

ALGUNAS CONSIDERACIONES JURÍDICAS EN TORNO AL ARTE URBANO (ARTE CALLEJERO O *STREET ART*)

Por JUAN JAVIER NEGRI *

Resumen:

El artículo analiza el desarrollo histórico y estilístico del arte callejero (incluyendo el grafiti) como forma y lenguaje artísticos y cómo su creación (legítima o ilegítima) impacta sobre los derechos reales, la propiedad intelectual, el derecho penal y los derechos morales del autor.

Palabras claves:

Derecho del arte; arte callejero; grafiti; propiedad intelectual; inmuebles por accesión.

LEGAL CONSIDERATIONS REGARDING STREET ART (URBAN ART)

Abstract:

The article discusses the historical and stylistic development of street art (including graffiti) as an artistic form and language and how its creation (legitimate or illegitimate) impacts on property and real estate law, copyright, criminal law and moral rights.

Key words:

Art law; street art; graffiti; intellectual property; accession.

* Máster en Derecho Comparado (University of Illinois, 1977); docente universitario; Premio Uría de Derecho del Arte (Madrid, 2015); Juez de la Corte de Arbitraje para las Artes (La Haya, 2019); “Academician” de la International Academy for Quality; ex director del Fondo Nacional de las Artes (2018-2019).

INTRODUCCIÓN

En este artículo no se discutirá acerca de qué es el arte o cuál es su naturaleza; no solo porque no es su propósito, sino porque el autor carece de los conocimientos para tratar una cuestión semejante, más propias de otras ramas de las ciencias.

La renuencia de los juristas a establecer qué debe entenderse por arte o (en términos prácticos) si un objeto constituye o no una obra de arte es comprensible. Así lo explicó el juez Holmes en un caso resuelto por la Corte Suprema de los Estados Unidos en 1903:

Sería una tarea peligrosa que quienes están entrenados solamente en el derecho se constituyeran en jueces finales de la bondad de ciertas ilustraciones pictóricas, más allá de los límites más estrechos y obvios. En un caso extremo, algunas obras del genio seguramente no serían apreciadas. Su misma novedad las haría repulsivas hasta que el público aprenda el nuevo lenguaje en el que se expresó su autor. Es más que dudoso, por ejemplo, que los dibujos de Goya o las pinturas de Manet hayan merecido protección legal cuando fueron apreciadas por primera vez ¹.

Los jueces, sin embargo, en alguna ocasión han sido llamados a establecer si un objeto es o no una obra de arte.

El caso más conocido ocurrió en 1926. Ese año, el escultor rumano Constantin Brancusi creó una obra a la que llamó, precisamente, “Pájaro en el espacio”, una figura vertical de bronce, de forma ahusada, y la despachó desde París a Nueva York para exhibirla en una muestra en la Galería Brummer, cuyo curador era su amigo Marcel Duchamp. En esa época, bajo el art. 1704 de la Ley de Aduana de 1922 se permitía el ingreso de obras de arte a los Estados Unidos libres de todo gravamen. Según esa norma arancelaria, para calificar como obras de arte, las “esculturas” debían ser “reproducciones por tallado o vaciado a imitación de objetos naturales y, principalmente, de la forma humana”. En otras palabras, el arte era considerado tal en cuanto *reprodujera* un objeto preexistente.

Pero “Pájaro en el espacio” no se parecía demasiado a un pájaro. Por el contrario, parecía ser parte de una hélice de avión. Los funcionarios aduaneros la clasificaron como “objeto utilitario” en el rubro “utensilios de cocina y equipamiento hospitalario”; dejaron de lado el art. 1705 y, en su lugar, aplicaron el 399; en consecuencia, la gravaron con una tasa del 40% sobre su valor declarado. Brancusi se puso furioso. En contra de lo que generalmente hacen los artistas cuando sus derechos se ven afectados (esto es, no hacer nada absolutamente), planteó un recurso administrativo contra la decisión aduanera. El caso causó estrépito.

¹ Corte Suprema de los Estados Unidos, *Bleistein v. Donaldson Lithographic Co.*, 188 US 239, 251, 1903.

Era la primera vez, que sepamos, que se pidió a un tribunal que definiera qué debía entenderse por arte. El juez se preguntó si Brancusi había reflejado adecuadamente o no lo que debía “imitar” (entre comillas), según exigía el texto legal y según rezaba el título de la obra. De acuerdo con la ley, si la obra “imitaba” correctamente lo que debía “imitar” era una escultura y, por consiguiente, una obra de arte, exenta del pago de derechos de aduana. De lo contrario, era otra cosa.

En las audiencias se discutió qué debía entenderse por “escultura” y “arte”. Declararon varios testigos, artistas, directores de museos y expertos varios, incluyendo a quien, entretanto, había comprado “Pájaro en el espacio”. A uno de los testigos, ofrecido por Brancusi, se le preguntó qué propiedades tenía ese objeto que a él le hicieran creer que se parecía a un pájaro. La respuesta fue: “tiene la sugestión del vuelo, sugiere gracia, aspiración, vigor, acompañado de velocidad, en un espíritu de fuerza, potencia, belleza, precisamente como lo hacen los pájaros. Pero ¿el nombre de la obra? ¿Su título? Bueno, en realidad no significan nada”.

De alguna manera el juez se convenció de que la definición acerca de qué debía entenderse por arte estaba desactualizada y era, en rigor, obsoleta. En su sentencia del 26 de noviembre de 1928 ², el juez Waite escribió:

“[H]a aparecido algo llamado algo así como una ‘nueva escuela artística’, cuyos exponentes intentan reflejar ideas abstractas antes que imitar objetos de la naturaleza. Nos gusten o no estas nuevas ideas y las escuelas que las representan, entendemos que el hecho de su existencia y su influencia sobre el mundo del arte tal como lo reconocen los tribunales deben ser tenidos en cuenta.

”Este objeto es bello, de líneas simétricas, y aun cuando sea difícil asimilarlo a un pájaro, no resulta por ello desagradable a la vista y presenta un gran valor ornamental. Y considerando, sobre la base de los testimonios, que se trata de un producto original de un artista profesional, de una escultura, de una obra de arte, según los expertos mencionados, admitimos la demanda y juzgamos que el objeto tiene títulos como para beneficiarse de la franquicia aduanera”.

La decisión no fue sencilla, puesto que, en rigor, la obra de Brancusi claramente no era una “imitación” de un pájaro. Faltaba la llamada “mímesis de la realidad”, que se entendía como algo esencial para que una obra fuera considerada “artística”. Pero el tribunal reconoció que algo se había roto definitivamente: una cierta concepción del arte y de la belleza, un cierto clasicismo. Reconoció que la mirada había cambiado, que la percepción se había transformado, que lo bizarro, lo monstruoso, lo inaudito habían adquirido carta de ciudadanía; “se había constatado que un tiempo nuevo estaba en puerta [...], que se entraba en

² United States Custom Court, Third division, *C. Brancusi v. United States*, T.D. 43063, 54 Treas. Dec. 428; 1928 Cust. Ct. LEXIS 3.

el campo de la experimentación ilimitada, en la época del triunfo de la técnica y que todas las barreras de protección habían caído...”³.

Como los dos casos citados demuestran, el derecho se hace a un lado cuando se trata de juzgar acerca de la validez o legitimidad de nuevos lenguajes artísticos o de formas de expresión artística.

1. UN NUEVO LENGUAJE ARTÍSTICO Y SUS CARACTERÍSTICAS

Los nuevos lenguajes artísticos obtienen una respuesta jurídica solo cuando, por alguna razón, entran en colisión con derechos de terceros. En esos casos, ocasionalmente, puede ponerse en discusión si determinada manera de plasmar una creación humana es una obra de arte y si esta puede, por el mero hecho de ser un fenómeno artístico, afectar derechos ajenos. Eso no significa que se deba discutir si esa *forma de expresar el arte* es, efectivamente, *arte*, como se rehusó a hacerlo Holmes o como lo admitió Waite.

En los últimos años se ha desarrollado “una forma de expresión artística” que ha obligado a llevar adelante un delicado análisis jurídico para encontrar el debido *encuadramiento* legal (“*no pun intended*”, dirían los anglosajones) que merecen las obras resultantes.

Esa “forma de expresión artística” se ha dado en llamar “arte callejero”, “arte urbano” o, más comúnmente, *street art*.



Arte callejero en París. Autor anónimo.

³ Véase EDELMAN, Bernard, *L'adieu aux arts. Rapport sur le cas Brancusi*, París, L'Herne, 2021; DONATI, Alessandra, «La definizione giuridica di opera d'arte e le nuove forme di espressione artistica contemporanea» en *La rivista del Consiglio*, Milán, año 2017-2018, pp. 118 y ss.

La doctrina legal estadounidense (donde el fenómeno del arte callejero está muy extendido) lo caracteriza por presentar tres características: (a) es arte realizado en un contexto urbano; (b) se lo lleva a cabo generalmente sin permiso del titular del soporte físico sobre el cual se crea la obra; y (c) la obra debe ser visible por el público en general ⁴. Nos permitimos agregar una cuarta característica: el arte callejero es, por lo general, gratuito, pues generalmente el artista no es retribuido por la realización de su obra. Si esta característica no existiera, ciertas pinturas o manifestaciones con propósito publicitario quedarían englobadas en el concepto, lo que bajo nuestro punto de vista sería erróneo.

Pero, no obstante esta definición, debe quedar claro que el arte callejero no es un concepto unívoco. El *street art* es de difícil definición, pues generalmente se incluyen dentro de esa denominación varios subgéneros, estilos y técnicas. Al mismo tiempo, tampoco se lo debe considerar sobre la base de imágenes neutras, en virtud de una concepción que lo limita a un lenguaje gráfico que representa otros objetos por fuera de sí mismo. Siguiendo a Carla Lois (aunque esta autora se refiera a la cartografía), ciertos enfoques fundados en la lingüística, la semiótica, la retórica y varios modelos de textualidad (que operan como *lingua franca* de la reflexión crítica sobre el arte, los *media* y demás formas culturales) “interpelan críticamente” al arte callejero examinando los contextos culturales en los que se lo genera ⁵.

Ha escrito Jill Weinberg ⁶: “muchos artistas callejeros trabajan como lo hacen los artistas tradicionales, creando algo bello o que resulta intrigante desde el punto de vista conceptual o estilístico. La única diferencia es que quieren exhibir su obra fuera del ámbito de las galerías de arte y a la vista del público” Y Katherine Keener agrega ⁷: “los artistas urbanos han sido típicamente definidos según las personas a las que quieren llegar con sus obras. Con obras más conceptuales, más humorísticas y más irónicas los artistas callejeros buscan un público más grande. Por esta razón, los artistas urbanos han usado otros medios para mejorar su producción y hacerlas más fácilmente distribuibles. Artistas como Blek le Rat, activo desde 1980, han comenzado a usar plantillas para producir sus obras con más rapidez. Otros, como JR, usan afiches de papel mientras que otros usan autoadhesivos, como Shepard Fairey que envió los suyos sobre el personaje llamado ‘André the Giant’ a las comunidades de *skateboarders*

⁴ SALIB, Peter N., “The Law of Banksy: who owns street art?” en *The University of Chicago Law Review*, Vol. 82, No. 4 (otoño 2015), pp. 2293-2328.

⁵ LOIS, Carla, *Mapas para la nación*, Buenos Aires, Biblos, 2014, pp. 26 y ss.

⁶ WEISBERG, Jill, “The difference between street art and graffiti” en *Schrift and Farbe Design Group*, 16 mayo 2012, disponible en <https://schriftfarbe.com/the-difference-between-street-art-and-graffiti>.

