfrazada y ya se pudo. Bueno, en un primer momento, porque al final acabó siendo censurada. Entonces la idea es que busques la forma más idónea de hacerlo pasar. De todas formas, quienes tienen la pulsión de censurar son pocos, y suelen ser normalmente políticos recién llegados, que tienen muy poco hábito y lo que quieren es mandar, y meten la pata mucho más fácilmente que quien ya se ha visto en situaciones apuradas y prefiere mirar hacia otro lado mientras pasa el temporal. Fíjate qué curioso, para mí el máximo paradigma de libertad de expresión lo he encontrado en la galería. Juana de Aizpuru *jamás* me ha puesto ningún impedimento, ni creo que a otros. Recuerdo que la artista cubana Tania Brugera hizo una performance en la cual enseñaba a hacer un cóctel molotov, y la gente salía de allí con su artefacto ...

**- A colación de esto, y siendo tú conocedor de la actitud y el pensamiento contracultural, sabes que en estos ambientes puede que no compartan, e incluso ridiculicen, este tipo de acciones porque se desarrollan en un contexto de mercado y de clase alta como es una galería de arte ...**

Pues no quieras saber lo que es fuera de Europa. En México, por ejemplo, las galerías están cerradas, tienes que ir y tocar el timbre para que te abran. Aquí podemos ir a ver una exposición sin más. No es necesario que vayas a comprar. Allí te miran como a un marciano, o con desconfianza: no acaban de creerse que alguien vaya solo a mirar lo que para ellos es un negocio de muchísimo dinero. Aquí en Europa, o en Estados Unidos, puedes entrar como te de la gana simplemente a ver la exposición. Eso sí, la gran mayoría de la población no entra a una galería porque le inhibe o hasta hay quien cree que hay que pagar para entrar: perciben un aire de exclusión que les dice que no es su sitio.

**- ¿No consideras entonces que ese tipo de acciones con un marcado carácter contracultural podrían entrañar cierta contradicción en el espacio en el que se realizan?**

Te comento una actitud que yo mismo he mantenido durante mucho tiempo, de recelo y desinterés por la universidad, por la academia. Yo ahora mismo pienso que no hay que abandonar ningún territorio. Me parece que hay que utilizar todos los espacios, recursos y medios que existan. Yo antes despreciaba bastante la investigación académica, pero ahora sé que funciona. Me remito otra vez a la metáfora del goteo: un tipo da una conferencia, una periodista la publica o la comenta, un chaval lo lee, y, al final, llega. Eso funciona por encima del paradigma ideal de la trascendencia inmediata, de

que haces algo y el mundo cambia. Esa ingenuidad y esa vanidad no sé si es que se cura con la edad o se cura con el conocimiento y la experiencia. Poco a poco vas sabiendo que a través de las funciones culturales de distintos niveles es cómo se va transformando la conciencia. De todas maneras, cuando hemos hablado de aquella obra de Tania Bruguera, hay que decir que ella ahora mismo está haciendo directamente activismo político. Pero sí que es verdad, que cada vez que se te invita a participar a ARCO u otra feria de arte, pues yo sé que el tema es la feria de arte y el mercado, el contexto es ese, allí cómo vas a ponerte a hablar de otra cosa. ¿Tiene sentido ir allí a hacer un cóctel molotov? Tienes que hablar de lo que sucede allí.

**- Esta pregunta viene de la cuestión recurrente de la frivolidad habitual de ciertos artistas criticando aquello de lo que participan. En este punto me gustaría recordar la charla entre Isidoro Valcárcel Medina y Santiago Sierra, y preguntarte cuál es tu posición entre estas dos visiones.**

Santiago es muy conocido por personas ajenas al mundo del arte, desde el que se suelen tener prejuicios en cuanto a qué es ser un artista, porque los artistas que aparecen en los medios de comunicación suelen ser los millonarios, no aparece la gente que se intenta ganar la vida en una precariedad a veces brutal. Ese es el imaginario dominante, podríamos decir que el modelo Picasso. Cuando un artista como Santiago decide renunciar al Premio Nacional de Artes Plásticas, eso es lo que desborda por completo su personaje y lo hace visible. Un montón de medios de izquierdas elogian al personaje, ignorando por completo que incluso sus elogios forman parte del proyecto de Santiago Sierra. Luego, la carta de renuncia de Santiago la vende su galería por un precio mayor que el del propio premio. La mayoría de la gente interpreta el trabajo de un artista que produce objetos y los pone a la venta, pero un artista como Santiago o como Banksy hacen que todo ese proceso forme parte de la obra, no solo el hecho en sí o el objeto. La gente que se indigna con los precios millonarios del arte no tiene en absoluto conciencia de que su actitud está alimentándolo.

Hay artistas que saben utilizar todo eso: incorporar y explotar el capital que comporta esa actitud de crítica y resistencia artística.

**- ¿No es más coherente la trayectoria artística de Isidoro Valcárcel Medina?**

Son dos artistas radicalmente opuestos. Santiago funciona con toda la industria ya en marcha e Isidoro viene de una época en que no había nada de eso. Hay que insistir en eso, son contemporáneos porque coinciden en el tiempo, pero son de generaciones distintas. Pertenecen a mundos completamente distintos.

**- Si hubieran pertenecido al mismo mundo, ¿crees que sus discursos hubieran sido otros?**

No sé cómo hubiera funcionado Sierra sin las bienales y ferias de arte. Isidoro trabaja en eso cuando le encarta, pero con una actitud de no poner todo eso a su servicio.

**- Isidoro defiende que el arte no puede ser libre mientras esté sujeto a una actividad monetaria, ¿qué opinas de eso?**

Eso me parece demasiado idealista. Demasiado metafísico, como el otro día, que me preguntaron si el arte era un bien público ... no sé si hay un error de perspectiva a la hora de interpretar el arte como se concibe en Europa o en Occidente. Es un contexto en el que está instalada la idea de que el arte y la cultura en general es una especie de oferta a la que se accede cuando ya tienes cubiertas tus necesidades más básicas. Pero trabajando en Latinoamérica, en contextos donde el capitalismo no lo ha invadido todavía todo, descubres que para la mayoría el mundo el arte y la cultura no tienen esta condición. En las sociedades pre capitalistas o al margen de su dominio; por ejemplo, más cerca nuestra, la comunidad gitana, que tiene ligada la música con la vida diaria, no pueden vivir sin arte, porque es indispensable. Para nosotros todo eso es ya un espectáculo. Cuando viví en México nunca antes había estado en un sitio donde las culturas populares estuvieran tan vivas. Aquí prácticamente son todas ya espectáculo. Te encuentras verdiales fuera de su fecha tradicional, en cualquier lugar, o que todo se desarrolla en un escenario. El caso de los gitanos es muy paradigmático de ese cruce de culturas populares que pasa en el capitalismo; de cómo una cultura viva se va trenzando continuamente y cómo se utiliza aquello susceptible de ser explotado económicamente, y lo que no, se rechaza. Entonces el error es ese, cuando hablamos de arte, estamos pensando en la

práctica artística vinculada a la profesionalidad, al comercio, etcétera. Y el hacer arte es algo mucho más antiguo, extenso y, sobre todo, que sucede fuera de ARCO. Ese es el gran problema. En este país toda práctica artística se identifica con ARCO. Los directores de los centros de arte y los museos de provincias van a ARCO y creen que han visto qué es lo que se hace, los medios de comunicación también. Es algo muy grave que en España no se haya podido generar un evento que sea capaz de cuestionar que el arte no es el mercado del arte. La mayor parte de las cosas que se hacen no caben en ARCO, ni en las galerías, ni en las ferias. Insisto continuamente en eso. Ese fenómeno de la popularización del arte moderno y contemporáneo sucedió aquí en los años ochenta, cuando, insisto todo el rato, el protagonista era el mercado de la pintura, el autor, su producción ... todo eso en esta década en la que aparece ARCO y se convierte en el paradigma total. Por eso es tan importante el proyecto *Desacuerdos*, porque va a intentar buscar, señalar y valorar otras vías, otros modos de hacer, que se cruzan en un determinado momento con el entusiasmo del mercado y parece que nadie lo vio. Hay un período inmediato, en los noventa, en que el mercado se hunde, no existe, pero el arte sigue existiendo. En fin, que todo esto es más complejo y amplio que esa mera oposición.

**- Ahora que hablamos de todos estos eventos, ¿no provocan contradicciones en los artistas que precisamente los cuestionan?**

Hay muchísimo artista cínico, que además puede que en su juventud tuvieran un interés más crítico, y parece que todos tienen una revelación y ven que esto de lo que va es de ganar mucha pasta y a partir de entonces se dedican a eso. A mí el trabajo que me interesa es el que se enfrenta a contradicciones y sigue negociando continuamente con las situaciones que se encuentra. El que tiene conciencia de que la mayoría de las ideas que tenemos del mundo, las tenemos a partir de las producciones culturales, no de nuestras propias experiencias. La mayoría de nuestras opiniones están generadas por el cine, por la literatura o la música. Por ejemplo, para la generación que ha crecido en el último franquismo, la música es muy importante porque por ahí te llegaba todo: ideas políticas, pensamiento crítico ... Las prácticas culturales están cargadas de eso, con mucha frecuencia se pueden refugiar ahí discursos críticos que en lo explícitamente político están mucho más controlados. Ahora estamos viendo que el Estado reacciona con cosas alucinantes como la Ley Mordaza. Pensábamos que la sustitución de la televisión por medios más plurales como las redes sociales iban a significar algo, pero descubres rápidamente que es lo contrario.

Estaba pensando, también, en el ejemplo que has puesto de los modelos de trabajo de Isidoro y Santiago, y me parece que en términos de cuestionamiento es mucho más político el trabajo de Isidoro que el de Santiago, que lo que hace es utilizar lo político como retórica, pero es mucho más conservador y tradicional en sus modos. Funciona interpretando el arte como si fuera un vehículo capaz de transportar imaginaria conservadora o revolucionaria. Esto también lo hace Shepard Fairey (Obey). Isidoro cuestiona los modos de producción y circulación. Lo político no es una temática o un catálogo de temas, sino unos modos de hacer. Uno tiene que pensar si negociar un trabajo por el cual se cuestionan esas condiciones en las cuales circula la obra, o se receptiona o en qué modo afecta a quien la está leyendo. Si cuestiona la actitud dominante respecto a esa estructura de comunicación o si la refuerza. Probablemente sea simultaneo, se den los dos efectos a la vez. Por ejemplo, en la retrospectiva mía del Reina Sofía se recupera mucho de mi trabajo incorporando las condiciones en que el museo sacraliza las cosas, pero ¿desactiva eso por completo todos los trabajos que hay incluidos? ¿hasta qué punto? Yo creo que fluctúa dependiendo del tipo de lector y de lectura. En esa exposición hay una zona en la que hay muchos cuadros, pinturas de los ochenta ¿De qué manera podíamos hacer legible la ironía de la referencia al contexto en que se hicieron? ¿Cómo señalar que se trataba de un uso paródico de la pintura, que gozaba de tanta devoción en la época? Optamos por poner esa cinta de seguridad urbana que tenían por delante con el texto “Do not cross. Art scene”, para que quien lo vea tenga la oportunidad de cuestionarse de algún modo lo que son, lo que tiene delante de los ojos. Ahora bien, hay que tener en cuenta que lo normal es que lo que tú pones en circulación es absolutamente incontrolable, no puedes controlar la interpretación de ninguna de las maneras. Eso es una condición fundamental de la conciencia que el artista debe tener respecto a la dimensión política de su trabajo. Creer que se están lanzando grandes proclamas propagandísticas de inmediata eficacia me parece de una tremenda ingenuidad o cinismo.

**- Has hablado antes de la importancia de la música en el arte de los ochenta. Haciendo un paralelismo con la música urbana actual, se presentan dos posturas diferenciadas: una aboga por ser totalmente independiente y otra quiere desarrollarse usando todo el peso del sistema**

**y la industria. ¿Podemos establecer un paralelismo con ciertas posturas del arte público, es asimilable?**

Me refería a los últimos años de la dictadura más que a los ochenta. Pero, a tu pregunta... me gustaría recordar el libro de Nestor García Canclini, *Las culturas populares en el capitalismo*, que habla sobre todo de las culturas populares tradicionales pero vivas hoy día, y que lo podemos aplicar totalmente a esto. A mi me parece que una postura es ingenua y la otra es cínica, y sobre todo que lo que no cuestionan en ningún momento es el mito del artista ególatra. Igual que echo de menos en esas producciones musicales los textos, que principalmente se alimentan de su propia tradición, no habiendo influencia de otros ámbitos literarios experimentales, que a ellos les resultarán marcianos. Cuando alguien de ese mundo incorpora esos elementos sí que le saca muchísimo beneficio, no solo económico. Cuantas más cosas sepas, cuantas más referencias, mejor. Hay que cuestionar esa ingenuidad de la autenticidad del artista que expresa lo que siente de un modo "natural".

**- ¿Tiene esto más que ver con la edad, con la experiencia, o va por otro lado?**

Bueno tú empiezas con mucha energía, pero ves que el monstruo es mucho más grande, y que no se puede derribar tan fácil. El territorio que me parece adecuado es el de conservar la energía y la conciencia de la dimensión política del asunto. Seguramente el cínico era tan egocéntrico cuando era pobre y luchador como cuando triunfa económicamente, y de ahí que prevalezca esa actitud. Como la de los raperos mostrando sus joyas. Pero fíjate que, si se contempla desde la perspectiva del yo heroico, no hay ninguna contradicción: en ambos casos es la actitud del machote, de triunfar.

## A1.2. MS1 (21 de noviembre de 2019. Málaga)

**- MS1 es una de las firmas pioneras del grafiti malagueño, pero antes de ti hubo otros, ¿cuándo empiezas a conocer el movimiento del grafiti?**

Más o menos a los 11 años, sería en el 85. Echaban en la televisión un programa que se llamaba *Tocata*, y ahí había un concurso de baile que se llamaba *A Todo Break ...* de ver eso pues la gente ya se reunía a bailar y ese rollo. Esa gente que hacía *break* también hacía pintadas y firmas porque lo habían visto en las películas de *breakdance*. Yo veía eso desde la perspectiva de un niño que jugaba con sus amigos. Esto era a nivel nacional porque lo emitían en TVE y en esa época todo el mundo veía la tele.

**- Has hablado del año 85 como tu primer recuerdo. ¿Qué veías en esa época en la ciudad?**

Pues mi barrio era una zona donde la gente se reunía a bailar breakdance. En Santa Cristina, cerca del Palacio de Ferias. Yo ahí conocí a esa gente, pero de verlos bailar solo, porque yo era más pequeño. A alguno los he conocido después. Te hablo del noventa, que empecé a conocerlos. A Ignacio (RIP), Kuko J, José Cantero y a más gente que se reunía a bailar en esa época, que son mayores que yo. Esos ya hacían pintadas. Pero pocas, no continuaron. Hicieron esos *graffitis* porque estaba relacionado con el breakdance, que era lo que les gustaba realmente. Es llamativo porque el documental *Style Wars* sale antes que las pelis sobre breakdance, pero aquí emiten antes las de break y por eso la gente empieza antes con eso. Por eso el break era el motivo principal y el *graffiti* tan solo un acompañante. Entonces es sobre el 88 cuando mucha de esa gente deja de bailar porque ya no está de moda, o por diferentes motivos. Aunque algunos continuaron unos años más bailando. Este movimiento se da en Málaga en barrios obreros mayoritariamente.

**- ¿Entonces cuando podríamos fijar el momento en que comienza a verse un movimiento de grafiti más en serio?**

En el 89 empieza en la ciudad la actividad del *graffiti* de una forma más consciente. Hay una gente de esa primera época anterior, del breakdance, como Truyi, Emi ... Emi era de El Palo. Ellos se hicieron amigos de un DJ que era famosillo en Málaga. En ese momento se fue a Nueva York y en el

87 les traje a todos esos el Spray Can Art. O sea que esa gente tiene la primera edición de este libro mítico, que es muy valorada. Ya te digo, ellos pintan unos años, todo se queda un poco ahí. Y hasta el 89 no se pinta manteniendo una constancia con esa nueva generación que aparece.

**- ¿Cuándo empiezas tú a pintar?**

En el 89, con 15 años, empiezo a firmar. Mi primera pintada no me la hago hasta el 91. Al principio valoraba tanto las pintadas de la peña, que me daban mucho respeto y no pintaba, solo hacía firmas. Cuando vi que no iba a hacer mucho el ridículo me puse a pintar piezas.

**- ¿De qué gente veías esas pintadas que valorabas ya en el 89?**

Veía a RAYKA, LOOK, ASB, ELFO, BIG ONE, KAOS ... ellos en el 89 empiezan a hacer pintadas y una amiga que estaba en el instituto Mare Nostrum, con alguno de ellos en clase, me llevó a ver lo que estaban pintando. También veía pintadas como la de Radio City en el Instituto de la Renfe, otra en paseo de la Farola donde ahora está Muelle Uno, y en el Palo. Eran grafitis que habían hecho años antes los *breakers* que te he comentado. Ahí no tenía idea de nada de Nueva York, ni de nada.

**- Háblame de la mítica pintada de Radio City. ¿Quiénes la hicieron y en qué contexto?**

Esta pintada se podía ver desde el puente de Avenida Juan XXIII, justo sobre el paso de las antiguas vías del tren. Me imagino que se hizo sobre el año 86 o 87, sus autores fueron TRUYI, EMI y algún componente más de su grupo. Estaba realizada en el muro trasero del actual IES Miguel Romero Esteo, antiguo Instituto de la Renfe, que daba directamente a las vías. Por supuesto era una acción totalmente ilegal. Recuerdo que pasaba delante de la pintada andando por las vías con los colegas de mi barrio cuando iba a Juvensur en el 89 y lo flipaba.

**- A mediados de los noventa es cuando más actividad hay, ¿cuál era la media de edad?**

Los mas veteranos pues en la veintena, en esos años el que destacaba más era Look, sobre todo porque pintaba cantidad y calidad. También estaban ELFO, RAYK, BIG ONE, MR. KAN, había muchos buenos la verdad. Algo que sería importante comentar es que parte importante de esta influencia del *graffiti* malagueño viene del madrileño, el de Alcorcón y Móstoles, sobre todo, ya desde el 89 gente de allí viene a pintar y los de Málaga también viajábamos a conocer la escena tan potente madrileña.

Gente como DARK, JES, OSHE, JUEZ, KAMI, la *crew* QSC, y muchos otros escritores madrileños dejaron su huella en la ciudad. Yo creo que la peña de Málaga desde mediados de los ochenta, esa gente que hemos hablado del break y gente del *graffiti* del 89 ya tenía muchos contactos con gente de Madrid, Alcorcón y Móstoles. Ellos ya iban a Madrid, a Nuevos Ministerios, que era la zona donde se cocía el asunto. Se crea esa conexión ahí, y esa unión que hace que vengan aquí también. Esa escena era la mejor de España en ese momento junto con la de Barcelona y Alicante.

**- ¿Era también a través del rap o solo del graffiti?**

No, el tema del rap es posterior. Aquí todo empieza con el graffiti. Eso atrae todo lo demás. Aunque es cierto que muchos rapeaban a la vez que pintaban. En el 89 creo, hay un concurso en Juvensur en las instalaciones de la Renfe en un centro de exposiciones mítico de esa época; y en ese concurso de rap que fue súper conocido participan un montón de escritores de *graffiti* rapeando con grupos improvisados que hicieron entre ellos. Yo eso lo ví como público en la discoteca y era la primera vez que veía rapear en vivo. Colegas que son de mi grupo de *graffiti* como LOOK, RAYK, ASB ... más gente como TOTAL S, KAOS y algunos más participan en ese concurso. Yo todavía no los conocía personalmente, y ahí me enteré que esa peña era la misma que pintaba por ahí por carretera de Cádiz y esa zona. Luego más adelante ya se formó Nación Sur y otros grupos.

**- Avanzando en el tiempo, y llegando a finales de los noventa hacia adelante, ¿muchos de esos primeros que comenzasteis seguís pintando?**

Con un ritmo bastante activo seguimos casi todos esos hasta el 2000. En esa época la gente empieza ya a dejar de pintar o a hacerlo mas de vez en cuando. Yo por ejemplo del 2000 al 2003 me hago cuatro pintadas cada año, y hay mucha gente que cree que dejé de pintar, pero en esos años pinté en Alcorcón, Madrid, Barcelona ... y en Málaga igual me hice una o dos solo. Pero en esos años no pierdo el contacto con colegas y sigo yendo a todos los eventos importantes que había en España y a todo lo que pillaba. En la actualidad pintamos mucho menos que en aquellos años, pero todavía nos reunimos y hacemos nuestros muros cuando se puede. Destacaría a Sues como el escritor de graffiti que empiezo a ver en mis orígenes y que ha continuado con una actividad muy alta hasta hoy. Para mí ha sido el más activo en estos 30 años.

**- ¿A qué os dedicáis profesionalmente en la actualidad, tanto tú como muchos de tus colegas que has mencionado? ¿Establecisteis conexiones profesionales u os planteasteis ganaros la vida alguna vez con el *graffiti* o en algún campo relacionado a él?**

Yo actualmente soy dependiente de comercio y estoy estudiando ahora un grado superior de FP, concretamente Gestión de Ventas y Espacios Comerciales. De los colegas que he mencionado se dedican a diferentes actividades profesionales como el tatuaje, la organización de eventos relacionada con la cultura *hiphop*, producción musical, programación web, ilustración, cantantes de rap y diferentes actividades. Cada uno ha tomado su camino profesional y en muchos casos está relacionado con su actividad artística anterior.

**- Cuéntame tu experiencia comercial y personal cuando abriste Bronco Estilo en el centro de Málaga.**

El dueño de la marca era un colega que me propuso la idea de abrir la tienda en Málaga, él ya tenía una tienda en Madrid, vendía también a través de las tiendas Tipo y estaba muy bien posicionada a nivel nacional. Fue la primera marca de ropa de *hiphop* que se creó en España y la verdad es que funcionó muy bien. Tuve la oportunidad de ofrecer en la tienda una marca de pinturas de sprays que no se había comercializado nunca aquí, Montana Cans; además de libros, revistas y mucho material para grafiteros. Todo esto ocurrió entre 2003 y 2009. Fue una experiencia increíble, de la que aprendí mucho y me permitió conocer también a muchísima gente.

**- Hemos hablado de tags y de piezas, pero, ¿el tema de throw-ups y trenes cómo se llevaba aquí?**

A principio de los noventa en los trenes de Málaga lo que más se hacían eran throw-ups porque era súper rápido, y en esa época había mucha facilidad para andar entre trenes y hacer ese tipo de acciones. Todo el mundo en esa época iba a Los Prados o a la estación de Renfe de Málaga y se metían entre los trenes a pasear, la gente paseaba a los perros por allí. Era muy fácil acceder. No había vigilancia y estaban abiertos al público sin que nadie te preguntara. Entonces el throw-up es lo que te podías hacer de forma rápida sin que te viera el personal de Renfe. Las piezas se las hacían de noche, y aquí se pintaron muchísimos trenes. Como ciudad pionera del *graffiti* en trenes de Andalucía, se

pintaron muchos y de calidad. Los dos que más trenes pintaban en esa época eran LOOK y ANUK. Ellos dos viajaban un montón por España, sobre todo a Madrid y Barcelona, y pintaban trenes. Y en general mi grupo TCB fue el que pintó más trenes en aquel momento. Yo pinté mucho menos que ellos. Aparte de mi grupo destacaría a SUES y SUSTO que pintaron muchos también.

**- ¿Qué otros grupos había por aquel entonces?**

TCB nace en el 89 y por esa época también TMB, que ahí estaba ELFO, MR. KAN y otros. Más tarde surge LKP y MALAKA MAFIA. Todos éramos de la zona oeste de Málaga. Recuerdo grupos como los LEPES, DSP, URD y los PSG. Había también otras pequeñas *crews* de colegas, pero todas no las recuerdo.

**- Me has comentado acerca de los throw-ups sobre trenes, ¿cuándo ves que comienzan a hacerse en ciudad a modo de bombing?**

Yo eso empiezo a verlo ya en los noventa, pero a principios de los dosmil por el centro de Málaga el bombardeo pega un subidón, ya que hay unas nuevas generaciones de chavales pintando chapas por el centro a muerte. En esa época yo veo mucha influencia de la escena parisina y a nivel nacional del bombardeo de Madrid, Barcelona o Granada en sus centros históricos. Allí en el centro se bombardeaba mucho y aquí el centro histórico apenas se había tocado. Yo creo que en ese momento ya había diversidad de estilos y una gran cantidad de gente pintando. Hay quién se queja de esas acciones por la represión que sufre el *graffiti* en general a partir de que esos chavales hagan tanto vandalismo en el casco histórico, pero el *graffiti* tiene estas cosas.

**- ¿Qué más destacarías en Málaga respecto a eventos u otras historias del 2000 a 2010?**

En esta época surge un cambio generacional muy natural, peña nueva con ideas nuevas. La historia pierde un poco el encanto underground que había en los ochentas y noventas. Se comercializan los productos, aparece internet y toda esa esencia se pierde. La escena del *graffiti* local sufre muchísimos cambios, destacaría la represión policial ejecutada por el nuevo gobierno de derechas en el ayuntamiento en aquellos años y como desplazan a los grafiteros a otras zonas más alejadas del casco urbano.

En estos años tiene lugar la *jam* del Centro Cívico que hoy es La Térmica, eso fue en 2003. Después

todo se ha diversificado muchísimo por el tema de la información. Ahora la calidad de las obras es superior técnicamente, los chavales hacen barbaridades en muy poco tiempo de práctica. Antes se tardaba más en evolucionar. La gente se forma mejor, estudian artes plásticas en la escuela de arte y se nota mucho. Antes era todo más *underground*, más espontáneo, de forma autodidacta, y las obras quizás no tenían tanta calidad técnica.

**- Muchos de esos pioneros en Málaga han sido después destacados raperos, ¿qué relación encuentras entre la música rap y el graffiti?**

Mucha gente en la ciudad tenía por costumbre referirse a los grafiteros como los raperos, y eso no era siempre así. Yo, por ejemplo, no escuchaba rap cuando empecé a pintar. Al principio pensaba que el rap era ridículo porque los referentes que tenía eran grupos españoles que veía en TVE y no me gustaban. Solo me gustaba Jungle Kings y BZN a nivel nacional, luego aparecen Nación Sur y otros grupos que sí me gustaron.

La relación es clara, dentro de ese movimiento cultural emergente había gente que practicaba *graffiti*, otros podían hacer rap, otros eran djs y también había quien bailaba breakdance.

**- A principios de los noventa, ¿Había otras influencias de graffiti más allá del madrileño y el neoyorkino?**

No mucho, llegaban algunas revistas fotocopiadas a través de algún contacto, fanzines de Barcelona, Alicante, europeos, australianos, etc. Recuerdo cuando me llegó a casa la primera revista a todo color que se veía por Málaga, y me reuní esa tarde con todos los amigos en el estudio de Nación Sur a verla súper emocionados.

- Además de la música y el baile como una influencia, o cuanto menos un acompañante de este *graffiti* de los inicios, ¿personalmente has bebido de otras influencias a la hora de desarrollar tu actividad como grafitero? ¿Algunas influencias destacables que notarás en otros escritores?

Mis influencias están muy marcadas por el grafiti neoyorquino, el desarrollo del grafiti en los ochenta en esa ciudad y los estilos que emergen de ella, toda esa magia en ese contexto me atrapa y me influye por completo. He notado mucha influencia en el cómic, por ejemplo, los grafiteros que hacían muñecos siempre estaban influenciados por los diferentes cómics que caían en sus manos,

por dibujos animados, películas, etc. A mi siempre me ha llamado la atención cómo se convierte en un ícono del grafiti los personajes de los cómics de Vaughn Bodé, por ejemplo, todavía los siguen pintando en todo el mundo y me encantan.

**- En esos comienzos ¿dónde comprabais los materiales?**

Pues a finales de los ochenta y principios de los noventa la gente no compraba, se robaban en el Pryca, y eran pues los Novelty, Duplicolor ... pintura para coches muy aceitosa que no tiene nada que ver con la actual. Los más baratos igual valían entre 700 y 1500 pesetas. Ninguno nos podíamos permitir eso. En el 91 o 92 en una cadena de droguerías que se llamaba Hinojosa. Había una en calle Gaucín, donde vivía gente de mi grupo, ahí vendían una pintura anterior a Felton que se llamaba Spray Color. No eran muy buenas, pero superaban a las que había en ese momento. Tamaño pequeño de unos 200 ml. Y esos eran los que se utilizaban entonces. Para las boquillas, la gente incluso iba al supermercado y las cogía de otros productos de limpieza o de lo que pillaran y se experimentaba con eso porque no había tiendas especializadas como ahora. En esos años ya se trucaban las boquillas con alfileres, mecheros y demás. La primera marca profesional que llega es Felton ya pensada para el *graffiti*, que la vendían en el Parque Mediterráneo, en una tienda que se llamaba Ecopintor. En esa tienda trabajaba un grafitero, de los primeros, que ponía Kaos. Pues trabajaba allí de dependiente y trajo Felton. A finales de los noventa surgen otras tiendas, recuerdo una en calle Cuarteles que se me olvida el nombre, ahí ya si llega Montana, es de las primeras que yo recuerdo. Era tienda de pintores, pero también traían fanzines como en Ecopintor, que les facilitaban los distribuidores de estas marcas de pintura. Esto fue anterior a Star Wears, que era de ELFO, su hermano SLY y creo que otro socio más. Star Wears yo creo que abre a finales de los noventa o principios de los 2000. En esos años surgieron un par de tiendas muy cutres que intentaron adaptar la cultura hiphop a un concepto mas comercial, aprovechando esa ola, pero no triunfaron mucho. Una de ellas era Búho13.

**- Finalmente, ¿crees que ahora se es más individualista que antes en el tema del *graffiti*?**

Si, la gente buscaba ese apoyo de salir en grupo, compenetración y todo eso. Se formaban muchas más *crews* que ahora. Ahora se lleva más el ir por libre, el yo por encima de todos. Hoy en día muchísima gente pinta solo para publicarlo en las redes sociales y eso es muy triste, igual que mucha pinta para vender su pintura y ya. La gente empieza a pintar pensando a dónde quiere dirigir su

trabajo, y antes era más espontáneo. Ahora está todo programado. A mi me sorprende ver gente que empieza a pintar hoy y mañana te están vendiendo su obra. Y de verdad que admiro a la gente que encima la vende bien. La gente está pensando solo en publicar en redes sociales para vender obra y conseguir beneficio económico, y eso no tiene nada que ver con el motivo por el que yo empecé a pintar. De hecho, yo llevo treinta años pintando y nunca he vendido nada, nunca he creado nada para venderlo, que no quiere decir que lo pueda hacer algún día, pero nunca lo he buscado. La única vez que he expuesto ha sido en La Caja Blanca de Málaga invitado por el Circulo Breaking. Expuse cuadros a spray y fotografías ampliadas de un repaso de mi historia, unas 25 fotos y algunos lienzos. Cuando terminó, regalé todas las obras. No puse nada a la venta.

\_ (7 de junio de 2023. Correo electrónico)

- **¿Cuándo y por qué surge la idea de realizar exposiciones en Depincor?**

Surge en verano de 2021, me encontraba en situación de desempleo y ante la falta de oportunidades en el ámbito local decido presentar este proyecto en Depincor. La idea inicial es ofrecer algo más que la venta de productos y materiales para estas actividades artísticas.

- **¿Se había hecho algo parecido antes en Málaga?**

Hay diferentes espacios en la ciudad donde se realizan exposiciones relacionadas con el *graffiti* y arte urbano. En nuestro caso apostamos por hacer una actividad o taller diferente cada semana y pintura en vivo, cosa que nunca se había hecho en Málaga. Además de la exposición que organizamos de forma mensual y que permanece un mes expuesta en la galería de la tienda.

- **¿Cómo seleccionas a los participantes?**

El proceso de selección se basa en un seguimiento continuo del trabajo de artistas, locales en su mayoría, y en su predisposición para venir a la tienda.

- **¿Qué perfil asiste a verlas?**

El perfil es muy variado. Había mucha demanda por parte de los propios artistas de encontrar un espacio donde exponer sus trabajos o de disfrutar del trabajo de los demás. Con el paso del tiempo se ha convertido en un punto de encuentro donde pasar un buen rato cada viernes.

**- Además de expos, también organizáis talleres, ¿en qué consisten?**

Hacemos talleres donde buscamos hacer partícipes a los asistentes y que se impliquen en la actividad. Siempre son impartidos por gente especializada en la materia que corresponda a cada taller. No se trata de enseñar a nadie, sino de aprender de los conocimientos de todos.

**- ¿Condiciona que la tienda esté a las afueras? ¿Positivo o negativo?**

Depincor se encuentra en el Polígono Santa Barbara, muy cerca de la barriada de San Andrés y La Luz en el distrito Oeste. Me imagino que lejos de los que viven en otra zona de la ciudad, no sabría catalogar su ubicación de forma positiva o negativa, pero está claro que el centro de la ciudad es más accesible para todos.

**- ¿Tienes algún plan de futuro?**

Siempre hay proyectos en mente, desarrollar este trabajo para las instituciones públicas y darle más visibilidad sería un buen plan de futuro, aunque siempre es difícil en esta ciudad donde se imponen otros criterios a la hora de seleccionar proyectos de este tipo.



### **A1.3. Isidoro Valcárcel Medina (8 de diciembre de 2019. Madrid)**

**- ¿Cómo son sus comienzos en el terreno artístico?**

Bueno, yo estudiaba, pero no iba a clase, porque cuando ibas, decías: “Dios mío ...” Entonces me escapaba de aquel encierro y, quieras que no, tenía una fase de acceso a lo no oficializado ... y entonces pues yo veía a una gente que hacía una cosa en una calle del barrio de Lavapiés y decía pues voy a ver eso ... Y por ese simple formulario, yo entraba en el asunto y me iba informando. Y, por otra parte, que yo haya tenido esa condición de negatividad hacia lo oficial, no quiere decir que no haya querido saber; es decir, por supuesto que para mí el Museo del Prado es lo primero ... entonces se establecía una especie de mezcolanza que hacía que yo estuviera en todo, pero no comprometido con nada, lo cual es comodísimo. Alguna vez alguien me pregunta, ¿tú sabes de eso?, y yo le digo sí, claro que lo sé, pero no lo practico. Y entonces, creo que así se produjo la cosa; y claro está, esa falta de compromiso hacia el exterior me ha liberado muchísimo, y me ha permitido pues eso de que me dicen tú que haces, y yo digo pues lo que se presenta. Y esa forma de actuar me ha llevado a lo que intuyo que te interesa ... y es que todo aquello que pertenece a lo público es mi territorio, sin hacer distinciones de que yo soy un artista de tal o de cual, sino que voy por aquí, paso por aquí ...

**- Su obra, a pesar de no ser explícitamente política, siempre sugiere fuertes gestos políticos.**

**¿Cómo ha sido su relación con la política en general o con el llamado arte político?**

Todo arte es político. No puede no serlo. Un paisaje es político, según cuándo, cómo, dónde, por qué ... eso, por un lado; y, por otro lado, detesto la política, y en el momento en el que estamos ahora, por ejemplo, me parece repugnante, impresentable, vergonzoso, el comportamiento de los individuos estos que son políticos. Sin embargo, yo me siento profundamente político, y conforme te he dicho antes, soy consciente de que no puedo tocar ningún asunto sin que tenga un poso político forzosamente. Lo que no me gusta es, abiertamente, hacer arte político. Eso lo detesto, pero sería incapaz de hacer algo que no tuviera una cierta carga política. En ese sentido no hay duda de que yo digo, me encanta cuando se me propone algo que pertenece al territorio político, porque es el momento ideal para declarar que no soy político, pero que ojo con considerarlo como apolítico. Imagínate una institución de una provincia de no sé dónde, que es una cosa del Ayuntamiento, y yo

digo “joder no me apetece nada”, pero me lo ponen en bandeja. Entonces voy y hago lo que no se hace en ese centro. Entonces eso es una manifestación política, aunque pueda parecer una imagen apolítica, con lo cual en lo político estoy metiéndome por una vía que no es la reglamentaria, pero es política. Hace mucho tiempo hice un trabajo sobre el pueblo de Riaño, donde hay un pantano que inundó el pueblo. Entonces hice un proyecto de salvación del pueblo de Riaño. Ahora, 30 o 40 años después, me llamaron para decirme que eso ahora tiene una significación enorme, porque se ha demostrado que el pantano allí construido se contruyó en un lugar completamente no indicado, porque tiene filtraciones y no hay forma de llenarlo. Entonces dije “bueno yo eso no lo sabía”, pero lo que sí sabía es que había una cantidad de carga de significación de todo tipo y que había que meter la mano, pero yo realmente no sabía nada del asunto ...

**- Mucho de lo que comenta parece conectarse al concepto de indisciplina, del que alguna vez ha hablado, pero paradójicamente usted relaciona la indisciplina con la disciplina, ¿puede explicarlo?**

Esto es muy interesante. Mira, por ejemplo, la ley dice que las instituciones deben tener sus cuentas a disposición del ciudadano, entonces yo, hace muchos años, escribo al Reina Sofía y le pido las cuentas, y no hay forma de que me las den. Me contestan de mil formas y me mandan fotos de las inauguraciones ... entonces como no lo consigo, recurro al defensor del pueblo que me deriva a otro lugar, y por supuesto no consigo que me den las cuentas. Pues ese es el éxito de mi obra. Entonces eso de la disciplina es la que tendrían ellos al no cumplir y darme las cuentas, pero a su vez son indisciplinados conmigo. He ido yo al museo, pero el museo no ha venido a mí. Eso es político descaradamente. Yo presento una ley al congreso acogiéndome al derecho del ciudadano a legislar. Presento la ley del arte respetando 100% la normativa, en las comas, los puntos y los cambios de párrafo, osea todo lo que es la ley. La presento, la cogen, pero al cabo del tiempo, porque no tenían más remedio, me contesta el presidente del congreso que no se puede discutir porque es una ley de rango superior, una ley orgánica que no le corresponde al ciudadano. Eso es falso, porque si es una ley orgánica, ¿cómo se tiran ustedes 27 años desde que la presente sin haber tocado el asunto? Yo me imagino que los congresistas leerían, a lo mejor, el primer párrafo, y era una ley totalmente revulsiva; dice, por ejemplo, que el artista puede copiar de todos sitios menos de sí mismo. Entonces, el precio de la pintura sería por metro cuadrado y la escultura por kilo. Eso es imposible que lo

traten, así que salen por la tangente y dicen que no, que es una ley de rango superior. Entonces para mí, eso son obras declaradamente políticas ... yo entro al Congreso, pero con toda la fe del mundo. Y no tengo que andar con discusiones de nada. Léalo usted y ya vera si tiene carga política o no. Me interesa muchísimo el respeto al formulismo oficial, que no me puedan salir por la tangente y decirme que está mal hecho, me pueden decir que me vaya a tomar viento, pero está bien hecho, y eso es fundamental.

**- Todas estas acciones, en especial la del Reina Sofia, ¿le ha cerrado puertas, o su posición independiente le ha permitido llevarlas a cabo sin más problema?**

A ver, el derecho del artista a vivir de su trabajo es también lógico. Yo lo que pasa es que he renunciado a eso hace muchísimo tiempo porque me di cuenta que hacia una cosa o hacia otra, entonces yo he hecho infinidad de trabajos a la vez que era artista, oficialmente he hecho otras cosas porque soy consciente de eso que tú dices precisamente. Mira, el Reina Sofia cambió de dirección y de todo, y yo después he hecho una exposición individual allí. Quiero decirte que durante aquel periodo era imposible, pero luego la cosa se arregló y bueno ... Pero yo constantemente estoy pagando el rédito de mi comportamiento de una forma más o menos visible. Entonces cuando me dan un premio les digo que si es que no les quedaba nadie más ... me lo tomo muy a cachondeo, ¿a ver si me dan el Princesa de Asturias cuando tenga 85! Hay mucho de cachondeo en esto si lo tomamos así, porque si no, la cosa es dramática ... porque resulta que dices “¡puñeta! es que no me como una rosa ...” Porque se dice: “es que Valcarcel Medina no vende su obra”, y es mentira, yo la vendo cuando se reúnen las condiciones, claro está. Pero también es cierto que las instituciones no quieren saber nada de mi obra. Creo que por primera vez una institución oficial, el Ministerio de Asuntos Exteriores, me ha comprado una obra ... y digo, bueno, al cabo de tantísimos años ... no es que yo no quiera vender es que quiero hacerlo en determinadas condiciones. A ellos pues les dije: “puedo venderos una obra de fronteras, puesto que sois de asuntos exteriores, no te vendo otra cosa”. Entonces es posible que el Ministerio te dijera “no, no, eso es muy descarado”. Pero yo estoy dispuesto, siempre y cuando sea como yo quiera y a quien yo quiera. Entonces esa cuestión de la marginación, que es evidente que existe, es cierto que puede dar lugar a un cierto escaqueo ...

