

La promesa del color

Muros grises y lienzos empáticos

ENTREVISTA A BOA MISTURA

POR PAULA LEU Y GEMA MARÍN MÉNDEZ

Meses atrás asistíamos a una de las querellas arquitectónicas del año. El colectivo Boa Mistura protagonizaba una metedura de pata suprema en materia urbana —o ultra-je patrimonial, según se mire— en el marco de la convocatoria *Pintando el sur* de la primera edición del Ci Urban Fest: el coloreado del Polideportivo de la Alhóndiga de Getafe, obra realizada en 2004 por los arquitectos Miguel Fisac, Sara González, Blanca Aleixandre, Fernando Sánchez-Mora y Leonardo Oro. El colorido mural sobre los paneles prefabricados de hormigón con encofrado flexible —ahora lienzos intervenidos— pasaba por alto la intencionalidad cromática inicial del proyecto, que complementaba su escala de grises, propios de los materiales y elementos estructurales, con el color de las camisetas de los jugadores en movimiento (1). Dejando a un lado lo obvio, es decir, la crítica al colectivo por su imprudencia patrimonial, nos propusimos esbozar, a partir de este turbulento episodio, una radiografía de los agentes del campo del arte urbano. De esta motivación surge la entrevista a Boa Mistura: un intento de desentrañar, más allá de sus métodos de trabajo, las dinámicas en torno a sus actuaciones artísticas y

sus consecuentes influencias en los imaginarios colectivos de la ciudad.

El Cultura Inquieta Urban Fest se celebró el pasado 12 de septiembre en colaboración con el Ayuntamiento de Getafe, la cervecera Mahou San Miguel, Greenpeace España y la Fundación Vicente Ferrer. Nada menos que un panteón superlativo. Intentando buscar el lado amable del asunto, sólo encontramos la ubicación en el mapa (gracias a la difusión en los medios) del Barrio de la Alhóndiga: un núcleo urbano surgido de las necesidades de vivienda de la segunda mitad del XX que, como tal, rara vez es entendido desde su misma condición periférica en favor de un blanqueamiento sociocultural desde los centros de poder.

El debate sobre la #empatía de Boa Mistura, al margen del título de la intervención, salpicó a Fisac, pero también a lxs vecinxs del barrio y a las formas de hacer política a pequeña escala. ¿Qué es hoy empático en el contexto cultural urbano? La comunidad artística y el gremio de la arquitectura española parecían confluír en sus aproximaciones, mientras que para las esferas políticas lo empático se diluía bajo



una capa de intereses benévolos en el saneamiento del espacio público. El giro alegre que trata Sarah Ahmed en *La promesa de la felicidad* (2) irrumpe en nuestros espacios de la mano de la psicología positiva y la economía de la felicidad: “sentirse bien es estar bien” y “sentirse mejor” es “mejorar”. La crítica a la mentalidad happycrática, tendencia sintomatológica de nuestra época, nos posiciona como lectoras conscientes de muros grises no tan tristes, sino entristecidos desde su exclusiva subordinación a la promesa del color. Basta una lectura crítica de nuestras ciudades para desvelar en qué consiste la parábola embellecedora contemporánea en lo urbano. Los muros de nuestros entornos no son tan tristes como nos hacen ver desde el afán impositivo municipal. El derecho a la ciudad al que apelaba el pensador francés Henri Lefebvre (3) ya tenía en cuenta la conversión de la ciudad capitalista en una mercancía al servicio de los intereses económico-políticos de los gestores de lo público y sus socios privados satélites. El análisis del escenario de la ciudad introduce un auténtico reality show cultural desde los modos de pensar el grafiti como una pro-

pensión representativa de nuestros días, donde la figura del promotor político y económico se traducen en una sombra demasiado alargada que, a menudo, vela un esfuerzo ausente de comprensión y estudio de los entornos urbanos periféricos por parte de las iniciativas culturales.