⁷ KEENER, Katherine, “Street art : comment un mouvement est passé du graffiti au monde de l’art (Partie II: Distinguer le street art du graffiti)” en *Art critique*, 15 enero 2020, disponible en <https://www.art-critique.com/2020/01/une-lecon-de-street-art-comment-un-mouvement-est-passe-du-graffiti-au-monde-de-lart-partie-ii-distinguer-le-street-art-du-graffiti/>.

para difundir su trabajo. A medida que los artistas urbanos comenzaron a obtener ganancias, sus obras no solo fueron de realización más rápida sino también más accesibles a su público”.

Para algunos juristas, el arte callejero tiene escasas credenciales para convertirse en “destinatario legítimo de la atención del ordenamiento jurídico”⁸. Esto se ve reforzado por el hecho de que esta forma expresiva tiende a auto-representarse como una manifestación de protesta contra la forma en que se administra el sector formal del arte (como los museos o las galerías) y el mercado respectivo e, incluso, a adquirir una connotación ideológica particular que rechaza toda interferencia legal.

Por consiguiente, frente a tales circunstancias, la reacción inmediata del jurista es la de adoptar una posición de perfil represivo, esto es, para sancionar comportamientos o iniciativas considerados perjudiciales para los bienes o intereses tanto individuales como sociales: el vandalismo sobre paredes medianeras, vagones ferroviarios, cortinas metálicas, pasajes públicos, etc., que afectan la convivencia pacífica de la sociedad.

Al mismo tiempo, los artistas callejeros adoptan un comportamiento peculiar frente al resultado de su tarea: además de llevarla a cabo sin ninguna consideración a las autorizaciones o permisos necesarios (incluyendo los de los propietarios del respectivo soporte), se la expone públicamente sin protección alguna a los agentes atmosféricos, asociando su existencia a la del soporte al cual se adhiere y al ambiente que la rodea⁹. Estas características aparecen como reveladoras de una decisión tomada adrede: la de dar por descontada la naturaleza efímera de la obra y la voluntad de abandonarla al uso y goce del público. Ello es con frecuencia interpretado como falta de interés y aun hostilidad hacia cualquier tipo de tutela jurídica.

El arte callejero o *street art* es un fenómeno global, una de las áreas más populares y más discutidas del arte contemporáneo. Es una verdadera revolución visual, cuyos orígenes más remotos podrían remontarse a las pinturas rupestres hasta alcanzar las paredes y medianeras de Londres, Madrid, Buenos Aires o San Pablo, y cuyos protagonistas, en la mayoría de los casos, permanecen ocultos¹⁰.

⁸ CINELLI, Maurizio, “I murales e il diritto” en *La Previdenza Forense* 2/2020, mayo agosto 2020, disponible en <https://www.cassaforense.it/riviste-cassa/la-previdenza-forense/avvocatura/i-murales-e-il-diritto/>.

⁹ Véase la referencia a Jorge Rodríguez-Gerada en la página 10.

¹⁰ Véase LEWISOHN, Cedar, *Street art: the graffiti revolution*, Nueva York, Abrams, 2008.

2. PRIMERAS APROXIMACIONES JURÍDICAS

El *street art* nació en los años sesenta en los EE.UU. y se ha difundido rápidamente en todo el mundo. Como se verá más adelante, el suyo no fue un nacimiento por generación espontánea, sino vinculado con un ambiente cultural con fronteras ideológicas y geográficas bastante bien delimitadas; en particular, la cultura *hip hop*, nacida entre minorías no anglosajonas de ciertos barrios de la ciudad de Nueva York en los comienzos de la década del setenta¹¹. No obstante esa inicial restricción de índole témporo-espacial, una búsqueda en las redes acerca de “*street art* en Buenos Aires” permite sorprenderse acerca de la cantidad y calidad de las obras de arte callejero que hay en la ciudad y del interés que despiertan entre cierto tipo de turistas. Junto con Nueva York, Londres, Berlín, Ámsterdam y Milán, Buenos Aires es una de las metas del arte callejero en el mundo.

El arte urbano no solo ha servido para llevar a la notoriedad a numerosos artistas que empezaron sus carreras pintando paredes [como es el caso del famoso artista inglés Banksy¹² o del estadounidense Jean-Michel Basquiat], sino que también ha sido usado para urbanizar ciertos barrios y para canalizar las pulsiones artísticas de ciertos sectores sociales a los que otro tipo de arte, más institucionalizado, puede resultar menos accesible o más hostil.

El *street art* tiene una cercana relación de parentesco con el grafiti. Con ese término¹³ (del latín *graffire*, trazar rayas o estrías con un punzón —*scari-phus*— sobre muros abiertos al espacio urbano, a su vez derivado del griego *graphein*, escribir) se entiende el conjunto de inscripciones de carácter crítico o satírico efectuadas en espacios urbanos. La práctica reconoce antecedentes en el Imperio Romano¹⁴.

Gayo, en sus *Institutas*, menciona el caso del artista que estampa su obra en una tabla que pertenece a un tercero, sin permiso, y luego exige que su obra sea protegida¹⁵. Se trata, ni más ni menos, del conflicto entre el artista y el propietario del soporte. Gayo esboza la solución del caso en los siguientes términos:

“Además, lo que otro ha edificado en nuestro suelo, aunque sea en su nombre, se hace nuestro por derecho natural; porque la superficie cede al terreno.

¹¹ DYSON, Michael Eric, *Know what I mean? Reflections on hip-hop*, Nueva York, Basic Books 2007.

¹² Llamado “el rey del arte urbano” (FERNÁNDEZ HERRERO, E., “Origen, evolución y auge del arte urbano: el fenómeno Banksy y otros artistas urbanos”, tesis doctoral presentada ante la Universidad Complutense de Madrid, disponible en <https://eprints.ucm.es/id/eprint/46424/1/T39585.pdf>. Banksy no es sólo relevante por la calidad intrínseca de su arte sino por la cantidad de conflictos legales que lo rodean.

¹³ En general se usa el término en plural. En singular se lo usa únicamente en arqueología.

¹⁴ Véase GIMENO BLAY, F. y MANDIGORRA LLAVATA, M. L., *Los muros tienen la palabra. Materiales para una historia de los grafiti*, Publicacions de la Universitat de València, 1997.

¹⁵ Gayo, *Institutas*, II, 73/79.

Con mucha más razón me pertenece también la planta que otro haya puesto en mi terreno, con tal que haya echado raíces. Del mismo modo me pertenece el trigo que otro haya sembrado en mi tierra. Pero si exigimos el fruto o el edificio, y no queremos pagar los gastos de construcción o los causados por la simiente y la siembra, se nos podrá oponer la excepción de dolo, suponiendo que el poseedor lo haya sido de buena fe. Por la misma razón está admitido que lo escrito sobre mi papel o mi pergamino, aunque la escritura sea de letras de oro, me pertenezca, *porque la escritura cede al papel o al pergamino*. Mas si yo reclamo mis papeles y pergaminos sin querer pagar los gastos de la escritura, también se me podrá oponer la excepción de dolo. *Una regla contraria se sigue generalmente, cuando otra pinta en una tabla mía cualquier figura, pues la tabla, según el parecer común cede a la pintura, sin que para tal diferencia se dé una razón idónea*. Conforme a este principio es indisputable que, *si tú me reclamas como propiedad tuya el cuadro que yo poseo, y cuya tabla me pertenece, sin querer pagarme el precio de la tabla, podría rechazar tu demanda por la excepción de dolo*. Si, por el contrario, tú posees el cuadro, es claro que yo propietario de la tabla tengo contra ti una acción útil, y en tal caso, si yo no quiero pagar el valor de la pintura, me puedes repeler con la excepción de dolo. Y si mi tabla ha sido sustraída por ti o por cualquier otro, puedo ejercer sin duda la acción de hurto”.

Aunque el diferente tratamiento legal del conflicto entre creatividad pictórica o literaria y el derecho de propiedad del soporte utilizado arbitrariamente pueda parecer contradictorio o ser discutible, Justiniano, en su *Corpus iuris civilis*, le otorgó una solución similar. Bajo ambas soluciones, se respetó el derecho de propiedad, pero cuando el resultado de la tarea del pintor o el escritor fue identificado como una obra de arte, ello requirió un tratamiento especial. En otras palabras, un *status* jurídico particular. Pero para ello es necesario definir qué es arte, lo que nos lleva nuevamente al dilema planteado por Brancusi a los jueces estadounidenses.

3. GRAFITI Y ARTE CALLEJERO: DIFERENCIAS

Aunque ocurra con frecuencia, no se debe confundir el grafiti con el arte urbano ni asimilar el uno al otro. Entre ambos hay una tenue relación de género (el grafiti) a especie (el arte callejero). Aunque este derive de aquel o sea un desprendimiento suyo, son conceptos distintos, con técnicas y lenguajes diferentes, a pesar de que comparten varios aspectos en común.

Tanto el grafiti como el *street art* intentan ser subversivos, en cuanto rechazan su exhibición en galerías o museos y prefieren los lugares públicos. No como una definición mercantil, sino como decisión política y elección ideológica. No hay dudas, de todos modos, acerca de que el arte callejero o urbano o *street art* es parte de lo que se puede llamar “arte público”, un concepto que sugiere una diferencia notable con otras manifestaciones artísticas de tipo privado, individual o sectorial, sobre todo en materia de accesibilidad. El carácter

público del arte urbano es consecuencia de su intencionalidad de transmitir, mostrar y hasta enseñar.

Irónicamente, muchos críticos de arte y galeristas han comenzado a apreciar la belleza intrínseca del grafiti y del arte callejero y, al mismo tiempo, algunos de sus protagonistas (no demasiados, sin embargo) han comenzado a abandonar la calle, el anonimato y la clandestinidad para crear obras de arte destinadas a su exhibición y venta a través de los “circuitos oficiales”. De tal modo, el arte callejero (o, mejor dicho, muchos de sus representantes) ha adquirido prestigio y los coleccionistas se han precipitado en su búsqueda. Algunos de los grandes nombres del arte contemporáneo (Jean-Michel Basquiat, Banksy, Brian Donnelly —“KAWS”—, Keith Haring, etc.) provienen del arte callejero.

Mientras muchos artistas permanecen todavía fieles a sus actuaciones callejeras, otros se han “allanado” a las exigencias del mercado y ahora comercializan obras creadas en sus ateliers. Así, en las subastas se encuentran serigrafías de Haring, que abandonó los grafitis sobre anuncios del metro en Nueva York para dedicarse al trabajo de estudio, o piezas de Banksy retiradas de muros callejeros (en ocasiones sin autorización del autor) que alcanzan precios siderales, tal y como ocurrió con la obra *Slave Labor (Bunting Boy)*. En 2019 se vendieron obras de Basquiat por casi 94 millones de dólares y de KAWS por 90 millones. Al mismo tiempo y para el gran público, Banksy comercializa reproducciones en papel de sus grafitis, con precios en torno a los 200 euros.

Como consecuencia de la aceptación canónica del arte callejero, entre abril y agosto de 2011 el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles organizó la muestra “Arte en las calles”, la primera gran exhibición de arte callejero en el mundo, dedicada a su desarrollo a partir de 1970 en muchas grandes ciudades del mundo. Según algunas fuentes, fue la muestra con mayor audiencia en la historia de ese museo ¹⁶.

Pero, aunque el “grafitero” exhibe su obra en lugares públicos, no está interesado en que los espectadores comprendan su significado: su mensaje está dirigido a otros “grafiteros” como él. El grafiti funciona como un código secreto (y obviamente clandestino: la identificación positiva del “grafitero” puede acarrear consecuencias penales). La existencia de un mensaje es quizás uno de los elementos diferenciadores entre el grafiti, que, como se dijo, es más bien abstruso, hermético, codificado, solo para iniciados, y el arte callejero.