Y si antes te referías a si hay una tendencia política mía, no existe. Mi ideología es, por supuesto,

izquierdista, pero me veo negro para votar, porque me parecen todos imbéciles de nacimiento ...

**- ¿Ha habido alguna relación continuada con el mercado del arte?**

Yo nunca he ido a una feria, porque me parece un posicionamiento demasiado descarado del mundo del arte respecto al negocio. Entonces yo no voy, pero eso no es ni bueno ni malo. La gente me dice, ¿entonces como vas a vender? Simplemente he renunciado a ese tipo de mercado. No pertenezco a ninguna galería, ni he pertenecido. Aunque tengo relaciones buenísimas con muchas galerías.

**- Me da la impresión de que usted ha tratado de sortear determinado tipo de contradicciones que se dan habitualmente entre los artistas, por ejemplo, proponiendo un tipo de arte público e independiente ...**

Hay que calentarse mucho los cascos para que sea público y sea independiente, pero sin dejar de meter la cuña; quiero decir que es muy fácil hacer arte político propagandístico, simplemente una pancarta ... Pero, claro, yo una vez hice una obra de una pancarta, en el año 76 creo que fue, que la pancarta era “Por un arte ambulante”, y no era más que eso, algo ambulante. Lo que pasa que luego esa pancarta en la galería se ofreció a la gente para que escribiera lo que quisiera. Recuerdo que uno, recién muerto Franco, escribió “Amnistía”, y, claro, se jugó el tipo ... pero “Por un arte ambulante” no se sabe ... y ahí es donde creo que hay que tener mucho ojo para saber hasta dónde se puede llegar. Mira, yo hice una cosa en la Puerta del Sol, que estaba la Dirección General de Seguridad, entonces yo repartía folletitos que ponía “Tírelo en la primera papelera” o “Olvídelo una vez leído”, y abajo decía “Pertenece a la campaña de la DGS”. Eso enfrente de la DGS (Dirección general de Seguridad), entonces la policía salía y decía: “oiga, deje eso”. Lo que pasaba es que allí había también unos autobuses de transfusiones de sangre, y yo decía, “mire, es que es una campaña de la Dirección General de Sanidad” ... ¿te das cuenta? Ante eso, no podían decir nada. Pero eso requiere un esfuerzo grande. Es una imbecilidad, y además era mentira, pero las siglas coincidían. El humor y la ironía son fundamentales, porque te permiten escaquearte de algunos conflictos.

**- Ha hablado en alguna ocasión de lo poco funcional que puede ser el concepto de trayectoria o de currículum ...**

Hace poco me decían de poner una obra en no sé dónde, y me pedían un currículum, pero antes de

mandárselo les avisé por teléfono y les dije que no les iba a servir, pero si quieres otro, no sé, búscalo. Entonces mi currículum es la lista de los años, desde 1937 hasta ahora. Es un CV impecable, indiscutible, pero no sirve para nada. Si estás vivo, es que has llegado hasta aquí.

Hubo una exposición en Italia hace unos años que se llamaba *Numérica*, que era de obras de arte con números. Yo mandé ésta y les dije que lamentaba que no fuera una pieza de exhibición, que siempre que aparece lo hace en un catálogo, pero es que es mi obra favorita; y entonces me contestaron que, efectivamente, no podían exponerla, que iba en el catálogo, pero que era la mejor obra de la exposición. Incuestionable.

**- Usted se define como una persona muy urbanita ... En su obra encuentro los conceptos de *site* y *time specific*, pero estos están siendo abandonados por muchas obras contemporáneas, concretamente relacionadas al arte urbano desarrolladas en el espacio público, ¿qué opinión le supone esto?**

La cuestión está en que el arte urbano declaradamente urbano ... casi exclusivamente urbano, a mí me repele un poco, no quiere decir que lo rechace, pero sí es lo que hablábamos antes. Es como si yo coloco una pared ahí en el teatro español ... pero si yo me paro frente al teatro español ya no hay una relación tan directa ... hay que hacer un rodeo, y eso para mí es fundamental. Detesto la declaración abierta de cualquier cosa, el grito. Soy absolutamente partidario de la insinuación, no solo en el sentido de lo escandaloso, referente al lugar en el que estás, a la forma en que lo dices. Gritar no me gusta, pero sí decir la misma cosa muchas veces en voz baja. Para mí es importante, entonces en lo urbano yo estoy hartado de trabajar sobre Madrid, por ejemplo, ahora (y es secreto) estoy haciendo un trabajo sobre el metro que me está costando un trabajo inmenso, y no sé si lo voy a terminar. Sobre la Puerta del Sol. Allí hay 6 líneas, y yo no consigo saber los niveles, el camino de una a otra, y voy a hacer un trabajo de eso; eso es absolutamente urbano. Son 1 millón de personas las que pasan por ahí al día, y estoy devanándome los sesos para que eso no sea un plano de la estación, pero que sí dé esa sensación de agobio, de que estoy 4 niveles bajo tierra, aunque haya mucha luz y tal. Entonces eso es urbano. Por ejemplo, hay huecos en la ciudad de solares que no tienen rendimiento económico o no sé qué, entonces yo he hecho un proyecto para esos lugares. El arte urbano me interesa mucho, pero en ese sentido; y, por supuesto, que el propietario de ese solar nunca hará la tontería que se

me ha ocurrido a mí si tan siquiera ha conseguido vendérselo a nadie. Pero bueno, ese es el tipo de intervención, entonces yo estoy como loco toda la vida preguntándome, por ejemplo, por qué los pasos de cebra tienen la línea en favor del vehículo y no del peatón, que es al que tiene que favorecer. La barrera es para el peatón, y ya sé que nos lo hemos aprendido, pero, ¿por qué la barrera no es para el coche? Eso lo pregunto constantemente. Bueno pues ese es el tipo de arte urbano ... te veo a ti y te digo que las rayas del paso de cebra están equivocadas ... Y bueno, respecto a la actualidad de la decoración o de pintar en grandes superficies, pues incluso puede haber alguno interesante, aquí en la calle Santa Isabel hay uno magistral, pero ya están empezando a hacer pintadas sobre él. Es el Quijote abriendo una nevera, y es magistral, es emocionante. Yo eso lo aplaudo, y si lo ha hecho en un sitio llamativo, pues mejor. Ahora, al nivel de lo llamativo, ya te lo he dicho, lo bonito no me gusta ... También es comprensible hacer una cosa y querer que se vea pronto, y que tenga resultado, es lógico ...

**- Y respecto a la documentación, que también ha sido recurrente en su obra, muchas veces por su ausencia ... ¿usted piensa que los artistas hacen cosas para los demás o las hacen para sí mismos?**

Mi amigo Juan Hidalgo, ya fallecido, decía que hacía su trabajo para él, para sus amigos y para quien le pudiera interesar. Es decir, si no me satisface a mí, ¿cómo lo voy a enseñar? Entonces en ese orden ... Y sé que no puedo llegar al que le interese si no lo enseño siquiera, por eso creo que es una pregunta interesantísima, porque es verdaderamente complejo. Es decir, yo, por ejemplo, puedo hacer un trabajo, por ejemplo, este del metro, que no sé ni cómo hacerlo, ni cómo va a ser; imagina que lo termino después de que me haya costado muchísimo, después de horas enteras en el metro con miedo hasta de los vigilantes. Entonces, igual lo termino y pienso que a quién le va a interesar si la gente lo que quiere del metro es utilizarlo y que lo lleve a sitios. Entonces ¿a mí me retrae de difundirlo? No lo sé. O es que yo lo he hecho porque me lo paso bien haciéndolo y ya está. Por otro lado, yo no soy radicalmente enemigo de la decisión, pero no quiero someterme ni un milímetro a la difusión. Esa es la cuestión. Es decir, si usted pinta esto de verde va a tener más éxito que si lo pinta de gris; pues, por supuesto lo pinto de verde ¿no? Es decir, no doy un paso atrás por el hecho de la difusión, pero no soy en absoluto enemigo de la difusión, de hecho, si alguien publica algo sobre algo mío, pues estoy encantado, mira qué bien. Pero lo que no se puede hacer según mi punto

de vista es actuar con miras a la difusión, o exclusivamente enfocado a ella. Bien está que, si hago un cuadro que se ve solo de noche y es negro, pues lo haga más colorido para que se vea. Bueno, ese esfuerzo sí que lo hago porque no me interesa la no difusión. También es cierto que yo, a veces, abro un cajón de mi casa y digo: “ostras que no me acordaba que esto era mío porque está tan apartado” ... e igual llevo 30 años sin verlo. Es decir, que eso no es propósito, pero si es cierto que no muevo un dedo por difundir algo en exclusiva.

**- Hoy tenemos las redes sociales, en las que prácticamente podemos difundir la elaboración de una obra en directo. Esto es muy común en algunos trabajos de arte urbano. ¿Cree que se pierde algo en esta inmediatez? ¿Existe algo positivo en el uso de estas plataformas como elemento de difusión?**

Por supuesto, eso es indudable. El interesado tiene que andar con pies de plomo para que el tema de la difusión no llegue a ser contraproducente. Para mi gusto, yo pago mucha cuota porque mucha gente no conoce muchas de mis obras, pero no por hacerme el mártir, sino porque no me lo ha pedido el cuerpo. Ahora, que me encante que tú lo veas ahora, o que lo vieras en su momento, pues sí ... Pero no sé el coste tan solo de difundirlo ya es un coste a pagar, y muchas veces te lo planteas, aunque te encantaría que por arte de magia apareciera allí. A mí muchas veces me dicen tienes que mandarlo por internet, y yo les digo es que yo internet no tengo. Pero, claro, está estupendo lo que tú dices, qué maravilla el momento actual donde la difusión puede ser momentánea, aunque eso no siempre es una ventaja, por lo que hay que andar con pies de plomo los que pensamos de una determinada manera ... No sé es una cuestión difícil, pero lo seguiré pensando ...

**- ¿Cree que su obra puede ser descrita como de tipo subcultural, o, incluso, contracultural?**

Aquella proporción en que mi obra pudiera ser subcultural no es intencional, sino que como consecuencia de lo que es la cultura eso termina siendo subcultural, porque sinceramente no me interesa la grandiosidad de la cultura establecida, por lo que es una consecuencia, no una pretensión. El otro día vino una persona a casa con la que estoy haciendo un cortometraje y me traía un cartel impreso, pero me preguntaba que si usábamos uno que yo tenía del 72 porque era más grande, y yo me preguntaba que para qué, si éste se veía bien. ¿Realmente por ser más grande transmite o significa más? ... cuando esto está clarísimo ... y me preguntaba que por qué lo había hecho en este papel ...

Pues porque me venía bien y lo tenía por casa ... ¿Entonces es subcultural porque no tiene el tamaño cartel? Además, quien reacciona diciendo que es contracultural, pues, efectivamente ya no lo es. Si te hubieras estado calladito sí, pero ya no ...

**- Decía usted: “Ser marginal en el arte es digno de loa, mientras que serlo en otros campos es estúpido”.**

Sí, claro, pero ser marginal intencionadamente con el solo disfrute de serlo no creo que sea posible. Se debe ser marginal cuando se transmite una intención. Si tú sales a la calle con un traje rojo, eres marginal y llamas la atención. Pero si es solo eso y no tiene intención, pues es solo un tío pirado, no hay justificación. O eso, o que sea consciente de que si sale de esa manera va a dar el espectáculo. Si es lo quiere, lo ha conseguido, pero si es que solo le gusta el rojo pues tiene que andarse con ojo porque si se viste todo de rojo se convierte en un espectáculo y no en una expresión personal. Ser marginal solo por eso no me interesa nada. Ahora, que serlo con un trasfondo o carga personal me parece fundamental, pero tienes que saber que así montas el número.

**- Respecto a su obra de “Por un arte ambulante”, usted comentaba que se trataba de “salir a la calle con la nueva obra de arte y detener a los transeúntes”, ¿sería esta una buena forma de definir al arte público?**

Hay una cuestión que me inquieta muchísimo que se refiere a la actualidad. El significado o el enfoque que se le da al arte público en la actualidad. Hace mucho tiempo, no sé si fue en Málaga o en Granada, yo salí a la calle y me sentaba en un banco y le decía al que estaba allí que si le importaba que le leyera 1 minuto de la conferencia, y me escuchaban ... que a lo mejor el pobre lo hacía por compromiso, y me daban las gracias. Yo di la conferencia por la calle, y nadie captó la conferencia porque eran extractos ... pues, ¿cuál es mi pretensión? ... pues que lleguen a casa y lo cuenten. Esta idiotez significa que tú abordas descaradamente al público. Una de mis obras que más ilusión me hace y de la que ya no sé nada es en una estación en León, en Persianos del Camino, en donde hice un proyecto. Allí estuve todo el día saludando a los que pasaban en tren, porque allí no paraba ningún tren, y mi única pretensión ahí es pensar que en el tren había alguien que me viera, y que luego llegase a casa y lo contase. Eso para mí es un auténtico desfogue. A mí me parecen que pertenecen al territorio del arte, aunque me digan que eso es una tontería, que es hacer el primo ...

Entonces el arte público es así, una cosa sencilla. Es como si te pones en un paso de cebra y saludas al frente, y todos se miran extrañados, porque no saben a quién se dirige el saludo, y cruzas como si fueras a dar un abrazo, pero no se lo das a nadie. Esto da lugar a que esta gente diga hay un tipo que es capaz de saludar a nadie ...

**- Recuerdo haber escuchado que usted exigía un esfuerzo por parte del público para comprender su obra ...**

Si, esto me importa muchísimo. Yo ahora estoy haciendo la felicitación de año nuevo, que llevo más de 50 años haciéndola ... y la de este año requiere muchísima atención de quien la recibe ... 20202020 un año tartamudo ... Es un sobre pequeñito de este de esquelas antiguos, pero Correos no me lo admite porque dice que se perderían la mitad, entonces lo meto en un sobre normal, y ahí pongo una etiqueta en el que se informa al remitente que ese no es el sobre real. Osea, lo explico. Entonces una discusión es que el sello con el que yo indico el sobre, no sé si ponerlo al derecho o al revés, porque si lo ponía al revés todo el mundo pensará que me he equivocado, y es verdad, pero si uno lee lo que hay dentro respecto al año, y que cambia el sentido y significado de las cosas, porque la tarjeta de pésame no es de pésame, sino de felicitación, entonces el sello va al revés, porque ese sería el derecho ... La gente tiene que molestarse en eso ...

**- En este caso usted exige atención a personas conocidas, pero, ¿y en el caso de las obras en el entorno público o en lugares en los que desconocen su trabajo?**

Has traído cuestiones muy complejas amigo ... a mí me interesa muchísimo que tenga que dar el callo la gente. Tú si haces una obra de teatro no se enteran de todo ... Me encantan las cosas que son obvias, como lo del paso de peatones ... Yo requiero esfuerzo del espectador, si usted quiere jugar a esto tiene que implicarse ...

**- Hay otra frase que le he leído en la que dice “el pueblo unido finalmente será vencido”, una frase dura pero interesante en cuanto a la defensa de la individualidad que hace usted desde un punto de vista crítico del sujeto ...**

Es algo que me inquieta mucho. No es simplemente juntarse ... cuando te juntas para ir al futbol pues está bien, pero no garantiza nada, no garantiza el triunfo ...

**- ¿Cómo ve usted el mundo del arte con mayúsculas (haciendo un guiño al documental), las galerías, la institución ... hoy día?**

A mí me deprime mucho la categoría de los artistas actuales. Me encantan las galerías que tienen espejo porque desde las calles las puedo ver. Tengo muy buena relación con las instituciones, incluso las oficiales, y con muchas galerías, pero es cierto que no las frecuento demasiado, excepto por gente que conozco. Pero no tengo una relación continua, dos veces al mes o así. Voy a muchas exposiciones con cierta frecuencia, pero luego hay galerías que no he ido en dos años ... no estoy metido en la vorágine, pero no soy ajeno ... Y a sitios como La Casa encendida, de arte joven, también voy, de hecho tengo dentro de poco una cosa allí con niños ... Y al Reina Sofía pues también voy ... al Thyssen ... y a galerías voy a muchas ... me gusta mucho Robert Filliou ... también voy a galerías con las que colaboro, claro, hace poco participe en una colectiva ...

**- En esas obras que cede para colectivas, ¿cómo fija el precio si es que lo fija?**

No le pongo precio, aunque estos están obsesionados con venderla. Lo que pasa es que los galeristas están ya acostumbrados a lo mío. Si es una grabación sonora, pues les digo que, si le hacen una copia y me la dan, pues que ok, que la vendan ... entonces están muy contentos. Pero, generalmente, no la vendo, no por nada, sino porque no pertenece a ese tipo de obras. Pero si surge, yo encantado.

**- ¿Ha estado al tanto de las distintas intervenciones de pinturas murales de alrededor, como las sucedidas en Madrid?**

Si, por ejemplo, lo de Lavapiés, en la fachada de la Tabacalera, sí estoy al tanto, de hecho, he ido intencionadamente a verlo. Pero el arte así, declaradamente puesto para la digestión general tiene un nivel muy bajo. Es muy llamativo, entonces yo me pregunto que si es llamativo llama, pero si no, no llama. Yo no puedo tener el ojo de un oficinista, no por nada, si no porque tenemos visiones distintas. Yo voy con ojo crítico, entonces voy y creo que voy a ver una cosa a la cual le puedo pedir una categoría que luego no encuentro. Y me dicen, “pero bueno es que esto es arte público”, y yo digo, “¿y qué?” Yo vengo y con mi ojo te digo ... el otro día vi un mural todo con líneas verticales y tal, pues si es muy efectista, pero no me aporta nada ... no entiendo a que vienen esas rayas ... no sé si es una deformación personal ...

**- Algo que me llama la atención es que, en sus charlas y entrevistas -esta misma- no cita a otros autores o referentes ...**

Ah claro, bueno yo te he nombrado a dos que están muertos ... Es un tic que yo tengo y me hace gracia que lo hayas descubierto ...



## **A1.4. Presto (11 de abril de 2020. Videollamada)**

**- ¿Cuáles son tus primeros recuerdos en el *graffiti* y de qué años estaríamos hablando?**

Los primeros *graffitis* que recuerdo ver son en la zona de Las Delicias, Santa Paula, San Andrés. Sería el 95 o así porque un familiar vivía por esa zona, y al saber que a mi me molaba eso pues me llevaba a ver las piezas. Donde yo vivía, en Ciudad Jardín, no había grafiti, era una zona apartada del centro y de la zona oeste. Entonces yo empiezo a verlas por las vías y por San Andrés. Por ahí iba sacando mis primeras fotos. Años más tarde en el 97 ya empecé a pintar, y desde entonces no he parado.

**- ¿Qué es lo primero que empiezas a hacer?**

Pues bocetos. Yo el primer referente que tengo, en realidad, son revistas de *skate*, y ahí venían algunas piezas. Nos pasaba revistas el hermano de un colega del colegio. Recuerdo la Slap Magazine. En los vídeos de *skate* también salían pintadas. Antes de empezar a pintar en la calle, firmaba en papel, hacía bocetos ... y cuando realmente me tiro a la calle es cuando empiezo a ver las pintadas en los sitios que te he comentado.

**- ¿Cómo fue tu relación entre el *skate* y el *graffiti*, surgieron a la par?**

Lo primero fue el monopatín. Después ya tomé contacto con el *hiphop*, con el rap y con las pintadas. Pero lo primero fue el *skate*.

**- ¿Cuándo haces tus primeras piezas?**

Pues que tenga foto, y así mis primeras piezas, sobre el 97. Igual hice algo antes ... recuerdo una que hice detrás de casa de mis padres con una pintura que compré para pintar los ejes de mi monopatín, y también metí brocha ahí. Pero cuando todo cambió fue al ver las pintadas en las paredes en directo.

**- ¿Quiénes eran los autores que te llamaban más la atención?**

Pues las pintadas de los TCB, LOOK, ELFO, RAYKA, ANUK, LÁPIZ, y había más por ahí. Sobre todo, me gustaban mucho los muros con gente de fuera, como con gente de Barcelona, la PDM, y recuerdo muros del RATÓN (LOOK) con el ROSTRO y el POSEYDON de Barcelona en el

callejón de la LKP, en la INEM, en la antigua estación de San Andrés, en Los Prados, que había un montón de trenes pintados. Yo era un crío, me costaba mucho desplazarme, y me llevaba mi cuñado a ver pintadas y sacar fotos.

**- En esta primera época, ¿empiezas a pintar solo o con otra gente?**

Pues al principio lo típico, con mi vecino del bloque, que estábamos en el colegio, y juntos patinábamos y nos hacíamos nuestras pintadillas. Pero él duró muy poco y ahí me quedé ya solo. Hubo años que no tenía gente con la que pintar y era muy difícil acceder a información y conocer a otra gente que pintase, porque vivía en un barrio donde no había movimiento de *graffiti*. Y además yo sabía perfectamente que la cultura *graffiti* de Málaga estaba en la zona oeste. Entonces empecé a irme allí solo a pintar, para intentar conocer a gente o incluso coincidir con alguno de casualidad. Recuerdo que a la primera persona que vi pintar con un spray fue al RINO de TPC, que estaba con MS1 y SUSTO en ese grupo, y fue en el campo de fútbol del Duende en San Andrés. Eso sería el año 98 más o menos.

**- ¿En esta época dónde comprabas la pintura?**

Pues en esa época había una tienda de pintura que se llamaba Mediterráneo Color en calle Salitre, que ahí vendían Montana. Después había otra en Santa Paula, Ecopintor. Poco tiempo después abrió la tienda de ELFO, Star Wears.

**- Tú también trabajaste en una tienda donde vendían pintura, en Búho 13, ¿qué recuerdas de allí, ayudó a difundir algo de la cultura *graffiti* a la ciudad?**

La verdad es que tampoco hay mucho que contar de aquello. No era una tienda que me gustase. Simplemente trabajaba allí por ganarme algo de dinero. De hecho, yo la pintura iba a comprarla a otros sitios como Star Wears. Cuando me gastaba dinero me lo gastaba en las tiendas que realmente me interesaban. En Buho13 yo tampoco tenía mano para traer material ni nada, porque esa tienda era una franquicia que se dedicaba a traer ropa de moda y que se metió en el *graffiti* como otra moda más. Al ser una franquicia lo tenían todo estipulado y no me podía salir de ahí. Claro que tenía ganas de intentarlo, pero no se podía.

**- En tu primera época, ¿qué practicabas más (firmas, *throw-ups* ...)?**

Yo lo primero que quería era hacer pintadas guapas. Mi concepto del *graffiti* era típica pieza guapa a colores y tal, pero sí que es verdad que igualmente firmaba. Mi objetivo era hacer lo que me gustaba ver, y me gustaban las piezas bonitas, pero las firmas también. Siempre lo llevé todo a la par. Nunca me dediqué a una sola cosa. Firmas, piezas, platas ...

**- ¿Cuándo empiezas a juntarte a menudo con gente para pintar?**

Al primero que conocí fue a FON en la plaza de la Marina, porque nos juntábamos allí a patinar. En esa época yo hacía las dos cosas a la vez. Y a raíz de conocer al FON, conocí al MAGO, RISE y a un montón de escritores de la zona de San Andrés. Y empecé con ellos. Luego más tarde, ya entrada la década del 2000, me juntaba más con el SUSTO y el BUFÓN que yo creo que ha sido la época en la que he hecho producciones más curradas. Me encantaba pintar con ellos, porque me contaban historias de la época y anécdotas del grafiti que yo no conocía. Ha sido la época de la que más contento puedo estar porque hicimos muy buenos muros.

**- Comentas que has ido haciendo todo a la par, pero ¿has tenido épocas de más actividad en algún campo en concreto?**

Pues realmente siempre he ido alternando todo, trenes, *platas*, piezas, etcétera. Quizás cuando empecé con los vagones si abandoné algo más los muros, pero solían ir a la par.

**- ¿Cuándo empiezas con los trenes?**

El primer vagón fue muy pronto en Los Prados, un Intercity, que es lo que se podía pintar por allí, y sería el 99 o así. En esa época se podía pintar más o menos bien. Éramos jóvenes y no controlábamos mucho, y claro, algún susto nos llevamos, pero no tiene nada que ver con el tipo de seguridad que vino más adelante. Durante aquella época se podía pintar bastante.

**- En tus piezas de mediados de los *dosmil* se podían apreciar influencias distintas a las habituales en Málaga ¿de dónde provenían?**

Bueno yo siempre tenía más o menos claro que, en los *platas* me molaba hacer un estilo de modo que el nombre se leyese fácil y grande, pero luego en los muros a color si tenía mucha influencia de Alemania, wildstyles muy entrelazados, con flechas y demás. Sí, el grafiti alemán hubo un tiempo

que me llamó mucho la atención. Y todo esto lo veía en revistas y lo que nos podía llegar en esa época. El mejor material que podía tener lo compraba en los viajes que hacía a Madrid. Empecé a hacer viajes desde muy pequeño, y siempre que iba pues aprovechaba para traerme material de allí: revistas, rotuladores, boquillas, tintas. Cosas que aquí no encontraba.

**- ¿Empiezas a ir a Madrid tú solo o tenías ya contactos allí?**

La conexión con Madrid empezó con KAPO, que es uno de mis mejores amigos actualmente. Lo conozco porque en mi barrio un colega me lo presentó, porque él venía aquí a visitar a su abuela. Desde el principio empezamos a pintar juntos. De hecho, mi grupo USC lleva desde el 99. Mis viajes a Madrid eran continuos y allí es donde yo me nutría de todo porque había un montón de tiendas. Íbamos a Móstoles y a Alcorcón en autobús a ver los muros y sacar fotos. Toda la información vino de allí. Las demás ciudades donde he viajado vinieron luego. En un principio solo fue Madrid, sobre todo porque la conexión era directa, teníamos casa y demás.

**- ¿Cuál sería tu época más prolífica en cuanto a actividad?**

Pues cuando me he pintado más vagones seguidos, quizás del 2009 al 2014. Fue una época bastante intensa de pintar vagones.

**- ¿Cómo has visto la evolución durante estas dos últimas décadas, en las cuales tú has participado activamente de la escena local?**

Bueno yo creo que el *graffiti* en Málaga tuvo su época dorada que fue la de los noventa, que es cuando mejores muros se han pintado aquí, y creo recordar las cosas más bonitas en los muros, y después tengo que decir que no ha habido mucho que me haya llamado la atención realmente. Siempre ha habido gente puntual y tal, pero como escena, lo que se ha hecho en Málaga no me ha llamado mucho la atención.

**- ¿Has notado que la escena se ha ido haciendo menos colectiva y más individual con el paso del tiempo?**

Si, puede ser que aquí en Málaga hemos ido más por nuestra cuenta. Quizás de la época de los *dosmiles* y tal el grupo más potente ha sido TKZ, que si que hubo un momento en el cual un montón

de escritores que iban por su cuenta se juntaron para pintar. Yo formaba parte de ese grupo, y se creó de manera muy auténtica. De los mejores escritores que había, pues se juntaron todos, y creo que eso no ha vuelto a pasar. En esta *crew* estaba el CRIME, MAZIUS, TURES, BLAES, SHOK, FEAS y muchos más ... Básicamente era bombing, trenes y *platas*. No había casi murales.

**- ¿Has tenido otras influencias artísticas más allá del grafiti?**

No mucho. Siempre he sido bastante cerrado con ese tema. No me he salido mucho de lo que me ha gustado. Sigo escuchando rap y flamenco en cuanto a música, pero no creo que eso me haya influido en mi *graffiti*. Al final lo que más me ha influenciado ha sido lo que he conocido de siempre.

**- Sin embargo, tú eres alguien que se ha juntado con muchos tipos de artistas de la calle, desde treneros hasta muralistas más académicos ...**

Bueno, sí que es verdad que he tenido trato con todo tipo de gente, pero siempre he tirado más hacia el *graffiti* tradicional: trenes, *platas* y piezas de corte clásico.

**- ¿Qué es lo mejor del grafiti para alguien con tu experiencia?**

Pues eso, los trenes y los *platas*. Ver tus piezas por toda la ciudad es lo que más me gusta. Porque los murales al final los pintas, sacas foto y te vas. Pero, los *platas* en carreteras y autovías siempre los ves. Eso es lo que más me gusta. Y en cuanto a experiencias e historias pues las de los trenes son las mejores, las vivencias que más te llenan son pintando vagones. La misión que conlleva pintar un tren, aunque sean diez minutos, te llena mucho más que un mural durante un día entero. Yo hago ambas cosas, pero me llena mucho más lo otro, Y lo que sí tengo claro es que donde mejor queda un *graffiti* es sobre un tren. No hay duda.

**- ¿Has pensado alguna vez en sacar rendimiento económico a través de algo relacionado con el grafiti?**

No, la verdad es que nunca ha sido una cosa que haya pensado. A título personal igual me gustaría montar una exposición, pero más que por vender, por dar un poco a conocer o simplemente probar, porque nunca lo he hecho. Pero no para ganar dinero.

**- ¿Qué eventos interesantes recuerdas en Málaga relacionados al *graffiti*?**

Pues antes de la que hubo en el centro cívico en 2003, recuerdo las que se hacían en la plaza de la Marina y que, creo recordar, organizaba el LOOK, APA, ELFO ... Estaban muy guapas porque venía gente de fuera. Se hacían una vez al año. Mas tarde yo colaboré en alguna pero no la monté yo. La que sí monté con otros fue la de 2003 en el centro cívico. Eso se montó con ayuda de Diputación de Málaga. No nos financiaban directamente el proyecto, pero entre los organismos se repartían parte de las responsabilidades, como dietas y estancias de los artistas que venían de fuera; o, por otro lado, estaban los conciertos, la impresión de carteles, las pinturas. Nos aportaban todo esto, y estuvo muy bien, aunque nosotros no ganamos ni un duro y la hicimos simplemente por difundir esta cultura. Con el tiempo me desvinculé bastante de estas historias.

**- ¿Recuerdas algo ajeno al *graffiti*, que fuera también intervención en el espacio público de forma independiente?**

Pues lo único es una época en la que el SUSTO y el BUFÓN se pusieron a hacer unas plantillas de monos, que ponían *Ape Invasion* o algo así. Pero eso tampoco duró mucho. Y no mucho más. Y si no lo recuerdo es porque no tendría mucha visibilidad por ahí.

## A1.5.Fon (12 de abril de 2020. Videollamada)

**- ¿Cuál fue tu primera toma de contacto con el *graffiti* o con cualquier otro tipo de manifestación en el espacio público?**

Puede que fuese un E.T. pintado en los bajos de un edificio. Recuerdo que se veía como pensando, y en un bocadillo ponía “¿Por qué?” Me parece que eso es lo que ponía, y creo, casi seguro, que estaba pintado con spray porque eran ladrillos de los normales. Sería el 92 o 93. Y la primera pieza que recuerdo ver es por la INEM en el barrio de La Paz. Era del LOOK y SMO de Zaragoza, creo; eran unas letras con un par de muñecos, que eran como círculos negros con ojos y manos con guantes. Eso es de lo primero que recuerdo. Para un chaval de esa edad con 9 o 10 años te quedabas impactado de no haber visto antes nada así, (puede que sí antes, en la presentación del príncipe del Bel-air), porque ellos fueron los que trajeron eso a Málaga. No te sé describir la situación, pero de *flipaera* máxima seguro.

**- En tu caso, entiendo que antes de eso ya tenía interés por el dibujo y por el mundo creativo en general.**

Sí, sí, yo ya dibujaba mucho y lo típico que eres el que dibuja mejor de la clase. Era una época en la que todo tenía su mascota: los yogures, cereales y *bla bla* ... todas eran rollo el *Sonic* o el *Mario*, mascotas simpáticas. Y eso también influía a la hora de pintar. Los muñecos que se veían por aquí eran chicos y cabezones, con pies y manos grandes. El primero que empezó con eso fue el LOOK. No sé decirte si los que han venido detrás lo han copiado, porque él tampoco inventó eso. Si miras animés y mangas de antes ya hay muñecos de ese rollo. De hecho, había piezas de Look que salía Freezer o uno que se parecía mucho.

**- ¿Se puede decir que las segundas generaciones copiaban *graffiti* que ya habían visto en directo? ¿Era este tu caso?**

Yo tengo recortes de cuando era chico donde me hacía muñecos copiados totalmente del estilo del LOOK. Al no llegar muchas revistas y tal, yo veía ese estilo en la pared tan vacilón -que lo era y lo sigue siendo, vaya-, y yo lo que hacía era directamente copiar el estilo, le ponía frases y movidas en

inglés sin tener ni idea, porque quedaban guapas y me gustaba como sonaban.

**- ¿Cuándo fijas tus comienzos en el *graffiti* activamente?**

Yo empecé con todo a la vez, no solo a firmar. Comencé a pintar entre el 97 y el 98. Pero desde el primer momento que vi *graffiti* ya iba por ahí echando fotos con mi cámara. Además, que yo nací en la zona en que surgió la explosión del *graffiti* en Málaga. Desde el 93 o 94 yo iba con mi cámara documentando ya todo. MS1 se acuerda de mí de pequeño persiguiéndolos a ver donde pintaban. Empezar sería entre el 97 y 98, y la primera pintada fue en el Instituto Litoral, que también fue mi primer instituto. Hubo unos chavales que hicieron un cursillo de *graffiti* de un día, te daban pintura y pintabas en el patio del cole con la supervisión de ellos, había varias personas y una es la que te enseñaba que era el que firmaba ZILK, S2M que era PELIS, otro chaval de la MXP, y el KING. Había gente que fue como para pintar, y el Zilk, que era el que te enseñaba, nos trajo revistas de *graffiti*; que es la primera vez que vi un Aerosol Kingdom, Game Over y todo eso. Era un día que te enseñaban cosas, y en la pizarra iba enseñándote, en plan “esto es el inline, esto el outline, brillos y demás” Yo lo que quería era hacer muñecos y me adaptaba, aunque las letras siempre me han flipado y no tenía problemas en que me enseñaran eso. Volviendo un poco atrás, cuando entré en el instituto cayó un chaval que pintaba, mas que nada firmaba, y nos pusimos a hacer bocetos juntos y tal, y él sin tener ni idea de como yo pintaba, casi sin preguntar, me dijo que me metía en su grupo sin yo conocer a nadie: era la PMG. Poco después fue el cursillo éste, que él también se vino, pero que no prestó mucha atención ... y ahí fue donde yo conocí al MAGO. En ese taller me hago mi primera pieza, unas letras con un muñequillo al lado. Tendría unos 15 años o así.

**- Háblame de la gente de esa época, digamos de la tercera generación, que creas que ha tenido un papel importante tanto en ese momento como posterior.**

El MAGO puede ser uno de ellos, recuerdo a TAÑO también, el KING que quizás llevaba un par de años más que nosotros.

**- ¿Cuál era tu principal interés en el *graffiti* en esta época, era técnico, estético o de otro tipo?**

A lo mejor en esa época me atraía todo, tanto el coger y hacerme un muro tranquilo, como el hacer cosas por la noche, un *plata* entre varias personas o cosas así. Lo hicimos varias veces, incluso en plan

encapuchados súper motivados por los pocos vídeos que llegaban a nosotros ... Aunque luego eran sitios que después veías que no hacía falta la capucha ni nada ...

**- ¿Recuerdas actividad de trenes? ¿Participaste de eso?**

En esa época no, a lo mejor después cuando éramos algo mayores. Yo no he estado rodeado por gente con ansia de trenes. Los he tenido al lado, pero no tanto, al menos que me conste a mí.

**- ¿En tu caso que fue lo que te sedujo primero, la música o el *graffiti*?**

En mi caso el *graffiti* sin lugar a dudas. Aquí en mi barrio había una tienda de ropa moderna que ahí fue la primera vez que vi la marca Gizbo, que no era marca de merdellones entonces. Creo que fui a comprar ropa y cuando estábamos pagando había un mostrador como de cristal, y abajo había una cinta que ponía Nación Sur, y dije “ostia esta es la gente que pinta *graffiti*”, y me pillé la cinta. Eso fue una de las primeras experiencias con el rap en español, pero sin duda viene después del *graffiti*. Pero fue porque los conocía de pintar, los vi en la cinta y los reconocí, si no hubiese pasado desapercibido para mí. Eso puede que fuera entre el 93 y el 96 no sé exactamente. Era una tienda que se llamaba Japro, y la persiana estaba pintada por Bufón.

**- ¿En que años dirías que tienes mayor actividad, y que gente recuerdas que te llamase la atención en Málaga?**

Entre 2000 y 2005 o por ahí. Y la gente nueva que pintaba con nosotros no era que me llamase la atención, sino que nos veíamos todos por igual ... no sé LALO, ALFIL, KING, MAGO, MALO, DEI, IKEZ, PRESTO, SONO, KYO, PABLO23...

**- Estos que me comentas estaban casi todos mas orientados al muralismo que al *graffiti* tipo *bombing*, ¿notas que en esa época la cuestión se orientaba mas hacia ese ámbito?**

Sí y no. Porque nosotros también cogíamos y pillábamos un bote cada uno, quedábamos en un punto e íbamos hasta el otro petándolo todo. No te puedo decir que la única intención era hacer mural, sino que también nos gustaba que vieran nuestra firma. Aunque mis firmas no fuesen muy buenas.

**- ¿Había en esa época conexiones con gente de fuera?**

Sí, al primero que yo conocí de fuera, que fuera en plan colega, fue el Cerebro, que firmaba Kapsule, él era dj y estudiaba aquí telecomunicaciones. Él pintaba y tenía un conocimiento de *hiphop* guapísimo, a otro nivel, yo no conseguía esas cintas ni de coña, antes del Napster y todo eso. Estábamos en lo alto de él porque me interesaba todo ese tema y era un tío de puta madre. En esa época también conocí al JOK, MUN y METAL de Andújar. En el 99 fue la primera vez que pinté fuera, en Almería con el MAGO. A todo eso íbamos por libre, no por eventos ni nada.

**- ¿Y que recuerdas de eventos en Málaga previo al del 2003 en el centro cívico?**

Pues las de la Plaza de la Marina. La primera vez que oí hablar de eso fue en el instituto que sería en el 98, y después fui a todas ... 99, 2000, etc. Y ya me metieron a pintar y recuerdo que estaba perita porque tenía todo lo que tenía que tener una jam: gente bailando, grupos, bicis patines, *graffiti* ...

**- Respecto a la jam de 2003 en el centro cívico de Málaga -actualmente La Térmica ¿qué puedes contarme?**

Éramos 4 o 5 organizando aquello. Pero de eso no te puedo hablar mucho porque estaba más que nada de apoyo. Estuve en la reunión dentro del centro cívico, la idea principal era del PRESTO, pero es que no sé decirte. Para mí la verdad es que es una de las mejores *jams* que se han hecho, por el formato, las pintadas el tiempo que hizo, música, tarima para los *breakers*. Todo fue redondo. Había micro libre y yo canté con mi grupo.

**- ¿Crees que esta jam provocó alguna evolución en el graffiti en Málaga?**

Yo te diría que no aumentó la cantidad de escritores ni nada, se hubiera notado mucho. Yo muchas veces mido las cosas por la calidad de los escritores. Para mí desde que se fue el Sene no ha habido nadie que haga mejores letras en Málaga, y él ni siquiera era de Málaga, eso te lo dice todo. En aquella época muchísimos escritores se vieron influenciados por su estilo, no digo que lo copiasen, pero algunos grupos con lo que él se movía empezaron a tener como una unión de estilos que a la hora de hacer murales grandes cohesionaba muy bien.

**- ¿Y qué influencias crees que tenía ese escritor?**

No sé cuanto tiempo llevaría él pintando cuando vino a Málaga, que llegó en el 2000. Me lo

presentaron en una *jam* en Torremolinos donde pinté, que fue donde se picaron Hablando en *Plata* y Triple XXX. Qué buenos tiempos (risas).