El paisaje, el soporte y el proceso de intervención en relación con las dinámicas sociales que lo acogen constituyen los ejes que guían la entrevista, no sólo en la comprensión de la labor de Boa Mistura como colectivo artístico sino hacia una serie de entresijos urbanísticos que invitan a cuestionar el papel que cumplen los agentes que deciden las políticas urbanas. Mediadores entre la ciudad y el espectador, Boa Mistura se define como una herramienta de comunicación en continuo diálogo con la sociedad a la que van dirigidos sus mensajes. Como han señalado en varias ocasiones, el colectivo entiende su trabajo como una experimentación en el espacio público que busca generar en él alteraciones, a veces más sensibles, otras más radicales; a veces más poéticas, otras más directas; a veces más sobrias, otras más plásticas; a veces legales, otras



veces ilegales; a veces más introspectivas, otras más colaborativas.

(ex): ¿Bajo qué categoría os sentís más cómodxs definiendo vuestro trabajo: mural, grafiti o arte urbano? ¿Creéis que influye la forma de categorizar esta práctica artística o bien la ambigüedad de la indeterminación a la hora de presentaros de una forma u otra, o tal vez de forma indefinida, en círculos más conservadores con la noción de arte?

BM: El grafiti es nuestro origen, el germen de lo que ha venido después. Somos el resultado de haber salido a pintar muchas noches y de habernos apropiado de muchos soportes urbanos. El espacio público como campo de experimentación y la actitud decidida de hacerlo uno mismo, son algunos de los posos que nos quedan de aquella época.

Con cada experiencia que vivimos nuestro trabajo cambia un poco más y, unido a los distintos bagajes de cada uno, hace muy difícil encajarnos. Objetivamente, hay una parte de nuestra obra más plástica que estaría más cerca del muralismo y otra, auto-producida e ilegal, que podría acercarse más al 'arte urbano'. Hay otra que se desarrolla en comunidades, buscando la participación activa de los vecinos, por lo que a veces nos han considerado 'arte social' y, cuando hemos formado parte de programas de muralismo, lo llaman 'arte público'.

(ex): El inicio de vuestra trayectoria se remonta a 2001. Después de casi 20 años de recorrido, ¿han cambiado vuestras influencias y referentes? ¿Qué artistas se alinean con vuestra práctica y/o han marcado vuestro trabajo de alguna forma?

BM: Van cambiando constantemente, al igual que hemos cambiado nosotros y a medida que nuestro trabajo va desarrollándose. Nuestros referentes al principio eran estrictamente escritores de grafiti.

Según nos fuimos formando en Arquitectura, Bellas Artes y Publicidad, también echando más horas juntos, empezamos a volcar en ese saco de la referencia común a artistas plásticos, artistas de *land art*, muralistas, escultores, diseñadores, arquitectos, poetas, músicos y así, en continua evolución.

De alguna manera, nos han marcado muchos los artistas con los que nos hemos cruzado, bien por cercanía o por contraste. Zeta, Suso33 y Chop fueron los primeros que, con 14 años, nos impresionaron con sus grafitis y nos hicieron salir a pintar. En 2011, el artista sudafricano Ricky Lee Gordon nos invitó a una residencia artística en Ciudad del Cabo; fue él quien nos puso en el camino del arte participativo en comunidades carentes y plantó en Boa Mistura la semilla de lo que más tarde se convertiría en nuestra línea de trabajo más fuerte. En 2015 tuvimos el privilegio de conocer al maestro Cruz-Diez y visitar su taller en Panamá. Su manera de entender y de estudiar casi de forma científica el color marcó y reforzó nuestro interés por el uso del color como herramienta para interpretar los contextos, algo que veníamos desarrollando desde nuestros primeros viajes a Latinoamérica. En 2016 el muralista chileno Mono González, a través de su historia clandestina durante la dictadura de Pinochet, reforzó en nosotros el entendimiento del espacio público como soporte para el diálogo: un soporte capaz de empoderar a los ciudadanos. Y así con muchos otros.