Para explicar la diferencia, un estudioso ¹⁷ cita a un colectivo de artistas callejeros con sede en Brooklyn, Nueva York (Faile, integrado por Patrick Mc-

¹⁶ La muestra no estuvo exenta de polémicas: en diciembre de 2010 un artista callejero italiano pintó un mural en la medianera del museo en coincidencia con la exposición. Debido a su “excesivo antibelicismo” fue considerado ofensivo, por lo que el curador de la muestra ordenó que se lo pintara encima a las veinticuatro horas de terminado. Como reacción, varios artistas anónimos pegaron afiches que identificaban al curador de la muestra como un talibán armado de un rodillo de pintura.

¹⁷ LEWISOHN, Cedar, *op. cit.*

Neil y Patrick Miller), creado en 1999, que la describe de este modo: “el grafiti no intenta conectarse con las masas: es cómo conectarse con otros grupos. Es un lenguaje interno y secreto. Gran parte del grafiti es ilegible, por lo que está en realidad encerrado dentro de la cultura que lo entiende y lo practica”. Sin conocer su vocabulario, es difícil entender su mensaje, aunque casi con certeza esté dirigido a comunicar a otros “grafiteros” que ese lugar ha sido “colonizado” o para establecer un nuevo estándar de dificultad o ilegalidad.

Los artistas callejeros, por el contrario, pretenden que su obra sea vista y apreciada por cualquiera: su mensaje debe ser comprensible para todos y, en lo posible, generar una interacción con los espectadores. Mientras el grafiti está “codificado” y es en gran parte hermético (es lenguaje de “grafiteros” para “grafiteros”), el *street art* intenta, por el contrario, comunicarse con el público. Lo suyo es mucho más una declaración antes que un mensaje. Por eso, aunque sean movimientos artísticos que comparten la ubicación en lugares públicos y, por lo general, cierto grado de ilegalidad, grafiti y *street art* difieren en: (a) la función que pretenden cumplir, (b) la audiencia a la que se dirigen y (c) la intención que los motiva. También sus técnicas son distintas.

Para muchos, el *street art* no ha sido otra cosa más que un intento de hacer llegar el mensaje del grafiti a un público más amplio. El público se convierte así en uno de los factores ya mencionados que sirven para identificar al arte callejero.

La fuerza del arte callejero (y su creciente popularidad) deriva entonces de su capacidad para cautivar al público como parte de una experiencia cotidiana, a diferencia de la “visión” del grafiti (diferente de su “lectura”, reservada a los iniciados), en la que se comparte algo personal y subversivo.

La principal preocupación del “grafitero” es la de hacer constar su nombre, señal distintiva o seudónimo (*tag*), lo que, en otras palabras, constituye su intención de dejar testimonio visible de su existencia física “aquí y ahora”. A esa aseveración se une el alarde acerca del evidente alto grado de riesgo involucrado en la formulación de ese testimonio en ese lugar en particular. A esta acción se la conoce como *tagging*: la inscripción del propio nombre o señal distintiva —generalmente con pintura en aerosol o marcadores, antes que con cinceles o buriles— sobre un soporte visible.



Tags.

El “” es el objeto mismo del grafiti. Un “grafitero” puede sentirse insultado al ser considerado “artista del grafiti” o artista callejero: en la subcultura que rodea a estas manifestaciones existe una frontera clara entre el “grafitero” y los artistas callejeros: la intención. Por lo general, sus autores, antes que considerarlo un arte, lo consideran un medio de comunicación.

Para quienes están familiarizados con el *tagging* en algún barrio o ciudad en particular, los espacios públicos son algo así como un yacimiento arqueológico, pues los *tags* del lugar permitirán la identificación de quiénes han estado allí recientemente o aun varios meses o años atrás, qué los llevó a ese lugar y bajo qué circunstancias ¹⁸.

Aun cuando exista una diferencia —como dijimos, fundada en la intención— entre ambas prácticas o géneros, estos mantienen un cercano parentesco y existen muchos “cruces” entre ellos. Pero como consecuencia de que, muchas veces, la actividad de los “grafiteros” goza de una pésima reputación debido a su comportamiento ilegal (en cuanto considerado vandálico y destructivo), algunos de ellos prefieren ser identificados como artistas callejeros (*street artists*). Al mismo tiempo, muchos *taggers* consideran que ser tratados como artistas resulta ofensivo y prefieren ser conocidos como *saboteurs* ¹⁹, por lo que destruyen y vandalizan bienes públicos.

Por ejemplo, en una entrevista publicada en el *New York Times* ²⁰, JR, uno de los más importantes artistas callejeros (de origen francés, pero activo

¹⁸ ALMQVIST, Björn; LINDBLAD, Tobias; SJOSTRAND, Torkel y JACOBSON, Malcolm, *Gates of Graffiti*, Dokument Press, 2007, p. 5.

¹⁹ LEWISOHN, Cedar, *op. cit.*

²⁰ LAKIN, Max, “JR’s gallery come indoors”, *The New York Times*, 11 diciembre 2019, en <https://www.nytimes.com/2019/12/11/arts/design/jr-brooklyn-museum.html>.

en los Estados Unidos) señala: “no me gusta el término *street art*. Mi taller fue siempre la calle, durante muchos años, porque debía instalar mis obras dondequiera fuera posible, y no conocía otra cosa. Pero para mí, lo mío es arte, esté fuera o dentro. Solo que a veces en una galería no funciona”. Otro artista, John Walsh, neozelandés, ha declarado detestar que su arte sea considerado callejero, fundándose en el hecho de que, para muchos, esa categorización disminuye la calidad y el objetivo de su arte y lamentan que muchas empresas del sector de la moda (textiles, marroquinería, etc.) asocien sus diseños industriales con los propios del arte callejero. No es la primera vez que los artistas resienten una categorización que los encuadra en un esquema del que sienten no ser parte ²¹.

Un caso similar ocurrió en Italia: los medios contaron cómo el conocido artista callejero italiano Blu, con ayuda de activistas, pintó de gris todos sus murales de Bolonia, donde inició su carrera y ha exhibido sus obras durante más de veinte años.

El borrado fue una reacción a la exposición *Street Art: Banksy & Co., L'Arte allo Stato Urbano*, que se inauguró allí en noviembre de 2020. Detrás de la exposición estuvo Fabio Roversi Monaco, director bancario, presidente de la Academia de Bellas Artes y exrector universitario “con un largo currículo como privatizador y represor” ²².

La muestra incluyó obras producidas sin permiso en la calle, que fueron arrancadas de su ubicación original “con la supuesta intención de salvarlas de la demolición y protegerlas de la degradación del tiempo”. Blu “debió ver cómo, contra su voluntad, obras que produjo como bien público fueron privatizadas y exhibidas en un palacio”.

Según los medios, Blu declaró que “no importa si las piezas retiradas de las paredes son dos, o son cincuenta. No importa si las piezas estaban sobre edificios a punto de ser demolidos, o si eran parte del paisaje de las afueras del norte de la ciudad. Ni siquiera importa que ver arte urbano en un museo sea paradójico y grotesco. Esta exposición de ‘arte urbano’ representa un modelo de espacio urbano que debemos combatir, un modelo basado en la acumulación privada, que convierte la vida y la creatividad en productos, para beneficio de los de siempre. Después de haber acusado al grafiti de vandalismo y de haberlo criminalizado, después de haber oprimido a la cultura juvenil que lo creó, después de haber desalojado los espacios que servían de laboratorios para esos artistas, ahora los poderosos de Bolonia quieren aparecer como los salvadores del arte urbano”.

Otros artistas callejeros consideran que sus técnicas no se prestan a su inserción en un mercado formal, donde las obras se exhiban en galerías de arte. Así, el ya mencionado cubano-estadounidense Jorge Rodríguez-Gerada, autor de una obra retratística en carbonilla que normalmente sería exhibida en gale-

²¹ Véase FERNÁNDEZ HERRERO, Emilio, *op. cit.*

²² Véase <https://urbanario.es/blu-esta-borrando-todos-sus-murales-de-bolonia/>.

rías de arte, realiza piezas de tamaño descomunal cuyo único lugar posible de realización y exhibición es el espacio abierto (como las medianeras de edificios de gran altura). Pero, además, según lo explica él mismo, una característica de su arte es su paulatina degradación como consecuencia de la lluvia, el sol y el viento y hasta de la posible demolición de su soporte, que, para él, constituye “la parte más importante de su proceso creativo”, pues su intención es que “la identidad, el lugar y la memoria sean una sola cosa”.

El vandalismo (o, técnicamente, el daño a bienes de terceros), lamentablemente, parece ser parte integrante de la filosofía del “grafitero”. Alguno de ellos ha confesado que el impacto atribuido a su obra subyace en la ilicitud del acto de destrucción que la acompaña ²³.

Esa actitud de desdén hacia la ley lleva, obviamente, a una reacción contraria al grafiti: “muchas respuestas socio-jurídicas hacia el grafiti pueden ser entendidas como producto de la ansiedad acerca de lo que el grafiti significa: habitualmente se lo identifica con un vecindario en declinación, con la presencia de una juventud rebelde o con el riesgo de ser víctima de un hecho criminal. Mucha de esta ansiedad deriva de la naturaleza enigmática del grafiti para aquellos que están fuera de esa cultura cerrada. Para el novato, la caligrafía del grafiti es difícil de leer y muchas personas jamás han visto a un ‘grafitero’ en acción: el grafiti simplemente surge durante la noche y sus autores son invisibles. Desde esa perspectiva, la censura y la criminalización del grafiti sigue una política según la cual la diferencia es reprimida como modo de regulación del discurso” ²⁴.

Los artistas callejeros son artistas conceptuales. Es decir, para ellos el concepto o la idea son más importantes que la obra de arte en cuanto objeto físico o material; aquella prevalece sobre los aspectos formales o sensibles de esta. La obra deja de ser un objeto de contemplación fabricado por la mano de su creador y se convierte en un objeto de pura especulación intelectual. En consecuencia, su interés radica en que el público no solo vea la obra, sino que interactúe y se comprometa anímicamente con ella, que “la entienda” para generar así una respuesta emocional.

Las imágenes de los artistas callejeros no incluyen al *tag* como mensaje (como sí lo hacen los “grafiteros”), sino como firma identificatoria. Con frecuencia se concentran en símbolos icónicos para expresarse, antes que en *tags*. Esta es una de las claves que permite identificar el arte callejero frente al grafiti.

Además del uso de un lenguaje diferente, los materiales usados por los artistas callejeros difieren de los de los “grafiteros”. Mientras estos usan solo pintura, aquellos suelen recurrir a otras técnicas de mayor sofisticación, como la

²³ Barry McGee (“Twist”) citado por Rose, A. y Strike, C. (eds.) *Beautiful Losers: Contemporary Art and Street Culture*, Nueva York, Iconoclast, 2004, p. 41.

²⁴ YOUNG, Alison, “Criminal images: The affective judgment of graffiti and street art” en *Crime Media Culture*, 18 de julio de 2021, disponible en https://www.academia.edu/2382968/Criminal_Images_the_affective_judgment_of_street_art_and_graffiti?email_work_card=view-paper.

adición de etiquetas adhesivas (*stickers*), engrudo, el uso de esténciles, la incorporación de carteles publicitarios o la yuxtaposición con la señalización urbana.

Pero tanto “grafiteros” como artistas callejeros, para lograr visibilidad para sus obras, suelen colocarlas en ubicaciones estratégicas y, muchas veces, prohibidas. Ya hemos mencionado los vagones ferroviarios y los del subterráneo, pero hay infinidad de otros casos.

El inglés Banksy, por ejemplo (típico artista callejero, antes que “grafitero”), pintó una enorme leyenda en el recinto de los elefantes en el zoológico de Londres donde, simulando un manuscrito de los propios animales, decía: “Quiero salir de aquí; este lugar es muy frío; el guardián tiene mal olor; me aburro, me aburro, me aburro”. El artista establece, por interpósita persona (en este caso, el elefante), un diálogo intelectual con el espectador/visitante de un zoológico; genera, por medio de su obra plástica, una corriente de simpatía con el público.