**- ¿En aquella época que tiendas recuerdas que fueran referencia?**

Yo recuerdo el Ecopintor, que estaba (y sigue estando) al final del Parque Mediterraneo, entre el Carril de la Chupa y el Ave Maria. Aquello lo regentaba uno que pintaba, el Caos. Allí no podías pillar fanzines, sino que te los enseñaba para que los vieras. Pero fanzines y revistas y tal pues en una tienda de calle salitre que estaba pintada por fuera por el IKEZ con unos muñequillos. Ahí me parece que vendían, y si hubo un sitio antes del Star Wears, sería el Fachton de Capuchinos, luego vino el Buho13 que por lo que sé, era algo que funcionaba a nivel nacional y acabaron enmarronando a los dueños por evasión fiscal, blanqueamiento de dinero o alguna cosa del estilo.

**- ¿Recuerdas algún tipo de intercambio de material previo a internet?**

Yo de movidas por correo poco. A lo mejor con alguna persona me escribí para mandarnos bocetos y contarnos como iba la movida del *hiphop* en Málaga o en otros sitios. Entre nosotros el tema de revistas era escaso, por no decir escasísimo. Recuerdo de hacer fotocopias en color a las revistas de las paginas que molaban más. Y luego cogía los murales y los recortaba y me los pegaba en una hoja aparte.

**- ¿Y cómo cambia internet todo esto?**

No veo que eso cambiara mucho a nivel de la calle, ni hizo que hubiese un boom. Siguió pasando lo mismo de siempre. Eso ha pasado y seguirá pasando. Uno empieza a pintar con 10 personas y acaba solo o con unos pocos, porque la gente se va quitando. De lo que sí, a lo mejor, pude ver un estallido, es de gente que firma. Al principio, en el 98 o 99 que es cuando conocí a mas peña, había gente que no pintaba, pero solo hacia firmas y eran increíbles. Esos eran los que hacían más vandalismo. Y conforme va pasando el tiempo pues eso ya lo ves de otra manera, antes veías una firma por la calle, la sacaban en el periódico y molaba, te quedabas con la noticia y todo el rollo. Pero pasa hoy en día y no te la quedas porque al “notas” que están puteando hace una mierda de firma. Antes había gente que pintaba y gente que firmaba, normalmente ahora el que firma pinta algo por lo menos. Muy raro que alguien haga tipografías de *graffiti* y no se interese por llegar a nada más que eso.

**- ¿Qué influencia crees que ha podido tener internet y el acceso a una información ilimitada en el desarrollo de la escena local?**

Yo creo que brilló por su ausencia. Es que incluso cuando te dije lo de que había grupos que pintaban todos con un estilo muy similar, ahí ya había internet de sobra, y se influenciaban sobre todo entre ellos. Y a su vez el Sene se influiría de otra gente pepino de España; y esos pues lo estarían de los alemanes o de quien sea. No veo que haya habido mucha influencia porque no hay muchos estilos diferentes. Veo en este aspecto que sigue siendo muy callejero, la gente lo ve por la calle se informa y tira hacia ahí, de la manera mas fácil posible. Y si puede se va a quedar ahí. Si le funciona se queda ahí durante años y años. Lo de aprender, evolucionar y tener inquietudes el 90% de gente de aquí no lo tiene. Le basta con muy poco, sin importarte la calidad, y si no llegas hasta el punto que siempre llegas y ya está. Poca gente hay que quieras ver todo lo que hace. Eso es lo que me pasaba con lo que hacía el SENE. La mayoría de la gente del *graffiti* si han querido aprovechar internet para evolucionar no lo han hecho de una manera adecuada. Hay veces que tú decías “tío si eso es muy feo”, y te decían “eso es lo que está de moda en Yugoslavia”, como justificando o algo. Pero eso aquí no, efectivamente nunca lo estuvo.

**- ¿Por qué crees que en Málaga no ha habido escritores de *graffiti* que como en otras ciudades hayan evolucionado su práctica urbana hacia otras disciplinas artísticas?**

Cuando Málaga estaba en el top, Sevilla era una mierda, y ahora es al revés. Las instituciones tienen que ver. Aquí no se ha apoyado. Por ejemplo, aquí se hacían las jams de la Marina, que la organizaba gente de la LKP. Hubo un punto en que la Celia Villalobos le quiso dar un lavadito a Málaga y borró el callejón de la LKP, las vías de San Andrés y muchos puntos con muros emblemáticos; entonces yo estoy casi seguro que las jams de la Marina se acabaron por eso. Muchos murales guapos y zonas para pintar ya no estaban disponibles. Entonces mucha gente decía “me paso al vandalismo y la habéis cagado”, y otra, directamente, se quitaba de pintar. El *graffiti* nunca ha sido ninguna preocupación como para tratar bien a la gente que pinta. De hecho, en el MAUS y tal a la gente de Málaga es a la que peor se la ha tratado. Si que es verdad que ahí en ese momento yo veo que hay un poco de parón por mucha gente que se siente perseguida, porque además borraban todo. Eso hizo que mucha gente dejase de pintar. Es que Sevilla es un ejemplo importante, porque el LOGAN deja de pintar cuando

quiere dejarlo, y su evolución es increíble. Hay muchísimos sitios en que se permite pintar. Yo no sé cuánta gente vivirá del *graffiti* allí, pero el SELEKA es uno de ellos, esté donde esté ahora. Y no te hablo de pintar persianas y colegios sino más allá.

**- Es decir, ¿que ves que aquí en Málaga, a diferencia de en otras ciudades, no se ha fomentado que desde el *graffiti* la gente continuara una trayectoria profesional?**

Claro, si tú ves que lo haces más o menos bien y no te corta las alas nadie, tú sigues hasta que veas que más o menos puedes evolucionar a otra cosa de forma natural. Podía haber salido mucha mas gente aquí en Málaga ...

**- Pero algunos de esos pioneros sí se dedican a temas creativos ...**

Sí, pero en el resto de España son desconocidos, quizás entre los *old school* sí. Yo sí he vivido en primera persona lo de ir a Sevilla y echar fotos por todos lados y ver a gente con mucha calidad en muñecos y letras. Yo ya veía que había un viaje de gente allí, y poco después empezó la época de los blanqueos esos y se frenó en seco lo que había aquí. El tema de murales súper parado, porque nadie quería currárselo para que se lo taparan. Allí estaba lleno de murales cuando fui, y con el paso del tiempo vas viendo noticias de que cedían espacios para pintar y tal libremente. También ha habido gente mas espabilada que ha presentado proyectos con buena acogida. Aquí no salía ni una noticia así. Aquí nada más que quieren que pintes cuando le favorece a ellos y eso no puede ser. Llegará el momento en que le favorezca y no haya nadie de calidad por la calle a la que acudir.

**- ¿Tú crees que eso es porque se respondía que no cuando se preguntaba por esos espacios o es que nadie preguntaba ni se quejaba formalmente al respecto?**

Mira yo fui al Colegio Virgen de Belén, con una pila de fotos y tal, y hablé con el director que me dio un permiso para poder pintar allí y en el de los niños chicos. Con ese permiso fui al Ayuntamiento para que me lo dieran también. Me lo dieron. Más tarde cuando les dio la gana llegaron y blanquearon todo. Porque antes había uno, y ahora hay otro que ya no tiene ganas de esto. Al artista se le trata como a un producto, ahora dejo que estés en el mercado, ahora no. Esas son las cosas que tiene Málaga, que habrá en otros lados. Pero, por ejemplo, en Sevilla si ha crecido tanto es porque el trato ha sido otro.

**- ¿Por qué dejas de lado el *graffiti* de manera activa?**

Yo del *graffiti* es que acabe algo desencantado por la gente. No eran muchos y se peleaban entre ellos por tonterías. Era una dinámica de odio, y no es que decidiera irme, sino que las situaciones te iban echando. Yo desconecto un poco de eso cuando dejo también de hacer música y tal.

**- ¿Cómo has visto la escena en estos últimos diez años, con el boom de las redes sociales y la aparición de otras manifestaciones ligadas al *graffiti*?**

Yo lo del tema de los murales como los del SOHO y tal, como persona de a pie, a mi no me parece mal; lo que me parece mal es lo que hay detrás de eso, y cómo se ha tratado al artista malagueño. Yo en general lo veo pobre, como que lo mejor que hay aquí se lo han traído de fuera, rollo SPACE INVADER, OBEY o D\*FACE. Casi como si pasan 20 años. No va a evolucionar mucho más. Si no lo ha hecho en 10 años ... Yo hablo en general de la escena, no de casos particulares. En Málaga la escena es pobrísima en cuanto a murales de calidad.

**- ¿Consideras entonces fundamental el apoyo institucional?**

No la ayuda institucional, aunque si que es importante ... es más bien la permisividad, o que te digan donde se puede hacer. Pero dejarnos hacer. Yo tengo recortes de noticias denunciando las pintadas en el río, y después organizan un concurso de murales allí. Lo que tenias que haber hecho es decir “pues ahora podéis pintar en el río”, y si se hubiera hecho así, hubiese ido gente a pintar buenos murales y no lo que hay ahora, que está asqueroso. No es un sitio para hacerse un *plata*, para eso está la autovía, sitios rápidos. Ese lugar se debería de pintar bien. Yo no sé si ahora te dicen algo, pero parece bastante fácil ir a pintar allí. Eso te dice mucho lo que hay, gente que prefiere lo rápido a hacerse un muralazo. Y no se lo hacen porque llegan luego y te lo tapan con un *plata*. Ese es otro problema de la ciudad. Porque luego la gente lo ve todo lleno de *platas* y no quiere pintar encima porque vaya a ser que se enfaden. Y por este tipo de cosas hay mucha gente en Málaga que tiene esa actitud. A finales de los noventa no pasaba tanto, pero ahora es exagerado, mucha gente no respeta ni a la vieja escuela, y para mi eso es muy importante.

## **A1.6. Susto (11 y 13 de abril de 2020. Videollamada)**

**- ¿Cuáles son tus primeros recuerdos - relacionadas o no con el *graffiti*- acerca de manifestaciones artísticas en el espacio urbano?**

Los recuerdos más añejos que tengo son acerca de pintadas con un contenido marcadamente político como “OTAN NO”, y otras relacionadas con movimientos sindicalistas y obreros. Sería el año 97 o 96. Los primeros cursos del instituto. Sería de las pocas que quedaban en estos barrios, por la zona de calle La Unión.

**- ¿Cuándo empiezas a identificar una tendencia artística en las intervenciones que aparecían en el espacio urbano?**

Mi incorporación al *graffiti* malagueño fue precisamente en esa época de la que te hablaba anteriormente. Mi relación con los primeros escritores fue en el instituto, recuerdo a ACE que después firmaba JONES, como el primer contacto. Tendríamos 15 o 16 años aproximadamente. En ese centro también estaba ANUK, que en un principio firmaba AZOFRA. Todo esto fue una primera toma de contacto en Málaga capital; yo al venir de un pueblo, de Campillos, ya había tenido contacto con el *graffiti* allí. Recuerdo quedarme obnubilado con una firma al salir de mi colegio, probablemente fuera de algún extranjero. En definitiva, todo lo que hacíamos venía de lo que habíamos visto en los medios de comunicación. Películas como Street Boogaloo, Beat Street y todas esas películas.

**- Me hablas de mediados de los noventa. ¿Es posible que recuerdes algo del evento de Juvensur, a finales de los ochenta?**

Si, claro. Lo que tuvo Juvensur es que unió los ambientes que se estaban empezando a generar en la ciudad. Movimientos que estaban todavía muy en ciernes como eran el skate, rap, breakdance, *graffiti*. Yo no recuerdo exactamente si era la gente de Radio City, Javier Arquimbau –que era un DJ- la que andaba por allí. Creo que ellos fueron los que animaron la escena y a los primeros bboys, bikers ... Y allí fue donde tuve mi primer contacto con gente de la escena. Yo era un crío y miraba a los demás casi con benevolencia.

**- Entiendo que cuando hablas de Radio City, te refieres al mítico mural de Radio City de Spray Crew. ¿Recuerdas algún otro, incluso anterior?**

Si, me refiero a ellos. Pero yo no recuerdo a ninguno anterior relacionado con el *graffiti* aquí en Málaga. En realidad, en aquella época, los que participaban del movimiento hacían todo lo relacionado al hiphop: bailaban break, rapeaban, pintaban e incluso eran DJ's. Eran como héroes del hiphop. Todo lo que podían hacer lo hacían. En realidad, había muchísima falta de información, y quizás por esa falta de conocimiento se creaba una simbiosis interesante. Al no estar nada muy bien definido, se formaban unas cosas mestizas bastante originales, resultado de esa precariedad del momento.

**- Esa primera información que llegaba, ¿a partir de qué fuentes lo hacía?**

Además de los medios de comunicación de masas, la gran influencia aquí en Málaga, especialmente en la zona oeste, que es donde empieza a desarrollarse la escena del *graffiti* más potente, la cultura es eminentemente madrileña, sobre todo Alcorcón, Móstoles y Fuenlabrada, la Jungla Sur, como ellos mismos la denominaron. Esa yo creo que es la mayor influencia. Yo incluso he escuchado hablar a la gente de Nación Sur, gente de los orígenes, incluso más mayor, de bases americanas, pero yo personalmente no tengo recuerdos de eso, ni sé hasta qué punto eso pueda ser cierto. Pero bueno yo no viví nada de eso. Yo desde luego no tengo ninguna influencia de bases militares.

**- ¿Cuándo empiezas a pintar en la calle? ¿Comienzas ya como SUSTO?**

Empiezo con un montón de firmas antes. De todas formas, nunca fue SUSTO, era SUST, y después ya le añadí ONE y quedó SUSTO. Supongo que al ser una palabra llamativa o que sonaba fuerte, la gente se quedó con ese nombre. Pero desde su origen era una palabra sin significado. Empiezo bombardeando con rotuladores, con Kanfort, con todo eso; y el tiempo que pasa hasta que me hago algo más grande es considerable. Por lo menos 3 o 4 años, si no más. Probablemente con 12 o 13 años. Dibujaba mucho en clase y los compañeros se sorprendían y tal ... Y siempre teniendo de referente a Spray Crew de El Palo, con el mural mítico de Radio City. Aquello para mí fue una verdadera explosión en la cabeza.

**- ¿Cuándo empiezas a ver más referencias, por ejemplo, publicaciones?**

Hasta el instituto no recuerdo haber visto los primeros fanzines. Todos fotocopiados. La información

llegaba con cuentagotas. Cualquier cosa que aparecía, eran reliquias que se guardaban como oro en paño. Y poder fotocopiar fanzines belgas o franceses ya fue en el instituto. En el cole era sobre todo una practica del *graffiti* radicalmente hiphop que procede del rap americano, de las bandas de siempre como Public Enemy, y después de la segunda oleada del hiphop aquí en Málaga con el Rap'in' Madrid, cosas de aquí, y todo eso ... Y los referentes eran mirar las portadas de esos discos, las pintas que llevaban, y observar de alguna manera la traducción que gente cercana hacía de lo que veían que llegaba de América o de otros lugares.

**- ¿Y en esta época con quién te movías, pintabas solo, en grupo?**

En principio en el cole iba solo. En Málaga en el cole no tenía contactos, porque estaban en el pueblo. Así que ya fue en el instituto cuando empecé a salir con más gente. Uno de ellos vivía en la zona de El Torcal y era epicentro de la escena de ese momento. Él nos introdujo un poco en ese ambiente, tanto a mí como a otro amigo del instituto. Pero en un principio con quienes más me juntaba eran con estos dos, ANUK Y ACE. Nosotros, especialmente ANUK y yo fuimos de los primeros que empezamos a pintar en Málaga después de todo lo que había emergido con grupos como TCB o Nación Sur.

**- Te has referido a estos grupos como la segunda generación, hablando de Spray Crew como la primera, ¿quiénes más pertenecían a esta segunda hornada?**

No era solo gente de San Andrés, El Torcal o Las Pirámides, sino que, eso sí siempre de la zona oeste, pues estaba la Dark Side Posse, gente de Los corazones, SUES con sus colegas también en San Andrés, que eran muchos. Pero bueno aparte de todo esto, creo que ANUK y yo fuimos de los primeros fuera de esas zonas que empezamos a pintar por allí como una banda, y también en otros sitios como en los alrededores de nuestro instituto por la zona de la Renfe y demás. Pero ya eran piezas no solo firmas. Como *crew*, ACE, ANUK y yo formamos un par de ellas, la primera no nos gustaba porque sonaba muy agresiva, se llamaba Hampa Posse y después lo cambiamos por Underground Crew (URD). Para establecer, como yo lo veo, la cronología de eventos: los primeros serían la Spray Crew de El Palo, después la gente de la zona oeste, sobre todo de Nación Sur y todos los satélites que había a su alrededor junto a la gente de San Andrés propiamente, que, aunque compartieron tiempo, no compartieron espacio. Eran pandillas distintas. Y después, desde mi perspectiva, ANUK y yo nos

incorporamos, con ACE como nexos, y a partir de ahí un crecimiento exponencial de escritores de la zona oeste como PELYS, ZAN, y otros muchos. Nosotros seríamos los más viejos de esta tercera generación.

**- ¿Recuerdas ya a gente de fuera de Málaga participando en el *graffiti* de aquí?**

El recuerdo más antiguo que pueda tener de esto es de la gente de Alcorcón, JES, OSE, PILLO, ALICIA, JUEZ. Entraron en contacto con el LOOK que se fue a la mili a Madrid y ahí se produjo una relación bastante intensa. De hecho, yo considero que esa fue la época de esplendor del *graffiti* en Málaga. Ese contacto con Alcorcón, produjo una evolución del *graffiti* hiphop en Málaga considerable. Y desde mi experiencia creo que esta fue la época dorada. Algo antes de que empezaran a llegar escritores de esa zona, que serían la siguiente generación de la que ANUK y yo seríamos avanzadilla. Nosotros hicimos un poco de puente entre esta segunda y la tercera generación a la que ya se suma gente como el JICH, el BIAN, WAS ... Yo tampoco voy a establecer donde comienzan y donde acaban las generaciones, pero tengo un poco esa sensación. La incorporación de toda esta gente hizo todo más plural y yo lo recuerdo con cierta alegría, porque se dejó de monopolizar el *graffiti*. A partir de ahí surge una pequeña explosión que estalla hasta el día de hoy. No se monopoliza la información, ese recelo quizás existente de que lo que llegaba de fuera no llegase al resto, ahora ya se difunde más. No obstante, hay que recordar que los que hacen un fanzine en Málaga, el TCB Magazine, y publican muchas cosas son el LOOK y el APA, porque ellos son los que tienen contacto con gente de fuera. Y ahí si tenías la sensación de que el *graffiti* tenía ese carácter sectario del hiphop, de que esto es nuestro y hasta que no llegue alguien con más poder aquí mandamos nosotros. De hecho, cuando llegó la institución, manipuló el *graffiti* y lo llevó donde quiso, porque realmente no había una cohesión, no había un movimiento como tal. Este solo se puede dar hasta que tú reconozcas a los que vienen detrás tuya. Y todo eso vendría del ego, del yoismo ilustrado del que peca tanto el grafiti hiphop. Esto hizo que no se generase una verdadera escena, con el reconocimiento y el respeto que todos merecían. Existía, pero siempre con cierta devoción impuesta. Ese carácter cerrado no permitió que se crearan relaciones de paridad entre los escritores. Siempre había alguien mirando por encima del hombro, y normalmente eso venía de quienes tenían la información.

**- Aparte de LOOK y APA, quienes editaron TCB Magazine, ¿había otros escritores que**

### **generasen lazos de unión habituales con gente de fuera o que trajera información?**

Ellos dos eran quienes más información traían. También estaba “el suizo”, que era un colega que vivía en Puerta Blanca que se fue a vivir a Suiza, y este tenía contactos y traía información de allí. SUES también empezaba a tener contacto con gente de Madrid, de Parla de toda esta zona, y quizás eso no sentaba muy bien y generaba cierto pique en algunos. A esto me refería también antes, que el ego de muchos hizo que no se avanzase lo que se debiera. Daba la impresión que en algunas bandas había que pasar antes por un determinado rito iniciático que consistía en venerarlos y si no pues ibas a recibir esa mirada altiva. De todas maneras, yo creo que es inherente a una escena de carácter popular. Los pobres siempre se han peleado entre ellos ante el que es capaz de distinguirse, y ellos lo ponían a prueba. Esto es lo que intuyo que subyace a esa lucha de clase media aspiracional mamada desde la educación, que forma parte de la condición del pobre. Siempre se va a luchar contra el otro distinguiéndose, haciendo ver que no es como tú y que es mejor que tú.

### **- ¿Cuándo surgen y qué recuerdas de las tiendas y los lugares que empezaron a traer información a Málaga referente a todo esto?**

Mis recuerdos se diluyen mucho con la escena del skate, porque mis colegas eran skaters. Yo del rap huía muchas veces porque no compartía esa idea casi sectaria y violenta que tenía, mientras que el skate no era tan así. ACE, que era skater, siempre se mantuvo distante del rap, es un tipo que siempre tuvo las cosas muy claras, y bueno había bandas que nos gustaban más y otras menos. Así, las primeras tiendas que empezamos a frecuentar eran tiendas de skate con marcado acento hiphop. El skate y el hiphop estaban muy unidos y compartían la estética. Recuerdo las primeras tiendas de skate de Paco Núñez en El Torcal. Había revistas de skate, donde podía haber imaginería de *graffiti*, pero en esta época de principios de los noventa los fanzines eran caseros, fotocopiados, y se pasaban de mano en mano. Donde yo ya recuerdo revistas de *graffiti* era en tiendas de pintura, como en Ecopintor que había un empleado que era escritor de *graffiti* también, pero todo esto es posterior.

## — (12 de noviembre de 2022. Videollamada)

**- Continuando con nuestra conversación de hace 2 años quería preguntarte si podríamos establecer paralelismos entre el *skate*, el rap y el arte urbano, y cuáles serían.**

A ver, mi percepción es que el *graffiti* en Málaga ha sido siempre algo muy endogámico, y es comprensible. Es decir, chavales de barrio que, de la misma forma que protegen su espacio o su barrio, también defienden eso que hacen a capa y espada. Entonces, cualquier persona que viniera de fuera era gente de quien desconfiar, pero a su vez era gente que venía a compartir un mismo espacio, sea por el rap, el skate, o cualquier cosa. Esa misma impresión la tengo hoy día, es decir, ser el escritor de *graffiti* en la universidad y, a su vez, ser el profesor de filosofía en el contexto del *graffiti*. Pues con el comienzo del *graffiti* en Málaga yo tengo esa sensación. Yo empecé a conocer a las primeras bandas de escritores de *graffiti*, de mc's y demás, a partir de que conozco a Juanlu (JONES), que era compañero de otro chaval, Fermín (AZOFRA). Él venía de un colegio de huérfanos de Madrid, y vivió la decadencia del movimiento flechero, que en su firma original eso se notaba mucho. Juanlu vivía en el Torcal, un poco más abajo de San Andrés, donde se movía TCB, Nación Sur, y todo esto. Entonces, cuando los conocí, Juanlu era skater, Fermín llegaba de Madrid ... y entonces empezamos a tener contacto los tres, al tiempo que en El Torcal había un movimiento skate potente, o que abrieron un par de bares de reggae, a los cuales se suma, por supuesto, el hip-hop, con conciertos de Nación Sur, de Dark Side Posse (que era una banda de escritores también, donde estaba el SUES si no recuerdo mal, y donde había parte de los elementos que después formarían Triple XXX). Bueno, pues eso, Juanlu y Fermín nos conocemos, ellos estudiando una FP, y yo en secundaria, en institutos colindantes por la zona de la Renfe; y claro, Juanlu lo que tenía era amigos skaters, gente de Puerta Blanca, y también escritores por otra parte ... RED, KIDE, KREN, AKIM, BIG ONE, KAOS ... Y lo que sucede es que el mundo del *graffiti* ofrecía resistencia a lo que no fuera *graffiti* hip-hop, y aquí yo creo que nosotros tres, y la banda que montamos (Underground Crew que después fue Hampa Posse), éramos una rara avis, sobre todo Juanlu. No hacíamos *graffiti* al uso, o como el que estaban definiendo bandas como TCB o DSP, que tenían contactos con gente de Alcorcón y tal (ALK, JES ...) muy unido al hip-hop. Nos reuníamos en los mismos sitios, pero sí que había cierta rivalidad, lo que creo que es bastante normal, por lo que te comentaba. Cualquiera que plantee la posibilidad

de cuestionar lo que se estaba haciendo era para mirarlo con un poco de desconfianza, porque los chavales defienden lo que conocen. No sé si es solo del *graffiti*, pero si es mucho del hiphop. Es una sensación que sigo teniendo a día de hoy.

**- ¿Puede que entonces tú te sintieras más cercano a movimientos como el *skate* que al *hiphop*?**

Si, puede ser, pero quizás sea más una actitud vital mía, como persona no me gusta cerrarme a nada, sino ampliar mi rango de visión del mundo, y absorber lo que escucho, y en última instancia, decidir en base a mi reflexión crítica pues esto sí, esto no ... Tengo la sensación de que eso chocaba mucho. Yo creo que nosotros aparecemos en escena en un principio de forma muy vaga, porque había bandas muy potentes, que dedicaban mucho tiempo a eso. Nosotros, por ejemplo, Juanlu, muy presente en el *skate*, pues escuchaba otro tipo de música. Entonces eso dentro del *hiphop* de Málaga era algo casi vetado, que tu pudieras escuchar Minor Threat, Black Flag o Sonic Youth ... no sé, hardcore y *noise* ... esto no se percibía muy bien. Quizás si lo extrapolamos a España la percepción sea la misma, el *hiphop* siempre ha sido muy sectario, y lo entiendo; pero también pude haber otras formas de expresión que me resulten interesantes, y eso era difícil de encajar. Por lo que, aun compartiendo espacio y tiempo, siempre hubo miradas aviesas, de la crítica, de que si esta gente no es como nosotros ...

**- Avanzando algo en el tiempo, me gustaría preguntarte de la época de la tienda Star Wears, de su influencia, y, concretamente, de la organización de las *jams* de la Marina. ¿Qué impacto crees que tuvieron y qué recuerdos guardas de ellas?**

Bueno, yo recuerdo muy bien todos esos eventos, porque fueron catalizadores. No solo era *graffiti*, sino todo el hiphop, la cultura street ... skate, bikers, djs ... ahí había de todo: conciertos, tablones para pintar ... Yo siempre tuve la sensación de que aquello ya tenía visos de convertirse en algo periódico y no solo puntual, y eso fue porque participaba el Área de Juventud de Málaga. Ahí ya había un elemento político con poder para que hubiera continuidad, ya no solo eran cuatro chavales (ELFO, APA ...) Ya había unos políticos sacando rédito de ello. Mira, yo recuerdo una anécdota significativa, y es que nosotros ... yo, junto a mi amigo Víctor (BUFÓN), habíamos estado pintando las paredes de fuera de un colegio en La Palmilla, poniendo el nombre del colegio y demás, que se llamaba Dr. Gálvez Mol. Y fue curioso, porque cuando lo terminamos de pintar, a lo largo de esa

semana, salió en la prensa que el ayuntamiento quería borrar la decoración que le hicimos al colegio, a lo que nosotros respondimos escribiendo una carta de queja, porque a las dos semanas era la jam de la Marina. Por un lado, estigmatizaban y eliminaban la posibilidad de ganarse la vida de esta manera, y por otro se vendía como un evento de carácter social y político ... Entonces fuimos repartiendo este cartel durante el fin de semana de la jam para que la gente tomase conciencia un poco de qué estaba pasando. Y yo sigo teniendo esa impresión. Por una parte, bien por la unión de gente, pero, por otro lado, quien lo organizaba estaba demonizando, no solo la dimensión vandálica, sino todo lo que se saliera de ese espacio reglado y controlado. Entonces ahí había un dilema. ¿Si sirvió? Claro que sirvió, yo recuerdo a día de hoy chavales y chavalas que tenían doce años entonces y que se acercan y se acuerdan de un boceto que le dibujamos ... Entonces, sí, quedó ahí ...

**- Dando un gran salto hasta 2013, encontramos el festival MAUS, ¿Cómo percibes tú este proyecto, teniendo la experiencia de otras iniciativas que, desde los noventa, fueron teniendo lugar en Málaga?**

Quizás el MAUS sea una consecuencia lógica de un proceso de construcción de una ciudad y en particular en torno a una idea del arte. Está claro que alrededor de un centro de arte contemporáneo en ciernes se va creando una logística para atraer gente. Si a esto le unimos que la intención era convertir a Málaga en la ciudad de los museos, una supuesta capital cultural, pues el crecimiento o aceptación del *graffiti*, que se va convirtiendo en *street art*, con todo lo que esto implica (la comercialización, la creación de nuevas figuras, ...) no solo dentro del hiphop, sino de algo más popular o amplio, que es lo que define al *street art*. La creación de nuevos hitos (D\*FACE, OBEY, ...) sirvió para situar a Málaga en el mapa dentro del mundo del arte contemporáneo, y para que una serie de personas ajenas al mundo de la calle y relacionadas con el arte institucional, de alguna manera, hicieran suyo todo ese espacio. Para mí eso es normal ... pero después podríamos hablar de todo esto de la gentrificación, del ladrillo de la especulación inmobiliaria, que puede estar más o menos relacionado.

**- Desde 2015 en Málaga no ha vuelto a proponerse ningún evento de muralismo semejante al MAUS, sin embargo, sí que han proliferado las exposiciones de artistas urbanos (muchos relacionados con este proyecto) en el CAC, ¿qué opinión te merece esto?**

Volvemos de nuevo a ese dilema que se genera entre lo institucional y la acción propia del *graffiti*. Eso siempre genera conflictos. Incorporar el *graffiti* a un espacio como la galería o el museo es complejo, porque el *graffiti* ofrece mucha resistencia. Es una especie de doma, porque el *graffiti* fluye con lo social, con lo popular; e incorporarlo es difícil. Creo que es necesario construir grandes nombres del arte contemporáneo, y el *graffiti* o como lo quieras llamar, necesita sus referentes. Y lo que sucede es que eso hacen las instituciones; así, quienes mejor cumplen los rasgos que necesitan para convertir esto en un objeto de uso y consumo más, desposeído de su carácter político, crítico, y social ... Y no quiero decir que estas personas no se lo merezcan, esto es importante dejarlo muy claro. Pero quien está ahí es quien cumple con esos requisitos o características que posibilitan el acceso para convertirse en referente, o en guía, que el resto ha de seguir. Y es que el mundo del arte siempre ha sido un poco así, con todas sus contradicciones. Ha tenido a todos esos artistas que, trabajando a la contra, siendo incluso absorbidos, han ofrecido una resistencia a éste para que el arte no se convierta en algo solo económico, sino que diga algo más. Por lo que, volviendo a la pregunta, si tú tienes a una persona con la capacidad económica, política y pública que está viendo cómo se producen los cambios dentro del arte, y la incorporación de estos artistas al mundo del arte formal, pues tienes una capacidad potente para definir qué es arte y señalar a sus referentes, y lo peor es que es con dinero público. Porque tú puedes firmar exposiciones para una serie de personas a las que en el contrato se les exige que dentro de 3 o 4 años vengan ... y como en ese tiempo tú tienes la capacidad de convertir a esos artistas en grandes en cuanto a que el peso de tu institución es suficientemente fuerte, el precio de ese artista que tú has comprado hoy a X, mañana, o cuando sea, valdrá el doble. La cosa entonces chirria un poco.

**- Por tu cercanía a quienes lo organizan, me gustaría saber tu opinión acerca del impacto que haya podido tener otra iniciativa menos espectacular, pero también relevante como el UMA Mural Project.**

Bueno, por un lado, hablaríamos del Moments, que es la consecuencia lógica de lo que se estaba haciendo en Málaga desde otras esferas, porque la cultura crece y se expande en todos los niveles y en todos los ámbitos. No es algo que se pueda definir en términos unívocos. La cultura se dice y se construye, es muy heterogénea, y el Moments es una forma de la cultura, quizás, más cercana a nosotros, puede que, por una cuestión política o económica, y participamos más de él, o incluso por

amistad. Pero, lo mismo hay otros chavales en los barrios que no se enteran de nada del Moments ... Y en cuanto al tema del muralismo de la UMA, lo cierto es que no sé muy bien cómo va aquello, de hecho, no he visto la mayoría más que el tuyo, porque me lo comentaste, pero yo no he ido a verlos ... Al final, la universidad lo que hace es incorporar estas formas de hacer arte, porque lo último que querría es que la llamen desfasada, y se tiene que sumar a estas historias. Y quienes hacen la cultura allí, es la gente que está allí. Yo recuerdo que cuando yo estudiaba no había *graffiti*, ni siquiera firmas, y yo quería que hubiera. Y veinte años después, cuando he vuelto y la he visto pintada de arriba abajo, pues me quedé un poco con una sensación agrídulce, porque para mí tenía una dimensión social y política, y yo participaba en grupos de estudio y demás sobre ello ... y eso había desaparecido, y se había convertido en algo que no decía nada, en pura decoración. Y lo entiendo, entiendo que haya gente que se vaya sumando a estas historias porque tienen que comer también, y a veces no se puede ser todo lo crítico que uno quisiera, porque sus circunstancias no se lo permiten.

Igual de este tema no estoy tan al tanto porque he perdido interés por esta forma de hacer mural, porque creo que se ha consumido, y creo que son necesarias nuevas estrategias, siempre teniendo en cuenta el tipo de arte que a mí me gusta. Osea, cuando el *graffiti* queda secuestrado por la institución, a mí ni me va ni me viene el *graffiti*. Puedo disfrutar más yéndome a pintar o acompañándote mientras te haces algo por la calle, que ir a ver al gran escritor que viene al gran evento que poco o nada tiene que ver con mi realidad ... Cuando yo salía con 16 años a pintar con los chavales de mi barrio, ahí sí creo que había una dimensión política, y eso a día de hoy todavía me sigue dando satisfacciones. Lo otro, pues entiendo que es una forma de comercialización, resultado del desarrollo lógico interno de la historia, y es normal.

**- ¿Tú crees que el papel de la academia debe ser activo en revertir o cuestionar ciertas situaciones como ésta de la comercialización del arte urbano de la que hablas?**

A ver, por un lado, la institución, o el mundo del arte es el que es, y hace lo que considera que debe de hacer en base a las personas que hay dentro de ese mundo. Y, por otra parte, creo que hay un circuito, colectivos, grupos de personas, que hacen su trabajo con más o menos intenciones de incorporarse al mundo del arte hasta que éste venga con su varita y le digan que ya sí que valen. Por eso, que tenemos el mundo del arte, y aparte un grupo de personas que participan desde lo

académico, pero, ¿cual es el problema de lo académico? Pues que si definimos lo académico como formas de hacer arte donde se haya eliminado la dimensión de carácter ético, político, y social; entonces esa forma de hacer arte no es más que un objeto de uso y consumo. Pero si esos colectivos, como estudiantes, realizan una labor que sí que afecta a la realidad social de su contexto, de su lugar, o de su ciudad, y la institución lo recoge, pues genial. Pero si la institución lo que quiere es ... creo que Eugenio Merino fue quien dijo que “el problema de la cultura es que si son los académicos quienes definen qué es la cultura, al final la cultura no dejará de ser academicista”. ¿Y qué ocurre con esas personas que se reúnen como ciudadanos, como lo queramos llamar, por supuesto con esa dimensión política, haciendo cultura? Pues que quedan al margen, y la cultura se convierte en algo elitista, definido por personas que consideran que solo ellos tienen la capacidad para hacer o decir qué es arte. ¿Qué ocurre con esas formas de hacer arte popular, ciudadano, etc?

**- ¿Consideras alguna forma de revertir la situación y conformar una escena crítica y que cuestione los modelos existentes del arte público en Málaga?**

Primero creo que hay que esclarecer que el arte como gesto, como cualquier otro tipo de comportamiento social, siempre es político; nuestra vida diaria ... todo es político, y el arte también lo es. Diferenciar entre el mundo del arte y nuestra vida diaria es una falacia, todo gesto es político, incluso nuestra dimensión privada. Por lo tanto, no es que no haya un carácter crítico dentro de la escena en Málaga, sí lo hay, lo que pasa que hay formas de hacer arte que entroncan perfectamente con la sinergia de la institución, de lo académico, o de ciertas esferas que se piensan con la capacidad de decir lo que es el arte y lo que no. Pero, después, hay otra parte que como no se suma a esas maneras, o de alguna forma, ofrece resistencia, en tanto que plantea una visión crítica de esa realidad, pues automáticamente se le coloca el marchamo de arte político o crítico ... y eso no es atractivo en tanto que lo popular no es atractivo, ya que se define en términos de pobreza. Y eso no funciona en un mundo donde es la opulencia, el alarde o el exceso lo que impera, y que necesita de referentes definidos institucionalmente para que la gente mire hacia arriba. Y cuando hablamos de gente, hablamos de todos nosotros, gente que, por pocas ganas, pocos recursos o poco tiempo para formarse, no entiende la posibilidad de que se puede organizar y estructurar para hacer arte que saque a la luz miserias y dimensiones tapadas tras capas de superficialidad e inmediatez. Es cierto que somos pocos, pero es cosa de los ciudadanos. Nos hemos adaptado muy fácilmente a que la política

es cosa de otros, y no es así, está en todas partes, lo que pasa que unas van en una dirección y otras en otra. Y cuando hablo de política no es solo lo que hacen los políticos, sino la triada ética, estética y política en su conjunto. En última instancia, quien lo hace es gente que se reúne, que dialoga y que le dedica tiempo a eso, pero si no te interesa, pues estas haciendo otra política que le sale a cuenta a otras personas. Pero no porque no queramos, sino porque si por la vida de esa persona no ha entrado, por suerte o por desgracia, la posibilidad de interpretar la realidad en otros términos, todo aquello que venga de fuera y me pueda trastocar lo asumido, lo voy a rechazar.

## A1.7. Emi, Spray Crew (7 de febrero de 2022. Málaga)

- ¿Cuáles son tus primeros recuerdos asociados al *graffiti*?

La influencia del *graffiti* viene, y hablo por mí, pero también por mis compañeros, de cuando el hip-hop comenzaba en España y Europa, digamos en el año 1983 o 1984. Yo tenía unos 14 años, cuando empiezas a salir a la calle y a las discotecas, ahí es cuando descubrimos la cultura hip-hop a través de las películas y la moda, que era el breakdance en aquella época. Entonces, a través del baile nosotros comenzamos a profundizar y a conocer lo que era la cultura hip-hop en aquella época, que era muy básica, pero era a través de unas películas que vimos, de la moda, de videoclips que veíamos. No había nada comparado a la información que hay ahora, entonces la influencia la veíamos a través de películas famosas de aquel tipo. La gente lo tomó como influencia para el baile, y como a nosotros nos atraía el baile, pero también toda la cultura del hip-hop, rap, *graffiti*, todo el movimiento. Da la casualidad de que nosotros también teníamos habilidades dibujando, yo era muy buen dibujante en la escuela, me gustaba mucho el cómic. Truyi y Bernardo también dibujaban, se nos daba bien.

Uníamos baile, rap y *graffiti*. Nosotros compaginábamos el baile con la disciplina del *graffiti*. Lo habíamos visto en las películas y queríamos hacer lo mismo, queríamos estar, digamos, lo más conectados, sentir lo que era ser un b-boy. Y bueno lo que pasa es que primero fue el baile y en poco tiempo nos atrevimos a hacer alguna pintada. Lo primero que hicimos fue comprar algunos botes de spray y hacer algo como lo que habíamos visto en aquellas pelis y que estaba de moda, pero salía fatal, además eran unos sprays malísimos, muy domésticos. Nosotros aprendíamos a bailar en la calle, en las discotecas y en algunos sitios que estaban de moda, como por ejemplo la discoteca Rolling que después fue Bobbylogan. Allí fue cuando realmente nosotros descubrimos el break, y también en la calle, en El Palo, en el barrio. Pero volviendo al *graffiti*, nosotros teníamos en el colegio, una zona donde había un aljibe y practicábamos bailando, y pensamos que por qué no tener una pintada allí donde bailábamos. Eso fue 1984. Pedimos permiso en el colegio y nos dieron dinero para los sprays, así que fuimos a la ferretería a comprar. Hice un boceto, se lo enseñamos al profesor y nos dijeron “estos son unos artistas, pintan y bailan, adelante”. La verdad es que para nosotros era especial tener la oportunidad de que en el colegio nos dejaran bailar y hacer una pintada que ponía breakdance con

unas letras pomposas. La pared era horrible, el spray salía y no lo controlábamos. Pero era la primera, y a partir de ahí empezamos a comprar sprays, a seguir practicando en algunos callejones, en algunas paredes cerca del colegio. Al año siguiente en el 85 o 86 seguíamos pintando por ahí. Conocimos a un bailarín de break también -porque hasta ahora te estaba hablando de Bernardo (BERNAR) y yo-. Nosotros estábamos juntos en el colegio, en la EGB, y bailábamos, pero luego Trujillo (TRUYI), lo conocimos porque el instituto en el que él ya estudiaba, estaba al lado, entonces habíamos visto algunas pintadas, aunque creíamos que eran de alguien que quería estropear lo nuestro.