PAISAJE

(ex): En vuestra intervención de 2018 en La Térmica de Málaga considerabais que los dos axiomas de vuestro trabajo eran el paisaje y la identidad. "Modificamos el paisaje" y "reforzamos la identidad de los lugares donde actuamos". ¿En qué posición se sitúan vuestras obras con relación a estas premisas? ¿Cómo entendéis este refuerzo?

BM: El paisaje es una construcción social formada



por elementos que se articulan entre sí. La alteración del paisaje con nuestra acción es obvia porque lleva implícita la modificación de alguno de esos elementos. A veces de forma más sensible, más mimética, como cuando trabajamos estrictamente con blanco sobre el blanco antiguo de las paredes de la qasba de Argel (Argelia), y otras por contraste, como en Antofagasta (Chile), donde el color vibra de forma espectacular en contraposición a lo árido del desierto de Atacama para agregar un nuevo relato a ese lugar. Es ahí donde hemos utilizado colores que aparentemente no pertenecían a ese contexto pero que pensábamos que podrían reforzarlo.

La identidad es un tema más complejo y nos interesa porque define las sociedades. Al responder de forma directa a los lugares, no sólo hablamos de una porción del espacio. Entendemos como lugar el conjunto de valores sociales, tradiciones, modos de comportamiento, cultura, creencias... Aquellas capas que conforman la identidad cultural. En muchas ocasiones, estos elementos actúan como sustrato de nuestras obras. Sentimos nuestro trabajo como un refuerzo de la identidad de un lugar; un construir un relato sustentado en la preexistencia; una fina capa que sumar al conjunto de elementos que conforman la identidad de los lugares. Su incidencia queda sujeta al tiempo y, sobre todo, al azar de la relación entre la obra y el grupo social que convive con ella.

(ex): El Instituto de Patrimonio Cultural de España considera que el paisaje cultural es “el resultado de la interacción en el tiempo de las personas y el medio natural, cuya expresión es un territorio percibido y valorado por sus cualidades culturales, producto de un proceso y soporte de la identidad de una comunidad”. ¿De qué forma creéis que se justifica la intervención en el paisaje a través del muralismo? Entendiendo que el concepto de paisaje está ligado a transformaciones comunitarias y colectivas y los muralistas/artistas urbanos son agentes individuales y con un marcado estilo propio, ¿por qué dejar huella

en el paisaje? ¿Qué motiva vuestras intervenciones en esta línea?

BM: Identidad y paisaje son conceptos en continua evolución. Las intervenciones en el espacio público representan una capa cultural más, no sólo físicamente, sino también en el universo de lo simbólico que nos define como sociedad.

Esa sería nuestra motivación: contribuir activamente al diálogo que se crea entre la representación de nuestro mundo interior y el reflejo que el espectador pueda percibir del suyo propio. Lo que los xhosa sudafricanos llaman *ubuntu*, el “soy porque somos”. Este autorreconocimiento propicia la empatía y, a partir de ahí, la tolerancia hacia la pluralidad de ideas que resulta crucial para la construcción colectiva de comunidad.

El muralismo debería siempre responder al contexto, a diferencia del grafiti que consiste en la repetición de un nombre, unas formas o colores indiscriminadamente sin tomar en cuenta el lugar (una praxis similar a la de la publicidad). Sin embargo, el muralismo comparte con el grafiti y con la publicidad el carácter invasivo. La imposición del trabajo de un agente individual que modifica el paisaje también está presente en otros campos como la arquitectura. La diferencia entre el muralismo y la arquitectura es que la huella que deja el muralismo es efímera. Nuestra incidencia en el paisaje es temporal y reversible, siempre.