Por casualidad, el uso de los elefantes sirve quizás para marcar las diferencias entre “grafiteros” y artistas callejeros. Cuando en 1971 corrió la noticia (falsa) de que Cornbread, un famoso “grafitero” de Pensilvania, había muerto, uno de sus competidores (Taki) pintó en el flanco del elefante del zoológico local la expresión “Cornbread vive”. La colocación atípica del *tag* en un “escenario móvil” colocó la barra en un sitio aún más alto para el resto de los grafiteros locales. Obviamente, el mensaje estaba limitado solo a quienes tenían alguna noción acerca de la existencia de Cornbread.

El uso del humor, el absurdo y la ironía son propios de los *street artists*, pero no de los “grafiteros”. El arte callejero con frecuencia usa y altera imágenes preexistentes, expuestas en lugares públicos (como los carteles publicitarios), para darles un significado distinto del original. En 1995, el ya mencionado artista neoyorquino Brian Donnelly (que trabaja con el seudónimo de KAWS) consiguió, no se sabe por qué medios, las llaves de acceso a las vitrinas donde se exhibe publicidad gráfica en las calles y, en particular, en las paradas de transporte público. Reemplazó así los carteles existentes por otros en los que los personajes y eslóganes habían sido modificados. De ese modo, los modelos aparecían luciendo máscaras monstruosas, adoptaban poses de notable erotismo o se convertían en seres extraterrestres.

Estas actitudes contrastan claramente con el grafiti, que no intenta (antes bien, rechaza) el diálogo con el espectador común. Los lectores notarán, sin duda, la analogía con ciertas corrientes o posiciones literarias (como la de Virginia Woolf), que, desembarazándose de formalismos, han intentado establecer el diálogo con el *common reader*; esto es, con el lector que lee por placer (en este caso, el espectador que observa complacido) y no con el erudito o quien debe leer por obligación.

Por supuesto que hay casos de artistas callejeros que, aun alejados del hermetismo del grafiti, mantienen el uso de ciertos “códigos secretos” necesarios para la apreciación de su obra, de modo tal que esta no tenga significado alguno para quien no posea cierta información previa. Por ejemplo, un artista callejero

londinense conocido como Caliper Boy ha creado numerosas obras de arte basándose en la historia de un personaje de ficción del mismo nombre, un joven boca sucia y tosco nacido en un barrio pobre, a quien ha convertido en la figura central de numerosos afiches pegados con engrudo en todo Londres. En todos ellos luce la leyenda “*dirty little secret*” (“un pequeño y sucio secreto”). Para el espectador inadvertido, los afiches son relativamente incomprensibles. Quienes están al tanto de la historia, sin embargo, se sienten privilegiados al compartir su significado con el artista ²⁵.

Obviamente, no por ser callejero ese tipo de arte es necesariamente valioso, ni por estar en la calle tiene, forzosamente, valor artístico. En ese sentido, la crítica Francesca Gavin ha escrito en un diario inglés ²⁶:

“¿Es el arte callejero realmente estúpido? Cada vez que los principales medios de difusión se refieren al arte callejero se lo trata con desdén. Es siempre un poco en chiste. Generalmente se lo acompaña con malas imágenes de algún rapero o un *skateboarder*. Se convierte en un doloroso y gran cliché sobre adolescentes. Cada vez que un artista o un crítico intenta decir algo interesante sobre qué opina el arte callejero sobre la sociedad contemporánea o examinar su contexto político, artístico o social es rápidamente eliminado. Los medios parecen estar enamorados de la fórmula del arte callejero. Esto es, algo creado por chicos malos a los que debería imponerse un toque de queda y arrancarles sus capuchas. Son vándalos insensatos que garabatean basura superficial sobre las paredes de modo que otros adolescentes tengan algo lindo para mirar mientras hacen *skateboard*. ¡Qué fácil es quedarse en lo superficial en lugar de investigar! ¡O examinar las obras! Me aburre la pregunta ‘¿quién es Banksy?’. ¿Está su obra tan vacía de contenido que los medios se rehúsan a analizar su contenido? ¿Es el arte callejero un fenómeno sin contenido y solo con métodos? Por supuesto que hay un montón de arte callejero malo e insípido. Algunas galerías de arte están llenas de basura que parecen el ‘Salón de la Fama’ del estencil. Pero hay artistas que realizan intervenciones callejeras que son subversivas, que son interesantes, que merecen que se les reconozcan sus méritos. [...] Quizás Banksy haya dado origen a una oleada de pretenciosos usuarios de estencil, pero existe algo más que simples escolares escribiendo en las paredes de los baños”.

²⁵ En la ficción, Caliper Boy merodea los callejones más tenebrosos y húmedos de Londres desde comienzos del siglo XIX. Su madre era una prostituta que lo mantuvo encerrado en el sótano de un burdel, por lo que Caliper Boy era “su pequeño y sucio secreto”. A la edad de doce años logró escapar y desde ese momento recorre las calles más insalubres en busca de su padre desconocido, donde es reconocido como rey por los pordioseros y vagabundos. Recientemente ha obtenido la ayuda de una orden secreta conformada por deformes y débiles mentales.

²⁶ GAVIN, Francesca, “Enough of this jokey approach to street art” en *The Guardian*, 16 julio 2008, disponible en <https://www.theguardian.com/artanddesign/artblog/2008/jul/16/streetartstupid>.

4. GRAFITI Y ARTE CALLEJERO EN BUENOS AIRES

En el contexto argentino, se ha señalado que, con referencia al grafiti y al *street art*, el caso de Buenos Aires replica algunas de las características que este modo de expresión tiene en otras grandes ciudades.

Pero también muestra sus particularidades: “la ciudad cuenta con una tradición de arte y muralismo político que se remonta a las primeras décadas del siglo XX, sobre todo a partir de la visita del mexicano Alfredo Siqueiros. Además, las paredes siempre fueron espacio de confrontación y lucha entre partidos políticos, que pintan sus consignas mientras tapan las pintadas de los rivales. Más cerca en el tiempo, el grafiti aparece localmente asociado a subculturas jóvenes. Junto con los escritos personales (‘Marta te quiero’) y de apoyo a alguna pasión (‘River Campeón’), gran parte de los grafitis encontrados en la vía pública durante la década del ochenta consistían en frases que, de manera lúdica e irónica, buscaban incomodar con su mensaje. A partir de los años noventa, con la apertura de las importaciones y las comunicaciones globalizadas, el grafiti se fue complejizando y dio lugar a otros más visuales. Si bien hubo algunos que continuaron con los mensajes sociales y políticos, muchos de ellos simplemente buscaban marcar territorio (*tagging*) en un juego cerrado —que ya no interpelaba al peatón, sino que requería de cierto conocimiento del código utilizado— en vinculación con nuevos formatos y técnicas que se expandieron gracias a la posibilidad de estos jóvenes de viajar al exterior y el furor internacional por el *hip hop*, música asociada a esta práctica.

”Por otro lado, para comprender el florecimiento local de esta expresión hay que detenerse en ciertos rasgos idiosincráticos de la Ciudad de Buenos Aires. [...] Una singularidad de la capital argentina es la alta tolerancia a los ilegalismos, lo que hace que tradicionalmente el grafiti haya podido expandirse con mayor o menor preeminencia, pero de manera ubicua en la ciudad y alrededores. No obstante, el verdadero despegue local aparece ya con el mote de ‘arte urbano’ luego de la crisis económica e institucional de 2001, pues en ese momento se revaloriza la idea de tomar la calle. Este contexto generó una multiplicidad de colectivos que no solo pintaban (en) la calle, sino que hacían intervenciones urbanas de distinto tipo destinadas a reflejar la crisis en la que estaba inmerso el país. De ese momento convulsionado surge también la consigna de pintar las paredes como forma de resistencia a las imágenes publicitarias que inundaban la ciudad, ajenas a la pauperización de su población. Sin embargo, durante el proceso de recuperación económica, este movimiento fue rápidamente cooptado por el mercado. Como resultado, muchos colectivos terminaron disgregándose y aparecieron con más fuerza las individualidades”²⁷.

²⁷ GONZÁLEZ BRACCO, Mercedes, “Arte urbano: entre la mercantilización y la resistencia. El caso de La Boca (Buenos Aires)” en *Cuadernos de Antropología Social*, 50, disponible en <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/CAS/article/view/5523>.

5. DESARROLLO HISTÓRICO E “ILEGALIDAD” DEL GRAFITI Y DEL ARTE CALLEJERO

Para el análisis jurídico del arte callejero, es determinante el hecho de que todos los “grafiteros” y una enorme mayoría de los artistas callejeros comparten un factor en común: su actividad es ilegal. “La ilegalidad es el principal activo del grafiti y del arte callejero y, al mismo tiempo, su principal dificultad. Mientras por un lado permite actuar fuera de los códigos y normas de la sociedad, lo que facilita conservar un aire de misterio implícito en toda subcultura, al mismo tiempo impide la entrada al mundo del arte consagrado”²⁸. Esta frase, de 2004, como veremos, ha quedado desactualizada en lo que a la “consagración” se refiere.

La ilegalidad del grafiti (y de su descendiente, el arte callejero) no es un concepto nuevo: “siempre hubo quienes quisieron hacerse conocidos o divulgar sus problemas y opiniones. [...] Desde el siglo I a.C., los romanos grababan insultos, nombres y comentarios acerca de sus gladiadores favoritos sobre las paredes de los edificios públicos, mientras que los mayas hacían algo parecido en el otro confín del mundo. Si bien había quienes no aplaudían esta práctica (entre ellos Plutarco), estaba ampliamente aceptada como modo de expresión y comunicación. Pero fue recién a partir de la Revolución Francesa que actos de este tipo fueron asociados a la destrucción de bienes públicos y comenzaron a ser considerados como hechos vandálicos”²⁹.

La ilegalidad del grafiti, como dijimos, es una de sus características intrínsecas. Cuando a partir de los inicios del siglo XX comenzaron a verse las primeras pintadas en vagones ferroviarios en los Estados Unidos (tendencia que se incrementó durante la Gran Depresión con el aumento del número de vagabundos que recorrían el país de costa a costa), el grafiti era un modo de demostrar el desprecio por la obligación de pagar un boleto ferroviario.

²⁸ Rose, A. y Strike, C., *op. cit.*; ROSS, Jeffrey Ian (comp.) *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*, Nueva York, Routledge International Handbooks 2016.

²⁹ KEENER, Katherine, *op. cit.*



“Kilroy estuvo aquí”, grafiti sobre el monumento a los caídos en la Segunda Guerra Mundial, Washington D.C., Estados Unidos.

Simultáneamente, las pandillas juveniles (o *gangs*) activas en los grandes conglomerados urbanos de los Estados Unidos comenzaron a usar los grafitis como medio de establecer las fronteras de sus respectivas zonas de influencia, donde no desarrollaban, precisamente, tareas de caridad.

Y durante la Segunda Guerra Mundial, como evidencia de una camaradería y falta de disciplina por encima de fronteras y escalas jerárquicas, los soldados estadounidenses dispersos por Europa replicaron en cuanta pared fuera posible un grafiti con la leyenda “Aquí estuvo Kilroy”, acompañado de un sencillo dibujo de un hombre con una larga nariz que se asomaba tras un muro. De factura modesta, los primeros grafitis fueron (y continúan siéndolo) un modo de expresión generalizado para demostrar la existencia de “pequeños desconocidos” que, ante terceros, festejaban su desprecio o incumplimiento de la ley.