**- ¿Y respecto a vuestros referentes de por entonces en el *graffiti*, otra gente que estuviera pintando en esa época?**

No, no. Nos lanzamos, no tenemos referente de nada, ni de ninguna pintada en Málaga. De las pelis, y de un cómic que compré que vi un reportaje del *graffiti* en París y en no sé qué sitio. Pero como *graffiti*, muy pocas piezas, ni libros ni nada. No existía. Nuestras referencias eran las pelis, los videoclips, donde salía algún *graffiti* ... que se veía algo, pero ya está. A partir de que nos juntamos con TRUYI sí, que el traía algo más de información porque tenía contacto con un locutor de radio. Lo conocimos porque el vio nuestras pintadas y un día nos espero a la salida, sabía que nosotros bailábamos, nos conocía de oídas e hicimos amistad; sabíamos que él bailaba y pintaba como nosotros, o que tenía intención de pintar. Él se interesó por el *graffiti* por lo que vio de nosotros, si pintó algo antes, no lo recuerdo, no lo sé. Pero él nos busco y quería formar un grupo de *graffiti*, pero también de break. Nos dio el nombre y todo, y nos pareció genial, hicimos muy buenas migas y el traía sus bocetillos. Tenía sus contactos con un locutor de radio, Javier Arquimbau, que era el que más había introducido la cultura hiphop aquí en Málaga, porque tenía un programa de funky, donde se hablaba de estas cosas. Entonces, a partir del año 85 o 86 contactamos con Truyi, o él con nosotros, y empezamos a planear nuestra primera pintada juntos.

**- ¿Este contacto os nutre de información que otra gente no tenía? ¿Cuándo empezáis a ver a otras personas que se dedicasen a esto del *graffiti*?**

Yo empecé a ver gente muy tarde .... a ver, nosotros empezamos a pintar juntos en el 86, pero ver gente pintado no vimos hasta finales del 88 o así, que empezó a surgir gente, y algunas pintaditas de personas que se iniciaban, año 88 o 89, gente que quería hacer lo mismo que nosotros. Y respecto

a las influencias, me consta, a través de TRUYI, que el locutor de radio, Javier Arquimbau, estuvo en Londres y nos enseñó el primero libro que habla de *graffiti*. Salía un chico entre dos vagones. Lo vimos por encima, porque ese libro ni se prestaba ni nada, creo que en el local que tenía este hombre, Radio City. Vimos algo del libro, pero poco más, ni lo fotocopiábamos ni nada. Todo surgía de un estilo propio de lo que habíamos visto en las películas. De tres muy famosas: Beat Street, Breakdance y Electric Boogaloo, y luego había otra más antigua que no me acuerdo como se llamaba, Style Wars, creo. Pero esa ya la vi más tarde. Yo creo que en Málaga claro que había más gente pintando algo igual que nosotros, seguro que tuvimos la misma idea, pero nosotros vivíamos en esta parte de Málaga y no veíamos lo que hacía tal o cual persona, o no se habían iniciado aún. Yo no vi nada nunca, ni Truyi tampoco. Con lo que sabíamos y dibujábamos, hacíamos algo.

**- Has hablado de Radio City, ¿Qué era ese lugar y cuál fue vuestra relación con él?**

Radio City era el local que tenía este locutor de radio cerca del antiguo América Multicines. No me acuerdo del nombre de la calle. Él conocía a Trujillo, después lo conocimos a ellos, a él y a Daniel Moreno, que también trabajaba allí. Querían darle publicidad al local, donde ponían música funky y tal, y promover aquel pequeño disco-pub. Los dos trabajaban en Los 40 Principales y tenían este negocio aparte. Nos propusieron que nos pagaban los sprays, y a cambio les hacíamos pintadas con el nombre del disco-pub Radio City; así que empezamos a hacer pintadas de eso. Una fue por la zona de Sacaba, otra por la terminal de trenes. En todas ponía Radio City, era publicidad, pero lo hacíamos sin permisos, era ilegal y eso era lo divertido. En aquella época no se perseguía esto tampoco. Porque lo que podías ver era *graffiti* político, pero lo nuestro no se perseguía. Pintabas en cualquier sitio y nadie te decía nada. Buscábamos muros que no fueran un problema y ya está. Estas personas nos proponían espacios que fueran un paso muy vistoso. Uno de ellos fue en la Renfe, al salir de las terminales; otro en La Misericordia, en El Palo o Pedregalejo, no sé unas cuatro o por ahí. En varios puntos, y todas con un estilo de letras pompas. Todas eran distintos diseños, íbamos cambiando porque nos servía de iniciación. De hecho, recuerdo que creo que antes de estas pintadas de Radio City nosotros hicimos una para que esta persona valorara lo que éramos capaces de hacer. Creo que hicimos una en nuestro instituto pegada al colegio, hicimos ahí una pintada que ponía Spray Crew en la cornisa, en el año 86, y a partir de ahí luego vino todo lo demás, incluso otros encargos de decorar discotecas, como una muy famosa, la discoteca Max aquí en Málaga, a través del

locutor de radio que nos conseguía contactos con las discotecas y pubs para decorarlas con *graffiti*.

**- ¿Ganabais dinero ya con estos trabajos?**

Éramos menores de edad, pero algo sí, muy poquito. Los botes que sobraban eran para otras pintadas. En El Palo hicimos dos o tres, siempre los tres juntos, siempre íbamos en grupo, estábamos muy unidos. Encargos en sitios del centro, de Torremolinos y demás. Por nuestra cuenta siempre poníamos Spray Crew, excepto alguna que otra como la última en el 90 o 91 cuando le dediqué una pintada a una novia que se llamaba Raquel; yo la llamaba “Raque”, y puse eso. Hicimos esa y otra más de Trujillo, en dos noches, y eso creo que fue lo último que pintamos.

**- ¿Pintabais solo letras o había algún motivo más?**

Sí, metíamos algún que otro muñequillo tipo mascota, pero no recuerdo muy bien ...

**- ¿Aparte de las piezas murales, hacíais algo más como tags o *throw-ups*?**

Lo que es firmar por la calle, el bombardeo, lo hemos hecho pero muy poquito, y con nuestros nombres individuales. Pero no estábamos obsesionados con dejar nuestras firmas por todos lados, que es muy típico del *graffiti*. Nosotros mas bien queríamos hacer pintadas tanto ilegales como legales, no queríamos llamar mucho la atención en ese sentido. Teníamos muchas ilegales planteadas, esas también las hacíamos en la calle a plena luz del día.

**- ¿Hasta qué edad estuvisteis pintando?**

Hasta los 19 o 20. Yo entré en la Escuela de Arte y ya las ultimas que hicimos los tres fue la que te dije, y una de TRUYI con un diablo y poco más.

**- ¿Seguíais alternando todo esto con el *break*?**

Si, digamos que estuvimos bailando hasta el 92 o así. En Málaga el *break* desapareció durante un tiempo. A finales de los ochenta quedaban algunos por la zona oeste y nosotros en El Palo. En los noventa se puso de moda el rap en español, en Madrid precisamente. A partir del 89-90 el *hiphop*, cobra importancia a nivel hispano, como el Rap'in Madrid, entonces empieza una influencia como más local, más de aquí, había revistas y fotos, había material a principios de los noventa.

**- Precisamente en Madrid, previo a los noventa, surge el *graffiti* autóctono, ¿tuvisteis algún conocimiento de ello?**

Sí, de oídas sí, Muelle y demás. Sobre todo, en los noventa cuando se hacen los primeros grupos de rap, documentales en la tele, algo de break. Pero ya cuando había pasado, cuando la moda, más o menos, había pasado. Nosotros, entonces, decíamos, entre comillas, que los auténticos seguíamos, porque había breakers que se habían pasado a la disciplina del *graffiti*, otros cantaban rap, o las tres cosas. Nosotros hacíamos las tres cosas, incluso, participamos en un concurso aquí en Málaga, en Juvensur. Pero bueno, ya nos íbamos haciendo mayores y nos separamos, pero por causas naturales; yo estudiaba, ellos trabajaban, y ocasionalmente nos veíamos.

**- ¿Cuáles son tus primeros recuerdos en ese lugar, en Juvensur?**

Pues yo lo recuerdo ya con la rampa del skatepark construida. Allí, ocasionalmente, veíamos gente como nosotros, antiguos breakers como nosotros, gente patinando, haciendo skate, a mi también me gustaba, pero se me daba mal. Era un sitio donde contactamos con gente del oeste de Málaga; lo que luego han sido los primeros raperos de la ciudad participaron allí, como Mane, dos hermanos que rapeaban muy bien pero luego desaparecieron, y gente que estaba iniciándose en el hip-hop a través de lo de Madrid, y de que había cosas autóctonas de España. En aquella época, a los que veíamos comenzando a cantar rap y bailar, le llamábamos “los chichotes”, que eran “los chinos”, los aficionados, era una expresión que teníamos para los novatos. Nosotros llevábamos ya 4 o 5 años. Seguíamos en la onda, pero digamos que el *graffiti*, personalmente, lo fuimos dejando. A mí el *graffiti* me sirvió para conocer el aerógrafo, que también lo usaba. También a Bernardo le gustaba hacer aerografía en coches y cascos, como a mí. Él fue cogiendo experiencia, yo cogí más desde lo de ilustrador, y TRUYI se inició más en el tema de la publicidad y el diseño gráfico. Yo, con el tiempo, también. Al final los tres desarrollamos profesiones creativas relacionadas con el diseño gráfico, yo más diseño e ilustración, TRUYI hizo diseño gráfico, consulting y web; y BERNAR más centrado en el terreno aerográfico, vinilo, rotulación y tal, hasta la actualidad.

**- Aparte del conocido evento del 89 en Juvensur, ¿frecuentabais este espacio después?**

Todo el tiempo que estuvo aquello abierto nosotros estábamos allí, íbamos muchísimo. Yo tengo

unos recuerdos preciosos, aquello era un paraíso para nosotros, estaba la disciplina urbana, gente patinando, *skate*, gente de la calle, nosotros bailando. También la gente que había ido al concurso de rap. Era un poco comercial. Ten en cuenta que estaba montada por Los 40 Principales, entonces había de todo. Era un batiburrillo, un lugar muy bueno. Más tarde, la gente quedaba los domingos para patinar y eso, igual que los *breakers* que quedábamos en el parque y tal. Eso se perdió ya en los ochenta.

**- ¿Y había otros sitios de encuentro que recuerdes?**

Nosotros también quedábamos en El Palo, pero eso se perdió muy pronto. Había más gente, el grupo Mad Max, al que pertenecía TRUYI, pero se disiparon. En estos sitios no había mucha conexión con el *graffiti*, si recuerdo de alguno que llevaba alguna pintada a la espalda con su nombre del grupo. Yo también llevaba la mía, pero no recuerdo que hubiese nadie con actitudes hacia el *graffiti*. Los que mas apuntábamos éramos nosotros. Empezamos antes. Puede que hubiese alguien, pero a mi no me consta.

**- ¿Notasteis en algún momento cierta popularidad al ser, quizás, los únicos escritores de *graffiti* en la ciudad?**

En la época de Juvensur sí, ahí ya habíamos dejado las pintadas de Radio City, pero sí que ya éramos conocidos entre la gente del hiphop, entre los que empezaban que ya tenían nuestras referencias. Nos conocían de bailar, pero también por el *graffiti*, entonces sí lo notábamos, pero no presumíamos. Éramos muy humildes, te lo aseguro.

**- ¿A qué le dabais mas importancia, al *breakdance* o al *graffiti*?**

A ambas partes por igual. Había momentos que no sabíamos si en nuestro futuro nos íbamos a dedicar a uno u otro, yo sí tenía claro que, a uno de los dos, seguro. Los tres creo, a algo dedicado con el arte. Seguíamos bailando, pero como cada uno llevaba un, por decirlo de alguna manera, artista gráfico dentro ... Yo era muy aficionado a la ilustración y al comic desde niño, antes de empezar a bailar. Ya dibujábamos antes de todo esto. Bailábamos, pintábamos y rapeábamos, aunque el rap no era lo nuestro. El *graffiti* fue lo ultimo que hacíamos, bailar solo en ocasiones.

**- Volviendo al asunto de Radio City, ¿tuvisteis más encargos similares, en cuanto a pintar el**

**nombre de un local en espacios urbanos?**

No, teníamos encargos de pintar locales, pero dentro de los mismos.

**- ¿Hubo en esa época algún contacto institucional, o todo fue a nivel privado?**

No, nada. Nadie conocía el *graffiti* aquí. Si alguien lo conocía era de la tele o de pintadas políticas, era de gamberros y poco más. Lo que es el *graffiti* serio no lo conocían, excepto los que estábamos metidos en esto, porque era muy cerrado.

**- En cuanto al aspecto sociológico, ¿en algún momento fuisteis conscientes de que el *graffiti* os abriera ciertos horizontes a experiencias como conocer a otro tipo de gente u otro tipo de lugares?**

En ese sentido no mucho, digamos que no conocíamos a más gente pintando como nosotros, con lo cual no compartíamos estas experiencias. Quizás en otros sitios hoy en día se reúnen y se conocen. Entonces, a pesar de que íbamos a distintos barrios, no veíamos a nadie como nosotros. Pero el ver nuestro arte en distintas zonas y tal, sí era estimulante; también lo era que te llamasen para encargos, para decorar discotecas, porque ahí la gente estaba a la moda. Fuimos los primeros en decorar ciertos locales, tanto en Torremolinos como en Málaga con técnica de *graffiti*.

**- ¿Trabajasteis también en Torremolinos?**

Sí, enfrente de la discoteca Number One, por ejemplo. Javier Arquimbau nos llevó a un sitio y nos consiguió trabajo allí, un encargo en un bar que se llamaba Disco Stop. También en una discoteca terraza, la discoteca Max. En el Bowling Palmeras, ese fue de los últimos. Pasamos de lo de Radio City, a tener otros sitios para decorar, siempre de la mano de él que hacía de intermediario.

**- ¿Entonces la última pintada que hacéis en qué época es?**

En el 90, fue en la playa, en El Palo. Son unos 5 años de actividad. Para mí, el primer *graffiti* que yo vi en la realidad fue el que nosotros hicimos, no otro. Para todos nosotros fue así.

**- Una vez que dejáis de pintar, ¿continuáis unidos al *graffiti* de alguna manera?**

Yo sí. Lo he seguido, no muy profundamente, pero creo que los tres seguíamos interesados. Quizás

yo algo más, porque al estudiar en la Escuela de Arte igual estuve más relacionado. Yo me ponía las pilas con antiguos BREAKERS que empezaban y que se metieron a pintar, pero ya tarde, como el Morea (LOOK), que luego se hizo tatuador, y que hace tiempo que no lo veo. Y claro que luego seguí, había amigos antiguos que incluso montaron tiendas como el ELFO; él y su hermano, que eran de la misma época que nosotros. Es cuando yo veo que el *graffiti* en Málaga empieza a tener peso.

**- ¿Y dónde conociste a toda esta gente?**

Son de la zona oeste, antiguos *breakers*, los conocía de coincidir bailando en aquella parte, en discotecas. Ellos ya nos conocían. Cuando nosotros lo dejábamos, ellos ya empezaban fuerte. A mi me parecía genial. A APA también lo conocía. A toda esa gente.

**- ¿Y en cuanto a la mejora de la técnica y las herramientas, estabais al tanto?**

Sí, porque empezaba a ver que se fabricaban sprays especiales, y que había tiendas y magazines de hiphop ya a principios de los noventa. Ya se veía material, fotocopias y tal, con entrevistas y cosas. Pero nosotros lo habíamos dejado, me gustaba, y de hecho yo compraba muchos de estos fanzines. Tenía contacto con colegas esporádicamente, pero con el tiempo nos hemos ido separando, aunque en mi corazón siempre he seguido el *graffiti*. Tengo libros en casa, he visto la evolución, me parece sorprendente, hay una calidad increíble. Si nosotros hubiéramos seguido hubiéramos sido bárbaros, yo creo que sí. Pero teníamos otras inquietudes, o quizás no le dimos la importancia que tuvo después. Cuando nosotros lo dejamos justo empezó a crecer más. No supimos darle importancia, queríamos evolucionar. Yo entiendo que tuvimos una evolución: del *graffiti* a los encargos, después a la pintura, diseño gráfico e ilustración. Pero las raíces son el dibujo, la pintura y el *graffiti*. Yo no me iba a imaginar lo que iba a venir después, pero cuando lo vimos ya estábamos en otro punto, no era como para retomarlo, aunque a mi me hubiese gustado.

**- ¿Cómo veías el tema de otros ámbitos del *graffiti* que se empezaron a ver luego masivamente en la ciudad, como el *tagging*, *platas* y demás?**

A mi me encantaba, yo disfrutaba. Lo echaba de menos. Empezaba a ver la influencia del *graffiti* más fuerte, más preparada, también por el material, los rotuladores especiales y eso. La zona oeste

fue la que empezó más fuerte, cada vez que yo pasaba por allí con la moto empezaba a haber cosas, y yo me alegraba claro. Pero luego se fue extendiendo como la pólvora año tras año, desde mediados de los noventa hasta la actualidad. Cada vez más influencia, y más gente que pintaba. Ya pintar no tenía porque tener que ver con el hip-hop ni nada, y me parece bien. Gente nueva con nuevos estilos. Yo cuando vi una tienda con los sprays, los nuevos, a finales de los noventa, que ya había material Montana y tal, como en la tienda de Star Wears. A finales de los noventa, además ya había batallas de break en condiciones. Nosotros fuimos a Barcelona y había una buena época del hip-hop y *graffiti*, pero nosotros ya estábamos más fuera. A Barcelona fuimos en el 99 o así, y fui con unos antiguos amigos breakers a ver una batalla. Cosas serias, ya entonces empieza a consolidarse todo esto. Y a mi eso me daba la vida, incluso hasta finales de los noventa yo seguía bailando. Ahí ya éramos más mayores y todos los que hacían algo eran muy jóvenes, con buen nivel. A mi me atraía, tenía el gusanillo de pintar y coger de nuevo un spray, cosa que igual algún día vuelva. Hace unos diez años vi a unos chicos pintando y volví a coger un spray y aquello era una virguería. Les hice fotos y me lo pasé genial. Yo siempre he seguido con ese contacto, veo y sé lo que hay.

**- ¿Y qué opinión tienes acerca de la institucionalización de muchas de estas disciplinas?**

No estoy muy al tanto. Para nosotros el *graffiti* era una pintura ilegal que había que hacerla, que se disfrutaba, y que no te pillaran. Pero cuando empezamos nosotros es que no pasaba nada la verdad. Nosotros procurábamos hacer nuestras pintadas en sitios prohibidos porque ese es el espíritu del *graffiti*, es la esencia, hacerla sin permiso, donde tú te propongas. Por eso nosotros, por ejemplo, hicimos una en la cornisa del instituto. Aunque al mismo tiempo hacíamos encargos. En esa época es verdad que por las pintadas ilegales nadie protestaba porque no hay lo que hay ahora.

**- ¿Cómo ves el asunto del acceso a la información, por ejemplo, en cuanto a las redes sociales y el *graffiti*?**

Pues es ciencia ficción, no solamente por los medios de comunicación y por como se comparte -y especialmente el *graffiti*-, sino por hasta donde ha llegado. Ya a finales de los noventa había crecido a nivel de arte contemporáneo. Por una parte, le pierde el lado gamberro, pero, por otro lado, tiene una parte muy buena, se ha hecho una profesión, forma parte del arte urbano, es una disciplina artística más, ha crecido.

**- ¿Encuentras algún inconveniente en este acceso masivo a la información? ¿Cómo lo habrías vivido tú?**

En mi época me volvería loco. Para bien podría compartir lo que hago y tener influencias de otros, como hacemos todos los artistas. Para mal, quizás, eso mismo te puede influenciar tanto que te puede quitar lo que tú haces. Si tienes demasiada influencia podrías terminar copiando a los demás. Es fantástico lo que hay ahora, pintadas por todos lados, sprays especiales, mucho nivel. Hay que pedir permiso para las pintadas, o bueno, aunque se siga haciendo sin pedir permiso ... Lo que no me iba a imaginar es que el Ayuntamiento hiciese concursos, o hubiera eventos internacionales, porque nosotros contemplábamos el *graffiti* como una gamberrada artística y mística que era perseguida. Cuando empieza a popularizarse le quita un poco la gracia, ahí voy. Paralelamente nosotros íbamos evolucionando como artistas hacia otro campo del arte. Es verdad que le quita esa gracia, a veces veo demasiado, por ejemplo, ahí en el río de Málaga, y hay bueno y malo. En aquella época el ver una sola pintada era increíble. Para nosotros ser los primeros era natural, no era presumir ni nada, no nos dábamos cuenta, y no sabíamos si había otra gente igual que nosotros, nos imaginábamos que sí, pero no sabíamos. De hecho, al movernos por ahí no veíamos pintadas, pero seguro que algún breaker pinto algo, aunque no se conoce ...

## A1.8. Elfo (28 de marzo de 2022. Málaga)

**- Háblame de tus comienzos en el *graffiti*. ¿Cómo y cuándo tomaste contacto con la disciplina y cuáles son tus primeros recuerdos?**

Yo llego al *graffiti* a través de mi hermano, él es cinco años mayor que yo. En el boom que hubo en Málaga con el tema del breakdance, que entró en España a mediados de los ochenta. Él podía tener 16 y yo 12 o así. A través del breakdance supimos lo que era el hiphop, que había también música y *graffiti* ... Empezaron a llegar las primeras películas y documentales, Beat Street o Style Wars, que eran muy difíciles de encontrar. A partir de ahí conocimos lo que era el *graffiti*. Sería el año 86 o 87 cuando comenzaría a hacer mis primeros bocetos. En Málaga ya había gente como Spray Crew de El Palo, mayores que yo, que estaban pintando hace un tiempo. Creo que había varias *crews* más por El Palo. Yo entré a través del baile, lo que pasa que a mí siempre me ha gustado dibujar, el cómic, la pintura, el arte. Entonces supe que también estaba esa variante, no solo el baile, y tiré más por ahí. Eso después derivaría más en la música, y ya dejé el resto. Pero los principios fueron mediante el baile y a través de mi hermano; lo típico que me dejara irme con él y sus amigos. Yo bailaba con los chavales que tendrían 17 o 18, y ellos flipaban conmigo siendo tan pequeño.

**- Es decir, ¿el proceso fue empezar con el *break*, después el *graffiti* y finalmente la música?**

Sí, pero bueno fue bastante coetáneo, yo disfrutaba el break, pero me gustaba la música con la que bailaba y me gustaba el *graffiti*. Todo estaba latente ahí siempre. Por temporadas, por inquietudes, fui alejándome más del baile y me enganché a la pintura. Luego, a través del hiphop, escuchando mucho rap y tal pues me fui alejando un poco del *graffiti* y me centré en eso. Aunque hubo un momento en que el *graffiti* y la música los llevaba muy a la par, desde mitad de los noventa a principios de los dosmil o así. Ahí ya dejé de pintar *graffiti*. Lo que hacía entonces era pintar tablas, lienzos, murales menos ortodoxos dentro de la estética *graffiti*, y así lo fui dejando.

**- ¿En qué zonas te movías en aquella época en la que comenzaste a interesarte por el movimiento *hiphop* de finales de los ochenta?**

Yo en aquella época vivía en Las delicias, un barrio de la zona oeste. En aquel momento lo que

hacíamos básicamente eran tags y algún throw-up. Ya a principios de los noventa empezamos a viajar a Madrid y Barcelona, a conocer a gente que venía aquí de fuera a pintar, y a tener contactos con otras personas, sobre todo de Madrid, que es donde había mucha más cultura de *graffiti*. Para nosotros ellos eran como lo más, nos empapábamos de revistas, de gente como el ZETA, y gente old school de Alcorcón y Móstoles. Para nosotros aquello era como la biblia. También había algún guiri que venía y que conocía a alguien y te traía algún fanzine o alguna revista. Era una época de intercambio de información a través de correo ordinario, no había nada más. A mitad de los noventa, cuando hacemos la *crew* de la LKP y el grupo Nación Sur, convive la música y el *graffiti*. Nos movíamos por la zona oeste, lo que es ahora La Térmica, Santa Paula, San Andrés, Las Delicias, La Paz. Pintábamos en la estación de San Andrés, en la Plaza de la Térmica, lo que se le llamó el callejón de la LKP. Especialmente zona oeste.

**- ¿Sentías que en aquella época tus inquietudes eran mayores que las del resto por el hecho de coleccionar y conseguir información privilegiada de toda la escena?**

Nosotros en aquella época éramos bichos raros. Era bastante frustrante. Éramos marcianos. Yo iba con una gorra por la calle y la gente se reía de mí. Cuando la policía te veía pintando siempre se creía que era por motivos políticos, y había que explicarle que no, se le decía que eso era arte. Para la gente eso era como algo súper exótico. Los que tuvieron en ese momento inquietud y se sensibilizaron con todo este movimiento, a través de las películas, sobre todo. Estábamos preocupados todo el rato de conseguir más información, de grabarnos vídeos el uno al otro, de conseguir documentales o revistas para fotocopiarlas ...

**- Cuéntame más acerca de cómo fue esa relación con gente de otras ciudades de España.**

**También de si tuvo que ver más con la música o con el *graffiti*.**

Pues además de tener contactos con gente de Barcelona, Madrid o Alicante, también conocíamos gente de Andalucía, de Sevilla, Granada o Jaén. Pero en aquella época, en los noventa, Málaga fue la que pegaba fuerte, aunque después pegó un bajón. Incluso a nivel nacional mucha gente venía aquí a pintar porque sabía que el nivel era guay. Y en cuanto a las inquietudes, estaban mezcladas, había gente que cantaba, pintaba y bailaba. Lo hacía todo. Eran los noventa y como b-boy todo el mundo quería hacer de todo. Se retroalimentaba. Y realmente aquí podía venir un grupo de rap a

conocer Nación Sur, o podía venir gente del *graffiti* a conocer a la LKP, que era como el colectivo más potente. Pero muchas veces venía alguien a pintar y también cantaba. Había una ebullición donde todos hacían de todo y lo querían compartir, viajar y conocer. La verdad es que estaba guay.

**- En los comienzos del *graffiti hiphop* local (e internacional) la persecución por parte de la policía era casi inexistente, ¿en qué momento comienzas a notar que esto comienza a dejar de ser así?**

Una fecha concreta me sería imposible decirte. A finales de los ochenta, época de E.T.A. y eso, te preguntaban sobre todo si era por temas políticos, pero cuando le enseñabas el boceto y veían que no pues te dejaban seguir. Eso pasaba al principio cuando lo consideraban una extravagancia. Pero ya después no, cuando se empieza a extender, y sobre todo con los tags y los *throw-ups*; se empiezan a pintar persianas, locales privados, puertas de establecimientos, portales. La época de los eddings, cuando íbamos por la calle y era súper basto, lo pintábamos todo, te parabas en todos lados a pintar. Entonces es el 92, 93, 94, cuando todo eso empieza a crecer, es cuando ya la policía se da cuenta que pasa algo y que tienen que actuar.

**- ¿Observaste que este hecho, esta cierta persecución, se reflejase también en los medios?**

En aquella época más que persecución, era curiosidad. Yo, al menos, en aquel momento no fui consciente de eso. Quizás en el tema de trenes sí, ahí nosotros éramos conscientes de que había muchas fuertes. Algunos fuimos al calabozo alguna noche. Pero en aquella época en los medios yo notaba más bien la curiosidad, en plan esto del hiphop qué es, que si era como en Estados Unidos ... Todo eso cuando hacía 6 años la gente se reía del rap en español. Lo veían igual que a un negro cantando flamenco, y se reían. Era como algo exótico. La época mala, mala, de Málaga para el *graffiti* fue cuando yo tenía la tienda. Ahí el ayuntamiento empezó una política de pintar de gris las paredes, de tapar todos los *graffitis*, no dejar ningún muro libre, todo fue una política de tolerancia cero. Y esa época sería el principio de los dosmil. De hecho, desde la tienda organizábamos muchas jams de *graffiti* para traer a gente de fuera y demás, y hubo un año en que los propios artistas de Málaga hicieron boicot y no pintaron. Pusieron todos los paneles de gris. Nos quedamos con la pintura y ya está. Boicot desde dentro, porque lo organizaba yo, que decía que no podía mandar a la gente lo que pintar.

**- Ahora que has comentado el asunto de las *jams* que organizaste, ¿tuviste alguna relación con alguna *jam* previa, por ejemplo, la que tuvo lugar en Juvensur?**

En aquello no porque yo era ahí muy pequeño. Aunque Nación Sur nos conocimos ahí. Mi hermano sí iba. Pero yo era muy pequeño. La verdad es que no recuerdo ninguna aquí en Málaga entre las de Juvensur y las que organizamos con la tienda. Nosotros como grupo sí que fuimos a alguna en los noventa, como la mítica de Alicante del 93 donde nos conocimos muchos grupos. Pero de ahí hasta la de la tienda yo no recuerdo. Se harían, quizás, fiestas en bares con algo para pintar, pero no tanto como una *jam* organizada con lista de artistas y tal.

**- En esos noventa, ¿compaginabais el *graffiti* independiente con encargos de tipo comercial?**

Sí, de alguna manera vimos que los locales comerciales veían nuestras cosas y les gustaba. Un poco como pasa ahora, pintar para que quede bonito y para que no se lo toquen, en plan que se supone que lo que se pinta pues ya no se toca y tal. Y sí que salieron bastantes trabajos de pintar recreativos, tiendas de ropa y ese tipo de cosas. De hecho, yo en mi época fuerte de pintar *graffiti* sí que hice bastantes trabajos comerciales en la costa, en Marbella, en Fuengirola .... Y de ir, por ejemplo, al Olivia Valere a hacer un acting pintando, rollo performance. Cosas que no te podías imaginar antes. Era un poco una salida, que veíamos que te podías ganar la vida con esto y, bueno, lo hacías. Y también que así conseguías pintura, porque al principio lo que hacíamos era robar mucho porque no teníamos dinero para gastar en eso. También que los sprays con los que empezábamos eran sprays de coche, de estos de aceite, y eso costaba un dineral. Era imposible hacer una pieza entera con esos botes, como mucho blanquear a plástica y luego hacer los contornos y tal. Al principio era todo muy precario.

**- Hablemos de la tienda Star Wears, ¿Cómo surge este proyecto?**

Pues la tienda se abrió en navidades del 99, cuando el cambio al euro, el efecto 2000 y todo eso. Fue idea en principio de mi hermano, de un colega nuestro, y mía. Lo decidimos los tres. Yo en esa época vivía en Fuengirola con mis padres, tendría unos 22 o 23. No había nada en Málaga que se pareciera, y también queríamos venirnos aquí a vivir los dos e independizarnos. Alquilamos un piso mi hermano y yo. Nuestro socio ya vivía aquí en Málaga. Así que tiramos para adelante. Al

principio era una mezcla entre hiphop y hardcore. Teníamos productos de la escena hardcore de Nueva York: sudaderas, chubasqueros, discos ... Y también era para tener un sitio donde la gente se pudiera juntar a intercambiar y a comprar cosas que no había en la ciudad. La gente se podía reunir, también, a intercambiar bocetos, o a llevar sus maquetas y folletos musicales para venderlos a nivel underground. Una especie de sitio de reunión, no solo para vender, si no para reunir a gente que estuviera desperdigada. Y para comprar pintura que no podían comprar en otros sitios. Nosotros trajimos Montana que había empezado hacia pocos años, y fuimos los primeros en traer eso. También Poscas, revistas especializadas, videos de breakdance de *graffiti*, vinilos de rap, cd's, cintas ... todo lo que se te ocurra del género.

**- ¿Todo este conocimiento de la escena de dónde provenía?**

De ir a Madrid y visitar Tribu Urbana, o de ir a Barcelona y ver la otra, y así ... Pensamos que tener esto en Málaga sería guay. Íbamos a Barcelona, veías una cubeta de vinilos y preguntabas que quién distribuía eso, y te decían: “pues unos de Alemania “, y ya cogías los contactos y así ... O a través de revistas buscabas el teléfono y llamabas chapurreando inglés, o a través de fax ... Contactabas con las distintas distribuidoras de cada producto. Había algunas que eran generalistas, una especie de Amazon del momento, que eran como intermediarias y te lo vendían a ti. Así creamos un poco todo este proyecto. Estuvimos abiertos desde navidad del 99 hasta el 2005.

**- ¿Qué piensas de otras tiendas que surgieron, casi de forma coetánea, como competidoras de Star Wears, ya sea Buho13, Fachton ...?**

Con esas tiendas yo no podía competir porque podían traer el triple de cantidad que yo, porque eran tiendas grandes, con poderío económico, que además lo traían más barato, porque al traer más cantidad pues les hacían descuento. Entonces si el bote salía a 15 o 20 céntimos menos la gente lo compraba allí. Fue una época en que, claro, yo defendía mi tienda porque realmente lo hacíamos también por el movimiento, y esa gente nada más que quería venderte, era puro negocio, era como el enemigo. Lo nuestro, era hacer nuestra trinchera, hacer *jams* y demás ... Eso mismo hoy sería aún mucho más complicado de mantener que entonces, porque todo el mundo es aún más individualista.

**- ¿Crees que la aparición de tu tienda, quizás también de las otras, fomentó un cambio de**

**dirección en el *graffiti* en referencia a la potenciación de acciones más vandálicas como el tagging o el *throwing-up*?**

Si, es posible. Se notaba porque la facilidad de acceso al material y su coste hacían que fuera así. Además, era pintura especializada, no con lo que empezamos nosotros. Cualquier niño de 11 años compraba un bote fácilmente y se iba por ahí a pintar. El Ayuntamiento es normal que entonces se preguntase qué pasaba ahí. Ya no eran vistos como artistas, si no como vándalos. Pintando el túnel de la Alcazaba, pintando por allí, por aquí ... Entonces empezaron a poner multas y a quitar la pintura, En aquella época incluso en el callejón de la LKP, por Santa Paula, incluso allí que solía ser tranquilo, te multaban y te quitaban la pintura. Se radicalizó bastante la escena, y paralelamente el rollo de los trenes, que también hizo que la gente pensara que los chavales ya se estaban pasando. Se quejaban los propietarios de los locales también. Se empezó también con el rollo de rallar los cristales y tal ...

**- ¿Por qué cerrasteis y cómo continuó tu relación con la escena *graffiti* desde entonces?**

En esa época hice muchas exposiciones, hasta 2010 o 2011. Expuse *dummies* en Nueva York, también mucho *custom* de zapatillas y de ropa. Respecto al cierre, el socio que te dije que teníamos, se marchó a Barcelona, a los 3 años de que abriésemos, a montar la tienda de Montana. Hicimos contacto con Jordi de Montana y nos dijeron si estábamos interesados en montar algo allí. Unos años después estuve yo allí exponiendo. Nuestra intención no era cerrar la tienda, aunque un negocio siempre quema, por los días libres y demás, pero realmente la cerramos porque no nos renovaban el alquiler y teníamos que buscar otro local, en un momento en que los precios estaban disparados. Entre esto y que yo estaba ya más metido en la música, que me requería más horas de trabajo y demás, pues lo dejamos. Estuvo bien crear eso, que la gente lo disfrutara. La verdad que es muy satisfactorio. Aún nos viene gente y nos pregunta si nos acordamos de ellos, nos dicen que nos compraron sus primeros rotuladores y cosas así. Nos muestran mucho cariño, la verdad.

**- ¿Notaste que en ese tiempo hubiera cierto resurgimiento de la escena *graffiti* en Málaga?**

**¿Personalmente te favoreció como escritor?**

Sí, claro que hubo cierta efervescencia. Se subió un escalón. Yo siempre veía en la tienda gente

que venía, compraba fotos y tal. Cuando yo tenía la tienda digamos que pintaba, pero, al estar tan dedicado a ella, no era de los que más pintaba. De organizar las jams y tal, tenía menos tiempo. La música fue desplazando un poco el tema del *graffiti*. Justo cuando yo empecé con la tienda fue cuando se me ofrecieron las primeras oportunidades con la música. El primer tema con Frank T es del 99, el mismo año de la apertura de la tienda. Los primeros temas del maxi y tal están escritos en la tienda, en los ratos en que no venía nadie. Todo eso implicó, pues eso que dicen, que si lo que te gusta hacer se convierte en un trabajo pues lo dejas más de lado. Además, veías todas las movidas de cuando venía uno en plan que si éste me ha tachado y tal ... y a mí eso me pillaba ya un poco de vuelta. También me daba más pereza echarme a la calle a pintar, con los botes y tal ... como que me venía más largo. Escribir y rapear era más fácil para mí, ibas a casa grababas un par de canciones, no sé ...

**- Cambiando de tercio, hablemos de las influencias, ¿Cuáles destacarías en tu trayectoria como escritor de *graffiti*?**

Antes de empezar a pintar, siendo un niño, mis referencias eran los cómics de superhéroes, de terror ... Yo hacía letras y muñecos, aunque me gustaba más hacer muñecos. Yo creo que por ahí viene la influencia de los cómics. Cuando empecé con el *graffiti*, realmente lo que me influenciaba eran los artistas de *graffiti*, BANDO, MODE2 ... toda esa gente de París de los años ochenta. También gente como ZETA de Madrid ...

**- ¿Tu paso como estudiante por la Escuela de Arte de San Telmo en Málaga te nutrió de nuevas referencias?**

Sí, muchas de ellas, a pesar de que fueran artistas que ya conocía, tipo FUTURA 2000 y gente que no se ceñía tanto a las típicas letras, que cuando yo las vi era muy pequeño y me resultaba demasiado raro ... pues en esta época como que los redescubrí. De hecho, me molaban más. Es más, hice un *graffiti* en el Colegio de San Agustín, durante un evento donde pinté un muro grande en el cual metí elementos tridimensionales pegados a la pared, que eran cosas que en ese momento se veían como excentricidades; esto sería en la época en que tenía la tienda. En esos años hice exposiciones en la Aduana, que era más bien *street art*, porque eran tablas, o un neón, unas fotocopias gigantes pegadas ... funcionaba más como una instalación. Seguía usando códigos estilísticos del *graffiti*, pero ya en

otro contexto.

**- Aparte de estas incursiones en espacios ajenos al *graffiti* clásico, ¿recuerdas alguna manifestación en esta época de la primera década del siglo XXI que se escapara del *graffiti* canónico visto hasta entonces en la ciudad?**

Anteriormente no me suena nada más allá de los típicos murales de pintores como Eugenio Chicano en la Costa del Sol, pero claro, a un nivel más independiente no recuerdo la verdad ... Y en la época de los *dosmil* es cuando me desvinculo mucho de ir a pintar con esta gente a la calle y me centro más en exposiciones generalistas con más artistas. Pierdo un poco la perspectiva de lo que se hace en la calle durante muchos años. Al no tener ya la tienda, y no tener tanto contacto con la gente que va a la calle a pintar, empiezan a surgir nuevas generaciones de chavales que yo ya no conocía. Entonces como que me quede un poco fuera del juego. Sé lo que hacía yo y sé que había gente nueva que renovaban estilos y se adaptaban, y que cogían referencias de otras ciudades y de otros géneros artísticos contemporáneos. Pero no más allá de emplear un spray.

**- Internet lo ha cambiado todo, incluido el *graffiti* y otras disciplinas relacionadas; respecto a esto, ¿crees que antes existía más homogeneidad en los estilos?**

En los noventa siempre he visto cierta homogeneidad en el *graffiti*, con unos patrones muy claros: model-pastel, 3D, wildstyle, platas ... Yo creo que la mayor evolución que hubo fue la dimensión de los murales, que pasamos de hacer los muritos pequeños de colegio, a hacer muros con andamio y demás. O sea, sobre estilos no recuerdo a gente que no hiciera el *graffiti* tradicional neoyorkino, no recuerdo que se experimentara realmente mucho en esa época. En los noventa había gente que podía salirse un poco, como el ANUK, así rollo tecnológico, despuntes que podías decir que no era lo típico, pero que no dejaba de parecerse a cualquier foto que te llegase de Amsterdam o algo así.