(ex): “Hoy nos rodean palabras muy negativas que nos van desgastando; queremos invertir el proceso y que sean palabras muy positivas las que nos rodeen” (TEDx, 2012). ¿Hay una correlación entre este mensaje y el multicolorismo que empleáis en vuestras acciones? ¿Creéis que existen prejuicios contra el uso del color, contra el multicolorismo, por su ‘cara amable’ u otros motivos? Al estar vuestros trabajos presentes en contextos tan diversos, ¿cómo creéis que influye la inclusión de estas piezas coloridas en el

imaginario urbano? ¿Cómo varía la percepción pública de vuestras obras en función del lugar en el que se encuentran?

BM: Desde determinados sectores de la “alta cultura” occidental no se entiende la combinación de color saturado. Poco queda en nuestra memoria de la policromía de las iglesias románicas, los templos góticos, los mosaicos árabes o los experimentos de vanguardia. El blanco higiénico que abrazó la modernidad arquitectónica y el riguroso negro posmoderno censuraron intelectualmente toda paleta que provoque vibración, calificándola de hortera y limitando esas combinaciones cromáticas estrictamente al universo infantil. En Latinoamérica, Asia y África el vínculo histórico-cultural con lo multicolor permanece intacto y se manifiesta diariamente en su cotidianidad. En estos lugares pasamos más de la mitad del año desde 2010, por lo que es natural que el color haya ido incorporándose a nuestro imaginario.

No obstante, el uso del color depende del tipo de obra que hagamos y tratamos de que refuerce el mensaje. Es absolutamente erróneo pensar en nosotros y asociar nuestra obra directamente al multicolorismo. Intentamos adaptarnos a cada contexto y reaccionar a él.

(ex): El artista Rogelio López Cuenca llamó ‘efecto Picasso’ a la remodelación de la ciudad de Málaga con motivo de la apertura del Museo Picasso en 2003 y la consecuente gentrificación y supeditación del espacio público a los intereses económicos derivados de las políticas urbanísticas neoliberales en favor del turismo cultural de la ciudad (terciarización económica). ¿Qué responsabilidad consideráis que tienen los artistas urbanos, cuyo campo de actuación es la propia ciudad, ante la construcción de una ciudad-marca? ¿Qué papel pensáis que juegan la prensa y los expertos en la elaboración de este nuevo relato de ciudad y en la despolitización del street art?

BM: Las intervenciones en el espacio público (legales e ilegales) tienen la capacidad de definir el entorno y de aportar identidad al contexto urbano. El *pichação* sería un ejemplo en la definición del paisaje urbano de la ciudad de Sao Paulo. También Muelle y los *flecheros* en el Madrid de los ochenta, los grafitis en los vagones de metro en el Nueva York de los noventa, el Muro de Berlín, o los murales de El niño de las pinturas en el Albaicín de Granada, los cuales contribuían a envolvernos en una atmósfera mágica de la ciudad.

Muchos de nosotros jamás hubiéramos soñado con poder pintar en otra ciudad y mucho menos con vivir de lo que hacemos. Por lo que, cuando nos invitan, solemos aceptar y viajamos a otra parte del mundo a seguir intercambiando conocimientos y enriqueciéndonos culturalmente. A inspirarnos con otros contextos, en otras cosmovisiones. A seguir creciendo como personas.

La responsabilidad del artista es interpretar su tiempo y provocar algo en el espectador. A través de una ironía, una descontextualización, una crítica, una composición cromática. A través de su lenguaje. Nada más.

“Ciudad-marca” y “gentrificación” son conceptos que obedecen a intereses económicos, lucrativos y perversos, aplicados desde quienes tienen el poder a través del marketing y la publicidad. Desgraciadamente entendemos que todos —absolutamente todos— los que vivimos en este sistema somos parte de su engranaje y, por tanto, tenemos una cierta responsabilidad. Los artistas también, pero considerar que el arte urbano es responsable de estos procesos nos parece sobredimensionado e injusto.