Todo cambió cuando un vendedor de pinturas, Edward H. Seymour, en Sycamore, Illinois, Estados Unidos, en 1949, desarrolló la herramienta por medio de la cual los jóvenes rebeldes, las pandillas juveniles, los “grafiteros”, los artistas y los manifestantes encontraron un medio de expresión: la pintura en aerosol ³⁰. Esa invención permitió mayor velocidad, facilidad de transporte y durabilidad del resultado. Con el tiempo, los fabricantes de pintura en aerosol comenzaron a producir elementos especiales para “grafiteros”, como boquillas

³⁰ GREENBAUM, Hilary y RUBINSTEIN, Dana, “The origin of spray paint” en *The New York Times*, 4 de noviembre de 2011.

y tapas de distintos calibres para “trabajos” caligráficos más elaborados, amén de colores más vivos y pinturas de distintos espesores y consistencias.

Eso llevó a un crecimiento enorme del grafiti, otra vez en las grandes ciudades de los Estados Unidos, principalmente en Nueva York y Filadelfia. Pero los trazos simples de los años sesenta (los *tags*) se transformaron en una escritura mucho más compleja, estilizada y colorida y se fueron desprendiendo de su contenido de mero mensaje para expresar otros conceptos y valores vinculados con lo estético.

El grafiti tradicional quedó reducido a algo así como un deporte en el que cada participante alardea acerca de dónde es capaz de estampar su nombre y qué territorio puede marcar como propio. También se convirtió, como dijimos, en un medio de comunicación hermético y clandestino que solo otros “grafiteros” comprendían cabalmente. El punto en común de todos ellos es la ilegalidad, y su principal “virtud”, la osadía en el uso de bienes públicos como soporte de su mensaje. La necesidad de demostrar con rapidez una presencia ubicua llevó a la creación de un estilo llamado *throw up*, “vómito”, “flopeo” o “pota”, de letras redondeadas como burbujas, con apenas dos colores: uno central y otro marcando el contorno exterior de los caracteres.

Los vagones de los trenes suburbanos y del subterráneo de Nueva York se convirtieron en el objetivo máspreciado de los “grafiteros”, no solo puesto que las “obras” pintadas sobre sus carrocerías serían vistas por miles de personas, sino porque al mismo tiempo la ejecución de la obra implicaba mayores riesgos de ser detenidos por la comisión del delito de daño.

El estatus jurídico del grafiti en general y del arte callejero en particular (y, sobre todo, su criminalización) es consecuencia de una concepción filosófica y política según la cual las ciudades son sitios de producción cultural y estética, comprometidas en un proceso continuo de desarrollo y cuidado de su imagen pública, la innovación arquitectónica, la estatuaría urbana, el control de la publicidad y la señalética, el mantenimiento de la limpieza y el alumbrado, el sostén de las actividades culturales en el espacio público (abierto o cerrado) y el arte público. La continua producción cultural urbana está sostenida por una variedad de normas jurídicas de todo tipo, desde reglas de planificación urbana a ordenanzas municipales y principios de orden público. A veces, para sus habitantes, el proceso urbano de producción cultural es imperceptible; en otros casos, se lo discute, se lo cuestiona o impugna judicialmente o queda sometido a los vaivenes de la opinión pública. Algunas “intervenciones” inesperadas o no queridas en el espacio urbano llevan a su criminalización y a la censura a quienes son identificados como sus responsables. Ese es el típico caso del grafiti y del arte callejero ³¹.

No es casualidad que en los Estados Unidos, donde el grafiti (tal como lo conocemos hoy) y el arte callejero tuvieron sus primeras manifestaciones, el

³¹ YOUNG, Alison, *op. cit.*

Ministerio de Justicia ³² lo haya clasificado en varios tipos: (a) el *gang graffiti*, usado por pandillas para marcar su territorio o amenazar a grupos rivales; (b) el *tagger graffiti*, muchas veces sencillo pero de gran tamaño para exhibir el nombre o seudónimo de su autor; (c) el convencional, como acto espontáneo derivado de la “exuberancia juvenil”, muchas veces malicioso; (d) el ideológico, que transmite mensajes políticos o cargados de odio racial, religioso o étnico.

En cambio, quienes abandonaron el grafiti como simple medio de comunicación entre pares para convertirse en artistas callejeros adoptaron una mayor sofisticación estética, niveles más altos de complejidad y técnicas novedosas. La caligrafía utilizada pasó a ser más elaborada. Así nacieron obras de tres colores, con fondo y personajes, o las llamadas “producciones” (grupos de obras de varios artistas con colores combinados entre ellas). Por eso, hay quienes llaman al arte urbano o callejero “post grafiti”, con el argumento de que no solo ha avanzado en el uso y aplicación de técnicas complejas, como el uso del estencil o plantillas, por ejemplo, sino que también ha servido para moldear una diferente percepción social y cultural acerca de lo que el arte urbano significa.

A partir de los años ochenta, el grafiti se asoció con la creciente corriente del *hip hop* y ambos, retroalimentándose, se convirtieron en símbolos de un movimiento contracultural. Para algunos, así nació el *street art*, hoy incorporado al canon de la historia del arte gracias a la aparición de grandes artistas como los ya mencionados Banksy o Brian Donnelly.

Obviamente, el hecho de que el grafiti primero y el *street art* después quedaran asociados con un movimiento contracultural estadounidense hizo que, a la larga, adquirieran una fuerte raigambre en ese país, que se convirtió en su principal mercado. La influencia de los Estados Unidos (lo que algunos llaman equívocamente “colonialismo cultural”) hizo el resto.

Al arte urbano se lo ha llamado el arte del siglo XXI y comparte muchas características con los jóvenes nacidos en este siglo: es evanescente, no institucional, rebelde, efímero y provocativo, y su capacidad de transmisión identitaria se transmite capilarmente en todo el mundo; es arte invasivo, pues invade el espacio público; y aun cuando en algunos casos ya no se lo considere en muchos lugares como un hecho delictivo, el arte callejero, para algunos, es el crimen de afirmar la propia identidad de un modo socialmente no aceptado. Alguien dijo que la expresión *street art* tiene tantas facetas como el diamante más brillante e inútil del mundo.

³² Oficina de Servicios Policiales Orientados a la Comunidad del Departamento de Justicia de EE.UU., Manual de Recursos Penales, disponible en su idioma original en <https://www.justice.gov/archives/jm/criminal-resource-manual>.



Keith Haring, “Sin título” (“El mural de The Grace House”), 1983-84.

Las objeciones al *street art* como arte propiamente dicho no derivan solamente de quienes lo consideran una expresión de vandalismo. El antropólogo inglés Rafael Schacter ³³, que ha investigado en profundidad el grafiti y el arte callejero, sostiene que son técnicas ornamentales, meramente decorativas, inscriptas en una modalidad ritual perteneciente a un entorno lúdico y “performativo”, por lo que los descarta tanto como arte y como expresión de vandalismo.

Pero, además de las visiones críticas desde el punto de vista artístico, la valoración del grafiti y, sobre todo, la del *street art* como expresión plástica legítima es cuestión controvertida, puesto que, bajo las leyes penales de casi todos los países, pintar o efectuar marcas sobre un inmueble ajeno constituye el delito de daño.

6. ¿DAÑO O VANDALISMO?

El art. 183 del Cód. Penal argentino sanciona (en lo que nos interesa) a quien de cualquier modo dañare una cosa inmueble, total o parcialmente. Llevar adelante esa conducta “en caminos, paseos u otros bienes de uso público; o en tumbas, signos conmemorativos, monumentos, estatuas, cuadros u otros objetos de arte colocados en edificios o lugares públicos” constituye un agravante.

En España la solución es similar, pero el monto del daño tiene relevancia: el delito se sanciona con una pena de multa de uno a tres meses, si la cuantía de aquel no excede de 400 euros (art. 263, Cód. Penal), hasta una pena de prisión de seis meses a tres años o multa de doce a veinticuatro meses si se causa un daño a bienes de valor histórico (art. 323).

³³ Véase ANAPUR, Eli, “Attempting to define Intermural Art, Graffiti and Street Art” en *Widewalls*, 11 febrero 2017, disponible en <https://www.widewalls.ch/magazine/intermural-art>.

En Francia, el art. 322-1 del Cód. Penal califica la destrucción, degradación o deterioro de un bien ajeno con una pena de dos años de prisión y multa de 30.000 euros, excepto en el caso de daños menores. Pero “el hecho de efectuar inscripciones, signos o dibujos sin autorización previa sobre fachadas, vehículos, vías públicas o mobiliario urbano está penado con multa de 3.750 euros y una pena de trabajos en el interés público, salvo que se trate de daños menores”. El art. 322-3 incluye como agravantes, entre otros, el actuar en grupo o el daño a bienes dedicados al uso o a la decoración pública o pertenecientes al dominio público. Y el art. 322-3-1 agrava las penas en caso de afectarse bienes culturales.

En Italia, el delito de *deturpamento e imbrattamento* está penado en el art. 639 del Cód. Penal, según el cual el autor (en caso de acción privada iniciada por la víctima del daño) puede ser multado hasta 103 euros. Si el daño se comete sobre inmuebles públicos o medios de transporte constituye un delito de acción pública cuya pena es reclusión de uno a seis meses y multa de 300 a mil euros. A partir de una reforma reciente ³⁴, el juez puede obligar al condenado a limpiar o reconstruir lo dañado o cubrir los gastos respectivos o, incluso, a realizar tareas comunitarias por un tiempo que no puede superar el plazo de la pena impuesta.

En los Estados Unidos, como regla general (pues los Códigos Penales son de competencia estadual), los daños a la propiedad privada constituyen vandalismo (“el deterioro voluntario de una propiedad privada”). Cuando el daño físico es hecho a edificios públicos (*depredation*) constituye un delito *per se* y autónomo, no un agravante de otras figuras penales, que requiere dolo específico. Por consiguiente, cualquier grafiti o pintura mural sobre un edificio público constituye delito, dado su carácter siempre intencional, pero, a diferencia del derecho continental, el Estado debe demostrar la cuantía del daño ³⁵. El delito es sancionado con multas en función del importe de dicho daño y con hasta diez años de prisión cuando el daño supera los cien dólares ³⁶. Existen además normas locales que imponen multas a los autores de grafitis, restringen la venta de pintura en aerosol a menores de edad u obligan a los propietarios a eliminar a su costa los grafitis o murales realizados sin permiso (aun cuando el mismo propietario reconozca su valor estético o comercial) ³⁷.

Como puede observarse, en los países de derecho continental los jueces tienen cierto grado de laxitud para determinar la pena aplicable, basándose en la extensión del daño, los medios utilizados, etc. En los Estados Unidos, en cambio, la extensión de la pena está dada meramente por el importe del daño.

³⁴ Decreto Ley del 20 febrero de 2017 n. 14.

³⁵ *United States v. Seaman*, 18 F.3d 649, 651 (9th Cir.), 1994.

³⁶ Véase *Violent Crime Control and Law Enforcement Act* de 1994, Pub. L. 103-322, § 330016, 108 Stat. 1796, 2146-47 (1994); codificado bajo 18 U.S.C. §§ 3559(a), 3571.

³⁷ San Francisco Public Works Code, art. 23, sección 1300 “Graffiti removal” en <https://www.sfpublishworks.org/graffiti>.

7. MÁS ALLÁ DEL DERECHO PENAL: OTROS ASPECTOS JURÍDICOS

Además de las derivadas del derecho penal, es grande la cantidad de otras áreas del derecho que aparecen involucradas o afectadas por el fenómeno del arte callejero, siempre como consecuencia del hecho de que esta forma de expresión genera un choque entre dos derechos fundamentales de raíz constitucional y pertenecientes a personas diferentes: nos referimos al conflicto que se suscita entre el derecho de propiedad, por un lado, y el derecho a la libertad de expresión, por el otro.