**- En cuanto al factor ideológico del *graffiti* local, como participante de esa época dorada, ¿observaste algún tipo de implicación política entre los escritores?**

Yo creo que apolítico no era desde luego, siempre más de izquierdas y contestatario, revolucionario, anarquista, más que de derecha conservadora. Creo que el sentimiento *hiphop*, el rap, era eso. Ninguno éramos nazis o fachas, éramos chavales a los que nos gustaba la cultura de Nueva York, la

anarquía, la libertad, y vibrar con algo nuevo que no se sabía bien que era, que nosotros estábamos construyendo aquí, y que éramos los primeros. No íbamos con pancartas porque no jugábamos a eso, pero sí que nuestras ideas eran en consonancia con esto que te digo.

**- ¿En algún momento sentisteis que estabais siendo instrumentalizados por las instituciones?**

Claro, sí. En las mismas jams, que detrás estaba el Área de Juventud, se organizó el boicot precisamente por eso. Por un lado, nos tapaban todas las pintadas, y luego nos teníamos que conformar con un pequeño evento una vez al año y con que nos dieran un poquito de pintura para eso. Entonces tuvimos un poco esa rebeldía de decir “vamos a pintar donde nos dé la gana y no nos vais a domesticar, no nos vais a decir que pintemos en un solo sitio para toda la vida”. Así no te hacías ver, esto tiene que estar vivo, que la gente se lo encuentre. Que te digan “venga pintad en la ría del Guadalhorce”, bien, eso funciona un día, para echar una tarde con los amigos de barbacoa, echar fotos y tal. Pero luego lo que tú quieres es que la gente vaya por la calle y se encuentre con lo tuyo. De eso se trata el *graffiti*. Ellos querían acotar, y eso fue una maniobra que no coló.

**- ¿Percibes aún contradicciones de ese tipo hoy día?**

Bueno, que te multen o te quiten la pintura lo puedes asumir, porque entiendes que entra dentro del juego que estás haciendo, que es algo ilegal. Lo que no, es que para que no hagas algo ilegal te quieran poner un parque de juegos temático. Asumo que me multen porque es parte de este juego, pero no asumo lo otro, porque va en contra de la naturaleza de todo lo que estoy haciendo. Es ese balance. Se dio la misma dicotomía con lo del MAUS, es decir, estaban pagando no sé cuánto a OBEY, al otro, y al otro, pero en esas mismas calles no dejáis pintar a la gente de Málaga, porque tiene que estar organizado, tiene que estar dentro de un circuito donde todo eso es arte y lo otro no, lo otro es vandalismo. Esa fórmula que tuvo lugar ahí también levantó bastantes ampollas, cuando vino el OBEY, el MODE2, y todos esos. Yo entonces ya estaba fuera, pero la gente que estaba activa quería que les pusieran un muro en el SOHO a los artistas malagueños. Yo entiendo que son cosas diferentes, una cosa es mercadotecnia de museo, y otra es que tú quieras pintar la calle como hobby. Entiendo que no se le puede dar cabida a todo el mundo, y que se le quiere dar visibilidad a un museo, y que si quieres crear algo internacional tienes que traer a gente de renombre, si quieres dar el salto ese. Pero fue como esa coyuntura otra vez, al que viene de fuera y pinta legal sí, y a los otros

no. Les dan el río ahí para que pinten y ya. Aunque yo encantado que esta gente viniera a pintar, son figuras mundiales y a todo el mundo le gusta que en su ciudad haya algo así.

**- ¿Has pensado alguna vez en las consecuencias que pudieran tener festivales como este en la ciudad?**

Si, bueno, es un festival como muchos otros, al final se reduce todo a visibilidad, turismo, más que a inquietudes artísticas en sí. Crear una burbuja donde la gente suba los precios de alquiler y “sohificar” los sitios de forma totalmente artificial a golpe de talonario. O sea, esos artistas no vienen por gusto, lo hacen por el negocio y lo que se crea alrededor. Que me gusta verlo, admiro la obra de arte, pero lo que hay alrededor no me gusta tanto. El contexto en el que se crea, o en el que se vende, eso no. Después viene el SPACE INVADER y llena Málaga de azulejos y el Ayuntamiento va detrás de él.

**- ¿Estableces algún paralelismo entre la fagocitación institucional del arte urbano durante los últimos años y la situación del *graffiti* independiente en los años noventa?**

Esto se daba ya en los setenta también, cuando empezaban a pintar trenes ya se los llevaban a las galerías. Muchos tragaban y otros no. Desde que en los ochenta el *graffiti* entra en la esfera cool del arte esto es así. La gente antes cuando veía a los niños pintar los trataba casi con condescendencia.

**- Ahora que te has remontado hasta los setenta, ¿consideras que en estos casi cincuenta años ha habido algún tipo de avance en el aspecto crítico de todos estos temas tal y como lo ha habido en otros movimientos quizás menos duraderos?**

Yo creo que el *graffiti* es un arte pictórico y plástico que engloba muchas tendencias, no como la pintura generalista y los ismos. Cada una de esas cosas se juega independientemente. El impresionismo, por ejemplo, 20 o 30 años y muta. Pero el *graffiti* como es tan variado estilísticamente, pues nadie se pone a reflexionar sobre la corriente del model-pastel o el throw-up. O sí, no sé. Todo se lee como *graffiti*. No sé si ha dado tiempo en cincuenta años de que los eruditos reflexionen sobre ellos. De ser un arte histórico sí; pero al ser joven y tener una naturaleza tan distinta a otras que crece en la calle con un contexto concreto que se exporta a todo el mundo ... Creo que como arte tiene connotaciones que no tiene ningún otro, por eso a lo mejor es tan difícil de encuadrar.

**- Me llama la atención que afirmes que el *graffiti* es arte, ya que hay opiniones que se enfrentan a esta idea y asocian el *graffiti* más bien a prácticas urbanas como el *skate* u otras relacionadas, ¿qué opinas acerca de esto?**

Claro, nace de un contexto urbano, entonces se puede poner en valor junto a otras tendencias coetáneas; también del tema del rap y el skate y de cómo convivían en los noventa y eso. Al ser un arte que nace en la calle como arte urbano, pues tiene sus particularidades. No deja de ser un arte, al fin y al cabo. Si consideramos arte a las pinturas rupestres, y todo eso, que no deja de ser una pintura hecha en pared ... No es *graffiti* porque no tiene ese contexto urbano en el que nace el *graffiti*, ni de formalismo, ni de lo que quiere reivindicar, del dejarse ver, del yo existo. No se trata solo de pintar, sino que tiene un valor ideológico detrás. Pero no deja de ser arte. Para mí no deja de serlo, pero a la vez no se parece a ningún otro. También estamos hablando de que al principio era todo muy puro, pero ha evolucionado tanto ... Al principio había unos códigos muy cerrados, de ideología y de pureza, pero cuando todo se hizo más depurado con el avance de materiales y demás, entonces mucha gente decía que eso ya no era *graffiti*; es como si viene Miguel Ángel y pinta un muro. No deja de ser un arte, pero no tiene los códigos puros del *graffiti*, de cuando nació, no es el throw-up o el *tag*. Yo, personalmente, entre una pieza súper fotográfica y un plata, me voy a quedar con la última, me parece más pura y que representa más lo que yo valoro. Lo otro son más bien peña que pintan bien y lo hacen en paredes, o sea, muralistas que pueden usar el spray como cualquier otra cosa. Para mí eso sigue siendo arte, no sé si sigue siendo *graffiti*, pero no el que yo llamaría *graffiti* como tal, más bien muralismo. Es complicado poner barreras, porque se ha extendido y profesionalizado tanto, se ha convertido en un mercado, y claro, pierde un poco el valor intrínseco de sus comienzos, de qué era para lo que servía. Ahora es como para deleitarse más los ojos, no sirve para expresarte de una manera mucho más visceral, más animal, más pura. Es como el skate de antes, que era de una manera más salvaje, y ahora pues es un negocio. Marcas, olimpiadas ... eso no es skate.

**- Este símil con el *skate* es muy significativo, porque quizás debido a esa mercantilización se ha podido poner de manifiesto que las cualidades más espectaculares no son las más interesantes. ¿Puede que con el *graffiti* ocurra esto?**

Si, yo lo creo. Como todo arte que se populariza tanto pues se distorsiona todo un poco, se convierte

en un negocio. Visualmente puede ser muy atractivo, pero pierde un poco el alma de lo que debe ser. Entiendo que para la gente de a pie el *tag* o el *throw-up* sea muy feo porque eso no lo van a entender, en cambio si ven una pintura con mucho color y muy bien hecho pues sí. Pero el que viene a manchar pues no ...

**- ¿Es posible que, paradójicamente, toda esa normalización de lo bien hecho o lo bien pintado -lo políticamente correcto también en el *graffiti* y el arte urbano- como la norma, este funcionando como revulsivo para reivindicar o reflexionar acerca de los orígenes?**

Si, igual que volvemos más a la comida casera. A la artesanía. Puede ser que algunas formas artísticas toquen techo de alguna manera y debamos volver a lo que hacíamos antes. También pueden convivir las dos cosas. Lo que pasa es que, claro, es más difícil ganarte la vida haciendo *throw-ups* que haciendo murales.

**- Para ir terminando, ¿cómo vives el influjo actual de internet en todas estas manifestaciones y cómo lo viviste en sus comienzos?**

El cambio fue un shock, yo venia de la época de las fotocopias y tal, y también en ese momento yo estaba mas despegado del *graffiti* y más metido en la música. Yo creo que el cambio grande ha sido más con las redes sociales. Cuando irrumpió internet estuvo muy bien, porque tenías catálogos de fotos ahí disponibles en miles de paginas, artículos, entrevistas, bibliografía ... Aunque, por ejemplo, nosotros no tuvimos web de la tienda. Pero en general internet era como una biblioteca. Las redes sociales fueron el boom total. Te metes ahora en Instagram y tienes tanta variedad que ...

**- ¿Piensas que la inmediatez de redes como Instagram, el fenómeno *scroll-down*, perjudica a la curiosidad y a la atención, comparado con lo que sucedía antes de todo esto?**

Claro ahora es “lo veo lo olvido”. Es igual que con la música, antes te aprendías el vinilo entero, los créditos y todo, ahora con internet ni oyes la canción al completo, no sabes quién es el batería ni nada; con el *graffiti* es un poco igual. Un mundo de “mira y olvida”. Con el tema de Instagram pierdes el misterio, el deseo; antes pensabas que el protagonista eras tú, y que todo era más cerrado, ahora no es así. Tiene sus cosas buenas, que en ese momento seguro que lo hubiéramos deseado, hubiese sido increíble. En cierto aspecto no creo que haya sido para mal. Creo que ha cambiado más

para el negocio del cine o la música. Incluso del arte en general, pero en cuanto al *graffiti* creo que no ha hecho tanto daño, sino que ha abierto el abanico a ver lo que la gente hace. En cierto modo está guay y te da la oportunidad de conocer a gente que hace cosas fuera del *graffiti* tradicional. No creo que para el *graffiti* haya sido tan traumático como para otras disciplinas.

## **\_ (7 de noviembre de 2022. Correo electrónico)**

**- ¿Cómo y cuándo surgen las *jams* de Plaza de la Marina? Organización, patrocinadores, participantes, ediciones...**

No lo recuerdo con total claridad, la verdad, espero no ser demasiado inexacto. Las *jams* surgieron de una colaboración con el Área de Juventud de Málaga, lo que no recuerdo es si la iniciativa surgió de ellos o por nuestra parte, mis socios y yo, que regentábamos Star Wears, la primera tienda que hubo de cultura hiphop en la ciudad. Creo que se llegaron a hacer dos o tres ediciones, 2001, 2002 y 2003, pero me pillo un poco los dedos. Estaban patrocinadas por Montana, que aportaba los sprays utilizados por los artistas en la exhibición de *graffiti*, traíamos artistas reconocidos a nivel nacional y había también exhibiciones de breakdance y actuaciones de grupos como Nazion Sur y Triple XXX.

**- ¿Qué acogida tuvieron?**

Muy buena, la verdad es que se creaba un gran ambiente.

**- ¿Por qué se dejaron de hacer?**

Creo que fue el último año cuando los escritores locales se rebelaron por las prácticas anti *graffiti* del ayuntamiento, era la época en que se borraban con pintura gris las piezas y se perseguía con más dureza el *graffiti* ilegal. Los escritores consideraron que esa política y la *jam* no podían coexistir juntas y consideraban el evento una hipocresía. La mayoría dejaron las tablas sin pintar y se llevaron la pintura. Después de eso no hubo más.

**- ¿Qué otras *jams* recuerdas de esta primera década del siglo XXI?**

Me encantaría contestar ésta, pero he intentado hacer memoria y tengo recuerdos vagos de alguna pero no podría decirte dónde ni cuándo de los dosmiles. Lo que estoy seguro es de que en definitiva este tipo de *jams* no se diferenciaban mucho de una ciudad a otra, la verdad. Recuerdo algunas más

antiguas, 1993 en Alicante o 1994 en Alcorcón, y la verdad es que era en todos lados el mismo rollo ya en esa época y también después.

## A1.9. Lalone (8 de noviembre de 2022. Videollamada)

### - ¿Cuándo fijarías tus primeros contactos con el mundo del graffiti?

Pues siempre tengo dudas entre el año 97 y 98. Empiezas a estar más en la calle y tal, y nos llamó mucho la atención un *plata* que vimos, que años más tarde supimos que era del MACOE de Madrid, en un depósito por el Limonar. Y era un nivel al que no estábamos acostumbrados, o, al menos, en Málaga por la zona este no se veía nada así. Entonces fue como un soplo que nos llamó la atención, y a partir de ahí empezamos a poner el radar en otras cosas y a fijarte mucho más en lo que hay por ahí. Íbamos por ahí y veías cosas del DAR y el KEYO, y después por la zona oeste a catar las cosas de LKP, MX, TCB, que era lo que había por ahí. Después por nuestra zona, el ZOOOP o el CHOBI, lo típico. Y en ese momento fue cuando empezábamos a comprar nuestras latas en ferreterías y en el chino, porque no sabíamos dónde comprar las específicas; y con Kanfort y eso ... y así empezamos a hacer un poco el capullo, básicamente. A divertirnos.

### - En tu caso el dibujo es previo al *graffiti*, ¿cómo influyó esto en tu entrada al *graffiti* y que referentes tenías entonces?

Pues efectivamente desde chico siempre me encanto dibujar. Era un estudiante nefasto, pero muy buen dibujante entre comillas, porque siempre dibujaba. Entonces mis referentes antes del *graffiti* eran a los que tenía fácil acceso, osea los dibujitos de época noventera, tipo Bola de Dragón, Caballeros del Zodiaco y tal, y algo del mundo del cómic, pero sin estar yo muy metido ahí, porque con 14 o 15 años sin internet y tal, pues los referentes eran los de la tele y poco más. Con el tema del *graffiti* se me abrió una nueva corriente gigante de flipar, de “ostia que guay”, de hacer lo que a mí me flipa, pero en la calle, que es lo que también me flipa; estar todo el día en la calle tirado, y, además, pintar. En este nuevo horizonte tampoco tenía muchísimos referentes porque lo que había es lo que veías, entonces tirabas mucho de cuando descubrimos el callejón de la LKP, las de San Andrés, y de toda la peña que había por ahí, el SICARIO, el ELFO, POSEYDON ... todos los de la PDM, el ROSTRO ... Gente a imitar sin ningún tipo de contemplaciones, copiábamos la nariz, las ojeras ... voy a chupar todo lo que pueda de estos cabrones, y de ahí continuando toda la bomba expansiva, pues el LOGAN, el NIÑO DE LAS PINTURAS. Me acuerdo que ELALFIL se cambiaba fotos con

el BIMBO de Sevilla, entonces éste le mandaba fotos de allí, del LOGAN y eso. Por lo que fueron años de analizarlos y de copiarlos a piñón, todo lo que se podía.

**- ¿Cómo definirías tu trabajo en las diferentes etapas que has ido pasando?**

Pues hay un cambio significativo desde el principio. Cuando empezamos teníamos cero respeto a lo de alrededor, siendo bastante inconscientes. No le daba ninguna importancia a la fuerza de lo que puede transmitir lo que hacemos. Al que pase por ahí la pintada puede desde gustarle a que te quieran matar por un brote psicótico, o lo que sea. Hay mucho donde rascar. Yo al principio era como quien dibuja en un papel, enfocándome en mi mismo. Todo bastante alegórico a temas violentos, gore, macarra y tal. Parte de esa esencia la mantengo un poco, algo innato en mí, o de tocar un poco los huevos, pero de una manera mucho más sutil. Separando mucho de cuando lo hago por gusto y lo hago en un sitio que lo va a ver un nicho de gente de nuestro rollo, a cuando hago un trabajo digamos institucional o un encargo. Básicamente, he ido modelando, intentando mantenerme puro en mi esencia sin empalagarme a mí mismo. Intentando hacer algo que me guste a mí, pero teniendo en cuenta el entorno, como la gente que pueda pasar alrededor. También lo enfoco de dos maneras. A veces, voy por hacer encajar la línea cromática, y a veces me sugiere hacer una obra que rompa totalmente, que cree un contraste. Si estás en una zona como Lagunillas, igual hago un yonqui o hago a un nota enchaquetado con los dientes de oro; el mensaje se puede mandar de muchas maneras.

**- ¿Y cómo viviste la transición de pintar de forma totalmente independiente a hacerlo de un modo más institucional?**

Lo he vivido como muy natural. Y me lo sigo tomando así en cierta manera, ha cambiado el grado de madurez, pero me lo sigo tomando igual. No ha cambiado tanto mi enfoque. Pero soy más consciente que lo que hago tiene más peso que con 15 años. Ahora sé que tengo más ojos puestos y trato de ser más consecuente. Puede haber puntos de inflexión, pero me lo he ido tomando como un juego. Superando fases, y que no quieres que se acabe el juego. Yo sigo siendo un poco niño y mantengo la misma ilusión, lo que se me ha quitado un poco son los castillos de arena, de cuando soñabas con ser el puto amo. Ahora me la pela. Yo con ganarme la vida y que salgan proyectos que me motiven ... no tengo mayores aspiraciones de ser Dios. Me la pela, simplemente sigo conquistando pequeñas

cosas. Aunque ahora vivo de esto, sigue siendo un juego, pero haciéndolo un poco más formal.

**- En tu caso has conseguido un reconocimiento que te permite actualmente ganarte la vida con el muralismo, sin embargo, no has incursionado en otros campos del mercado del arte.**

**¿Por qué ha sido?**

No ha surgido porque desde siempre funciono de un modo bastante atropellado. Siempre he tenido en mi cabeza la idea de pararme un tiempo y ponerme en casa a pintar. Dudas que sigo teniendo a día de hoy. O sigo siendo un obrero de la pintura que tengo mis tiempos de goce, pero al final trabajo mucho por encargo. Al final son mis capacidades y mi creatividad al servicio del otro. ¿Qué hago? ¿Qué me pesa más? Y en esa línea siempre he estado, con muchas ganas de hacer cosas, pero bueno cada vez digo que no a cosas y paso, aunque me cuesta, trato de poner un filtro y no pasar por ciertos lugares. Hace poco era todo para adelante. Y en verdad es un fallo gordo, porque no te hace avanzar como artista y tener más profundidad en nuestro trabajo. Entonces nunca he tenido o he buscado el tiempo para crear cuadros y colocarlos en una galería. Siempre me he ido más a lo digital ... pero nunca he considerado que tuviera cosas de nivel como para exponer, y como siempre he sido autoexigente, no he visto algo que realmente me guste. Pero ahí sigo, me gustaría, siempre pienso que me gustaría tener tiempo para pintar cuadros, y el día que lo haga pues que guste. Sería un mundo totalmente nuevo en el que tendría que pedalear de nuevo, quizá algo menos de lo que lo he tenido que hacer hasta ahora, porque ahora tengo un nombrecito, pero tendré que pedalear a piñón, porque es un mundo totalmente diferente y con códigos muy distintos, y que se pisan con los del *graffiti* que he ido haciendo a lo largo de todos estos años. Son súper diferentes. No sé si funcionaría o no.

**- ¿Cuáles son esos filtros a los que te has referido por los que negarías ciertos encargos?**

Evidentemente uno es el económico, si no compensa ... y el artístico, porque, aunque curre con la peña, intento llevarme las cosas a mi rollo. No me conformo con algo que sea un anuncio de publicidad, trato de darle alma. Si veo que es algo que no me va a aportar absolutamente nada más que lo económico, pues como sé que probablemente me entre otro trabajo tarde o temprano, pues si no me enriquece no lo hago. Y si entramos en ideas políticas y tal, pues está claro que hay un sesgo grande. Algo que me mole de verdad no solo por el dinero. No lo contemplo, porque le perdería

totalmente la gracia al asunto. Aunque a veces disfrutar no sea tan fácil porque estas reventado, hay que seguir intentándolo.

**- Tú que has estado saliendo a pintar en exhibiciones y demás por España desde hace muchos años, ¿has percibido cambios en la ciudad de Málaga respecto a otras en estas últimas décadas?**

Desde la primera vez que fui a Granada, que está aquí al lado, y vi las piezas de EL NIÑO DE LAS PINTURAS, con el tema aquel de su ruta y eso, pues decías “joder, ahora es como otro rollo, esto sí que es un auténtico SOHO” Eso me impresiona mucho. Ahora creo que allí han dado un paso atrás por ejemplo ... Barcelona, Madrid ... o cuando estuve en Berlin por primera vez en 2006, allí ya estaban ultra instauradas otras corrientes, el sticker, el stencil ... los 1UP tenían todo entero reventado. Otro rollo. En Málaga estábamos solo con el *graffiti* puro, y del amplio espectro del *street art* en Málaga no había una mierda. Había muchísimo contraste. Desde 2010 igual Málaga va dando saltitos, al final es como que todo se ha convertido un poco en una moda. A mi gusto pierde pureza a muerte. Cuando éramos pequeños salíamos a pintar porque realmente nos apetecía, y ahora es más como gente que no ha pintado en la calle nunca y le pica el gusanillo por lo que ve en Instagram, y se monta su película y sale a la calle, y desde el minuto uno se pone la etiqueta de artista urbano ...

**- ¿Piensas que en Málaga hay alguna escena distinta al *graffiti*?**

En comparación con otras ciudades, ni de coña; pienso que han salido muchas personas, que las conozco como artistillas del momento, pero no un movimiento consolidado como tal. Es como un quiero y no puedo, porque es más producto de una moda o un calentón de pegarse el pegote, más que porque lo lleve dentro de verdad. Jamás comparable con Madrid o Barcelona que nos van a llevar siglos de ventaja siempre.

**- ¿A qué crees que se puede deber esto?**

No creo que sea solo por el tamaño, porque mira Granada en los *dosmiles* ... allí se apoyaba de verdad. Creo que Málaga tiene un envoltorio ahora de cultureta y no sé qué, pero al final la gente y las instituciones siguen con su movida clasicota. Yo no me puedo quejar a nivel de trabajo porque me llaman más, me llama el Ayuntamiento para hacer curros y son cada vez mejores. Pero no veo una

cultura artística, de apoyar a artistas y todo eso, eso creo que en el fondo no lo hay. La Casa Invisible, que tendrían que estar dándole gracias todo el mundo ... y diariamente están a ver si lo echan para abajo, cuando es lo único que hay en el centro de Málaga autogestionado y tal ... Entonces mientras no haya una cultura que valore el arte, pero no solo el arte de hazme un encargo de Picasso, sino al artista en sí, pues seguiremos un poco igual. Se podrá maquillar y tal, pero la esencia es que seguimos siendo puristas y estamos anclados en las tradiciones.

**- Hablemos del proyecto MAUS en el que también participaste. ¿Qué repercusión crees que ha tenido en la población local, tanto en la relacionada al arte urbano como a la de a pie?**

Pues el impacto tal y como yo lo vi, aparte de quien esté detrás de todo eso y de cómo se hiciera aquello, que ahí pues hay mucho que rascar ... el hecho en sí de que viniera tanta gente potente pues me pareció guapísimo, me pareció un nivelón para Málaga traer a los primeros nombres. Es verdad que hubo la polémica que si no se contó con artistas locales, que si fue a golpe de talonario ... yo en eso ni entro ni dejo de entrar ... había muchísimos intereses creados, politiquero puro y duro con la excusa del arte, gentrificación, lo del barrio y tal ... pero para mí fue guapísimo ver a esos artistas. Lo que me molesta es que muchas obras no merecen mucho la pena, porque entre localizaciones muy escondidas, y obras que igual es porque no tuvieron las condiciones que debían ... a mí me appena ver ciertos murales de gente mega top, y a mi gusto son murales de medio pelo, simplemente fue “me he traído a éste ...” No sé, que viniera el MODE2 me parece una locura, por ejemplo. Y creo que, a la gente, al ciudadano medio, eso le puede abrir la cabeza para valorar esto, y las instituciones y tal creo que nos pusieron algo más en el mapa, darnos como más presencia respecto a que esto era también arte. Que tenga que venir gente de fuera para eso es triste, pero así funciona en muchos momentos. Lo único malo del SOHO y eso, pues es que ahí quedo ... lo que te decía un poco del envoltorio del caramelo, nos traemos un par de años a éste y al otro, y una vez que tenemos el barrio resuelto ... unas exposiciones, un poco de postureo, y ahí se quedó. No ha seguido habiendo un movimiento guay, porque no había un interés real, más que intereses políticos, no artísticos. Si no, pues igual se hubiese mantenido como el Festival Asalto o algo así, hubiera tenido vida durante más años ... Pero lo que había es lo que había ...

**- En esos años se celebra el Boulevard, en el que estabas involucrado. Cuéntame cómo se**

### **fraguó, qué opinión tienes y demás ...**

Pues fue en 2013, después de hacer mil movidas, por ejemplo, junto a ti, que nos presentamos a un concursillo que se llamó El río que no une, en el cauce del Guadalmedina, entonces ahí fue mi primer contacto con los políticos de Málaga y tal. Yo aproveché el filón para hacerme ver, les envié mi currículum y tal, y me buscaron distintos encargos. Y de repente, un día me llamaron para el tema del Boulevard, que básicamente era que en la zona de San Andrés estaban haciendo una arteria principal o no sé qué, y había unos muros allí pintados de la época y tal, pero que todavía iba gente a hacer platas y eso. Total, que querían darle un lavado de cara a todo eso. Lo primero que se iba a hacer es tirarlo todo, y entonces ahí, más que el ayuntamiento, estaba metida una U.T.E., con constructores, Construcciones Vera y un par más, que le dieron el concurso y tal para que arreglaran todo aquello. Un proyecto para ellos con mucho dinero. Entonces para esas paredes tenían la opción de tirarlas abajo o – a partir de la idea de un arquitecto más jovencito - hacer algo de *street art* bien hecho. Me llamaron a mí y me consultaron. Entonces según lo que yo vi pues les dije las opciones que veía más guays, y en función de mi experiencia en eventos, pues cómo pensaba que se podía hacer. Al final se hizo, y a día de hoy sigo pensando que está de puta madre. Yo me he ganado enemigos para los restos, por desgracia, entre la gente de Málaga, qué le vamos a hacer ... Parece que fue decisión mía el tirar los muros, pero bueno ...

### **- ¿Por qué surgieron esos enemigos?**

Bueno tú sabes lo territorial que es el *graffiti* en muchos casos, y en mi opinión la peña está muy equivocada por pensar que una pared es de alguien por haber pintado ahí, cosa que no tiene sentido. Entonces algunas paredes las tiraron y otras las blanquearon y las volvieron a pintar, para hacer el evento. Entonces la gente me echó la culpa a mí. Pero bueno, había 8 naves sobre las que se hicieron 8 murales grandes; se cogieron a 3 de Málaga, y a 5 de fuera: ISAAC MAHOW, DULK, SABOTAJE AL MONTAJE, CHAPU Y EL NIÑO DE LAS PINTURAS, y de aquí, pues yo, ELALFIL Y SCENO. Después se puso un muro libre que se tenía que apuntar la gente y tal, pero era un muro para que pintara quien quisiera, y se hizo un concurso en que se pagaban dietas, no sé si el alojamiento también ... que para el momento no estaba mal. Yo estaba harto de concursos, y eran condiciones guays. Tres premios, gastos pagados, materiales, comida ... te salía a cuenta. Y a

los muros grandes pues gastos, material y 1000 euros limpios para cada uno. Para el momento que era yo creo que estaba bien. Y lo sigo pensando, pero hay gente que le pareció bien y a gente que le pareció fatal, y que me hizo responsable de haberle tapado sus piezas, pero para mí eso es tener la cabeza un poco ...

**- ¿Y crees que este evento tuvo repercusión en su entorno o en la escena local?**

Yo creo que en su momento sí que la tuvo, aunque para mí fue negativa la verdad, que me tire 3 meses liado ... Yo creo que sí que fue un bombazo guay, porque aparte de los que vinieron pagados; de concurso vino gente muy cañera ... el MIEDO y esta gente, el DEIH, El SAV este ruso ... no sé, mucha gente muy guay que siguen dándole duro hoy. Yo creo que, aparte de mejorar el entorno, porque se quedó una calle muy guapa, tuvo una acogida bastante chula. Se aprovechó para hacer una ruta por oportunistas del *street art* y eso, la organización y los vecinos quedaron contentos también. Lo que pasa que a mí me hubiera gustado o que se mantuviera o que se respetara, y ahora creo que han puesto carteles encima de murales, han puteado algunos muros, que es normal ... Pero con la de años que han pasado se podría volver a hacer algo ahí, y no se hace, o al menos ahora mismo no hay nada planteado, y yo lo he propuesto y lo he intentado, y me han dicho que si lo pago yo muy bien ...

**- Quizás ese sea el problema, que no se mantiene ningún evento el tiempo suficiente ...**

Sería interesante, pero no creo que sea problema de Málaga, ni del *graffiti*, pero hay algo que choca porque aquí somos todos muy dejados, y el que pinta rollo carreteras y es muy real esto no va con él y los demás son unos toyacos; y el que pinta más en serio se tiene que dejar los cuernos para que luego te puteen, como a mí, y encima adelantando pasta. Entonces también hay que tener tiempo, porque yo hoy de tiempo escaseo. Lo tiene que hacer gente que de verdad controle del mundillo, pero que no esté estrechamente unida al mundillo. No sé, hace falta una implicación grande para hacer esas cosas ...

**- Tú, que eres de los pocos protagonistas de la escena local que tiene contacto habitual con el Ayuntamiento, ¿piensas que hay un modo de proponer eventos que no sean solo hechos puntuales?**

Yo creo que falta que, desde los distritos, desde la política y tal, se terminen de convencer, porque creo que hay muchos que ya lo saben, que esto funciona, y que comparado con otras cosas hasta les sale rentable. Falta ese convencimiento y que la gente lo proponga y le eche huevos para hacer cosas. Yo lo he intentado, he llamado a un par de puertas, he visto que no me han hecho caso, que me iba a dar dolores de cabeza, y lo dejas pasar, es un poco la mezcla de las dos, hay que tener iniciativa y ser pesado. Más el tema de subvenciones y tal que hay que estar puesto, y yo, por ejemplo, no tengo ni idea, porque si pillas de fondos europeos, más del Ayuntamiento, más iniciativa de unos pocos ... Pero si te falla algo de eso, estás jodido.

**- ¿Piensas que hoy día puede existir un arte urbano independiente y crees que esto sería importante para conformar una escena potente en una ciudad como Málaga?**

A ver, si eres extremadamente independiente nunca vas a cruzar al otro lado ... pero bueno, aparte de eso yo creo que hay algunos brotes verdes que veo de chavales. Pero es que es lo que hablábamos antes, es que desde nosotros ... pues IMON y poco más. No ha surgido gente ... solo carretera, que con todo el respeto no lo veo dentro del arte, de hecho, no creo que la peña del *bombing* se vean muy identificados con esa etiqueta, ni de coña. Y veo que en Málaga se estira más de la cuenta eso. Mira, por ejemplo, el Mindfuck creo que es un sitio de puta madre donde se pueden cocinar cosas, porque se junta peña distinta y del rollo. Y al final la unión hace la fuerza, entonces eso si va surgiendo pues fetén. Pero como está ahora la cultura del real, de tanta carretera y tal, pues se lo ponen difícil a otro tipo de chavales, que le amenazan los muros, o con pegarle o lo que sea. Es una puta basura. Hay cosas como el barrio de Lagunillas ... que esté tan estancado ... porque es un sitio para que esté en continuo movimiento, y creciendo, y aunque no tapes el muro de otro que te tapes a ti cinco veces al año, que se mueva ... Pero si lo poquito que hay se queda estancado, pues es por nuestra culpa. Creo que es lo que pasa en Lagunillas. Hacen falta más cosas como el Mindfuck. Que si tuviéramos más muros, aunque fueran legales ... Yo creo que la cultura del real ha hecho mucho daño, el trap y eso ...

**- Por último, tú que has estudiado en San Telmo y otros sitios, ¿piensas que el mundo académico ha tenido o podría tener algún efecto en la cultura urbana?**

A ver cuando yo estuve, por ejemplo, en gráfica publicitaria, mi impresión era que el grupo de gente estaba guay, pero la enseñanza estaba totalmente desfasada. Y yo llegué de nuevo, no tenía ni puta

idea, y si tú de nuevo te das cuenta de que eso estaba obsoleto ... Había asignaturas muy guays, pero muy mal enfocadas, y te hablo de 2002 o 2003. Los profesores parecía que no tenían ni idea de lo que estaban enseñando ... Y en cuanto al ambiente, no sé, a mí me pilló un poco verde aquello. Era un módulo de solo dos años, entonces tenía que ser algo fuerte lo que encontrara para mantenerlo. Igual si hubiera estado en el bachillerato de arte igual lo hubiera ligado con BBAA o algo y se hubiera generado algo más fuerte, pero en los módulos que son solo dos añitos no tanto. Y yo hice un grupo guay, y uno sigue siendo colega, pero al ser algo tan efímero la gente va muy a su bola. Y también que hay mucha gente que está ahí para pasar el rato. No sé qué cojones es lo que falla, pero algo falla.



## **A1.10. Darko (9 de noviembre de 2022. Videollamada)**

**- Comencemos por los inicios. ¿Cuáles son tus primeros recuerdos relacionados con el *graffiti* o con cualquier manifestación urbana relevante para ti?**

Yo recuerdo, sobre todo, un concierto de C.P.V. en 1999 en Las Lagunas (Mijas) que ahí nosotros ya firmábamos. Aparte, nuestro caso era un poco especial, porque al vivir en Fuengirola nos movíamos bastante en Cercanías para ir a Málaga. Es curioso, porque entonces en Fuengirola no había cine, y teníamos que ir a ver las películas a Málaga. En fin, que veíamos todas las vías del tren pintadas. Yo pensaba que lo hacían con permiso, cada uno se montaba su película. En el 99 coincidí con un vecino mío que estaba en la Escuela de Arte de San Telmo que me dijo que estaba pintando con gente de Málaga, él se llamaba FÓSIL, que no he vuelto a ver nada de él, y nada, empezamos a pintar. Mi vecino lo dejó al poco tiempo y yo me vi ahí más solo. Pero descubrí la tienda Star Wears, la tienda del ELFO, y pues lo que conseguía ahorrar pues me lo gastaba en sprays. Empecé a pintar debajo de puentes y en las playas, que era algo super curioso porque, claro, a mí pintar en las vías del tren no me llamaba la atención, porque donde me gustaba pintar era donde estaba con mis amigos. Nos íbamos a la playa por la noche, y pintábamos ahí. No he sido nunca muy activo en el tema bombing, me ha gustado siempre más el tema de los murales. Sobre todo, lo que yo veía más por aquí eran piezas de finlandeses. Fuengirola es una de las localidades con más finlandeses. Entonces yo veía esas piezas nórdicas con tantos colores, puntitos, brillos gordos ... y a mí me llamaba mucho la atención, más que lo que veía en Málaga. Entonces, en una primera etapa, recordando los blackbooks, y viendo esas piezas, copiando a otra gente y eso, lo típico, lo que me llamaba la atención era el *graffiti* nórdico. Así que cuando empecé con el tema de OCHENTAYUNO, aunque años antes ya había tenido otros apodos como VUDÚ y los típicos nombres que te pones cuando no tienes ni puta idea, pues ahí con lo de OCHENTAYUNO era influencia nórdica porque era lo que yo veía por aquí.

**- ¿Tuviste contacto personal con alguno de estos escritores finlandeses?**

Años más tarde sí he tenido contactos y cuando vienen sigo pintando con ellos. Vienen mucho. Por ejemplo, con EGGS y gente así sí que pinto, pero en esa época no. Era muy curioso porque cuando íbamos ya a pintar a los puentes y veíamos sus piezas decíamos que qué pena que nunca

los pillábamos pintando. Investigando, pues te dabas cuenta que esta gente pintaba muy rápido, porque en sus países de origen, por el clima, las multas y tal, pues lo hacían muy rápido y nunca los llegábamos a pillar. A mí me influían mucho. De hecho, más tarde cuando empezaba a pintar con gente de Málaga, me decían que se pensaban que era guiri por el estilo que tenía.

**- ¿Y respecto a la escena local del *graffiti* de Fuengirola, recuerdas escritores?**

Lo típico de gente que pinta y lo deja muy pronto. Antes de mí y de mis amigos, pues yo me juntaba mucho con gente del break. Había un movimiento break bastante fuerte. De hecho, a principios de los 2000 hicieron un campeonato aquí en un pabellón y tal, pero nunca hubo una escena *graffiti*. De hecho, nosotros pintábamos 3 o 4 pero no teníamos ni idea. Yo a raíz de juntarme con gente de Málaga, como el SUES, el DEY y esta gente, pues ya sí que tomé un poco más de conciencia de lo que era el *graffiti*, porque para mí era pintar y ya. No tenía mucha conciencia de lo que estaba haciendo, ni de lo que era un grupo ni nada de eso.

**- ¿Y qué recuerdas de eventos que se hayan celebrado en aquella zona?**

Aquí ha habido *jams* que celebraba el Ayuntamiento, en la feria, lo típico. Al principio eran competiciones de *breakdance*, y empezamos a hablar un poquillo y pusieron unos paneles, pero claro eran pocos paneles, por delante y por detrás. Al final pintábamos unos poquillos y ya está.

**- ¿Tuviste contacto personal con el Ayuntamiento?**

A través de la gente que hacía break, porque a ellos les cedieron un espacio en la Casa de la Juventud. Entonces, aunque yo no bailaba, siempre estábamos allí, o estábamos en la rampa. Eso sería 2001 o 2002, porque yo tengo ahí piezas en esas *jams*.

**- ¿Y más adelante se ha vuelto a hacer algo?**

El problema que había aquí, es que como no había tiendas que vendieran pintura tipo Montana y todo esto, pues tampoco había mucha historia, como cuando se organizaba la *jam* de la Marina organizada por Star Wears. Entonces, aquí hubo un pequeño boom a principios del 2000, pero luego ya se fue diluyendo la cosa. Nunca ha habido una escena muy marcada.

**- Además de tu trabajo, ¿observaste algún otro, por ejemplo, de la población extranjera, de**

tags, *throw-ups*, etcétera?

Aquí nunca ha habido mucho bombardeo. Quizás de gente de fuera, y sobre todo en verano, que se notaba mucho cuando venían, especialmente en agosto con los madrileños. Había alguna pieza de los 091 *CREW*, y poco más. Nunca ha habido muchas más cosas. El hecho de que no hubiese ninguna tienda también ha influido. Falta de información hasta que apareció Internet. También influyó. Siempre me he sentido muy solo pintando aquí.

**- Sin embargo, tú te has mantenido durante 20 años activo. ¿Qué ha supuesto para ti vivir en un lugar como Fuengirola?**

A mí, sobre todo, lo que me ha supuesto es mucha facilidad para pintar. He encontrado muchos sitios abandonados donde pintar edificaciones sin construir; y al final, eso me ha construido como escritor, y también, más adelante, en el mundo del arte. Para mí ha supuesto mucha facilidad llegar a sitios y que no hubiera *graffitis* y poderme explayar. De hecho, cuando me empecé a juntar con gente de Málaga, ellos se venían aquí porque había sitios vírgenes. Aquí he pintado en las playas en pleno invierno, a la luz del día sin problemas. En la zona del faro de Cala Burras pintando platas en 2005, 2006 o 2007 a plena luz del día. Iba entre las rocas y pintaba tranquilamente, y lo disfrutaba mucho. Y esto me ha marcado, pintar en sitios en los que no se suele bombardear.