En Lavapiés hay una pintada que dice “*tu street art me sube el alquiler*”. Es interesante. Son los propietarios quienes lo suben, no los artistas. El arte urbano per se no gentrifica: es una capa superficial y efímera que se genera de forma orgánica como resultado del diálogo entre artista y ciudad. El problema se da cuando los agentes que sí tienen la capacidad y la voluntad de la que hablamos fagocitan el arte urbano, apropiándose como elemento decorativo y como la cara amable y visible de este tipo de procesos.

(ex): Al hilo de la cuestión anterior, ¿qué relación encontraréis entre la explotación del street art y los procesos de gentrificación en la ciudad? En el caso específico de Madrid, ¿creéis que hay una vinculación entre la proliferación de festivales urbanos como ‘Pinta Malasaña’ o el festival ‘C.A.L.L.E.’ en Lavapiés y la gentrificación de los barrios a partir del “embelecimiento” e higienización de ciertos sectores de la ciudad?

BM: Los artistas que trabajan en el espacio público lo hacen motu proprio (ilegalmente) o de forma permitida (comisionadamente). En un barrio como Lavapiés ambas expresiones conviven muchas veces por parte del mismo autor, que desarrolla su trabajo en ambos campos. Es difícil domesticar el arte

urbano y es difícil también despolitizarlo, porque es político por definición.

Lo que sucede es que 'arte urbano' es una de esas etiquetas que la prensa ha convertido en *cool*. Todo lugar *cool* que se precie debe tener su museo al aire libre, sus tiendas de smoothies, sus productos bio y sus centros de yoga. ¿Es el yoga, por sí mismo, un elemento gentrificador? Diríamos que no. Sin embargo, es uno de esos ingredientes que acaba apareciendo en tejidos urbanos gentrificados. La gentrificación está planificada desde una mesa por promotores, fondos buitres, políticos y urbanistas que tienen unos intereses muy concretos.

Es curioso que desde hace unos años un barrio intervenido por grafitis, *tags*, plantillas o carteles se interpretaba como un barrio degradado o peligroso y, sin embargo, hoy hablemos de algo "higiénico". Está claro que hay casos como Wynwood en Miami que son artificiales desde el origen, pero no creo que sea el caso en Lavapiés o Malasaña, donde estas expresiones llevan existiendo décadas.

SOPORTE Y PROCESO

(ex): "La ciudad es el soporte soñado por varias razones: no hay intermediarios (críticos, galerías) y la relación artista-público es directa; no hay segmentación de público ('para todos'); la escala es gigante" (TEDx, 2012). Parece que en esta concepción del espacio público el individuo puede actuar según libre albedrío, sin consecuencias. Sin embargo hay una elevada criminalización del street art cuando es realizado por artistas o colectivos sin un background reconocido. En este sentido, ¿cómo han cambiado vuestros procesos desde el momento en que decidís profesionalizaros como colectivo y cómo ha influido en la permanencia y durabilidad de vuestras obras?

BM: La criminalización no viene por el *background* de quien interviene el espacio público. Creemos que es la respuesta de aquellos a quienes se les ha impuesto. El receptor, es decir, la sociedad civil pasa a ser juez de lo que sucede en el espacio común con la misma libertad para determinar qué es válido y qué no con que el artista decide qué lugar es propicio para emplazar su obra. A eso nos referimos con que no hay intermediarios porque hay una relación directa.

Lo que ha cambiado es que cuando hacemos proyectos ilegales los tenemos que hacer a una escala y velocidad diferente. Eso afecta al lenguaje de la obra.



Otras veces tenemos permiso, podemos dedicarle el tiempo que queramos y las obras son más complejas o adoptan otros lenguajes plásticos. Todas las piezas están abocadas a desaparecer. Son efímeras y nos gusta que sean así. Otro artista, el Ayuntamiento, una restauración arquitectónica, una demolición, o bien el sol, la lluvia, la nieve y el viento acabarán con ellos.