Esto es así porque el *street art* genera, por su propia naturaleza, un conflicto entre el propietario del soporte físico donde se fija la obra y el artista. Esto es consecuencia de que el arte callejero se caracteriza por realizar obras de arte sobre un soporte propiedad de un tercero (público o privado), con o sin su autorización.

En consecuencia, hay básicamente dos grandes categorías jurídicas de arte callejero: (a) la de la obra autorizada, y (b) la de la obra realizada ilícitamente sin el consentimiento del propietario del soporte. En ambos casos, partimos de la presunción legal de que *la obra de arte callejero, por su adhesión al soporte, se convierte en un inmueble por accesión*.

Pero existen, también, otras circunstancias de hecho bajo las cuales las obras de arte callejero pueden ser consideradas cosas muebles; en particular, *cosas abandonadas por su dueño o cosas perdidas*.

Con respecto a las dos categorías básicas a las que nos hemos referido, ¿existe arte callejero llevado a cabo con el consentimiento del propietario del inmueble? Sí, claramente. La ciudad de Chicago, por ejemplo, tiene una base de datos para salvaguardar el arte callejero (y aun el grafiti) —creada luego de que una obra del artista Blek le Rat fuera repintada por error— que, para su inclusión, exige que las obras sean legales y no fruto del vandalismo.

8. LAS OBRAS DE ARTE CALLEJERO COMO INMUEBLES POR ACCESIÓN

Cuando la obra de arte callejero se realiza con el consentimiento del propietario del inmueble usado como soporte (una pared, una puerta, un muro, una superficie horizontal, etc.), el derecho de propiedad de la obra recaerá sobre el propietario de aquel, en virtud de lo que establece el art. 226 del Cód. Civ. y Com. acerca de los inmuebles por accesión: esto es, “las cosas muebles que se encuentran inmovilizadas por su adhesión física al suelo con carácter perdurable. En ese caso forman un todo con el inmueble y *no pueden ser objeto de un derecho separado sin la voluntad del propietario...*”.

La confección de un mural con permiso del propietario del soporte es un caso de construcción efectuada con materiales propios sobre inmueble ajeno.

En nuestra opinión, el texto del art. 1962 del Cód. Civ. y Com. es confuso, a diferencia del texto del art. 2588 del Cód. Civil de Vélez, que era mucho más claro.

En efecto, el Código actual dice, en lo que nos interesa, que “si la construcción es realizada por un tercero, los materiales pertenecen al dueño del inmueble quien debe indemnizar el mayor valor adquirido”. El anterior decía, en lo que nos interesa: “cuando de buena fe se edificare con materiales propios en terreno ajeno, el dueño del terreno tendrá derecho para hacer suya la obra, previas las indemnizaciones correspondientes al edificante de buena fe, sin que este pueda destruir lo que hubiese edificado no consintiéndolo el dueño del terreno”.

El Código Civil francés, por su parte, en el art. 553 dice: “todas las construcciones [...] y obras sobre un terreno o en su interior se presumen que fueron hechas por el propietario a su costa, si no se prueba lo contrario...”. Y según el art. 555, cuando las construcciones y obras han sido hechas por un tercero y con materiales pertenecientes a este último, el propietario tiene derecho a conservarlas u obligar al tercero a retirarlas. Si el propietario exigiera la supresión de las obras, esta será llevada a cabo a costa del tercero, que puede ser condenado a pagar los daños eventualmente sufridos por el propietario. Si este prefiere conservarlas, deberá reembolsar al tercero, sea en una suma igual a la del mayor valor adquirido por la propiedad o a la del costo de los materiales y la mano de obra estimada a la fecha del reembolso, teniendo en cuenta el estado en que se encuentran esas obras y construcciones.

En el mismo sentido, el art. 358 del Cód. Civil español es más breve y explícito: “Lo edificado en predios ajenos, y las mejoras o reparaciones hechas en ellos, pertenecen al dueño de los mismos”.

Pero los Códigos mencionados carecen de un equivalente al art. 936, inc. 4º, del Cód. Civil italiano: “El propietario no puede obligar al tercero a quitar [...] las construcciones u obras cuando fueron hechas con su conocimiento o hechas por el tercero en buena fe”.

La accesión, obviamente, también existe en el derecho anglosajón, entendida como la adquisición de la propiedad sobre una cosa mediante su conversión en otra diferente por medio del trabajo sobre ella o por su incorporación mediante su unión con otra. Sin embargo, el derecho estadounidense no se preocupa tanto por el medio al que la cosa se fija o adhiere, sino por el modo en el que esa anexión o accesión tiene lugar ³⁸.

De este modo, si la cosa accesoria no puede ser identificada y separada sin daño a la cosa original, el propietario de esta se convierte en propietario

³⁸ CARRON, Louise, “Street Art: Is Copyright for “Losers©TM”? — A Comparative Perspective on the French and American Legal Approach to Street Art” en *New York State Bar Association*, disponible en <https://nysba.org/street-art-is-copyright-for-losers-a-comparative-perspective-on-the-french-and-american-legal-approach-to-street-art/>.

de ambas ³⁹. Este principio fue aplicado en un caso ocurrido en Inglaterra, en el que una obra de Banksy fue declarada como perteneciente al locador y no al locatario del edificio, que la había despegado de la pared para venderla en una subasta ⁴⁰. La misma solución fue aplicada en el caso de una obra de Keith Haring realizada en un centro juvenil de Nueva York: fue “despegada” del muro para ser vendida por la iglesia propietaria del inmueble en casi cuatro millones de dólares. Medía 25 metros de largo, se extendía sobre 10 grandes baldosones e incluía muchas de las figuras emblemáticas de Haring.

Distintos y mucho más frecuentes son los casos que surgen cuando la obra es realizada sin permiso o autorización del titular del inmueble utilizado como soporte. Pueden faltar, en rigor, dos tipos de autorizaciones, y esto puede ocurrir acumulativamente: (a) la autorización del titular del soporte y, además, (b) la del titular de los derechos intelectuales si la imagen incorporada a ese soporte es obra de un tercero (como podría ocurrir cuando el artista reproduce una imagen de otro artista o imágenes de personas físicas).

(a) En el caso más habitual de falta de autorización del propietario del inmueble, la regla general (como en el caso de las obras llevadas a cabo con autorización del propietario del soporte) es que el titular de este pasa a ser titular de la obra, y al artista le corresponderá la propiedad intelectual sobre aquella.

Pero si el artista es de mala fe, según el art. 1962 del Cód. Civ. y Com., el dueño del inmueble puede exigirle que reponga la cosa al estado anterior a su costa, “a menos que la diferencia de valor sea importante, en cuyo caso debe el valor de los materiales y el trabajo, si no prefiere abdicar su derecho con indemnización del valor del inmueble y del daño”. En la versión de Vélez, el derogado art. 2589 decía: “Si se ha edificado [...] de mala fe en terreno ajeno, el dueño del terreno puede pedir la demolición de la obra y la reposición de las cosas a su estado primitivo, a costa del edificante [...]. Pero si quisiere conservar lo hecho, debe el mayor valor adquirido por el inmueble”.

Según el derecho español, que resulta más claro al respecto: “El que edifica, planta o siembra de mala fe en terreno ajeno pierde lo edificado, plantado

³⁹ 1 Am. Jur. 2d Accession and Confusion § 1: “Un método para la adquisición del derecho de dominio es a través de la accesión artificial, que puede ser definida como el derecho de dominio que se adquiere ya sea como resultado del propio trabajo sobre una cosa, por la mejora de esta o por su adición o combinación con otra cosa propia o de propiedad de un tercero. La especificación comprende el caso de quien, mediante su trabajo o habilidad, crea una cosa nueva a partir de la cosa de un tercero, como cuando el mármol es convertido en una estatua o una tela convertida en un vestido. Se lo llama generalmente “accesión por el trabajo o la habilidad”. Aquí no queda nada de la cosa original y una cosa nueva se crea. La accesión o adjunción ocurre cuando dos o más cosas que pueden distinguirse una de otra se unifican en una sola y el nuevo producto se identifica con sólo una de las cosas preexistentes. La especificación es la combinación de dos cosas similares que no pueden ser diferenciadas y cuya sustancia es del mismo tipo que la de las cosas preexistentes».

⁴⁰ *The Creative Foundation v. Dreamland Leisure Ltd.*, 11 Sep. 2015 [2015] EWHC 2556 (Ch). El caso involucró una obra llamada “Art Buff”; véase NEGRI, Juan Javier, “Banksy y el constante desafío del arte callejero” en *Dos Minutos de Doctrina* XVII:899, 6 octubre 2020.

o sembrado, sin derecho a indemnización” (art. 362). En cambio, en el derecho italiano, la remoción solo puede ser exigida dentro de un plazo de seis meses de haber tenido noticia de la incorporación de la obra al soporte (art. 936, Cód. Civil).

Dada la relevancia del concepto de adhesión, en algunos países de derecho anglosajón hay artistas que la evitan, reutilizando la suciedad de la pared como materia prima (como quien escribe con el dedo sobre un cristal empañado) para evitar que se entienda que hubo adhesión o fijación. A este proceso (que permite eludir posibles sanciones penales y discusiones con los propietarios del soporte) se lo llama *reverse graffiti*, *clean tagging* o “graffiti ecológico”⁴¹.

(b) Un segundo caso de falta de consentimiento existe cuando está ausente la autorización del artista cuya obra es reproducida por un artista callejero. En principio, habrá una violación del derecho de autor del artista cuya obra fue reproducida sin permiso, a menos que (i) los derechos de este ya no se encuentren bajo el dominio privado por haber transcurrido el plazo de protección legal, o (ii) se trate de un caso de “apropiacionismo”, esto es, que la nueva obra pueda considerarse autónoma con respecto a la anterior y constituye una “desviación semántica”, como diría Jacques Derrida.

9. OTRAS ALTERNATIVAS: LA *DICATIO AD PATRIAM* Y LA *EQUITABLE DIVISION*

En Italia ha surgido recientemente la doctrina según la cual la tolerancia del propietario a la exhibición pública de un mural sobre un soporte de su propiedad constituye una *dicatio ad patriam*, es decir, la constitución de una servidumbre administrativa por parte de dicho propietario: en otras palabras, la puesta a disposición de un bien privado para la satisfacción de exigencias colectivas con carácter de permanencia, esto es, no de carácter precario ni en virtud de una mera tolerancia.

La así llamada *dicatio ad patriam* como modo de constitución de una servidumbre de uso público sobre un bien privado consiste en el comportamiento del propietario que, aun cuando no esté dirigido intencionalmente a dar vida a un derecho al uso público, pone voluntariamente y con carácter continuo (no precario) un bien propio a disposición de la colectividad, permitiendo su uso (lo que perfecciona su existencia) sin que sea necesario acto negocial alguno, para satisfacer una exigencia común de los miembros de esa colectividad *uti cives*, independientemente de los motivos por los cuales se adopte ese comportamiento, de su espontaneidad o del espíritu que lo anima⁴².

⁴¹ Véase la definición en https://es.wikipedia.org/wiki/Graffiti_ecol%C3%B3gico.

⁴² La jurisprudencia italiana se ha referido al instituto en varios fallos: Cass. Civ., Sez. II, sent. n. 12167 del 12.08.2002; Sez. II, sent. n. 7481 del 04.06.2001; Cass. Civ., Sez. II, sent. n. 10574 del 10.12.1994; Cons. Stato, Sez. V — sentencia del 24 de mayo 2007 n. 2618.

Según la doctrina, para la constitución de la servidumbre de uso público no es suficiente la mera utilización de hecho del bien en cuestión por parte de terceros distintos del propietario. Es necesario además: (a) que el bien haya sido puesto a disposición del uso del público en general, sin diferencias ni discriminaciones; (b) que el público haga efectivamente uso de él; y (c) que el uso, más que deberse a la mera tolerancia del titular del derecho, se prolongue en el tiempo más allá del plazo de usucapión ⁴³.