**- ¿Has tenido relación con el mundo del arte de alguna manera?**

No, yo estudié administración pública, por estudiar una diplomatura y salir del paso, aunque nunca ejercí. Y al terminar la carrera empecé a trabajar, y así he estado 16 años. Ya con el tiempo he tenido otro tipo de inquietudes, pero al principio, yo ni iba a museos ni a exposiciones. Con los años ya se ha generado en mí ese interés. Pero yo era un poco radical, aunque luego he ido cambiando. Tú sabes: “a mí solo me interesa el *graffiti*, etc.”.

**- Y en cuanto a esa evolución en tus referentes, desde el *graffiti* finlandés que comentabas hasta hoy, ¿Cómo ha evolucionado?**

A mí lo que siempre me ha influenciado mucho ha sido la música, y rara es la vez en la que voy a pintar sin mis cascos, quizá también por haber estado siempre con los breakers con música de fondo. Y música de todo tipo, desde punk, pasando por rock duro o hiphop. Depende del momento. Y

luego en el tema del *graffiti*, a mí siempre me ha gustado mucho el *graffiti* clásico, DONDI, LEE ... porque esta gente es la que te llamaba la atención, todo lo que te comentaba del *graffiti* nórdico, me flipaba también. Y lo que me abrió mucho la mente para bascular del *graffiti* al mundo del arte fue el documental de Beautiful Losers. Y eso me flipó. No recuerdo quien me lo recomendó. Pero cuando vi a Barry Mcgee y a su mujer, que no recuerdo el nombre, y que falleció, pues siempre me flipó. Entonces descubrí a esta gente que, aparte de pintar en la calle, hacía exposiciones, y entonces pensé que podría probar sobre otros soportes. Nada, empecé a pintar lo que pintaba en los muros sobre soportes como maderas, cartones, etc. Ahí fue cuando me empecé a interesar por el arte y la intervención. En 2009-2010 empecé también a intervenir de otras maneras. Por ejemplo, si pintaba en la playa y me encontraba una rueda o un cartón, pues lo incluía en la pieza y lo pintaba con un muñequito o cualquier cosa. O hacía una pequeña anamorfosis, aunque no tenía ni puta idea de que eso se llamaba así. Hacía unos gusanos en esa época que los intentaba adaptar al lugar en el que pintaba, tengo unas fotos en un túnel pintando con pértiga y tal, que yo eso no lo había visto en ningún lado, simplemente lo hacía. Y pintaba con plástica porque en Pinturas Andalucía vendían restos muy baratos, y en lugar de utilizarlo solo para los fondos, también lo usaba para los animales.

**- ¿Y respecto a referentes procedentes del ambiente institucional del arte que hayas conocido en la última década?**

Sí, por ejemplo, Juan Uslé me flipa, Yturralde, Hans Hartung a nivel gestual, Pierre Soulages, que la palmó hace poco, me flipa también. A nivel de intervención, por ejemplo, SPY, de Madrid, que después me enteré que venía de los Reyes del Mambo y tal, pues, en su momento, me flipaba.

**- ¿Qué ha cambiado respecto a tus intereses en el arte urbano y el *graffiti* en estos 20 años de trayectoria?**

A mí antes lo que me interesaba era comprar la pintura y pintar. Hacía mis bocetos en casa y el fin de semana o cuando pudiera salía y pintaba. Y eso ahora mismo no me interesa. Si viene un colega, quizás me haga un plata, pero no me interesa eso de hacerme un fondo y currarme un *graffiti* de ese modo. Eso ya no me interesa. Me gusta el *graffiti* más que nada como excusa para ver a mis colegas cuando vienen o para echar un ratito. Pero no me interesa como antes, que llegaba a mi casa veía las fotos y hasta me daba bajón porque no me gustaba. Eso ya es secundario. Ahora prefiero disfrutar. Y

si no pinto en tres meses no pasa absolutamente nada.

**- ¿Y como concepto, qué intereses han cambiado?**

Me he dado cuenta de que lo que más disfrutaba al pintar era buscando los lugares, que yo no sabía que eso se llamaba *urbex*, ni que la gente lo hacía sin más. Yo me di cuenta que mis colegas disfrutaban de un muro blanco impoluto y que se viera, mientras yo disfrutaba con un boquete para hacer cualquier historia. Sobre todo, con los años, lo que sí ha permanecido es el interés en el espacio. Descubrir sitios nuevos, a mí eso es lo que me gusta. Mientras que antes cogía la mochila y la bicicleta e iba a buscar sitios, ahora cojo el coche y me meto por las intersecciones y hago eso mismo. Tengo un *pendrive* de hace años con un montón de localizaciones de sitios abandonados, que muchos ni están, y únicamente era por el hecho de hacer fotos, y no eran fotos artísticas, más que nada por documentarlo, por decir que estuve allí, y a lo mejor ni pintaba, pero disfrutaba con el sitio, y luego se lo pasaba un colega para enseñárselo. Eso lo sigo haciendo. De hecho, tardo más en buscar los sitios que en pintar. Eso era impensable antes, porque llegaba y si encontraba un sitio que me gustaba lo pintaba. Ahora hago la foto, la miró en casa, y si encarta lo termino pintando tranquilamente. No tengo esa ansia que tenía antes.

**- ¿Cómo viviste la aparición de internet primero, y de las redes sociales después? ¿Qué crees que han supuesto en el mundo del arte urbano?**

Yo cuando empecé a pintar, que la gente no tenía un acceso tan sencillo a internet, recuerdo pedirle a un colega del instituto que tenía internet que me trajese imágenes impresas de la web [www.graffiti.org](http://www.graffiti.org), de ciudades nórdicas y eso, y flipaba. Luego nos empezamos a meter en cibercafes. Me acuerdo que había una web de Málaga, no sé si era del PUK ... Y bueno, yo el asunto ese de las cartas no lo he vivido, pero el tema de las redes sociales, con Fotolog más adelante, sí que me dio opción a contactar con más gente; me acuerdo que contacte con SUES, DEY, y demás gente. Yo no los conocía, y los conocí en una jam de coches tuning en Marbella. Hubo dos o tres años que fuimos nosotros, con pintura gratis y tal ... y ahí conocí a esta gente, y después empecé a pintar en Málaga, y fue un subidón porque ya pude ir allí y sentirme más integrado. Y de lo que hay ahora, TikTok creo que es demasiado cachondeo, yo no tengo. Pero las redes sociales siempre las he visto como una forma de contactar con gente que me gusta su trabajo, de poder seguirlos diariamente, y tener acceso a mucha

información. También Youtube, blogs ... a mí me gusta mucho la historia del *graffiti*, me gusta conocer ... Urbanario, por ejemplo; yo recuerdo que le escribí a Javier Abarca que me encantaba su blog y tal; y sin internet yo no habría tenido acceso a esas cosas. En las redes sociales yo creo que todo se desvirtúa, que es ponerte en un nivel extremo, la gente sube mucho material para tener repercusión, encargos, obras y tal. A mí me gustaba mucho la época de Fotolog, lo veía más sano, como de conocer gente y ya está.

**- ¿Qué opinión te merece el termino arte urbano y cómo crees que ha evolucionado a lo largo de estas últimas dos décadas?**

Yo recuerdo que las primeras veces que tuve contacto con el termino arte urbano fue en libros de pegatinas, o de Barcelona; y ahí vi que había gente que hacía cosas distintas al *graffiti*. Estaba MISS VAN, KENOR ... gente así. Al principio yo lo veía como algo muy sano, lo veía como algo de fuera, porque aquí tampoco había nada de eso, solo *graffiti*. Mas adelante ya vi que eso me gustaba, pero con el tiempo el arte urbano se ha convertido en pintar edificios, a ver quién tiene más edificios, y colaboraciones con marcas, que lo veo bien, pero bueno ... tener muchos seguidores ... yo creo que eso es el arte urbano.

**- ¿Piensas que los escritores de *graffiti* se sintieron identificados con el *street art* o lo vieron como algo ajeno?**

Yo creo que no se sintieron nada identificados, y en Málaga menos todavía. Aquí hablando con SUES, DEY y demás, me decían que eso era de toys, que ni se te ocurriera utilizar cinta, vaya. Y ahora lo pienso, y digo “gilipollas de mi por hacer caso”, y me acuerdo cuando empecé a utilizarla que no quería ni que me echasen fotos. Cosas que ahora lo recuerdas y te ríes, pero uno tenía eso ahí del qué dirán. Ahora hago lo que me da la gana. Supongo que, en Málaga, como en otros sitios, no estaba bien visto. Yo creo que el arte urbano se ha empezado a ver con otros ojos cuando gente que ha practicado *graffiti* y ha estudiado Bellas Artes, como es tu caso o de otra gente que conozco, ha abierto un poco el concepto del *graffiti* o de arte urbano. Ahora hablas con cualquier escritor que tenga algo de background, y se respeta algo más. Creo que ha cambiado mucho la cosa.

**- ¿Cómo ves o entiendes el papel del artista urbano en el campo del arte (exposiciones,**

**eventos, mercado) especialmente en Málaga?**

Desde mi experiencia lo veo nulo. En 2012 hice una expo en la Casa Rosa, que me vendieron como artista urbano y tal, y que lo que lleve eran piezas que no eran nada de arte urbano, y todo eran materiales reciclados. Luego estuve en MAUS, que parecía que iba a ser algo guay, pero se quedó en algo puntual que todos sabemos, y después algunas exposiciones y tal. Pero aquí no hay ningún apoyo de galerías ni nada, Igual que las instituciones te hacen encargos y ya está. No adquieren obras como en los noventa. Apoyo cero. Gusta mucho la etiqueta, pero no pasa de ahí. Fuera si, por ejemplo, Urvanity, que se vende como una feria de arte urbano, pero hay muchos artistas que no han tocado un bote de spray en su vida. Artista urbano, muralista, eso vende mucho ...

**- Piensas que el sistema académico de Málaga ha tenido una influencia equiparable a como la ha tenido en ciudades como Madrid o Valencia? Y si no, ¿piensas que tiene un futuro importante?**

Yo no lo veo. Me acuerdo que vi unas intervenciones en la esquinita de Bellas Artes, y no era de ningún interés, y cuando he hablado con profesores, tampoco he visto interés. Lo que se hace son murales cuando hay algún festival o lo que sea, no hay ninguna continuidad. Igual que no veo gente que haga cosas potentes ... quizás solo tu caso, que cuando empezaste a aparecer fue un shock, porque ese tipo de lenguaje no estaba acostumbrado a verlo en Málaga. En *graffiti* si hay continuidad, pero como escena no veo que la haya en arte urbano o con otro tipo de lenguaje. Yo mismo he hecho cosas en las calles, pero no hay continuidad.

**- ¿Puede que exista un desconocimiento por parte del *graffiti* y que se llegue a pensar que no hay nada porque realmente no se sabe detectar, o verdaderamente no existe?**

Creo que lo hay porque la gente que está estudiando tampoco conoce. Yo, por ejemplo, en 2011 salí en un artículo para La Opinión donde hablé de A.P.S. y lo nombré como un referente o antecedente que puede dar pie a lo que hacemos ahora. Al final, en el titular salió algo así como que jóvenes artistas como Darko consideraban a López Cuenca como uno de sus referentes; pero que él renegaba de eso, y está claro que renegaba de ello. Y todo esto viene a colación de lo que decíamos antes; que en los periódicos y demás se ha tratado este tema como un chascarrillo. Cuando yo descubrí lo que

hacía esta gente, pues me quedé loquísimo, cuando vi las fechas y que era de Málaga. Pero es lo que tú dices, la mitad de la gente no conoce eso, porque a lo mejor la gente que no estudia en la facultad o en la escuela de arte no tiene acceso a esa información, no se le da la importancia que realmente tiene.

**- ¿Qué opinión te merecen los festivales que han tenido lugar en Málaga desde el MAUS de 2013, así como las exposiciones de artistas urbanos, especialmente, en el CAC?**

Por ejemplo, el MAUS a nivel estético me gustó. El año que pintaste tú, yo hablé con Fer Francés y le dije que tenía que contar con la peña de Málaga y con la gente del *graffiti*. Y se hizo lo del río que creo que estuvo guay, con mucha gente reunida después de un montón de años y eso. Pero después lo malo es que no hubo continuidad, son pequeños fogonazos por intereses. Y el tema del Boulevard más de lo mismo, se quiere rehabilitar una zona, se hacen unos murales y ya está. Y yo soy el primero que participo, pero sé lo que es. Esto es algo puntual y curiosamente ahora que hay elecciones, pues habrá un montón de eventos, y se pintaran un montón de movidas. Tú puedes ser consciente y participar, como es mi caso, y ya está. Pero que son cosas puntuales, con un trasfondo de intereses, y todos lo sabemos. A mí en el CAC de lo que más me ha gustado es lo que tú hiciste allí, me pareció algo super coherente cómo lo trasladaste. Aparte de lo tuyo, ¿con quién más de aquí se ha contado? Ha venido gente de fuera a pintar un edificio y exponer ahí, pero yo creo que a la gente no le han influido todas estas exposiciones. Por ejemplo, la de OS GEMEOS, que me flipan desde el principio, y creo que rompieron la dinámica del *graffiti* y tal, pues la gente flipa, pero ya está, en plan estética pero poco más. Luego, personalmente, no arriesgan ... arriesgan en la calle, en plan vandal ... pero no innovan, ni investigan en otros campos. Mira cuando yo empecé a hacer intervenciones en la calle, la gente de mi grupo de *graffiti* lo que me decía es que era un moderno, y un colega y yo hicimos un grupo que se llamaba Los Niños Moernos, para hacerlo aún más exagerado ... algo que no tenía nada que ver con el *graffiti*. En cuanto te intentabas salir un poco del tema pues ya te señalaban. Pero después, la gente del mundo del arte pues te trata como “el grafitero”. Al final te ves entre dos aguas, para tu gente eres “el moderno” o “el artistilla” y para el mundo del arte eres “el grafitero”. Siempre con las etiquetas, y al final es que hay que hacer lo que a uno le gusta y ya está. El mundo del grafiti es muy cerrado y le cuesta mucho adoptar cosas ajenas.

- ¿Por qué crees que Málaga todavía sigue teniendo esta actitud ante lo diferente aun existiendo tanta información?

Porque la gente es muy cómoda y cuando empiezas a pintar *graffiti*, a dominar el spray, las letras, y encuentras tu rollo, ya no hay quién te saque de ahí. Desaprender eso es muy complicado. Entonces movimientos como el estilo ignorante y tal ... Yo lo hablaba con IMON ... al principio la gente lo ponía a parir. La gente no entendía que eso se hacía porque se quería hacer, era intencionado. Y claro, este estilo ya llevaba mucho tiempo por ahí. Lo de aquí no es un retraso de un par de años, sino algo abismal. Yo todavía conozco gente en el mundo del *graffiti* que sigue metiendo el brillo en la misma dirección y cosas así ... la gente no quiere investigar cosas tan básicas, entonces cómo quieres que salga del wild style. Si ya el model pastel era una modernez para ellos, cuando veíamos las cosas de DAIM, ya decían eso no es *graffiti*, no sé qué ... y yo el primero, porque eras como una cotorra. Yo recuerdo que una persona de mi grupo me dijo que nunca iba a ser un escritor de *graffiti* porque no había pintado un tren. Y le dije que me daba igual, es que me da lo mismo el título que me quieras poner, como si se repartieran carnets. Para que veas hasta qué punto el nivel de lo cateto. El nivel de arriesgar y de investigar es nulo, cuando lo que haces es en la calle sin pretensiones, debería ser al revés. Pero es que hay gente que no quiere, que también es muy licito. Pero son una serie de factores que se van sumando para que el arte urbano en Málaga no haya tenido calado, para que no haya más gente haciendo cosas diferentes.

**- ¿Por qué crees que -a excepción de algunos casos puntuales- se ha optado por un papel tan individualista en el *graffiti* y el arte urbano local?**

Es muy curioso porque aquí con el buen tiempo y demás se da pie a ello. Hubo una época con mi grupo que hacíamos barbacoas y tal y pintábamos, pero yo luego casi siempre pinto solo. También por mi trabajo, pues mi horario era raro, entonces igual pintaba un martes por la mañana. En términos generales, no lo sé, pero sí que es verdad que no hay conciencia de grupo, más allá de los que salen a hacer *vandal*, que van juntos. Para pintar de un rollo más relajado vas como mucho con otra persona.

**- Pero, ¿y sobre los grupos o asociaciones para organizar exposiciones, publicaciones y demás?**

La gente no sale de aquí. Yo creo que aquí somos muy egoístas. Si organizas un evento o una *jam* la gente lo que quiere es ir a pintar, no quiere implicarse. Es muy cómoda, y yo me incluyo a veces. Hacer un fanzine aquí es ... SUES por ejemplo a mediados de los noventa hacia un fanzine, entonces los pocos que tenían información la compartían. Pero hoy día que tienes acceso sencillo a todo, la gente se vuelve tan cómoda que no hace nada. Ahora la pintura se pide online y te llega a casa ...

**- ¿Crees que el aterrizaje de instituciones artísticas en Málaga y que éstas hayan contado puntualmente con artistas urbanos para charlas y exposiciones ha tenido alguna repercusión sobre la escena?**

Yo creo que se hace todo muy puntualmente, sin seguimiento y sin feedback. En mi caso al menos. Yo creo que se debería potenciar también el tejido educativo para este tipo de actividades, convenios con la facultad de Bellas Artes, por ejemplo. Al final todo radica en la falta de unión, eso se extrapola al mundo del arte en general. Yo no soy mucho de concursos y becas, pero sé que en ese mundo uno se entera de becas y se calla para que el otro no se entere; y en el mundo de los concursos de *graffiti* más de lo mismo.

## A1.11 Imon Boy (21 de junio 2023. Videollamada)

- **¿En qué época comienzas a tener relación con el *graffiti* o el arte urbano y qué recuerdos tienes de Málaga?**

Pues antes de los *dosmiles*, desde pequeño ... Y de Málaga pues recuerdo todo muy *oldschool*, quedadas de grafiteros mayores para hacer barbacoas y hacerse producciones grandes con mismo fondo, mismo trazo ... era sobre todo eso ...

- **Tú provienes de la parte este de la provincia de Málaga ¿qué recuerdas en particular de esta zona?**

Lo primero es que al haber menos gente pintando era más fácil destacar. En mi barrio si éramos cuatro, pues no es lo mismo que en la capital si eran veinte ... eso a nivel competición. Luego está también el tema de los espacios, que aquí a día de hoy todavía hay sitios vírgenes, que eso no pasa en el centro de la ciudad. Es un poco un equilibrio entre un pueblo que no pinta nadie y está desierto, y la ciudad que está reventada. La actitud en un sitio y otro tampoco es la misma. Fuera es entre garrulismo y purismo. Por ejemplo, los que piensan que pintar en la ría es de *toys*, que hacer bocetos es de *toys* ... al final, cuando estás en la ciudad y lo que te rodea es eso y quieres competir, pues esas cosas se quedan ahí grabadas. Que, de hecho, el que a día de hoy siga teniendo esa mentalidad es que es un garrulo, y los hay ... aquí el purismo se vive de otra manera, vas más a lo tuyo ... y hablo de la zona del Rincón de la Victoria, Torre del Mar, Nerja, toda la zona de la Axarquía ...

- **¿Qué percibías al ir a Málaga capital en tus comienzos?**

Veía otro compromiso. A nivel piezas y tal pues se lo curraban más, puedo pensar por qué ... Ahora todo es efímero, rápido, vas al grano ... te haces un rulo, un trazo de mierda, echas la foto, y ya has pintado. Antes pues te recreabas un poco más ... la mentalidad *oldschool*, estéticamente era distinto. Y a nivel de grupos de gente, había más unión. Si había beefs era entre *crews*. Igual a día de hoy sigue estando el que da por culo, digamos el tóxico de la ciudad, pero en general había mucha unión. Yo a lo mejor me iba a pintar a Alahurín de la Torre porque había conocido a uno de allí y era por eso, por el *graffiti*. Ahora me dicen de ir para allá, y si voy es para otra cosa. Igual es más de la edad que

de la época, no sé.

**- ¿Entonces ese individualismo actual a qué crees que responde?**

Yo creo que no tiene nada que ver con el *graffiti*, es algo social, porque antes había más unión en todos los campos. Yo no soy experto en música, pero, por ejemplo, en el rap, había más colaboraciones, ahora llamas más la atención tirando beef. Más que la edad y eso, es el cambio social, ahora somos todos más individualistas. Y respecto a la edad, conozco un chico en Estepona, que no tiene mucha peña por allí, como cuando yo tenía 18 años y pintaba solo por aquí; yo al chico éste le digo si se viene, y él se viene y pinta, osea, también es la edad y el carácter de cada persona. Cuando eres más joven y tienes menos responsabilidades pues te puedes permitir irte más por ahí a pintar *graffiti* y eso.

**- ¿Y qué papel han tenido las redes sociales en todo esto?**

Es que creo que hay dos tipos de escritores, los que piensan en internet y los que no. También puede haber un término medio. A mí, por ejemplo, internet me lo ha dado casi todo a nivel material, reconocimiento ... Yo desde bien pequeño las piezas las compartía, y para mí eso también es *graffiti*. Y luego están los que dicen que el *graffiti* solo está en la calle y no se sube a internet; pero al final esa gente lo conoce de verlo en internet o en una revista ... Entonces dentro de lo que es el uso de redes, pues para el *graffiti* ha cambiado. Si antes los que empezaron a pintar *graffiti* ... no sé los de Spray Crew decían que pintaban con grasas de coche y con tizas hasta que traen un spray, después viene uno de Madrid que ha visto en una revista de Nueva York lo de las flechas, y ahora pues le meten flechas ... entonces imagínate eso, pero con internet, a lo grande, a escala. Pues lo tienes todo, sobreinformación, puedes copiarte, inspirarte, lo que sea ... de un chino, un australiano ... eso a nivel de influencia. Y a nivel mediático ... no solo en el *graffiti*, sino en todo ...

**- ¿Qué influencia crees que ha podido tener el MAUS o el papel del CAC en la escena del arte urbano local?**

Yo creo que ninguna. Simplemente se hacía *graffiti* sin más, la escena es la que había ... se hizo el MAUS, que básicamente traía a gente de fuera y tal ... A mí, por ejemplo, me dieron un muro, me lo pinté, ya estaba lo de OBEY y D\*FACE, que era como lo más icónico y ya está. Se dio un permiso para pintar en el río de Málaga, donde pintaron casi todas las *crews* de aquí, y se acabó. Fue como

un pico de actividad, pero dentro de ese barrio ... no sé, no es muy representativo de la escena. Lo veo como algo paralelo. Me pongo a ver lo que se hacía antes y después del MAUS y básicamente es lo mismo. Si que es verdad que venía gente como MODE2, y veías a fanáticos al lado viendo como pintaba y lo disfrutaban, pero no creo que eso haya influido más allá para nada. Ha influido más en ese barrio, en plan gentrificación, turismo ... pero a nivel *graffiti*, nada.

**- ¿Y en cuanto a las exposiciones de artistas urbanos en el CAC, crees que esto ha podido influir en la escena para abrir otros caminos?**

No, tampoco. Si yo tuviera que destacar artistas que han pasado por el CAC y que hayan llevado a gente del *graffiti* -típico grafitero que no haya pisado nunca un museo- pues OBEY y D\*FACE, también cuando hicieron la exposición esta de arte urbano ... y OS GEMEOS hace poco ... y, a lo mejor, tú y yo porque somos de aquí. Y vienen los grafiteros que les interese un poco el arte urbano y tal, pero grafiteros como tal no, de hecho, muchos todavía me preguntan cuánto cuesta entrar, y siempre ha sido gratis ... Al final es que el *graffiti* es algo independiente, entonces los grafiteros no creo que tengan la mente abierta para ir a un museo a mirar un cuadro que no tenga nada que ver, e influenciarse o adentrarse más en otro mundo. Al final, el *graffiti* es algo muy cateto, dudo que un museo o una institución vaya a influenciar a un chaval que está solo por el centro quemando y haciendo platas poniendo su nombre, es que eso es algo fijo y dudo que cambie. Puede influir a gente que dentro del *graffiti* curioseee con los cuadros y tal, pero poco más ...

**- Tu caso es el más destacable de un artista urbano local que procede de la facultad de Bellas Artes de Málaga, ¿crees que esto te ha diferenciado del resto?**

A ver, te puedo decir más grafiteros que han estudiado en Málaga. En mi caso, yo entré en la carrera muy perdido, y en ningún momento quise unir el *graffiti* a la carrera. Eso sí, he sabido aprovecharlo a nivel cultural, abrir mi mente ... si ya de por sí yo nunca he sido purista con el *graffiti*, pues me meto en Bellas Artes como en un mundo totalmente distinto a éste, paralelo, pero del que te puedes nutrir como del cine o la fotografía. No es que hacer Bellas Artes sea como usar trucos en un videojuego. Cualquiera puede estudiar BBAA, o leerse un libro, no sé. Pero BBAA ayuda, sí o sí vas a aprender algo. Pero no creo que mi caso sea solo por eso, aunque es verdad que BBAA me ha abierto horizontes a nuevas miradas, a nuevas formas de pensar ...

**- ¿Piensas que desde la academia en Málaga se podría sembrar la posibilidad de un cambio en las sensibilidades de determinados estudiantes relacionados con el arte urbano, que condujeran a una hipotética nueva escena en este campo, como ya se produjo en Madrid o en Valencia?**

Yo creo que entre el mundo académico y las instituciones es donde se crea todo. Por ejemplo, en mi generación en la facultad hubo un pequeño boom de eventos. Yo recuerdo que cada jueves o viernes había como cuatro exposiciones y veíamos a cuál ir, era la época del MAUS. Había galerías activas, se hacían eventos siempre ... pero eso es dentro de lo que viene siendo Bellas Artes. Pero en el tema de la escena, que nunca ha habido comparado a otras ciudades ... sí me preguntas si las academias pueden crearlas, pues dependerá del profesorado. Yo tuve suerte porque justo en mi generación han salido artistas como Julio Anaya, Vanessa Morata, Ricardo León, Isabel Rosado ... gente que está ahora en la expo de Neighbours del CAC. Osea que fue un pequeño boom, que eso fue gracias a la actividad que hubo en la ciudad. Fue como un pico y luego decayó. Así lo veo yo. Influyeron mucho los profesores, es decir, qué pasa si alguien como tú que conoce la escena da clases en la universidad, pues que obviamente a los alumnos se les meterá el gusanillo. Entonces sí que es posible que desde la facultad o la escuela se cree una escena. Si les dan unas referencias, nociones básicas, que eso existe ... la gente va a actuar. Lo que pasa es que si en la facultad los profesores que hay no tienen ni redes sociales, y los referentes que te dan son antiguos, de cuando ellos exponían, pues obviamente no va a haber ni escena urbana, ni artística, ni nada. Poder se puede, pero hay muchas cosas antes que el *graffiti* y tal que no se enseña ...

**- Y respecto a esta generación de compañeros que me comentas, ¿Cómo ha sido vuestra relación antes y después, os habéis nutrido recíprocamente?**

Por ejemplo, Julio Anaya, en su caso, empezó a pintar en la calle por conocerme a mí, y decirle de pintar en la calle. Lo mismo que él se ha nutrido de mí, yo también de él en cuanto a conversaciones y demás. Hace poco que me preguntaron que con qué me quedaba de la facultad, pues lo primero que se me vino a la cabeza fueron pensamientos negativos, pero preferí mirar lo positivo, y al final es con los compañeros. Y luego ves las entrevistas de los demás compañeros y dicen lo mismo. Para mi quedarte por las tardes sin tener clase, hablando con los compañeros, conversaciones con 5 o 6 amigos que tienen las mismas inquietudes, que producen y tal ... pues si en una clase hay uno

o dos que tiran del carro, al final se nota. Julio, por ejemplo, es un apasionado de la Historia del Arte, lee mucho, sus referencias y tal; yo estoy ahí más con la escena del *graffiti*; Ricardo con su movida ochentera, Torremolinos y tal; el otro la arquitectura ... pues aprendes de eso más que de los profesores.

**- Siempre has trabajado desde la provincia de Málaga, sin necesidad de irte a vivir a ninguna otra ciudad más influyente, pero tú repercusión es internacional, ¿qué crees que ha hecho esto posible?**

El salto es que lo puedes dar en internet. También es verdad que en Málaga según el momento y la etapa ... ahora un poco menos ... pero sí que cuando yo di el salto, aquí había mucha actividad en cuanto a becas ayudas, exposiciones de amigos, en el CAC. Entonces ya entras en un circuito y aprendes a manejar tu visibilidad. El otro día lo hablaba con Julio, que antes de dar el salto fuera lo tienes que dar localmente, creo que eso es lo correcto. Yo, la primera expo que hice fuera, individual, sería si no en Madrid, en Suiza, y al final es internet, ven mi trabajo, me contactan, ven que he hecho cosas en Málaga, en Casa Sostoa, no sé ... Málaga y cualquier ciudad te ayuda a empezar a rodar y hacer curriculum para salir fuera. Después hay gente muy infame que no conocemos porque no está en ningún circuito cercano ni nada, y que igual está exponiendo en Japón, pero vive en Torremolinos, y tú dices “pero si no lo he visto en mi vida”, y eso también es internet, es como se mueva cada uno ...

**- Y respecto a tu relación con el mercado del arte, ¿como artista urbano has tenido alguna contradicción o ha sido algo natural?**

De primeras, fue de manera inconsciente, cuando uno empieza, ni siquiera es consciente de que puede vivir de esto. Como en el *graffiti*: pintas, lo haces y ya está, pero en el momento en que empiezas a ganar dinero, y, sobre todo, cuando te tomas en serio que este es tu trabajo y que quieres dedicarte a esto y que te dure toda la vida, pues tienes que tener un poco de sentido común y de coherencia para saber dónde exponer, donde no ... hacer una inversión en ti mismo, a nivel escena, a nivel económico, un poco de todo. Al final con las galerías y eso, pues como todo hay que conocerlas y a partir de trabajar, pues enterarse. No sé lo mismo que hace un año, ni lo mismo que hace cinco, y eso ha sido a base de ... uno me ha timado, y ya no me pasa más, ha habido problemas con un

envío, y ya no me pasa mas ... y es eso ... con el paso de los años vas conociendo cómo funciona todo y lo vas buscando. También depende de qué quiera cada uno, si quiere dinero rápido y subirse al carro con alguna moda; o, en mi caso, que quiero me dure toda la vida, y por eso voy despacio y con cautela. Y mira que rechazo galerías, y que me digo “uf, mira que ahora mismo me pueden dar pasta ...”, pero si la cojo la otra no va a querer trabajar conmigo luego ... es como un juego ... es como todos los trabajos ...

**- ¿Cuáles son tus filtros para trabajar con determinadas galerías, ferias o instituciones?**

Al principio cualquier cosa es buena, el no ya lo tienes, estás en tu casa y no tienes donde exponer y tal, y si viene una galería pequeñita de Madrid, Irlanda, o donde sea para hacer una colectiva, pues encantado. Otra cosa es si te viene a lo mejor un restaurante ... yo he expuesto en restaurantes y tal ... pero cuando la cosa está seria y tienes que vivir de esto, pues tienes que pensar que si expones en un restaurante no expones en una galería, entonces eso lo pasas a nivel de galería y en mi día a día actual si una galería más pequeñita me llama para hacer un *solo show* le digo que no porque trato de apuntar más alto. Siempre así. Si algunas galerías con las que trabajé primero me dicen ahora de hacer algo, a lo mejor les digo que no porque ya tengo cosas más importantes. Es como un cantante que está ya en festivales ... ahora no va a cantar en un chiringuito ... todo tiene su momento, porque ya cantó en un chiringuito, entonces siempre hacia arriba ... Así lo veo yo.

**- En Marbella trabajas con la galería Yusto&Giner, que ha dado cabida a ciertos artistas relacionados con lo urbano, pero, aparte de eso ¿cómo ves la escena comercial en Málaga y la posible salida para gente de este ámbito?**

A ver es que en Málaga realmente hay galerías más modestas como Ignacio del Río, y que vende a otro tipo de mercado más local. Por ejemplo, Rara Residencia también más local, Casa Sostoa más de lo mismo ... Pero, por ejemplo, la galería Isabel Hurley, las veces que he ido nunca la he visto abierta, la considero inactiva, no sé si trabaja o no ... Alguna, como JM, creo que tuvo un mini boom gracias la gente de la facultad, pero no tengo más noticias de ellos. Y luego Yusto&Giner, aparte de tener un coleccionismo local más marbelli, pues no va a vender al mismo precio que Ignacio del Río, por ejemplo. Yusto tiene un coleccionista internacional, va a ferias alrededor del mundo ... tiene más medios económicos, tiene un espacio más grande. Entonces gracias a internet, a una

red de coleccionistas y a una estrategia como galerista ... pues todo eso ayuda. De todos modos, en Marbella es que es donde se acumula el mayor número de galerías de la provincia, entonces, claro, todas tienen su mercado y su red de coleccionistas y todas lo hacen así. Pero en Málaga capital galerías no hay. Hay museos, pero galerías no. Entonces en éstas que te he comentado, en Yusto y tal, sí que apuestan por artistas jóvenes y locales, como Fran Baena, Julio y yo, Ángeles Agrela de Granada, Ana Barriga de Sevilla, De aquí, pues ha trabajado con Ricardo León, con Isabel Rosado, con Victoria Maldonado, con Javi Calleja ... pero el grueso de artistas que lleva a ferias y tal son de fuera, y eso es por internet.

**- En tus primeras exposiciones en Málaga, de la mano de la beca Iniciararte y de la de Creadores en La Térmica, presentaste una obra centrada en la experiencia del *graffiti* que se materializaba en instalaciones, documentación ... ¿qué te hizo dejar esa línea expositiva para centrarte en el dibujo y la pintura posteriormente?**

A ver lo primero es que yo no mezclo nombres, y todo eso lo hice con otro nombre ... pero bueno, resumiendo, al final no se puede estar a todo. Yo en ese tiempo estaba experimentando ... con la fotografía, también con dibujo, pintura, *graffiti*. Y siendo honesto, se empieza a vender el tema dibujo y tema pintura, y todos los campos me gustan, pero soy consciente de que el experimental que estaba haciendo con las becas es mucho más difícil de monetizar, porque con eso ya deberías tomar la etiqueta de artista institucional, tirar de becas, residencias y tal. Entonces, aún gustándome, lo doy de lado para centrarme en algo que, en realidad, me gusta más y creo que tiene más futuro económico y laboral a largo plazo. Pero, es que incluso en la rama de la pintura voy dando de lado cosas para seguir centrándome en algo más concreto. Por ejemplo, cuando participamos en el concurso de murales de Estepona ... yo también he tenido la posibilidad de dedicarme a eso en plan grandes fachadas y tal, y ahí voy aprendiendo que si tú vas publicando muros y fachadas de 8 plantas, pues compartes uno y te sale otro en Moscú de 7 plantas, compartes ese y te sale otro en Pekín ... entonces yo eso he ido dándolo de lado u ocultándolo, no como lo de Iniciararte y tal ... pero sí un poco ... ganando pasta y no publicándolo porque realmente quiero ir por una sola dirección: *graffiti* y trabajo de estudio. Además, que usando internet como dossier no puedo tener una instalación por aquí, *graffiti* por allá, que no tienen nada que ver, es un lío para los demás y para mí. Yo sigo haciendo fotos y cosas que me gustan que, como el *graffiti*, no lo comercializo ... lo hago para mí y

disfruto la experiencia. Pero a nivel laboral he elegido este camino.

**- ¿No tienes pensado entonces en un futuro, quizás cuando no dependas tanto de lo económico, volver a esa línea experimental?**

Yo tengo muchas ganas de introducir en mis exposiciones instalaciones, pero más bien como escenarios, más que como las que hacía al principio. En plan convertir una galería en una calle oscura. Ahora no tengo la posibilidad, y si la tuviera no sé si me apetecería gastar tanta energía para que lo vea tan poca gente ... a lo mejor si fuera en un museo, como en lo del CAC ... pero aquello lo hice en solo 2 semanas. Si me dicen que tengo un año, pues igual sí, porque me gusta. No tengo los medios, y también influye que me siento muy cómodo con la pintura. Pero introducir una instalación como las de antes junto a mi pintura no lo veo, ni a nivel estético, ni discursivo.

**- En los últimos años algunos artistas locales relacionados más o menos con lo urbano como Julio Anaya, Javi Calleja o tú mismo, habéis sido objeto de interés por el mercado asiático ¿cuál es la razón de ello y qué influencia crees que esto pudiera tener en el futuro de otros artistas locales?**

El caso de Javi, aunque fue también gradual ... yo recuerdo que cuando lo conocí pintamos en el MAUS juntos. Tenía sus cosas y eso, pero no estaba tan fuerte como ahora. Recuerdo haberle hecho de asistente en varias cosas, ayudándolo en murales y en el estudio, que eso solo fue una vez. Y le escuchaba que tenía una expo en Nueva York, y yo ya veía que estaba fuerte. El pelotazo que él dio también fue gracias a Instagram, todos los seguidores que consiguió y tal, eso al final se nota ... hacía contenido exclusivo para Instagram. Él cuenta que cuando conoció a Shinji, el de Nanzuka Underground (Tokyo), éste le dijo que a dónde quería llegar, que llegarían. Entonces fue como haber conocido al galerista perfecto, que él ha confiado en Javi, y también que la estética kawaii ha tenido un boom fuerte, y él ha sido pionero, aunque su trabajo tenga relación con Nara y tal ... después de Javi muchos más ... Está, por ejemplo, Robin Dwi Antono, que también está triunfando por donde va y en las mejores galerías, entonces hay muchos que se han influenciado de Nara, de Mark Ryden ... y Javi hoy es uno de los que influencia a los demás. Si te pones a pensar en lo kawaii, en la cultura japonesa, en cómo funcionan los mercados ... por ejemplo, el europeo, a mi parecer es muy abstracto y menos colorido; el de Estados Unidos es todo; y el de Asia mira la cultura de imagen que tiene ...

Entonces es más lógico que triunfe allí más que en otros sitios. Y a nivel local Julio, yo y todos los artistas que conocemos vemos a Javi como el que abre camino a nivel galerías. Si lo sigues muy de cerca como nosotros, él es como que se va pasando el juego y haciendo las cosas difíciles y nosotros vamos por detrás. A veces lo veo y digo que nosotros vivimos un poco de sus sobras, de todo lo que hace. Creo que él es referente, si es icono a nivel mundial, pues en Málaga, también. Como lo puedo ser yo para alguien que empieza a pintar *graffiti* ... o Julio para alguien que pinta más académico ... pues Javi es como alguien a quien seguir para ver qué hacer y qué no hacer ...

**- ¿Y cuál crees que es la razón por la cual parece no coincidir el éxito de este tipo de artistas a nivel galerístico con su aceptación por parte de las grandes instituciones artísticas, como museos nacionales e internacionales de renombre?**

Creo que él no ha hecho ninguna exposición en ningún museo español, aparte del CAC. Y la posibilidad la tiene. Pero, sin embargo, Leonor Serrano, por ejemplo, pues sí. Es que son distintos públicos, distintos mercados ... Yo si tuviera que unirme en algún tipo de mercado entre uno y otro, seguro que estaría en el de Javi, porque nosotros hacemos un arte comercial, que sí, que tiene un trasfondo, y todo tiene estéticas y discursos. Lo de Javi no solo es una carita feliz y un gato gigante, hay un trabajo, y si te pones a analizar la pintura pues sacas matices que te gustan y considero que es un buen pintor. La pintura es lo que predomina, está de moda y es lo que vende, más que una instalación, que una foto ... entonces es a lo que más caña se le da ... creo que son campos muy distintos y coleccionistas distintos ... así lo veo yo. Esto es un campo más comercial. Yo cuando pinto siento que hago artículos de lujo. Poca gente puede pagar una obra de Javi y menos en España, y menos en Málaga.