(ex): Enfatizáis en la relevancia del contexto social-espacial de vuestras obras frente a las manifestaciones artísticas muebles como la pintura. ¿Vuestros murales toman los edificios y muros como lienzo? Respecto al trabajo de análisis previo, ¿hay una concepción estética del soporte sobre el que intervenís, vinculado a otro profesional a menudo arquitecto (es decir, el soporte tiene valor estético por sí mismo) o bien es entendido como un espacio en blanco a explorar?

BM: El soporte tiene valor y define en muchos casos la obra. Lo decidimos en cada situación y, por supuesto, nos podemos equivocar. En la *qasba* de Argel (Argelia) los restos de los blancos históricos de las fachadas nos hicieron ver que sólo tenía sentido trabajar con blanco. En Abrantes (Santarém, Portugal) trabajamos sobre un claustro del siglo XVII. Primero, utilizamos una capa de látex líquido para preservar el soporte (la pintura puede ser retirada cuando se desee) y, tras ello, pintamos la palabra "TRANSIÇÃO" dejando desnudo todo el contexto.

Nos enfrentamos a cada proyecto valorando contexto y soporte. No hay un único método.

(ex): ¿Cómo aplicáis la interdisciplinariedad de Boa Mistura en los procesos de investigación previos a la ejecución de vuestras piezas? Dado que en vuestro equipo hay presencia de arquitectos, ¿qué papel tiene el estudio urbano en el proyecto a elaborar?



BM: El estudio urbano tiene presencia en nuestro proceso. No sólo porque Javi, uno de nuestros integrantes, sea arquitecto especializado en paisaje, sino porque todos entendemos la ciudad en distintas escalas: humana, arquitectónica y urbana.

(ex): Dada la responsabilidad de actuar sobre un soporte-otro, un edificio o muro concebido por alguien previo a vuestra intervención, ¿prestáis atención al ojo crítico de la comunidad artístico-cultural en esta toma de decisiones de intervención?

BM: Prestando atención a diferentes opiniones, priorizamos las de los usuarios del lugar, trabajadores del edificio, habitantes de la comunidad... El público que va a relacionarse diariamente con la pieza.

(ex): ¿Cómo varía la conservación de vuestras obras en lo relativo al tipo de soporte o intervención que realizáis? ¿Participáis de alguna forma en el proceso de mantenimiento o seguimiento de la obra?

BM: El material que empleamos y la conservación depende de los factores que rodean a cada obra y no hacemos ningún seguimiento en ese sentido. El seguimiento lo hacemos a las personas que se cruzaron en el camino de esa obra: bien de forma directa porque participaron o bien porque la comparten en redes sociales y permiten que veamos cómo evoluciona.

MURAL Y SOCIEDAD

(ex): Recientemente habéis protagonizado un encuentro en Alcobendas en el marco de la actividad 'Ahora pintas tú'. El dispositivo de participación vecinal consistió en un formulario con preguntas sobre la percepción del barrio y cómo lo experimentaban lxs vecinxs. A parte de esta metodología, ¿de qué formas conseguís involucrar a la comunidad en los proyec-

tos? En el formulario de participación a cumplimentar preguntabais qué tres colores y palabras eran representativos de Alcobendas, entre otras cuestiones indicadoras de ciertos valores sociales. ¿Es usual que utilicéis este tipo de formularios para cartografiar rápidamente los entornos de los murales participativos?

BM: Este tipo de dinámicas son otra forma más de acercarse y de entender el lugar en el que vamos a trabajar, al igual que lo son el estudio de los elementos de su identidad cultural, de la historia, las conversaciones espontáneas, la convivencia o nuestra propia percepción. No buscamos una radiografía del contexto social, ni traducir en hechos artísticos la matemática de los resultados. No les exigimos tanto. Nos ayudan a aproximarnos al lugar.

(ex): En el documental Sisi ni Mashujaa, dedicado a vuestro trabajo en el barrial de Kibera (Nairobi, Kenia), mostráis cómo son los procesos de exploración del entorno y la comunidad. ¿Cómo varían estos tiempos dependiendo del contexto en el cual actuáis? ¿Qué porcentaje de tiempo de trabajo dedicáis a conocer estas comunidades?