Nótese que el análisis de la *dicatio ad patriam* debe ser efectuado sobre la hipótesis referida al derecho del propietario del inmueble usado como soporte y sobre la base de las estipulaciones referidas al plazo de usucapión. Por consiguiente, las consideraciones anteriores no resultarían aplicables al propietario intelectual de la obra de arte, que sigue siendo el artista, como se discutirá más adelante, a menos que exista de su parte una renuncia expresa a un derecho propio.

Habría así un acto de abandono por parte del artista. Agustín Gordillo quizás la consideraría “una mera restricción”, antes que una servidumbre, como las que se imponen a las obras de arte que quieren salir del país cuando se exige que se haga una primera oferta de ellas a compradores locales.

En los Estados Unidos, se ha sugerido que es injusto que la propiedad de la obra de arte recaiga sobre el propietario del inmueble únicamente, por lo que se propone lo que se ha dado en llamar una división equitativa (*equitable division*). El concepto no es del todo ajeno a nuestro derecho continental: ¿acaso no hay una “división equitativa” entre propietarios ribereños en los casos de acrecentamiento aluvional a lo largo de varios inmuebles, de acuerdo con el art. 1959 del Cód. Civ. y Com., o con respecto a los animales salvajes?

Creemos, sin duda al respecto, que un mural adosado a una pared medianera no puede ser objeto de un derecho *real* separado del derecho real del propietario de esa pared. En otras palabras, el propietario del inmueble no podría vender la obra de arte sin desprenderse también del inmueble, ni el artista podría transferir la propiedad del mural sin transferir la propiedad sobre el soporte. La patente obviedad de lo dicho, sin embargo, ha chocado con la praxis en ciertos casos a los que nos referiremos más adelante.

Como hemos dicho, la realización de una obra de arte callejero llevada a cabo sin el consentimiento del propietario del soporte tiene además consecuencias bajo el derecho penal, pues podría constituir el delito de daño. Es por eso que en muchas circunstancias algunos jueces han considerado a los artistas callejeros más como vándalos que como artistas. En ese sentido, un juez italiano ha establecido que cualquier intervención humana que modifique la estética de un bien contra la voluntad de su propietario, público o privado, configura un delito pasible de sanción, aun cuando el autor goce de fama o prestigio, merecido o no. Excepciones ocasionales a esta regla han ocurrido en algunos casos en los

⁴³ Consejo de Estado, sec. V, 21 junio 2007, n. 3316).

que el inmueble al que se adhirió la obra estaba ya en ruinas. Así, por ejemplo, Manu Invisible, un artista callejero italiano, fue absuelto de la acusación de vandalismo sobre un edificio de Milán no solo porque la fachada del inmueble había sido pintada por otros artistas con anterioridad, sino porque su intervención había embellecido el lugar y su prestigio era indudable ⁴⁴.

Hay, sin embargo, decisiones en contrario, como un caso de 2016 en Bolognia en el que el juez resolvió condenar penalmente a una artista con el argumento de que el tipo penal de daño se configura aun cuando el soporte tuviera evidencias de degradación o de leyendas o pinturas anteriores. Incluso se ha argumentado que la represión penal, en esos casos, viola la libertad de expresión.

Obviamente, los conflictos que pueden suscitarse entre el propietario del inmueble que opera de soporte a la obra de arte callejero y el artista encontrarán, como punto de partida para su solución, la disposición del art. 1866 del Cód. Civ. y Com.: “el derecho real atribuye a su titular la facultad de [...] hacer valer su preferencia con respecto a otro derecho real o personal que haya obtenido oponibilidad posteriormente”.

10. LOS DERECHOS INTELECTUALES SOBRE EL ARTE CALLEJERO

Además de los derechos de propiedad sobre la obra de arte callejero (a veces dudosos, como se ha visto), también existe un derecho intelectual en cabeza del artista y, como tal, protegido. Ello es así porque a pesar de que muchas de las obras de *street art* estén plasmadas en la vía pública o sobre bienes privados y *cualquiera sea la solución relativa a la propiedad sobre el soporte, en nuestra opinión existe un derecho intelectual del autor sobre la obra de arte callejero, salvo que contractualmente se haya previsto lo contrario.*

Bajo las normas de propiedad intelectual de la mayoría de los países, la ley garantiza la propiedad intelectual de una obra a su autor (y los consiguientes derechos económicos y morales) por el mero hecho de su creación y siempre y cuando esta sea original (en algunas jurisdicciones, como los Estados Unidos, se requiere como requisito adicional el registro de la obra).

Creación. No es este el lugar para efectuar un análisis acerca de si los conceptos de “creación” del derecho continental y de *fixation* (fijación) del derecho anglosajón son idénticos. Pero ambos parecen tener en común la característica de proteger la obra de arte solo en cuanto esta sea algo más que una mera idea y existe como un medio de expresión tangible, susceptible de ser percibido, comunicado o reproducido: “al adoptar una forma sensible, esta manifestación [la obra de arte] es la obra protegida, pero no la idea contenida en la misma” ⁴⁵.

⁴⁴ Suprema Corte (*Cassazione penale*, sez. IV, 5 abril 2016 n. 16371).

⁴⁵ LIPSZYC, Delia, *Régimen legal de la propiedad intelectual*, Buenos Aires, Depalma, 2019, p. 64.

Según la doctrina estadounidense, el carácter muchas veces efímero del arte callejero no es un obstáculo para su protección como propiedad intelectual ⁴⁶. Pero el criterio jurisprudencial ha sido oscilante al respecto, puesto que en el caso de un reclamo acerca de la propiedad intelectual sobre el diseño de un jardín se sostuvo que no existía tal fijación ⁴⁷, mientras que en otro caso el carácter temporario (no ya efímero) del arte callejero no fue obstáculo para reconocer la propiedad intelectual del autor ⁴⁸. Se trata, en definitiva, de una cuestión a resolverse caso por caso.

Originalidad. Esta característica (que, en rigor, la ley argentina no exige explícitamente) se refiere a la exigencia de que la obra “trasunte una labor intelectual creadora que lleve el sello del autor”, como lo ha señalado la jurisprudencia de nuestro país ⁴⁹ y la de los Estados Unidos ⁵⁰; es decir, que la obra haya nacido de su autor, como una creación independiente, con un mínimo de creatividad. La originalidad sí aparece mencionada en las legislaciones de otras jurisdicciones, pero no constituye un estándar demasiado exigente ⁵¹.

Sin embargo, en el caso particular del arte callejero, la jurisprudencia francesa ha exigido que la obra, para ser original, debe “exceder los estereotipos de un género artístico” ⁵².

A pesar de que la ley argentina no cite expresamente el arte urbano en su enumeración de obras plásticas, en la medida en que exista creación y originalidad, las obras de arte callejero estarán protegidas por el plazo establecido por el art. 5º de la ley 11.723, esto es, durante la vida de su autor más setenta años desde el 01 de enero del año siguiente al de la muerte del artista ⁵³.

⁴⁶ CARRON, Louise, *op. cit.*

⁴⁷ *Kelley v. Chicago Park Dist.*, 635 F.3d 290, 303 (7th Cir.), 2011.

⁴⁸ *Cohen v. G&M Realty L.P.*, 988 F. Supp. 2d 212 (E.D.N.Y. 2013); véase NEGRI, Juan Javier, “Grafiteros de Nueva York” en *Dos Minutos de Doctrina*, XV:728, 23 febrero 2018.

⁴⁹ “Rocha c. Frigorífico Armour”, CNCiv. (A), LL 101:413, entre otros.

⁵⁰ Véase el clásico caso *Feist Publications, Inc. v. Rural Telephone Service Co.*, 111 S.Ct. 1282 (1991) en el que la Corte Suprema de los Estados Unidos decidió que la mera información, sin un mínimo de creatividad original, no está protegida por derechos de autor. (El caso trataba acerca de la información contenida en una guía telefónica que era copia de otra).

⁵¹ HUNTER, Dan, *Intellectual Property*, Nueva York, Oxford University Press, 2012, p. 33, citado por CARRON, Louise, *op. cit.*

⁵² En el caso “Samsung”, el Tribunal de Apelaciones de París, 7 mayo 2014, no. 13/06889 sostuvo que el conjunto de obras de arte callejero cuya originalidad se discutía «s’inspire d’une idée artistique répandue dans le mouvement d’art urbain dit aussi «Street art», visant notamment à anthropomorphiser les objets pour en transmuter la banalité de manière poétique, humoristique, onirique, comme l’ont fait beaucoup d’autres artistes depuis plusieurs années» y le negó originalidad. Para colmo, la supuesta víctima de la copia no autorizada reconoció «la proximité de leurs deux univers artistiques, en écrivant notamment: «nous venons de la même planète ou peut-être étions-nous jumelles ou sœurs dans une autre vie”», de sorte que le risque de confusion, loin d’avoir été sciemment recherché, apparaît être le résultat d’une inspiration et d’une thématique communes aux deux artistes, que chacune développe avec son propre savoir-faire». Disponible en <https://www.doctrine.fr/d/CA/Paris/2014/RC916B06BFB97C149AB07>.

⁵³ LIPSZYC, Delia, *op. cit.*, pp. 54 y ss.

Esto significa, en la práctica, que los derechos exclusivos de explotación de la obra de arte callejero antes del vencimiento de ese plazo corresponderán al artista. Por consiguiente, durante el plazo mencionado, los autores podrán autorizar o prohibir la reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de su obra. La naturaleza de estos derechos exclusivos tiene un componente económico, ya que permite al autor recibir una remuneración por la cesión de cualquiera de ellos.

Pero cuando se trata de obras realizadas sin permiso, cabe plantearse si el artista tiene o no un derecho intelectual sobre la obra cuando esta, en realidad, ha surgido como consecuencia de la comisión de un delito penal, como el de daño. Los latinos decían: *ex turpi causa non oritur actio*: “de una causa fundada en la ilegalidad no surge acción alguna”. Los casos son numerosos y el debate permanece abierto en numerosas jurisdicciones.

Hay quienes sostienen que el derecho de autor nace de todas maneras, no obstante las posibles sanciones que otras normas puedan aplicar. Esta teoría es, en nuestra opinión, la aplicable en la Argentina, puesto que la Ley de Propiedad Intelectual no exige presupuesto de legalidad alguno para proteger la creación intelectual, de acuerdo con el art. 1º de la ley 11.723.

Bajo la legislación, la doctrina y la jurisprudencia argentinas, la diferencia entre obra y soporte material es clara: unánimemente se sostiene que “es un error identificar una obra intelectual con los medios de expresión, realización o exteriorización”⁵⁴. Esta conclusión permite sostener que, en nuestra opinión, el artista, aun cuando hubiera realizado una obra sin autorización del propietario del soporte, es titular de los derechos intelectuales y morales sobre la obra.

La misma solución es alcanzada por el derecho italiano: bajo la ley respectiva⁵⁵, es irrelevante si el soporte sobre el cual se fija la obra es lícito o ilícito. El art. 1º de esa norma protege “todas las obras del ingenio de carácter creativo que pertenezcan a la literatura, la música, las artes figurativas, la arquitectura, el teatro y la cinematografía, cualquiera sea el modo o la forma de expresión”. No existe, por consiguiente, referencia alguna a la necesidad de la licitud del *corpus mechanicus* (o soporte), por lo que el artista que crea una obra sobre soporte ajeno conserva todos los derechos intelectuales (económicos como morales) reconocidos por la ley.

Al respecto, la doctrina italiana ha reiterado que “conviene recordar que el derecho de autor acuerda protección aun a las obras que son el resultado de una acción ilícita”⁵⁶. En el mismo sentido, la jurisprudencia italiana, desde 1957,

⁵⁴ “*The Walt Disney Company c. Video Editores*”, CNCiv. (H), 8 abril 1998; LL 1998-D:497; LIPSZYC, Delia, *op. cit.*, p. 69.