**- ¿Crees que todo el triunfo de este tipo de arte puede tener que ver con el modelo de ciudad en el que se ha convertido Málaga?**

Creo que lo de Javi, por seguir con el ejemplo, va más allá de Málaga y de España. Es que da igual donde vivas, él mismo decía que el intentó irse a Nueva York por el movimiento artístico y tal, y a los meses se volvieron a Málaga porque no tenía ningún sentido. Ahora, si estás relacionando a Málaga como ciudad para el turismo y el consumo, con nuestra obra como artículos de lujo difíciles de conseguir ... no sé, yo creo que va más allá de Málaga, creo que todo se va inflando; primero

Málaga, Madrid y luego fuera ... No sé aquí hay artistas locales que lo hacen todo a nivel local y tienen discursos totalmente distintos, o iguales a los nuestros. Va con la trayectoria del artista. Yo creo que hoy día con el uso que se le da a internet, a no ser que vivas en Londres o en cualquier gran ciudad que tenga mucha efervescencia de artistas y tal, ya es muy difícil que el artista dependa solo de la ciudad para trabajar, tener un discurso ... No sé qué tiene que ver Javi con Málaga en su discurso, podría ser de cualquier lugar del mundo. O yo podría serlo, aunque bueno de mi obra te puedes hacer un poco la idea de que soy latino o mediterráneo. Pero si te vas a artistas similares a Javi, pues Robin Dwi es de Indonesia, Nara es japonés, uno de los artistas que te comenté antes, que es de Fuengirola, también está exponiendo y está haciendo esto mismo ... hay artistas de Nueva York que están haciendo lo mismo. El producto cabezón de ojos grandes puede estar más asociado a internet y a ese modelo de artista icónico más que a Málaga, lo que pasa que él está muy involucrado, tiene presencia en los medios ... entonces Málaga se aprovecha un poco de ello. También aquí hay gente que le ha impulsado comprando sus primeras obras por 100 o 300 euros ... Hay un vínculo por eso.

**- Ya que estamos hablando de la obra de Calleja, tomando como ejemplo su escultura instalada frente a la catedral de Málaga en 2023 ... ¿piensas que la instalación de este tipo de piezas puede ser otra vía monumental para artistas urbanos que antes hacían murales de gran formato?**

A ver, esa escultura es temporal, y tiene que ver con la expo suya que hay ahí al lado. Yo creo que siendo de Málaga pues le podrían comprar alguna escultura o algo, también en otro entorno que no irrumpa tanto ... y en cuanto a influencia, también hay un poco de moda en los últimos años de que cada artista sacara su toy. Yo ahora, por ejemplo, voy a sacar una cabecita de mis figuras pequeñas, porque hace unos años todo artista tiene su muñequito. Al final te diría que sí ... cuando fue el boom del mural Javi hizo murales, todos lo hemos hecho, Ana Barriga también ... a cualquier artista le decías si quería una fachada de 10 metros y te decía que sí, y si ahora a cualquiera le dices que si quiere una escultura, te va a decir que sí, porque al final depende un poco de las modas, de lo que se lleve, de las inquietudes de cada uno .... una escultura que es tan visual, un proyecto tan gordo, instalativo, tan de calle, como hacerte un *graffiti* en un cierre que lo ve tanta gente, pues una escultura en la calle ... ¿quién no va a querer?

**- ¿Crees que el artista que interviene en el espacio público piensa en algún momento la**

**repercusión que pueda tener esa instalación más allá de ese dejarse ver?**

No. Cuando te digo quien no va a querer me refiero a que tú a cualquier muralista le dices eso o coges a una persona por la calle y le dices que si le gustaría que le hicieran una escultura y te va a decir que sí. Se trata de ego. Si ponemos al mismo nivel escultura y muralismo, una escultura sigue siendo una intervención en la ciudad ... no sé, el 90% de los murales que veo están vacíos. Si yo hago un cuadro en el estudio, eso va a una expo y lo comprará el que lo quiera. Pero si esta imagen misma la traslado a una calle peatonal de Málaga, el que encarga ese muro va a pensar en que tenga visibilidad y en que quede bien, pero en un sentido más cateto. A mí en el momento en el que me dicen de hacer una fachada, yo pienso en la estética del edificio, en qué hay alrededor ... por ejemplo, en Estepona pues me hice un edificio dentro del edificio, una playa ... pero no pensé tampoco mucho más allá sobre el contexto del barrio ... fue un evento que te pagan y ya. La mayoría de murales y tal es una chica de cara bonita y no sabes ni que hace ahí, no tiene ningún sentido. Y las esculturas si le preguntas a algún muralista de hacerlo pues va a ser más de lo mismo, pero en otro material, como si te plantan un caballo en mitad de calle Larios ... no tiene ningún tipo de sentido, pero lo van a hacer ... y a la gente le va a gustar.

**- ¿A qué se puede deber esa falta crítica tanto de los artistas como del público?**

Es que esa pregunta la debería contestar alguien que pinta murales. Yo cuando pinto *graffiti* pinto mi nombre y lo hago sea donde sea dentro de una ética, y eso es una imposición, es lo que hay. Al final dependerá de la mentalidad de cada uno ...



## A1.12. Kyo, A.M.A.S. (22 de junio de 2023. Videollamada)

- ¿Cuáles son tus primeros recuerdos relacionados con el *graffiti* y su contexto?

El primer contacto sería en la zona oeste de Málaga: San Andrés, La Paz, y la zona del callejón, por el paseo marítimo de Los Guindos, La Térmica ... También veo mucho *graffiti* por la zona del instituto Emilio Prados. Es la primera vez que veo *graffiti*, pero no es hasta después cuando tengo contacto directo... al ser tan niña no tienes dinero, ni sabes dónde comprar, y al final no sabes tampoco dónde pintar. Más adelante me motivo con la idea de pintar y empiezo a pintar con pintura que había por las tiendas de la zona. En esa época no sales mucho de tu barriada, y lo que ves es lo más cercano a ti. Seguro que hay movimientos en otras zonas que no te llegan porque no vas. Yo con 8 años o así ya lo iba viendo, entonces eso estaba ahí, formaba parte de la ciudad. Ese es el primer contacto visual, y después hay uno más activo en que tienes ya ganas de pintar y empiezas en zonas que sabes que supuestamente se puede pintar ... que todo el mundo sabemos que no hay un papel por escrito, pero se hace una vista gorda y se pinta. Si nos ponemos en contexto de años, yo empiezo a actuar cuando voy al colegio y al instituto en Huelin, antes vivía en la zona del Parque del Oeste, por San Andrés, Santa Paula y tal, donde se pintaba una barbaridad. Luego es cuando me voy a Huelin y tengo contacto con gente de estos círculos cuando empiezo a tomar contacto real con pintar en la pared. Es un círculo muy cerrado, es difícil encontrar gente con la misma inquietud que tú, pero sí es cierto que todos en el instituto tenían una firma o apodo ... en los intercambios de clase se llenaba la pizarra de “takeos”. Cuando nosotros éramos más críos no había internet, y no había tanta información como ahora, entonces entrar ahí era complejo. A lo mejor, ponte que empecé con 13 o 14 años a garabatear y poner mi nombre, esto es entre los años 1999-2000, lo recuerdo muy bien porque aún estábamos en las pesetas, y los Poscas costaban “un talego”. Empecé poniendo ÁNGEL y EMPUSA, hasta que me di cuenta que tenía muchas letras y tardaba mucho en firmar, entonces lo cambié. Son las cosas de ser crío y jugar con tus amigos y con el entorno por diversión, sobre todo cuando estás haciendo algo en un sitio donde no debes, o porque estás en la calle, no olvidemos que vivimos en el sur de Europa... aquí estamos todo el tiempo en la calle ...

- **Todo esto lo relacionamos a alguna otra subcultura como el *hiphop* ...**

Sí, definitivamente. En aquella época parece que teníamos afianzados los cuatro elementos que se inventa Estados Unidos, en el sentido de que eso es un producto con el que quieren hablarte del *hiphop*, con esos 4 elementos ... y en esa época pues te llega que para ser eso pues tienes que escuchar rap, bailar, pintar, pinchar ... y si sabes de grupos americanos mejor, porque más respeto vas a tener y esas tonterías de cuando eres adolescente. Después te das cuenta de que el flamenco es nuestro y mola un montón... esa época está ligada a una estética y a una subcultura que en este caso sería pues la más rapera ...

**- ¿Con qué gente te juntabas en aquella época?**

Yo me empecé a juntar pues con gente del instituto: TOPE (Conde), MUKA, ZEN, JESTO ... Después conocí gente de fuera del instituto, como al FON, MALO, SONO, PABLO23 y más adelante te juntas en La Marina y te ves con gente de otras barriadas KEO, KASPA, TAKUMI que eran del Palo/Pedregalejo, también PRESTO de Ciudad Jardín o STAR de Eugenio Gross... en fin, los primeros grupillos eran ellos. Había un grupo formado que era XFT (Xpression Factory), que a mí me costó trabajo. Me metió el Fon más tarde que a otros ... él tenía más grupos hechos, porque él también cantaba ... en la XFT también estaba el KING, el PUK, etc. El FON había formado grupos como Sin Solution y XFT previamente con más gente. Yo entro ahí en XFT en lo que podríamos decir la segunda ola, ya que estamos gente más nueva y otros originales ya no lo ponían, allá en los *dosmiles*. Entonces pasó un tiempo desde que empecé, hasta que entré en una *crew*. En realidad, antes de formar grupo con ellos, yo empecé formando grupo y firmando con dos chavalas KAOBA y EDIN, que EDIN tenía en esa época Málaga reventada, la verdad, y nos hicimos un grupo que era la LSD. Después, es verdad que ellas dejaron de pintar, y es cuando entro yo en el otro grupo, en XFT, por ponerlo en orden cronológico.

**- ¿Has hablado de estas dos compañeras de tus inicios, pero después hubo más mujeres en la escena?**

Si, a ver... la masa mayor era masculina, pero no era la única. Por ejemplo, EVIL, al fin y al cabo, ella es del 76, y ella ya estaba dentro de los grupos MXPSG, PSG y tal ... entonces al ser más mayor que yo, pues no tenía contacto en mis inicios, porque yo era la niña y ellos eran mayores. Más tarde sí que lo tuve y ahora mismo lo tengo 100%. Por otro lado, más adelante en 2005 o así, estaba PLOMO,

otra chica que pintaba. En esa época también pintaban VONDA, NEKA ... sí había chavalas, pero estábamos desperdigadas y no teníamos mucho contacto entre nosotras. Yo sí intentaba, o al menos creo que lo conseguí en 2 o 3 ocasiones, juntar a las chavalas para pintar en el Virgen de Belén, en el butano y en algunos sitios “donde se podía pintar”, también se vino EVIL, SHEYLA. Yo ya tenía más respeto y contacto con EVIL, porque había pasado más tiempo en la escena. También había otra chica de Coín que no recuerdo el nombre. Entonces sí que las había, pero en zonas distintas. No creamos un grupo de sólo tías de *graffiti* que nos conectara a todas, aparte del grupo inicial que te comenté en mis inicios (la LSD) ... pero sí es verdad que nos juntamos para pintar más de una vez y era muy guay.

**- ¿Y qué hacían dentro del *graffiti*?**

Pues EVIL siempre ha hecho letras que yo sepa. Yo también, porque no se dibujar y por eso hago letras (risas). VONDA y NEKA, igual. PLOMO también, pero era muy identificativo de ella un caballo así a modo dibujo, más figurativo. Y la chica de Coín hacía caras y tal. SHEYLA hacía letras. La mayoría hacía letras ... Y después, pues de hacer bombing sobre todo yo hice con KAOBA y EDIN, pero porque en esa época sobre todo firmábamos, ni piezas, ni nada ... posteriormente es verdad que ... de noche no he pintado con ninguna de ellas... no ha sido hasta más adelante cuando he salido de Málaga y he contactada con muchas chicas de España que vivían el *graffiti* igual que son, pintando de todo lo que se pusiera por delante jajja

**- ¿Y cuál crees que era la razón de no salir mucho de noche a pintar con ellas?**

Pues sobre todo la edad y la logística, que cuando eres una cría para pintar de noche te tienen que dejar salir, salir con pintura, además, que no te descubran ... tienes un horario. Y te ibas con gente más mayor, porque si querías pintar una carretera, o un tren incluso, como no tengas coche olvídate. Necesitabas gente mayor para saber dónde aparcar, dónde mirar. Entonces, por un lado, eso, y por otro, según el grupo que tengas alrededor, porque hay veces que, si lo que tienes alrededor es gente de platas y calle, pues te picas con eso, y si no, pues no ... Por ejemplo, yo cuando me hice mi primer tren ya era 2010, porque no me había juntado antes con gente que pintara trenes, pero sí es verdad que cuando conocí a un grupo que lo hacía pues se me abrió una nueva forma de experimentar y ver *graffiti*, me tiré años que viajaba bastante, incluso pinté metros fuera de España. También eres

más mayor, ya tienes algún trabajillo, sacas algunas pelas... Yo creo que al final eso le pasa a todo el mundo y según también con qué edades.

**- Tú has vivido tanto en Sevilla como, más tarde, en Dinamarca ¿Puedes comentar un poco esas escenas y qué diferencias más notables encuentras con la de Málaga?**

Bueno la escena de Sevilla y la de Málaga creo que es muy parecida, pero más cañera la de Sevilla, al menos en la época que yo estuve, de 2008 hasta 2013. Cuando yo llegué me fui al río a pintar, porque sabía que se podía, pero previamente me dijeron que había que buscar un permiso en la tienda de pintura Montana. Yo había conocido a gente de allí; el OVER, el PIKO, conocí también al Chileno (CN6), y a una serie de gente, antes de ir a Sevilla a vivir. En aquella época si tu visitabas algún lado tenías que pintarte algo, porque si no, no habías estado por allí. Pegar pegatinas, al menos algo ... Entonces a algunos los conocía de ir al festival Territorios, o de ir simplemente a pintar... después me fui a estudiar allí una carrera, ya era más mayor... empecé a estudiar algo más tarde, con 23 y me dijeron dónde estaba la tienda de pintura y tal que era donde tenía que pedir el permiso, que en esa época era la Montana Shop que tenía el SELEKA, y que luego evolucionó a Delimbo y otras cosas. Allí me dieron el permiso para pintar en el río ... al principio me iba sola o con esta gente, pero ellos vivían lejos. Básicamente en esa época me voy juntando con gente distinta, más adelante empiezo a pintar mucho con el CARACOL, muchas carreteras, mucha noche ... porque él tenía coche y nos venía bien, yo era muy de estudiar por la noche, y después de estudiar pues quedábamos a lo mejor para pintar una carretera y despejarnos. Y después, la última temporada pues me junto con un grupo con el que me sigo juntando, que son DSM (Desmadre), ahí están DAMAGE, SORI, NOSE, JAH ... la mayoría italianos, franceses, gente de Sevilla también ... este grupo ha ido evolucionando a más.

Cuando yo termino mi carrera me voy a Dinamarca y sigo estudiando, lo que pasa es que yo allí tenía miedo de pintar y que me echaran del país, había una publicidad anti *graffiti* mortal, de penas de cárcel. Allí la gente que pinta ilegal es como súper loca, de los que se tatúan la cara, y aquí es casi como un juego. Entonces yo allí pinto en algunas exhibiciones y murales, conozco gente, pero estoy mucho menos activa de 2014 a 2018. Luego vuelvo a Málaga, y ya con temas de trabajo y tal ... pues sigo metida en la movida, porque creo que el que ha pintado eso siempre lo va a tener ... pero ahora pinto poco y cada vez menos ilegal. Estoy más con la asociación, y un poco con ese fin que es, junto

a mis compañeras, el de ilustrar un poco qué es el *graffiti* para mí, qué no lo es, qué es arte urbano ... que creo que la gente no sabe todavía diferenciar todo esto.

**- En el caso de Sevilla y Málaga comentas que la escena era similar, pero, ¿veías más avance en una que en otra, algo significativo?**

Yo creo que Sevilla estaba más abierta a otras cosas que Málaga. Ahora igual Málaga está más abierta que antes, en el sentido de que ahora tú no ves tan mal a alguien que haya pintado en la calle y exponga en una galería, pero hace años eso no se veía bien. Que es algo absurdo, yo creo que el tema de que en Sevilla lleve tanto tiempo carreras como Bellas Artes o Arquitectura, ha influido. Es una ciudad en la que llegan cada año gente de otras ciudades con distintas experiencias y visiones y, a su vez, la masa de gente hace que se relacione entre sí y haya más mezcla, más visiones distintas...

En Málaga parece que tienes que estar en lo más bajo para hacerte respetar. Y si estudias en una carrera o te da por aprender algo más ya no eres de “los nuestros” porque “no eres real” ... y eso me parece una gilipollez. En Sevilla, al haber un ambiente más universitario, pues te mezclas con gente de más sitios, o al menos a mí me ha llegado eso, es como en Granada. Lo he visto como más evolucionado o abierto a distintos tipos de expresiones. Hay gente muy purista, pero también gente que ha querido innovar con otras cosas, esa es la mayor diferencia. Málaga se ha quedado como un poco en la raíz, o se quedó en esa época... Yo creo que ya ha evolucionado algo más ... aún así no lo suficiente.

**- ¿En esta época conociste o te interesaste en otros referentes fuera del *graffiti*?**

Sí, bueno... a muchos nos ha llegado el tema plantilleo, como BANKSY, OBEY ... referencias de Basquiat y esta peña que no es *graffiti*, pero que es gente que hacía arte más alternativo. Bueno, creo que tampoco he conocido mucho arte más allá del *graffiti*... Yo he sido poco cultureta fuera del *graffiti*, pero siempre me ha gustado tener mis revistas, libros, leer sobre historia, pero, sobre todo, *graffiti*. El Getting up, que me lo he releído, el Subway Art, Hiphop files, Spray Nation... no sé, son cosas que no todo el mundo que pinta lo ve o se lo lee, y yo creo que son cosas básicas que todo el mundo que pinta se lo debería leer o, al menos, conocer. Pero es verdad que no he sido yo muy cultureta en relacionarme con algo más allá del *graffiti*, porque no me ha tocado, por el entorno o

por mis inquietudes ...

**- Entonces, ¿piensas que la universidad en Sevilla ha tenido una influencia directa para la gente del *graffiti* distinta a la de Málaga?**

Yo creo que sí, que eso tiene que ver, porque antes he nombrado al SELEKA, que viene del *graffiti*, y evolucionó a una cosa totalmente distinta; y, evidentemente, mucha gente del purismo lo tachará de X, otra gente que no ... pero al final creo que eso se ha dado allí y aquí no tenemos una figura así.

**- ¿Cuál es tu opinión de un fenómeno cercano al *graffiti* como es el muralismo?**

Bueno, al fin y al cabo, pintar es un modo de expresión ... con brocha, espátula o lo que sea; no porque uses spray va a ser *graffiti* eso está claro. Yo estoy abierta a que cada uno pinte lo que quiera, el problema es cuando se le llama *graffiti*, y realmente no está haciendo eso, entonces yo a eso sería más reacia. Dentro de mis compañeras de asociación, la única que ha pintado *graffiti* es Diana, ella ha pintado *graffiti* porque ha tocado más palos que pintarse un mural en un colegio o sólo hacer encargos. Para mí hacer *graffiti* es tocar distintos palos. Ahora hay gente que ves pintando piezas que parecen alemanas y son de gente de yo qué sé, de Murcia, por ejemplo. Se hacen piezas bien hechas, con mucho estilo, colores bien metidos y hay que respetarlo ... no sé como esa persona ha empezado, no sé si empezó firmando, y tampoco soy nadie para decirle el camino que ha tenido que seguir para llegar allí, me parece absurdo. El espacio público debe ser de todos, el hecho que haya gente que lo quiera hacer de una única manera no lo hace poseedor de nada e igual con el muralismo... haz lo que te dé la gana... Yo creo que es bueno que haya de todo, porque todos nos nutrimos entre sí ... El muralismo creo que forma parte de todo esto que llamamos arte callejero.

**- ¿Cuál fue y cuál es tu percepción de eventos como el MAUS o el Boulevard?**

Cuando surgieron no tuve ni idea porque yo estaba fuera y me desconecté de aquí. Tenía contacto con amistades que han pintado, pero creo que tampoco ninguno estaba tan metido en esa movida ... creo que de esas cosas no me enteré bien ... me pilló muy fuera, es verdad que ha sido por comentarlo con gente de aquí, o me he leído un par de artículos, sobre todo que iban más en contra de la movida que a favor... Bajo mi punto de vista yo estoy de acuerdo con esos artículos, porque ahí se ha creado un museo al aire libre con dinero público, que no lo comparto, y a costa del esfuerzo de la gente

local sin pagarle ni un duro ... pero es algo que no podría opinar mucho porque no lo he vivido. Si hubiera estado en Málaga seguro que hubiera querido pintar, por el hecho de que mi pieza estuviese también ahí, porque yo soy de la ciudad; pero después es que no sé, no sabría decirte ... yo creo que llegué y estaba ya todo pintado ...

**- ¿Cómo surge A.M.A.S.? ¿Cómo os asociáis y qué papel juega cada componente del grupo?**

A.M.A.S. es una asociación, es institucional, es un grupo, es algo regulado con sus estatutos; no tiene que ver con el tema más informal, se hace todo por vías legales. Yo soy tesorera y fundadora de la asociación. Todo comienza cuando yo vuelvo a España en 2018, es Julieta quien quiere hacer algo en La Nave – un espacio que creo que es un tejido asociativo en el que distintas asociaciones se unen allí. Está por el Camino de San Rafael, es una nave industrial donde hacen charlas, talleres, exposiciones, conciertos ... un espacio abierto a mucho tipo de gente, alternativo, de izquierdas ...- y me pone en contacto con Eskarnia. Yo a Julieta la conocí en 2005 o así, y con el tiempo retomamos el contacto... En 2018 me presenta a Aintzane, a Lidia, también a María Diez, Diana (bueno a Diana la conocía de antes) ... y ella, junto con Eskarnia, hace allí una especie de fiesta / jam que nos une a todas para pintar. En otra ocasión, organiza una exposición, y mando algunas piezas para exponer allí, y así tomamos conciencia de que hay más chavalas pintando o relacionado con esto en Málaga. Después, se une Yolanda Montiel que hace foto y video; y a raíz de eso es cuando intentamos llevarlo un paso más allá, vernos 1 o 2 veces al año, y crear una asociación para Málaga, para difundir la palabra de lo que es el *graffiti*, arte urbano, muralismo y demás. La asociación A.M.A.S. (Asociación Metropolitana de Artistas Sociales) la fundamos siete componentes: DIANA + AINTZANE + LIDIA + YOLANDA + CRISTINA + ELENA + YO (KYO). Todas formamos parte de la Junta Directiva, Yolanda es presidencia, Cristina vicepresidencia, Diana secretaria, yo tesorería y el resto vocales. Actualmente también es parte de A.M.A.S., DANIELA MIAZZO, que es vocal. Aparte de estos cargos; Diana, Daniela, Lidia, Aintzane y yo también pintamos. El inicio es en época de la pandemia, cuando el confinamiento... a través quedar en videollamadas, pues decidimos escribir los estatutos y ponerlo en marcha... Nacemos en 2020. Cada una venimos de un palo distinto: Diana ha pintado algo más *graffiti*, pero aparte hace muchos encargos y talleres; Lidia y Aintzane están más metidas en el arte y en la ilustración, pintan más por encargo y han estudiado ilustración en San Telmo. Yo siempre he pintado más por pintar (soy horrorosa para vender), pero también he hecho

encargos, y los primeros han sido a raíz de la asociación. Yolanda es profesional audiovisual, hace foto y video. Elena es psicóloga, trabajó en su campo, y ahora trabaja de administrativa. Es esencial, aunque, aparentemente, tenga poco que ver con el arte, para el tema organizativo es muy importante. Cristina Ordoñez es trabajadora social y experta en redacción de proyectos y tal. Somos un grupo multidisciplinar, nos compenetramos muy bien, cada una con su aporte; por ejemplo, Lidia, Diana o Aintzane son muy buenas en la parte comercial, Cristina y Elena en la organización ... Ese equipo hace que nos compensemos y nos nutramos entre nosotras. Se incorpora, además, como figura reciente, Daniella Miazzo que ahora empieza a pintar mural, pero que viene de la pintura de cuadros y las acuarelas ... y también forma parte de la junta directiva. Todas cuando nos unimos formamos parte activa de la asociación. Es cierto que previamente yo había oído algo de, por ejemplo, Málaga Más Bella o Mujeres Kartio, pero eran iniciativas de personas ajenas al arte urbano y al *graffiti*... de mujeres más mayores y creo, que tenían contacto con el Ayuntamiento... que trabajaban con artistas urbanos para encargos puntuales, pero sin estar mucho en la movida... sin mucho conocimiento de causa. Pero nada que ver con nosotras.

**- ¿Y qué objetivos tiene la asociación y cómo los lleváis a cabo?**

Nuestras finalidades son varias, a nivel personal es la de dar a entender las distintas posiciones que hay respecto a lo que es pintar en pared ... *graffiti, street art* ... divulgación, en definitiva. A nivel colectivo nos interesa ese tejido asociativo, y que cada vez más gente quiera hacer cosas con nosotras y se interese por este campo; y, obviamente, darles visibilidad a mujeres artistas tanto dentro como fuera de la provincia. Después hemos hecho charlas, talleres, exposiciones ... lo que intentamos, básicamente, es posicionarnos en Málaga, porque después te das cuenta de que no se habla lo suficiente del *graffiti* desde la perspectiva de género en la ciudad, entonces es algo que intentamos hacer.

**- ¿Qué feedback estáis recibiendo como asociación?**

Yo creo que en general es positivo, o eso quiero creer. Pero es verdad que según con quién hables. Es como todo, también puede ser objeto de crítica, por qué no. Es verdad que he conocido comentarios de gente muy cercana a mí que va diciendo que A.M.A.S. es un poco *toy*; pero claro, es que están muy equivocados con lo que es esto, porque si creen que esto va de pintar chapas o ser una *crew*...

pues no lo es. Entonces lo que yo concluyo es que son un poco ignorantes. Nos pueden decir que lo que hacemos puede no tener mejor o peor nivel, que como ponemos solo mujeres pues no todas son buenas y no tendrían que estar ahí...lo típico que siempre dicen... Pero es que el fin de la visibilidad va justo de eso, no de ser el mejor. Entonces esos comentarios de masculinidades heridas siempre se ven y hay que convivir con ello ... Y, después están los comentarios positivos: que es algo que en Málaga no se había hecho antes o que mola mucho que nos hayamos juntado solo chicas y hacerlo de forma más seria, que creamos comunidad. Por ejemplo, cuando yo juntaba a tías a pintar un mural estaba guapo, pero se quedaba ahí, en el *underground*. Ahora esto se queda en un registro, puede llegar más allá, podemos llegar a ser referentes para otras generaciones... también hemos salido en algunos medios de comunicación y creo que, en general, todo ha sido positivo y, sobre todo, enriquecedor para nosotras y nuestro entorno más cercano.



## **ANEXO 2: Otros casos significativos**



## A2.1. Space Invader: Bien de Interés Cultural

La “invasión” del artista francés Space Invader en Málaga, una de las figuras más populares del arte urbano internacional, provocó una serie de acontecimientos posteriores. Invader aterrizó en esta ciudad en mayo de 2017 para colocar una serie de sus habituales mosaicos en distintos puntos de la capital (Invader in Malaga, Spain, 2017). Algunas de estas instalaciones ocuparon las fachadas de edificios catalogados como bien de interés cultural (BIC). A causa de este hecho, Invader fue denunciado. El caso se volvió aún más mediático al verse envuelto en esta historia el director del Centro de Arte Contemporáneo, Fernando Francés, que negó en todo momento su implicación en los hechos. Ambos fueron finalmente absueltos (Grián, 2023).



Ilustración 1



Ilustración 2



Ilustración 3



Ilustración 4

ARTE URBANO

## 'Invader estuvo aquí', los píxeles decoran Málaga

• El artista urbano ha traído a Málaga su proyecto 'Space Invader' y ha colocado mosaicos en varias calles del centro, en la Malagueta y Pedregalejo



C. FERNÁNDEZ  
Málaga, 21 Mayo, 2017 - 02:13h



Ilustración 5

MÁLAGA

## Invader sostiene que el CAC “conocía, apoyaba, financiaba la invasión” del Centro de Málaga

• El artista arguye que pensó que tenía el apoyo de la ciudad y que entendió “que no hacía falta más permiso”  
• El juzgado decide continuar la causa contra Invader y contra el ex director del CAC, Fernando Francés



Mosaico instalado en las cercanías del Museo Thyssen, Málaga. / JAVIER ALERJANA

SEBASTIÁN SÁNCHEZ  
Málaga, 20 Noviembre, 2019 - 18:17h



Ilustración 7

CIUDAD DE LA JUSTICIA

## El artista Invader no comparece en un juicio como acusado para proteger su anonimato

- Su abogada excusa a su cliente y solicita a la jueza que la ausencia “no se vea como una falta de respeto” a la justicia española, sino que su personaje artístico de anonimato “quedaría perjudicado si comparece”
- El artista señala a Fernando Francés en juicio, ya que se le presentó como representante municipal

EFE

12 · 07 · 23 | 15:37



Fernando Francés, a su llegada al juicio por los mosaicos de 'Invader' en Málaga. / ÁLEX ZEA

Ilustración 9

## La paradoja de Invader en Málaga

La ciudad que ha hecho del arte urbano uno de los ejes de su política cultural reclama a los vecinos del Centro, tras la exigencia de la Junta de Andalucía, que retiren las obras del autor francés, cuya acción ha motivado un proceso judicial que comenzará la próxima semana. Artistas, profesores y gestores abordan este polémico caso



La Junta exige la retirada de 15 de los 29 mosaicos de Invader en Málaga. Fran Acevedo

Ilustración 6

## El artista urbano Invader implica a un ex alto cargo de la Junta de Andalucía en la “invasión” de mosaicos que investigan los juzgados

Invader ha aportado correos electrónicos que sugieren que el equipo del CAC, dirigido por Fernando Francés, concertó con el artista la colocación de sus mosaicos en la ciudad

Varios de ellos fueron colocados en Bienes de Interés Cultural, por lo que se investiga un presunto delito contra el patrimonio histórico artístico



Obra de Invader, sobre una de las fachadas del Palacio Episcopal de Málaga | N.C.

Ilustración 8





## A2.2. MAUS: Destrucción y abandono

Una de las debilidades del proyecto MAUS fue la falta de previsión respecto a la conservación y adecuada visibilidad de las intervenciones llevadas a cabo, tanto en la primera como en la segunda edición. Más importante si cabe fue la desaparición, el abandono o la ocultación de algunos de los murales. La vandalización de estas obras durante y después del MAUS por otros escritores de *graffiti*, el derribo y construcción de un nuevo puente frente al CAC (Hinojosa, 2020) o la limpieza íntegra del cauce del río Guadalmediana, incluyendo el borrado total de los *graffitis* allí pintados (Jiménez, 2023), son algunos de los casos más llamativos.



Ilustración 10



Ilustración 11



Ilustración 12



Ilustración 13

## El puente peatonal del CAC pasa a la historia tras solo treinta años en uso

Urbanismo completa el derribo de la mayor parte de esta pasarela, que será reemplazada por una nueva debido al deterioro de su estructura



Los trabajos de derribo de la pasarela han avanzado durante el pasado fin de semana. Salvador Salas

Ilustración 14



El río Guadalmedina visto desde el puente de la Aurora. Amparo García

MÁLAGA CIUDAD

### Adiós grafitis, hola jardines verticales: el plan del Ayuntamiento para el último tramo del Guadalmedina

La actuación, que empezó a ejecutarse el pasado mes de marzo, comprende la zona que va desde el puente de la Aurora hasta el CAC Málaga.

3 abril, 2023 - 15:04

GUARDAR

Ilustración 15



Ilustración 16



Ilustración 17

## A2.3. Torremolinos: Otra ruta de murales

Emulando, en cierta manera, el caso de Estepona y Málaga, en Torremolinos se impulsó a partir de 2019 la creación de una serie de murales con la intención -de nuevo- de convertirlos en un reclamo turístico y cultural. Así, el consistorio de Torremolinos puso en marcha un proceso de regeneración urbana a través del arte urbano (murales), con la premisa de contar historias importantes del lugar (Extremera, 2019). Para ello, tomaron como *leitmotiv* a grandes actores y actrices de Hollywood, cuya única relación con el entorno era haber grabado allí algún film o haber pernoctado en alguno de sus antiguos hoteles. Esta operación, de concepto vago y superficial, apuesta por personajes internacionalmente populares y dirigidos concretamente a un tipo de público: el turista.

ARTE URBANO

### Torremolinos estrena con Frank Sinatra su propia ruta de murales

El alcalde, José Ortiz, preside la inauguración de un grafiti que recuerda la estancia del cantante en La Carihuela - El próximo lunes se cumplirán 55 años de su histórica llegada al Hotel Pez Espada

Fran Extremera

10·09·19 | 06:00



El alcalde torremolnense, José Ortiz, inauguró ayer en La Carihuela el nuevo mural de Frank Sinatra. / L. O.

## Ava Gardner se cita con Frank Sinatra en Torremolinos

El recuerdo de la icónica actriz estadounidense vuelve a la localidad malagueña y lo hace con un mural que se suma al de otras estrellas internacionales que compartieron esta conexión con la ciudad, como con el que fuera su marido.

EFE NOTICIA / VIERNES, 13 NOVIEMBRE 2020, 17:43



Frank Sinatra y Ava Gardner, en dos murales en Torremolinos. | Daniel Pérez/EFE

Ilustración 19



Mural de Brigitte Bardot en la plaza Costa del Sol. ROHU

### TORREMOLINOS

## El regreso de Brigitte Bardot

El artista Nesui SRC ha plasmado en un grafiti la imagen de la actriz francesa en la fachada de un hotel de la plaza Costa del Sol de Torremolinos

Ilustración 20

## A2.4. Fuengirola: Otro paseo de murales

En 2023 se inauguró el Paseo de los Murales en la localidad malagueña de Fuengirola. Como hemos comentado en nuestro escrito, este lugar, donde abunda la población extranjera (principalmente finlandeses), no cuenta con una escena de arte urbano o *graffiti* consolidada. Sin embargo, y bajo el paraguas del proyecto EDUSI (Estrategias de Desarrollo Urbano Sostenible Integrado), se ha promovido una iniciativa que apuesta por el muralismo de gran formato y que vuelve a tomar de referente a las celebradas en otras localidades de Málaga. En Fuengirola se han pintando quince grandes murales (Cádiz, 2023a), que abordan temáticas tradicionales con una estética edulcorada. El Ayuntamiento que lo ha promovido (Partido Popular) insiste en el término embellecimiento, y apuesta a que estas intervenciones tengan la capacidad de revitalizar el barrio de El Boquetillo, un barrio humilde.

LA FAROLA

### Dos murales en el barrio de El Boquetillo en Fuengirola, entre los 25 mejores murales de todo el mundo

- [Fuengirola continúa embelleciendo El Boquetillo con cuatro murales decorativos](#)
- ['Lavanderas', un mural de Málaga que está entre los 100 mejores del mundo en 2022](#)
- [El nuevo e impresionante mural en el centro de Málaga en honor a The Mandalorian de Disney+](#)



Una de los murales en El Boquetillo.

## Quince murales para transformar el barrio de El Boquetillo, en Fuengirola

Las creaciones de conocidos artistas urbanos configuran una ruta turística y dan una nueva vida a este barrio obrero



'Niña con barco', primer mural de Mon Devane en El Boquetillo. L. Cádiz

Ilustración 22

PROVINCIA

## Fuengirola inaugurará el paseo de los murales con una gran fiesta en El Boquetillo

- El museo de arte urbano al aire libre compuesto por 16 murales decorativos
- [Dos murales en el barrio de El Boquetillo en Fuengirola, entre los 25 mejores murales de todo el mundo](#)
- [Fuengirola continúa embelleciendo El Boquetillo con cuatro murales decorativos](#)



El museo de arte urbano al aire libre en la barriada de El Boquetillo. / M. H. (Fuengirola)

Ilustración 23

## A2.5. Puerto Marina: Otro “otro” de murales

Esta operación tiene lugar en Puerto Marina, Benalmadena. A día de hoy (2023) se han pintado tres murales, pero se prevé continuar con el proyecto. El concejal José Luis Bergillos afirma que los murales ayudarán a ocultar zonas maltratadas, donde se acumulan “escombros e incluso personas durmiendo” (Cádiz, 2023b). En este caso, los muralistas contratados son decoradores con la única misión de servir al plan del consistorio local -de nuevo del Partido Popular- que apuesta por esta disciplina para aspirar a una modernización que les permita renovar la concesión de 4’5 millones de euros de la Junta de Andalucía.

# Arte urbano y un paseo de las estrellas 'estilo Hollywood' para embellecer Puerto Marina

El puerto deportivo ya cuenta con tres murales pensados para revitalizar zonas «maltratadas», como la que ha albergado durante meses el material de obra de la avenida Alay



Ilustración 24



## A2.6. Belin y TV Boy: Disney y Banderas

En nuestra investigación hemos observado cómo a partir de la celebración del MAUS y de la propuesta de convertir el barrio del Ensanche Heredia en el SOHO, barrio de las artes, diversos artistas urbanos han decidido intervenir en la zona de forma complementaria al festival. Animados por la idea de que era positivo estar presentes en un lugar presuntamente influyente, artistas como Todd James “Reas”, Spok o Suso33 -acompañados de Fer Francés- dejaron su impronta en la zona. Posteriormente a 2015 -con el MAUS ya extinto- personajes como TVBoy o Belin han participado de distintas maneras en la actividad muralista del barrio. Así, el primero intervino en 2019 la pared lateral de la tienda The Place Soho -donde un tiempo antes el Ayuntamiento había obligado a eliminar los *graffitis* de algunos artistas locales participantes en el MAUS-, en donde instaló una serie de *paste-ups* con personajes recurrentes del imaginario malagueño (Picasso, Antonio Banderas, Marisol ...) (Bujalance, 2019a). Una intervención en la línea del *street art* simplista y efectista que este creador italiano afincado en Barcelona acostumbra a realizar.

Por otra parte, señalamos el mural comercial que Belin pintó en la calle Tomás Heredia, en el SOHO en el año 2023 (ya pintó otro en 2016 en la taberna El Pimpi, epicentro del turismo malagueño). Un trabajo encargado por la plataforma Disney+ para promocionar la serie *The Mandalorian* (R.C. 2023). Aparte de la polémica que supone destinar un espacio público muy concurrido como éste a una publicidad comercial; este caso ilustra el mismo tipo de instrumentalización del arte urbano que estudiamos en el caso de Okuda y la marca Zalando -o la aún más encubierta de Boamistura para Alhambra en La Térmica-. La marca aprovecha el estilo de un artista para exponer una promoción empleando el espacio público. Esta historia, además, tuvo un epílogo, ya que el mural fue borrado debido a que se pintó en un edificio objeto de protección legal por su carácter patrimonial (Bujalance, 2023). Al parecer no se recibió ninguna solicitud de licencia para realizar dicha intervención, por lo que la misma duró tan solo dos semanas, quizás lo necesario para que la promoción fuese efectiva -aún más con esta polémica de por medio-.

CULTURA

## Disney+ escoge a Belin para su mural en Málaga: un grafiti de la serie de Star Wars

- Arte urbano para promocionar el estreno el 1 de marzo de la tercera temporada de 'The Mandalorian'
- [Un mural entre todos los símbolos](#)
- [Festival Autóctonxs: La apuesta valiente del Teatro del Soho por el tejido cultural malagueño](#)



Mural realizado por el artista urbano Belin con el que Disney+ promociona el estreno de la tercera temporada de 'The Mandalorian'. / JAVIER ALBIÑANA

Ilustración 25

MÁLAGA

## Borran el mural de 'The Mandalorian' en el Soho de Málaga

- Urbanismo confirma que no había concedido ninguna licencia a la intervención, realizada para la promoción de la serie de Disney + en un edificio protegido y de carácter histórico
- [El nuevo e impresionante mural en el centro de Málaga en honor a The Mandalorian de Disney+](#)
- ['Lavanderas', un mural de Málaga que está entre los 100 mejores del mundo en 2022](#)



A la izquierda, el mural de 'The Mandalorian' en el Soho; a la derecha, la fachada limpia. / JAVIER ALBIÑANA (Málaga)

Ilustración 26

## El artista TVBoy hará un grafiti en la pared donde Urbanismo ya obligó a borrar varios dibujos

El dibujante urbano de origen italiano prevé crear cuatro personajes malagueños relacionados con el cine en una pared del Soho



Los grafitis se volverán a hacer en la fachada lateral de The Place, en el Soho. SUR

Ilustración 27

ARTE URBANO | TVBOY

## La vida por amor al arte, desde el Soho

- El artista italiano TvBoy rinde homenaje a Picasso, Banderas, Rovira, Chiquito y Marisol con sus pinturas



El artista urbano TvBoy, en acción, tras inmortalizar a Picasso. / JAVIER ALBIÑANA (Málaga)

Ilustración 28



## A2.7. Javi Calleja: Escultura paracaidista

Otro caso destacable fue la instalación de una escultura pública en el centro de Málaga -frente al popular hotel Málaga Palacio y un lateral de la Catedral de la ciudad- del artista malagueño Javier Calleja (Recio, 2023). Tras la inauguración de su muestra *Mr. Günther, The Cat Show* en el Centro Cultural de la Fundación Unicaja en 2023, que fue visitada por más de 20.000 personas, Calleja presentó su primera escultura pública en España, bajo el nombre de *Heads V2*, versionando uno de sus diseños anteriores. En esta ocasión, no se trata de un encargo, sino de una cesión temporal de su galería, Nanzuka Underground, a la ciudad de Málaga. Este caso es el idóneo para reflexionar acerca de cómo la escultura pública se ha convertido en una herramienta más de diversos artistas urbanos para comercializar y dar salida a su obra. El caso de esta instalación de Javier Calleja en la ciudad podría ser el primero de muchos otros. En él se puede observar cómo la apropiación del espacio público oculta intereses privados en los que la ausencia de reflexión crítica forma parte de una ideología que apuesta por mantener un determinado modelo de ciudad. Además de promover una supuesta modernidad a través de un tipo muy específico de arte contemporáneo, se asocia casi por completo la idea del éxito artístico a la del éxito comercial.