BM: Para conocer una comunidad se necesitaría una vida de estudio y dedicación absoluta. No podemos pretender, en un mes, traducir en hechos artísticos algo que llevaría años, o incluso algo que no podríamos descifrar nunca como foráneos. Buscamos una obra que nazca como resultado de una convivencia, de nuestra intuición y de la sensibilidad ante los estímulos que nos llegan. Este tiempo es incierto ya que, habitualmente, el conocimiento del lugar y la búsqueda de un espacio en el que tenga sentido intervenir corren en paralelo.

Tomamos estos proyectos casi como residencias artísticas, como procesos de investigación y creación basados en la experiencia. Nos acercamos a las comunidades, a su historia, a su identidad cultural y a sus vecinos y vecinas, no con la intención de descifrarlas al 100%, sino en busca de algo que motive una obra.

(ex): En el mismo documental, la comunidad muestra su gratitud hacia la obra realizada, alegando una mejoría en el paisaje urbano y una influencia positiva en el barrio. Una vez realizadas este tipo de piezas, ¿percibís cambios cuantitativos en la calidad de vida de las personas de forma favorable? ¿Hay un seguimiento posterior de la comunidad en la que se

realizan?

BM: Nuestro trabajo no tiene la capacidad de generar grandes cambios y, menos aún, en entornos desfavorables con otras carencias y necesidades. Los posibles cambios que pudiesen derivar de nuestro trabajo, se encuentran a otra escala, mucho menor, casi a escala individual.

La participación es un estímulo, un palo en la rueda de la rutina en las comunidades. Sí que tiene la capacidad de generar una forma de relacionarse con el lugar y con las personas con las que convives de una forma diferente a la rutinaria. Durante el tiempo que dura la intervención se generan nuevas dinámicas. El desarrollo que puedan llegar a tener una vez terminamos y nos vamos es algo que nosotros, con nuestra infraestructura, no podemos controlar.

Este tipo de proyectos tienen un factor humano altísimo, porque la ruptura de la rutina es recíproca. Se establecen vínculos afectivos con muchas de las personas que orbitan en torno al proyecto. A través de ese contacto, el personal, nos mantenemos ligados a los proyectos y a los diferentes lugares, pero sin voluntad de medir el impacto de la obra.

(ex): Para finalizar, creemos que vuestro trabajo está muy ligado a la involucración de las comunidades y vecinxs en los procesos que seguís. Respecto a las mejoras aportadas en ciertos contextos, y al hilo de la pregunta anterior, ¿cuál de vuestros trabajos ha sido el que más creéis que ha beneficiado el entorno y paisaje en el que habéis intervenido, teniendo en cuenta también a la comunidad y vecinxs de ese entorno? ¿Y cuál es el trabajo que más satisfacción os ha aportado a vosotrxs personalmente como colectivo artístico?

BM: La dimensión del posible impacto del trabajo casi siempre está ligado a la magnitud y a los recursos del mismo. Hay ocasiones en que podemos emplear a vecinos en riesgo de exclusión laboral de las comunidades y facilitar una formación para realizar un tipo de trabajo. A una escala pequeña, son esos proyectos los que sabemos que están generando pequeños cambios a escala doméstica.

Quizás sea en Antofagasta (Chile) donde mayor capacidad hemos tenido de generar un impacto. En esta ciudad lideramos cuatro proyectos de intervención pictórica en diferentes *tomas de terreno* (poblaciones que escalan los cerros y que surgen de la apropiación informal del territorio). Se contrató a 12 artistas locales y 10 vecinos y vecinas de cada una

de las comunidades. La idea fue dejar una memoria y una metodología para que ese tipo de proyectos pudieran desarrollarse de manera autónoma por artistas y vecinos de la ciudad. Algunos de los vecinos de las primeras poblaciones, fueron contratados para liderar equipos en las siguientes ocasiones y, de la unión de algunos de los artistas, surgieron nuevos colectivos que a día de hoy siguen poniendo en práctica esa metodología.