ENTREVISTA

### Javier Calleja: “Mi obra es muy fácil de entender. ¿Sabes por qué? Porque no hay nada que entender”

Pocos le conocen, pero Javier Calleja es uno de los artistas españoles con mayor proyección del momento. A punto de protagonizar la muestra individual más ambiciosa que haya hecho en su Málaga natal, 'Vogue' España se cuela en su estudio para mantener una larga charla sobre la importancia de volver a conectar la emoción con el arte

POR EVA BLANCO MEDINA  
1 de marzo de 2023

CENTRO CULTURAL FUNDACIÓN UNICAJA

## Javier Calleja, el artista malagueño más cotizado en el mundo, vuelve a casa para llenarla de pequeños héroes: «Era un sueño»

Una de sus obras ha llegado a venderse por 1,14 millones de euros y ahora muestra su universo de la mano de Fundación Unicaja en la exposición 'Mr. Günter, The Cat Show'.

La muestra reúne 209 piezas que repasan sus últimos ocho años de carrera

[En imágenes, la esperada exposición de Javier Calleja, el artista malagueño que arrasa en todo el mundo](#)



Calleja posa junto a la escultura del gato Mr. Günter en patio central del Palacio Episcopal // FRANCIS SILVA

Ilustración 30

CULTURA

## Comienza la instalación de la primera escultura pública de Javier Calleja en Molina Larios de Málaga

- La obra, que estaba prevista que se inaugurará después de Semana Santa, mide unos cinco metros de altura y está compuesta por cabezas de niños sonrientes con ojos de colores
- [Javier Calleja y su gato Mr. Günter llegan a Málaga a lo grande](#)
- [El poeta Orlando Mondragón gana el III premio internacional de poesía 'Ciudad de Estepona'](#)



Escultura de Javier Calleja, en la calle Molina Larios, frente al Hotel AC Málaga Palacio. / J. C. CILVETI

Ilustración 31

En Málaga

## Javier Calleja, a la cabeza del arte en la calle

El artista malagueño inaugura en la entrada de Molina Lario su primera escultura pública en España, cinco metros de altura que concentran su universo creativo



Javier Calleja, con su escultura en la entrada de la calle Molina Lario en Málaga. Marilú Biez.

Ilustración 32



La escultura de Javier Calleja en Molina Lario. Uxio da Vila

CULTURA

## El artista Javier Calleja instala una gran escultura en pleno centro de Málaga

Son cinco piezas de cabezas que dirigen sus miradas a puntos emblemáticos de la ciudad como la Catedral o el puerto.

11 mayo, 2023 - 13:33

GUARDAR

Ilustración 33



Ilustración 34

## A2.8. Málaga Loves ... Turismo

La campaña *Málaga Loves ...* surge a partir del cincuenta aniversario de la muerte de Pablo Picasso. Aprovechando dicha efeméride se apuesta de nuevo por usar esta figura para promocionar a la ciudad de Málaga y atraer turismo de aquellos lugares que se consideren potenciales clientes de futuro. Se hace uso del muralismo y se nombra tanto al SOHO como a Lagunillas para dar fe de que esta disciplina es relevante en esta ciudad andaluza. Esta operación ilustra la hipótesis que hemos defendido en esta tesis, en la cual sostenemos que la asimilación del arte urbano ya es total, y que su uso por entes políticos la ha desprovisto de capacidad crítica. En esta campaña se ha empleado el término *street marketing* (Martínez, 2023), algo revelador si recordamos que el origen del *graffiti* en Málaga -la famosa pintada de Radio City- fue precisamente eso.

## Málaga atrae la atención de Múnich con un mural picassiano

Los principales medios de comunicación alemanes, incluidas las televisiones, han puesto la atención en esta obra con la que la capital de la Costa difunde su tirón urbano y cultural



Florido y Gómez, junto a los artistas, en la presentación del mural en Múnich. SUR

## Málaga se promociona en Basilea con un mural gigante de arte urbano

El malagueño Eduardo Luque 'Lalone' deja su huella en el corazón de esta ciudad suiza en la efeméride del cincuenta aniversario de la muerte de Picasso



Presentación del mural de arte urbano 'Málaga Loves Basel'. SUR

Ilustración 36

## Málaga desembarca en Shanghái con Picasso como gran reclamo turístico

Tres de las principales estaciones de metro de esta ciudad china exhiben un mural de arte urbano con iconos de la capital de la Costa del Sol dentro de la nueva campaña de promoción internacional



El concejal de Turismo de Málaga y el director de esta área asistieron a la inauguración de esta acción. SUR

Ilustración 37





## **ANEXO 3: Propuestas artísticas**

**(producidas en Málaga durante la investigación)**



### A3.1. Una vida

Libro monográfico publicado en 2017 por la editorial Alix Books. En él, a modo de catarsis, se presenta una selección de los murales de la serie Una Vida (2011-2017). A partir de 2018 se cambiaría radicalmente de dirección, optándose por un tipo de intervenciones alejadas de las realizadas hasta entonces.

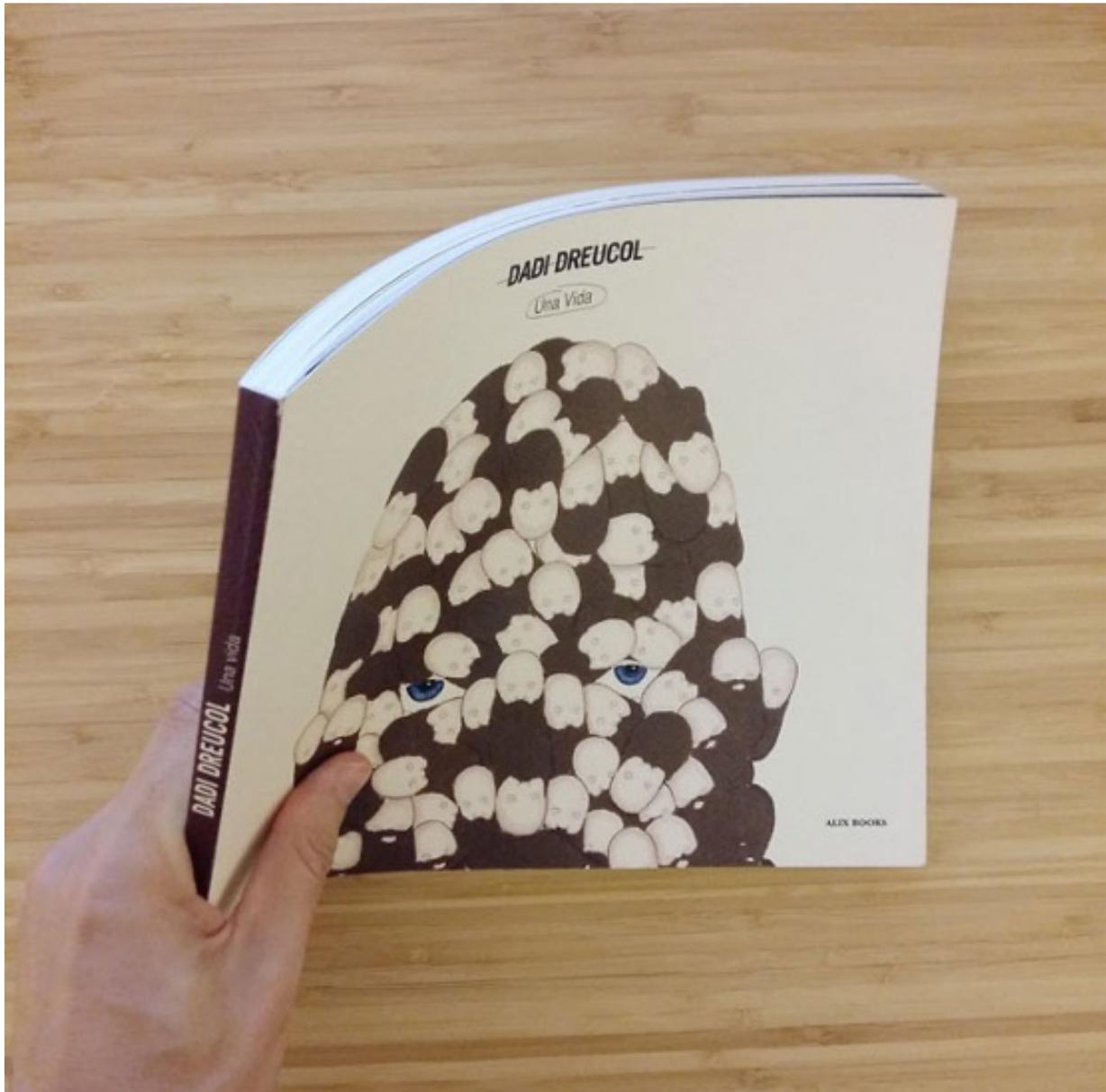
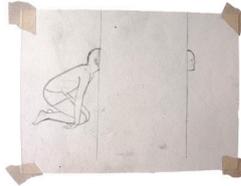


Ilustración 38



*Soy él, no yo.* Málaga, 2013

80



81

Ilustración 39



*Party hard.* Mallorca, 2014

82



83

Ilustración 40

## A3.2. Intervenciones urbanas no murales

### 1. Meter un buzón en una carta

Esta acción surge durante el desconfiamento (año 2020). Tras pasear a menudo no lejos de nuestra propia casa, empezamos a analizar las calles cercanas y sus elementos. Así, observamos que los buzones a pie de calle aportaban información objetiva sobre estos vecinos. Nos interesó esto y los dibujamos para analizarlos. Volviéndolos a depositar en su lugar, haríamos saber a sus dueños que alguien había estado allí observando, y a su vez les haríamos prestar atención a ellos también.



Ilustración 41



Ilustración 42

## 2. Espejos

Encontramos un cuadro abandonado en un contenedor de basura, lo recogimos y representamos sobre él la escena en la cual se había encontrado. Después volvimos a abandonarlo exactamente en el mismo lugar en el cual lo encontramos. La pintura original que recogimos estaba, esta vez, inserta dentro de la nueva pintura que realizamos.



Ilustración 43

### 3. Metro cuadrado

Decidimos pintar 1 m<sup>2</sup> de suelo de un barrio rico y 1 m<sup>2</sup> de suelo de un barrio pobre. Con el valor del suelo se especula, al igual que se especula con el valor del arte. Partiendo de esta ilusión, lo que hicimos fue transferir a un lienzo 1 m<sup>2</sup> de suelo de la zona más devaluada de Málaga (La Palmilla) – cuyo valor es de 700€- y otro de la zona más cotizada (La Malagueta) – con un valor de 4107€-. Realizada esta acción se decidió poner a la venta ambos lienzos, manteniendo respecto a ellos el valor del suelo ya comentado con el objetivo de especular abiertamente, señalando esta cuestión de forma obscena. Así, dos pinturas técnica y conceptualmente idénticas presentan una diferencia de precio de 3407€.



Ilustración 44



Ilustración 45



Ilustración 46



Ilustración 47

#### 4. Homenaje al homenaje a Jackson Pollock

En 1987 el grupo artístico Agustín Parejo School -pionero en la intervención urbana independiente- realizó una serie de pintadas en Málaga, entre las que se encontraba la representación de un pollo sobre un contenedor de la época. Lo titularon «Homenaje a Jackson Pollock». Aprovechando la invitación a la muestra Malagana (2021), de Rogelio López Cuenca en Ateneo; decidimos recuperar esta acción, y reivindicar las intervenciones de este colectivo referente, haciendo viajar en el tiempo aquella pintada, representándola sobre un contenedor actual 34 años más tarde.



Ilustración 48



Ilustración 49

### A3.3. Eliminar el contenido

En mayo de 2022, tras la pandemia de COVID, y en respuesta a la instrumentalización del arte urbano, decidimos eliminar el contenido de todos los murales realizados hasta la fecha en Málaga. Más de 20 trabajos fueron auto borrados. A esta acción la acompañó un texto que explicaba las razones:

Primero comenzaré explicando que mi intención con esta acción no es distinta a cualquier otra, la considero un proyecto más, un gesto significativo. No es un adiós, ni una queja vacua; de hecho, en cierto modo, es un disfrute. Encuentro en el auto borrado de murales un placer personal y estético difícil de explicar. Siempre lo he sentido, no solo en los murales, pero especialmente en ellos. Es por eso que, aunque las razones de suprimir el contenido de mis pinturas son numerosas y complejas, no he dejado de atender durante este proceso a la estética -a lo formal- como un recurso para señalar un conflicto. De hecho, pienso que estas piezas semi borradas poseen una fuerza expresiva que nunca llegué a conseguir con las anteriores.

Hace tiempo, desde que me concentré más en el muralismo que en el *graffiti* tradicional, que pintar en la calle me suscita animados debates internos. En un principio abandoné la participación en eventos nacionales e internacionales de arte urbano (muralismo principalmente), cuya idiosincrasia me impedía conocer el lugar a intervenir. Me sentía un impostor pintando formatos monumentales en un contexto que desconocía. ¿Quién era yo para imponer estas piezas desmesuradas en un lugar extraño? ¿Qué me diferenciaba de esas gigantografías publicitarias que tanto detesto? Decidí reducir las dimensiones, no solo de mis intervenciones, si no también de mi radio de acción. Me centré en investigar y trabajar en la ciudad en la que resido, Málaga. Aposté, con humildad, por lo local. Así, y desde 2018 he intervenido sobre todo en el distrito centro, usualmente pintando paredes. Lo he hecho porque es el lugar que mejor conozco, en el que transito y en el que vivo, y porque entendía que era un punto de encuentro que nos pertenecía a todos. A pesar de tratar de escapar de un muralismo complaciente, el monstruo en el que se ha convertido el modelo de mercado de la ciudad neoliberal, y una de sus consecuencias, la gentrificación, ha provocado que considere que este tipo de acciones no sean ya efectivas para mis motivaciones. Encuentro en el auto borrado de murales un placer personal y estético difícil de explicar.

Hoy, aquí, como en tantas otras ciudades, casi todo es instrumentalizado para fines turísticos, para extraer, en definitiva, un rendimiento económico a costa -y no en cooperación- del otro. La etiqueta street art cumple la función “creativa” que este modelo de ciudad demanda. ¿Por qué si no tanta permisividad con algo que se supone es ilegal? No es que no moleste, es que interesa. Lo inmediato y espectacular se extiende como un virus desde las calles hasta las redes. Se me ha contactado para pintar por encargo en hostales, para participar en supuestos artículos periodísticos, que en realidad eran propagandísticos, o, directamente, para algún evento publicitario relacionado con estas cuestiones. Todo enfocado a perpetuar el modelo impuesto. Siempre me he negado, pensando que con ello estaba siendo fiel a mi posición, pero ¿acaso cuando actúo por cuenta propia (o creo que lo hago) estoy siendo realmente independiente? Lo dudo, y por eso, tras mucho tiempo debatiéndome entre continuar por inercia mi actividad y mantenerme en cierta zona de confort, o romper con todo esto, he optado, una vez más, por lo último.

El pensamiento crítico que he intentado construir y transmitir con mi trabajo no puede germinar en un entorno así. El problema no es la pintura misma, si no el contexto en el que se realiza. Sencillamente pienso que cualquier mural con un aspecto relativamente atractivo -dejando aparte el juego del *graffiti* tradicional y vandálico, que es posiblemente lo único que tenga algún sentido hoy- que se lleve a cabo en el centro de una ciudad como Málaga (y esto es extrapolable a miles de casos), no pertenece a la calle, dado que la calle ya no es tal. Pintar hoy murales en un lugar como éste, es hacerlo en un parque temático ya asumido por la ciudadanía, por lo que cualquier obra, a pesar de que se haga con una «buena» intención, se asimila como parte de ese decorado artificial. Todo lo que antes era arte urbano espontáneo e independiente, hoy (en el caso de que se haga con esa idea y no con otra), es desactivado automáticamente por el propio contexto en el que se presenta. El transeúnte (casi siempre un turista) recibe el muralismo local (u otras prácticas similares) de la misma manera que consume un souvenir de Picasso. Es parte del show. El continuo uso frívolo de ciertas prácticas independientes ha desprovisto a éstas de una hipotética dimensión crítica. Pintar hoy murales en un lugar como éste, es hacerlo en un parque temático ya asumido por la ciudadanía, por lo que cualquier obra, a pesar de que se haga con una «buena» intención, se asimila como parte de ese decorado artificial.

Observamos, también, de qué manera el espíritu contestatario que en un principio cuestionó lo planteado en el barrio del Ensanche Heredia (bautizado convenientemente como Soho) se sustentó en la mala idea de contraponer este modelo al del barrio de Lagunillas, auto denominándose como el “auténtico Soho”. Hoy, y como sostuve desde un inicio, Lagunillas efectivamente va camino de convertirse en un “Soho”, es decir en un barrio gentrificado, en el cual se expulsa a los vecinos y donde inauguran periódicamente más apartamentos turísticos. Todo lo que no sea deslocalizar la intervención independiente correrá un alto riesgo de ser fagocitado; y por eso hoy hay visitas guiadas tanto al del Soho, como al de Lagunillas, ya que desde cierta perspectiva significan lo mismo: elementos despolitizados e inofensivos a partir de los cuales extraer capital. De hecho, Lagunillas es aún más atractivo para este punto de vista debido a esa apariencia de barrio “auténtico”; una ilusión que se desvanece en cuanto comienzan a rodar maletas por sus aceras.

Mi actividad durante esta última década en las calles ha intentado (sin duda cayendo en contradicciones) ser coherente con mi posicionamiento teórico. Ahora lo coherente es cerrar esta etapa y enfocarme en otras maneras de hacer. He intervenido varias veces, y a lo largo del tiempo, en los mismos lugares, en las mismas paredes, conozco sus formas y sus accidentes, conozco su entorno. He visto su evolución en primera persona. He pasado de hablar con el vecindario, a que un turista borracho me ofreciera una limosna (como el actor del decorado que efectivamente era para él). En este caso creo que sé bien de lo que hablo. No dejo de pintar, ni de buscar grietas en todo esto del Arte (con o sin mayúsculas), simplemente dejo de hacerlo en estos espacios porque ya no son aquello que yo pensé que eran. Actualmente la intervención urbana local es la instalación masiva de candados de llaves para apartamentos turísticos. Esta es la realidad. No quiero compartir espacio con nada de eso. Y es debido a algunas de estas razones por las que he decidido borrar el contenido de todas mis piezas. Veré crecer sobre ellas, como crece el musgo, al *graffiti* salvaje y throw-ups felizmente incomprensidos. Espero que así sea. Confío en que esta imagen de vacío y caos pueda conformar algo interesante. Aunque sospecho que, una vez más, seremos arrastrados por la sumisión a la inmediatez: nuestra verdadera alienación (Dreucol, 2022).



Ilustración 50



Ilustración 51



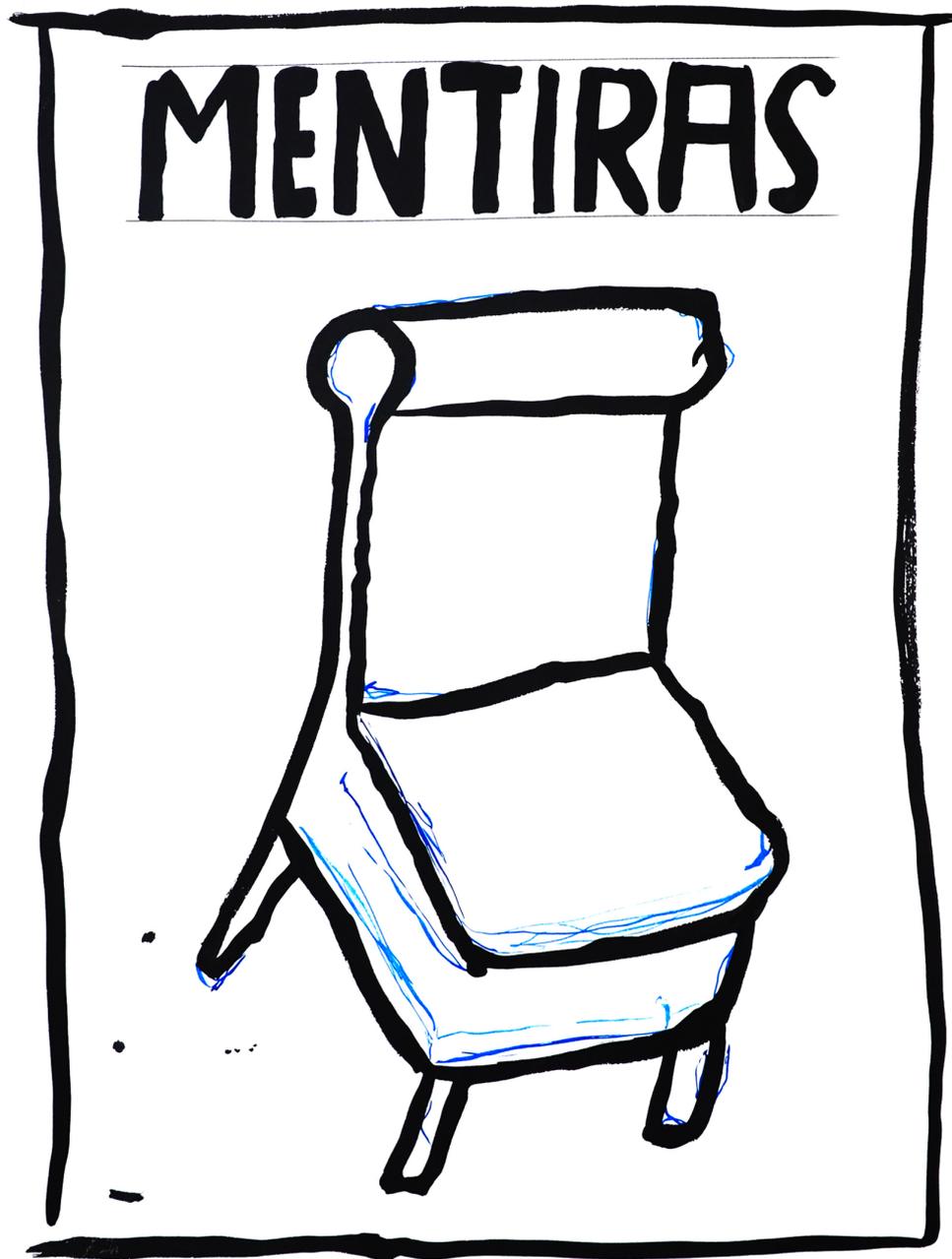
Ilustración 52



### A3.4. Tapicería Juan Luis

Entre finales de 2022 y mediados de 2023, tuvo lugar el último proyecto independiente realizado durante la presente investigación. Surgió a partir de un encuentro fortuito con una instalación marginal de carteles sobre la fachada de una casa de un barrio popular de la ciudad. Alejado de otro tipo de acciones asociadas al arte urbano, este proyecto se centró en dos cuestiones principales: la primera fue la de dialogar y convivir con una persona ajena al mundo del arte, y la segunda la de construir un proyecto artístico independiente de carácter urbano que reflexionase sobre la historia personal de aquella persona. Para dicha muestra elaboramos el siguiente texto:

Tapicería Juan Luis es un proyecto que surge del encuentro casual de D.Dreucol, un artista, y Juan Luis, un antiguo tapicero. Impactado por la instalación pública de carteles y pancartas sobre la fachada de la casa-taller de J.L. en el popular barrio de El Molinillo (Málaga), D.D. inicia una serie de conversaciones periódicas que se extienden a lo largo de 6 meses. Lo que originalmente iba a ser una documentación puntual de un hecho excéntrico, se convierte, finalmente, en una exposición que analiza, por medio de diversos formatos, la complicada biografía de J.L. El trauma, el fracaso, la pérdida, o el trastorno, son sobrellevados gracias a una lucha personal exteriorizada a través de un trabajo plástico naíf y artesanal, que desconoce los códigos artísticos, y que los sobrepasa. D.D. le propone ordenar y presentar todos estos documentos -así como otras piezas que va descubriendo durante el proceso- aprovechando el espacio donde se situaba su antigua tapicería, que es también su hogar. La exposición consta de tres salas contiguas. En la primera, a la entrada, se encuentran los cientos de papeles que Juan Luis ordena y reordena regularmente, y en el que presenta documentos oficiales, informes médicos, fotografías, y una serie de libros donde archiva cronológicamente todo ello. A continuación, cruzamos a una sala dedicada, por un lado, a la reinterpretación del lenguaje de J.L. por parte de D.D. -mediante trabajos textiles, dibujos, pinturas murales y un vídeo documental-, y por otro, al propio trabajo plástico de J.L. Por último, cruzando unas cortinas negras, visualizamos un vídeo que emite audios superpuestos de las decenas de conversaciones grabadas a lo largo del proyecto, y que resuenan mientras Juan Luis nos observa. Mientras nos miramos a los ojos. Hasta morir (Dreucol, 2023).



D.Dreucol presenta:  
**TAPICERÍA JUAN LUIS**

1 abril - 1 julio

[dadidreucol.com](http://dadidreucol.com)

C/Salamanca, 35



Ilustración 54



Ilustración 55

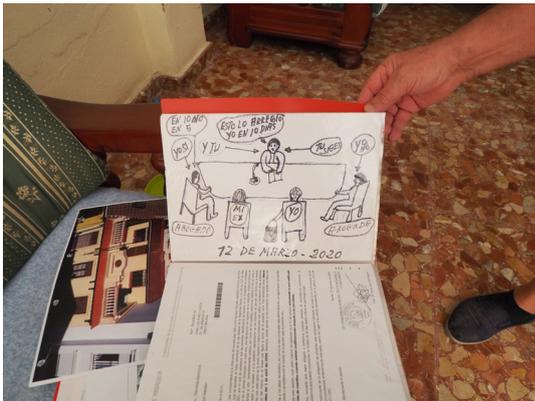


Ilustración 56



Ilustración 57



Ilustración 58



Ilustración 59



Ilustración 60



Ilustración 61



Ilustración 62



Ilustración 63



Ilustración 64



## REFERENCIAS (anexos)

Ilustración 1 – Intervención de Space Invader en el distrito centro (Málaga, 2017) // Fuente: space-invaders.com

Ilustración 2 – Intervención de Space Invader en Pedregalejo (Málaga, 2017) // Fuente: space-invaders.com

Ilustración 3 – Intervención de Space Invader en el distrito centro (Málaga, 2017) // Fuente: space-invaders.com

Ilustración 4 – Intervención de Space Invader en La Malagueta (Málaga, 2017) // Fuente: space-invaders.com

Ilustración 5 – Fernández, C. (21/05/2017). *‘Invader estuvo aquí’, los píxeles decoran Málaga*. Málaga Hoy. [https://www.malagahoy.es/ocio/Invader-pixeles-decoran-Malaga\\_0\\_1137786494.html](https://www.malagahoy.es/ocio/Invader-pixeles-decoran-Malaga_0_1137786494.html)

Ilustración 6 – López, A.J. (03/06/2018). *La paradoja de Invader en Málaga*. Diario Sur. <https://www.diariosur.es/culturas/paradoja-invader-malaga-201ochenta603202023-nt.html>

Ilustración 7 – Sánchez, S. (20/11/2019). *Invader sostiene que el CAC “conocía, apoyaba, financiaba la invasión” del centro de Málaga*. Málaga Hoy. [https://www.malagahoy.es/malaga/Invader-CAC-invasion-Centro-Malaga\\_0\\_1411659197.html](https://www.malagahoy.es/malaga/Invader-CAC-invasion-Centro-Malaga_0_1411659197.html)

Ilustración 8 – Cenizo, N. (21/11/2019). *El artista urbano Invader implica a un ex alto cargo de la Junta de Andalucía en la “invasión de mosaicos que investigan los juzgados*. Eldiario.es. <https://www.eldiario.es/andalucia/malaga/invader-junta-invasion-investigan->

Ilustración 9 – Agencia EFE. (12/07/2023). *El artista Invader no comparece en un juicio como acusado para proteger su anonimato*. laopiniondemalaga.es. <https://www.laopiniondemalaga.es/malaga/2023/07/12/artista-invader-comparece-juicio-acusado-89794826.html>

Ilustración 10 – Mural semi oculto de Obey para MAUS 2015 (Málaga, 2023) // Fuente: Autoría propia

Ilustración 11 – Detalle del deterioro del trabajo mural de Aryz en MAUS 2015 (Málaga, 2023) //

Fuente: Autoría propia

Ilustración 12 – Mural vandalizado de Mode2 para MAUS 2015 (Málaga, 2023) // Fuente: Autoría propia

Ilustración 13 – Mural oculto por la vegetación de Imon Boy para MAUS 2015 (Málaga, 2023) //

Fuente: Autoría propia

Ilustración 14 – Derribo del puente intervenido por Felipe Pantone en MAUS 2015 (Málaga, 2023) // Fuente: Hinojosa, J. (15/06/2020). *El puente peatonal del CAC pasa a la historia tras solo treinta años en uso*. Diario Sur. <https://www.diariosur.es/malaga-capital/puente-peatonal-pasa-20200615112407-nt.html>

Ilustración 15 – Redacción (03/04/2023). *Adiós graffitis, hola jardines verticales: el plan del Ayuntamiento para el último tramo del Guadalmedina*. El Español. [http://elespanol.com/malaga/malaga-ciudad/20230403/adios-grafitis-jardines-verticales-actuaciones-ayuntamiento-guadalmedina/753424884\\_0.html](http://elespanol.com/malaga/malaga-ciudad/20230403/adios-grafitis-jardines-verticales-actuaciones-ayuntamiento-guadalmedina/753424884_0.html)

Ilustración 16 – Imagen de las paredes frente al río Guadalmedina sin *graffitis* (Málaga, 2023) //

Fuente: Autoría propia

Ilustración 17 – Imagen del nuevo puente frente al CAC (Málaga, 2023) // Fuente: Autoría propia

Ilustración 18 – Extremera, F. (10/09/2019) *Torremolinos estrena con Frank Sinatra su propia ruta de murales*. La opinión de Málaga. <https://www.laopiniondemalaga.es/costa-sol-occidental/2019/09/10/torremolinos-estrena-frank-sinatra-propia-27728671.html>

Ilustración 19 – Agencia EFE (13/11/2020) *Ava Gardner se cita con Frank Sinatra en Torremolinos*. Heraldo de Aragón. <https://www.heraldo.es/noticias/ocio-y-cultura/2020/11/13/ava-gardner-se-cita-con-frank-sinatra-en-torremolinos-1405105.html>

Ilustración 20 – Matas, A. (09/06/2019) *El regreso de Brigitte Bardot*. Andalucía información. Fuente: <https://andaluciainformacion.es/torremolinos/831543/el-regreso-de-brigitte-bardot/#!>

Ilustración 21 – MÁ.G.. (05/07/23) *Dos murales en el barrio de El Boquetillo en Fuengirola, entre los 25 mejores murales de todo el mundo.* Málaga Hoy. [https://www.malagahoy.es/la-farola/murales-barrio-Boquetillo-Fuengirola-mejores-mundo\\_0\\_1808221115.html](https://www.malagahoy.es/la-farola/murales-barrio-Boquetillo-Fuengirola-mejores-mundo_0_1808221115.html)

Ilustración 22 – Cádiz, L. (20/09/23) *Quince murales para transformar el barrio de El Boquetillo, en Fuengirola.* Málaga Hoy. <https://www.diariosur.es/costadelsol/murales-transformar-barrio-boquetillo-fuengirola-20230919184551-nt.html>

Ilustración 23 – R.L. (08/11/23) *Fuengirola inaugurará el paseo de los murales con una gran fiesta en El Boquetillo.* Málaga Hoy. [https://www.malagahoy.es/provincia/Fuengirola-inaugurara-paseo-murales-fiesta-Boquetillo\\_0\\_1846017565.html](https://www.malagahoy.es/provincia/Fuengirola-inaugurara-paseo-murales-fiesta-Boquetillo_0_1846017565.html)

Ilustración 24 – Cádiz, L. (20/12/23) *Arte urbano y un paseo de las estrellas 'estilo Hollywood' para embellecer Puerto Marina.* Diario Sur. <https://www.diariosur.es/costadelsol/arte-urbano-paseo-estrellas-estilo-hollywood-embellecer-20231219000700-nt.html>

Ilustración 25 – R.C. (27/02/2023) *Disney+ escoge a Belin para su mural en Málaga: un graffiti de la serie de Stars Wars* Málaga Hoy. [https://www.malagahoy.es/ocio/Disney-escoge-Berlin-mural-Malaga-graffiti-serie-Star-Wars\\_0\\_17setenta124284.html](https://www.malagahoy.es/ocio/Disney-escoge-Berlin-mural-Malaga-graffiti-serie-Star-Wars_0_17setenta124284.html)

Ilustración 26 – Bujalance, P. (10/03/2023) *Borran el mural de 'The Mandalorian' en el Soho de Málaga.* Málaga Hoy. [https://www.malagahoy.es/malaga/Borran-mural-The-Mandalorian-Soho-Malaga\\_0\\_17734239ochenta.html](https://www.malagahoy.es/malaga/Borran-mural-The-Mandalorian-Soho-Malaga_0_17734239ochenta.html)

Ilustración 27 – Soto, J. (13/03/2019) *El artista TVBoy hará un grafiti en la pared donde Urbanismo ya obligó a borrar varios dibujos.* Diario Sur. <https://www.diariosur.es/malaga-capital/artista-tvboy-hara-201noventa313222649-nt.html>

Ilustración 28 – Bujalance, P. (14/03/2019) *La vida por amor al arte, desde el Soho.* Málaga Hoy. [https://www.malagahoy.es/ocio/Arte-urbano-TvBoy-amor-Soho\\_0\\_1336366773.html](https://www.malagahoy.es/ocio/Arte-urbano-TvBoy-amor-Soho_0_1336366773.html)

Ilustración 29 – Blanco, E. (01/03/2023) *"Mi obra es muy fácil de entender. ¿Sabes por qué? Porque no hay nada que entender."* Vogue. <https://www.vogue.es/living/articulos/javier-calleja-entrevista-arte-exposicion-mr-gunter-the-cat-show-malaga>

Ilustración 30 – Marinetto, P. (03/03/2023) ABC. *Javier Calleja, el artista malagueño más cotizado en el mundo, vuelve a casa para llenarla de pequeños héroes: “Era un sueño”*. <https://sevilla.abc.es/andalucia/malaga/javier-calleja-artista-malagueno-cotizado-mundo-vuelve-20230303144750-nts.html>

Ilustración 31 – M.J.D.A. (10/05/23) *Comienza la instalación de la primera escultura pública de Javier Calleja en Molina Larios de Málaga*. Málaga Hoy. [https://www.malagahoy.es/ocio/escultura-Javier-Calleja-Molina-Larios-Malaga\\_0\\_1791721702.html](https://www.malagahoy.es/ocio/escultura-Javier-Calleja-Molina-Larios-Malaga_0_1791721702.html)

Ilustración 32 – Sotorrio, R. (10/05/23) *Javier Calleja, a la cabeza del arte en la calle*. Diario Sur. <https://www.diariosur.es/culturas/javier-calleja-cabeza-arte-calle-20230510214417-nt.html>

Ilustración 33 – Recio, A. (11/05/23) *El artista Javier Calleja instala una gran escultura en pleno centro de Málaga*. El Español. [https://www.elespanol.com/malaga/cultura/20230511/artista-javier-calleja-instala-escultura-centro-malaga/762923892\\_0.html](https://www.elespanol.com/malaga/cultura/20230511/artista-javier-calleja-instala-escultura-centro-malaga/762923892_0.html)

Ilustración 34 – *Imagen de la escultura Heads V2 de Javier Calleja vallada y vigilada por personal de seguridad*. (Málaga, 2023) // Fuente: Anónimo

Ilustración 35 – Martínez, P. (30/04/23) *Málaga atrae la atención de Múnich con un mural picassiano*. Diario Sur. <https://www.diariosur.es/turismo/malaga-atrae-atencion-munich-mural-picassiano-20230428203855-nt.html>

Ilustración 36 – Martínez, P. (02/09/23) *Málaga se promociona en Basilea con un mural gigante de arte urbano*. Diario Sur. <https://www.diariosur.es/turismo/malaga-promociona-basilea-mural-gigante-arte-urbano-20230902135642-nt.html>

Ilustración 37 – Martínez, P. (07/12/23) *Málaga desembarca en Shangái con Picasso como reclamo turístico*. Diario Sur. <https://www.diariosur.es/turismo/malaga-desembarca-shanghai-picasso-gran-reclamo-turistico-20231207134643-nt.html>

Ilustración 38 – Una Vida, de Dadi Dreucol (Alix Books, 2017)

Ilustración 39 – Una de las páginas de Una Vida, de Dadi Dreucol (Alix Books, 2017)

Ilustración 40 – Una de las páginas de Una Vida, de Dadi Dreucol (Alix Books, 2017)

Ilustración 41 – Detalles de la intervención Meter un buzón en una carta (Málaga, 2020) // Fuente: Autoría propia

Ilustración 42 – Detalles de la intervención Meter un buzón en una carta (Málaga, 2020) // Fuente: Autoría propia

Ilustración 43 – Detalles de la intervención Espejos (Málaga, 2020) Fuente: Autoría propia

Ilustración 44 – Proceso de la intervención Metro cuadrado (Málaga, 2021) // Fuente: Luis Movilla

Ilustración 45 – Imagen de la intervención Metro cuadrado (Málaga, 2021) // Fuente: Luis Movilla

Ilustración 46 – Proceso de la intervención Metro cuadrado (Málaga, 2021) // Fuente: Autoría propia

Ilustración 47 – Imagen de la intervención Metro cuadrado (Málaga, 2021) // Fuente: Autoría propia

Ilustración 48 – Intervención original de Agustín Parejo School (Málaga, 1987) // Fuente: macba.cat

Ilustración 49 – Intervención Homenaje al homenaje a Jackson Pollock (Málaga, 2021) // Fuente: Autoría propia

Ilustración 50 – Uno de los murales autoborrados (Málaga, 2022) // Fuente: Autoría propia

Ilustración 51 – Uno de los murales autoborrados (Málaga, 2022) // Fuente: Autoría propia

Ilustración 52 – Uno de los murales autoborrados (Málaga, 2022) // Fuente: Autoría propia

Ilustración 53 – Hoja de sala de Tapicería Juan Luis (Málaga, 2023) // Fuente: Autoría propia

Ilustración 54 – Detalle de Tapicería Juan Luis (Málaga, 2023) // Fuente: Autoría propia

Ilustración 55 – Proceso de Tapicería Juan Luis (Málaga, 2023) // Fuente: Autoría propia

Ilustración 56 – Detalle de Tapicería Juan Luis (Málaga, 2023) // Fuente: Autoría propia

Ilustración 57 – Proceso de Tapicería Juan Luis (Málaga, 2023) // Fuente: Autoría propia

Ilustración 58 – Detalle de Tapicería Juan Luis (Málaga, 2023) // Fuente: Autoría propia

Ilustración 59 – Proceso de Tapicería Juan Luis (Málaga, 2023) // Fuente: Autoría propia

Ilustración 60 – Detalle de Tapicería Juan Luis (Málaga, 2023) // Fuente: Autoría propia

Ilustración 61 – Detalle de Tapicería Juan Luis (Málaga, 2023) // Fuente: Autoría propia

Ilustración 62 – Visitas a Tapicería Juan Luis (Málaga, 2023) // Fuente: Autoría propia

Ilustración 63 – Visitas a Tapicería Juan Luis (Málaga, 2023) // Fuente: Autoría propia

Ilustración 64 – Detalle de Tapicería Juan Luis (Málaga, 2023) // Fuente: Autoría propia











\_\_\_\_\_