Como colectivo artístico cada proyecto nos aporta un tipo de satisfacciones diferentes. Los hay que en lo humano suponen experiencias vitales inimaginables fuera del contexto de trabajo. Otros, generan retos artísticos, abren nuevos caminos y líneas de investigación. Otros, con sus errores, dan pie a reflexiones y planteamientos que hacen madurar nuestra obra... Cada uno, con sus aciertos y sus errores, representan nuestra manera de entender y reaccionar al mundo en el que vivimos.

Tal vez, como Lefebvre en su *Espace et politique* (4), sea difícil pensar lo urbano sin una concepción de la ciudad como una anti-ciudad que traduce la lógica material de las dinámicas de la sociedad capitalista, donde lo urbano no es sino una forma espacial en la que los aportes sociales son aportes de producción. Las fricciones entre los planteamientos de Boa Mistura y la realidad no abstracta, sino crítica y real en la que se insertan y desde la que escribimos, nos lleva a reflexionar sobre la alienación del mural como arte público decorativo. Los usos que la política hace del arte invitan a cuestionar el potencial transformador del arte urbano sobre y desde la ciudadanía. Posicionándonos de antemano y parafraseando a la ya citada Sarah Ahmed, si esta entrevista agua la fiesta a alguien, de algún modo,

esto implica dar lugar a otra posibilidad, a la oportunidad. *Dar lugar* es, tal vez, el motor de nuestras preguntas, dando lugar a un espacio de diálogo con los creadores Boa Mistura a fin de entretejer una red de conocimiento más próxima a qué papel tiene la crítica artística y la ciudadanía en la toma de decisiones estéticas comunitarias, cuáles son los efectos económico-sociales del mural en la trama urbana y, en consecuencia, si tienen o no los artistas públicos algún tipo de responsabilidad política como agente individual. Sirva esto de réquiem por un muro gris —no triste—, ahora hendido por un gigante de color. Aunque, presente en toda ceremonia de esta índole, falte en nuestro caso la voz intermediaria del testigo activador por excelencia: el público.

- (1) Fisac, M. (2006). "Memoria del Pabellón Deportivo", *Formas de arquitectura y arte*, XIII, 47.
- (2) Ahmed, S. (2019). *La promesa de la felicidad*. Buenos Aires: Caja Negra.
- (3) Lefebvre, H. (1968). *Le droit à la ville*. París: Anthropos.
- (4) Lefebvre, H. (1972). *Espace et politique*. París: Anthropos.

Imágenes:

1 Arriba: Miguel Fisac, Sara González, Blanca Aleixandre, Fernando Sánchez-Mora y Leonardo Oro, Polideportivo de la Alhóndiga (2004), Getafe (Madrid) | 1 Abajo: Boa Mistura, *Empatia* (2020), Getafe (Madrid). Fotografía extraída de la web de la revista Ethic: <https://ethic.es/2020/10/la-dictadura-del-like-el-grafiti-y-la-arquitectura-en-el-campo-de-batalla/> 2. Boa Mistura, *Juntos somos barrio* (2019), Murcia. Fotografía extraída de la web del colectivo Boa Mistura: <https://www.boamistura.com/proyecto/juntos-somos-barrio/> 3. Izda.: *Al Karama* (2013), *Qasba de Argel* (Argelia) | Dcha.: *Transição* (2016), Abrantes (Santarém, Portugal). Fotografías extraídas de la web del colectivo Boa Mistura: <https://www.boamistura.com/proyecto/al-karama/> <https://www.boamistura.com/proyecto/transicao-do-silencio/> 4. *Máscaras de la Tirana* (2016), Antofagasta (Chile). Fotografía extraída de la web del colectivo Boa Mistura: <https://www.boamistura.com/proyecto/mascaras-de-la-tirana/>