⁵⁵ Ley 633 de 1941.

⁵⁶ RICCIO, Giovanni Maria, “Street art, leggi e tutela” en *Artribune*, 13 junio 2019, disponible en <https://www.artribune.com/professionisti-professionisti/diritto/2019/06/street-art-leggi-tutela/>.

sostiene que la licitud de la obra no es un requisito para la tutela de los derechos del autor.

La jurisprudencia francesa, a partir del caso “Gufa”⁵⁷ (referido a la falsificación de videos pornográficos), también ha llegado a la misma conclusión.

No obstante las soluciones aportadas por sistemas jurídicos como los señalados, no todas las legislaciones reconocen la existencia de derechos intelectuales sobre las obras de origen ilícito. Por eso, se ha dicho que “aunque el grafiti y el arte callejero con frecuencia se concretan con permiso de las autoridades municipales y los propietarios de los edificios, esa actividad se originó ilegalmente y, en muchos casos, se la sigue llevando a cabo sin permiso. La ilegalidad constituyó uno de los aspectos definitorios y más atractivos del grafiti. Lamentablemente, mientras algunos países reconocen la validez de los derechos intelectuales sobre el grafiti a pesar de ser ilegal, otros no protegen las obras que sean consideradas ilegales o inmorales, por razones de orden público o doctrinas similares (como la *clean hands doctrine* de los Estados Unidos). Si bien la primera de las dos posiciones implica imponer una carga a las ‘víctimas’ del grafiti, parece necesario alcanzar un cierto equilibrio entre los derechos de las partes, incluso los del propietario del edificio de poder eliminar el grafiti o blanquear la pared que hace de soporte. Esto evitaría la explotación comercial no autorizada del arte callejero ilegal por terceros, que deja a los artistas sin compensación por el uso de sus imágenes. Por eso, es necesaria la protección de las leyes sobre propiedad intelectual sobre el arte callejero no autorizado”⁵⁸.

En los casos en que el propietario del soporte al que se incorpora la obra de arte callejero haya consentido o solicitado dicha incorporación, ello permitirá al autor tener una mejor posición a la hora de exigir el respeto a sus derechos de propiedad intelectual. Cuando la obra se realiza sin autorización, en cambio, exigir el respeto de dichos derechos puede resultar más complejo.

Bajo ciertas legislaciones, los derechos intelectuales sobre obras de arte en lugares públicos sufren ciertas limitaciones. Así, la Ley española sobre la Propiedad Intelectual dispone en su art. 35 (b): “Las obras situadas permanentemente en parques, calles, plazas u otras vías públicas pueden ser reproducidas, distribuidas y comunicadas libremente por medio de pinturas, dibujos, fotografías y procedimientos audiovisuales”. Ello es de aplicación al arte callejero. Por consiguiente, el artista urbano tendrá que tolerar que sus obras sean reproducidas, distribuidas o comunicadas libremente a través de fotografías, pinturas, dibujos o procedimientos audiovisuales. Es decir, implica que el autor no podrá limitar la reproducción de la obra en soportes habituales como fotografías, camisetas, postales, etcétera.

⁵⁷ *Cour de Cassation, Chambre criminelle*, 28 septiembre 1999, 98-83.675, disponible en <https://www.legifrance.gouv.fr/juri/id/JURITEXT000007071588/>.

⁵⁸ WESTENBERGER, Paula, “Copyright protection of illegal street and graffiti artworks” en BONADIO, Enrico (ed.), *The Cambridge Handbook of Copyright in Street Art and Graffiti*, Cambridge University Press, 2019, p. 55.

Tampoco podrá impedir la viralización de imágenes de obras de arte callejero por medio de las redes sociales. Según las políticas establecidas por algunas de las redes sociales más utilizadas, al subirse imágenes de obras de arte se autoriza una licencia de uso sobre ellas.

La jurisprudencia española acerca de si el autor de una obra situada en un lugar público debe tolerar que se realicen dichas explotaciones por un tercero que busca obtener con ello un beneficio económico no ha sido clara. Cabe dejar sentado, sin embargo, que las sentencias existentes no tratan del *street art* como tal, sino de obras arquitectónicas situadas en la vía pública.

Por consiguiente, no existe colisión alguna (ni posibilidad de confusión) entre el derecho de propiedad del dueño del bien y los derechos de propiedad intelectual del autor. En otras palabras, el propietario del bien al que se incorpora la obra (por ejemplo, una pared en la que se integra un mosaico) tiene el derecho de mostrar el trabajo y vender la pieza, por ser el titular del soporte de la obra. El autor seguirá siendo creador de la obra y por ello se deberán siempre respetar sus derechos exclusivos económicos y morales, con la duración que antes hemos mencionado.

Como se ha dicho, aun en el caso de que la obra de *street art* haya surgido de la comisión de un delito, su autor conserva, en nuestra opinión, las prerrogativas del autor de una obra intelectual; por lo tanto, conservará el derecho a oponerse a las reproducciones no autorizadas hechas por otro artista, callejero o no.

Es obvio que el artista callejero tiene derecho a reproducir su propia obra, salvadas las dificultades prácticas que ello presenta por lo general. Sin embargo, la jurisprudencia extranjera inicialmente consideró que debía prevalecer el derecho de propiedad del propietario del soporte (después de todo, la obra era suya). En la actualidad, los fallos tienden a sostener que el consentimiento del propietario no es necesario, por lo que los conflictos entre artista y propietario tienden a incrementarse.

Ha habido varios casos jurisprudenciales recientes donde los tribunales han sostenido la posición clásica de que ciertas obras de arte, cuando repiten características de la obra de un tercero, constituyen plagio (o no merecen protección, como el caso “Samsung” ya mencionado)⁵⁹. Pero la jurisprudencia más moderna ha recurrido al concepto ya mencionado de la “deriva semántica” como elemento necesario para determinar la existencia o no de una copia servil.

Más allá de la reproducción no autorizada para fines comerciales o la creación de una nueva obra, otro aspecto interesante es el de la reproducción gratuita (esto es, sin fines de lucro) para uso didáctico o científico de ciertas obras de arte que están expuestas públicamente, dentro de lo que se ha llamado “la libertad de panorama”⁶⁰.

⁵⁹ Tribunal de Apelaciones de París, 7 mayo 2014, nro. 13/06889.

⁶⁰ Véase, entre otros, GÓMEZ FONTANILLS, David, “Libertad de panorama” en *Imagen y Lenguaje Visual*, Universitat Oberta de Catalunya, disponible en <http://multimedia.uoc>.

Dadas las particularidades de las obras de *street art*, debe tenerse en cuenta su carácter muchas veces efímero. Así, el Tribunal Supremo español, en un caso que llevó a la destrucción de un mural como consecuencia de una remodelación por cuestiones de seguridad, negó la existencia de una vulneración de los derechos morales de los autores. El Tribunal dijo que “dadas las características de la obra, inseparable de su soporte, aunque reproducible con base en los bocetos, su duración queda sujeta al del elemento en que se plasma, por lo que no nace con vocación de perennidad, sino con una vida efímera”⁶¹.

11. LOS DERECHOS MORALES SOBRE EL ARTE CALLEJERO

Además de las consecuencias económicas o patrimoniales de los derechos intelectuales, el autor de la obra de arte callejero gozará de los derechos morales sobre ella, surgidos de las disposiciones del art. 6º bis de la Convención de Berna (y, en menor medida, de la propia Ley de Propiedad Intelectual argentina)⁶². Estos derechos morales protegen la personalidad del autor a través de su obra, es decir, no tienen un carácter patrimonial. Incluyen el derecho de paternidad (que, en su faz positiva, obliga a mencionar siempre el nombre del autor y, en su faz negativa, permite al artista rechazar una falsa atribución de paternidad) y el derecho a la integridad de la obra (impide que la obra sea alterada ocasionando un perjuicio a sus legítimos intereses o menoscabando su reputación).

Los derechos morales son perpetuos, no cesibles e irrenunciables y pueden también ser reivindicados por los herederos del autor.

Como ya se mencionó, al menos bajo la legislación argentina, surgen de la propia Ley de Propiedad Intelectual, y en casi todo el mundo y con más claridad, del art. 6º bis de la Convención de Berna, de la que la Argentina es parte. Diego Perrotta, el artista cuyo mural “El matasiete y los guardianes” (2011) fue blanqueado en Tecnópolis en 2016⁶³, tendría acción contra el Estado argentino por la destrucción de sus obras.

En el caso de obras de arte callejero realizadas con autorización del propietario del soporte, va de suyo que la autorización debería incluir también el permiso otorgado por el artista para la remoción o modificación de la obra, pero no una renuncia al derecho moral, pues, como se ha dicho, se lo considera irrenunciable.

[edu/blogs/ilv/es/sobre-propiedad-intellectual/libertad-de-panorama/](https://www.tribunalcivil.es/blogs/ilv/es/sobre-propiedad-intellectual/libertad-de-panorama/). También “Libertad de panorama otro sorprendente abuso del copyright” en <https://derechoaleer.org/blog/2011/09/libertad-de-panorama-otro-absurdo-del-copyright.html>.

⁶¹ Tribunal Supremo, Sala Primera de lo Civil, Sentencia 1082/2006, 6 noviembre 2006, Rec. 471/2000).

⁶² Art. 52, ley 11723; LIPSZYC, Delia, op. cit., p. 351.

⁶³ Autor desconocido, “Del artista Diego Perrotta. Afirman que el mural tapado en Tecnópolis estaba descascarado” en *Clarín* Buenos Aires, 31 julio 2016, en https://www.clarin.com/cultura/afirman-mural-tapado-tecnopolis-descascarado_0_r1oaH-h_.html.

Entre los derechos morales está el derecho a la integridad. En consecuencia, el propietario del soporte no tendrá derecho a añadir elementos creativos a la obra del autor por tratarse de una transformación que debe autorizar el autor. Claramente, la situación de ilegalidad de la obra realizada sobre inmueble ajeno constituye un obstáculo práctico para la defensa de aquella integridad frente a los derechos del propietario. En efecto, de acuerdo con el art. 2506 del Cód. Civil argentino de 1869 (hoy el art. 1941 del Cód. Civ. y Com.), el dominio perfecto otorga la facultad de usar, gozar y disponer de la cosa. En ejercicio de ese derecho de disposición, el propietario tendría derecho a eliminar las obras colocadas sobre la fachada de su propiedad.

La doctrina italiana⁶⁴ ha resaltado que “la destrucción material [de la obra de arte callejero] como normalmente ocurre en ocasión de la demolición del edificio que la incorpora o en el caso más raro en que aquella deja de agradar al propietario del bien al cual está adherida plantea cuestiones absolutamente particulares. Quienes sostienen la tesis de que, al tratarse de una obra de naturaleza efímera, la destrucción no configura una lesión al derecho [moral] del autor, hacen notar que la ‘destrucción’ es algo distinto de la ‘deformación, mutilación u otra modificación’ específicamente prohibida por el art. 20 de la Ley [italiana] de Derechos de Autor. Otros sostienen en cambio la tesis opuesta. Una diferencia de opiniones que, objetivamente, es difícil de dirimir. Es dudosa, en efecto, la posibilidad de que el derecho del autor del mural pueda pretender tutela frente a la posible destrucción. No existe, efectivamente, en nuestro ordenamiento (como sí ocurre en los Estados Unidos), una regla que discipline la situación mediante normas que tengan como objetivo crear un vínculo entre propietario y artista, que pueda evolucionar hacia una solución acordada entre ambos”.

El autor citado se refiere a la *Visual Artists Rights Act* (“VARA”)⁶⁵, un intento del legislador estadounidense de introducir en ese país los conceptos de derechos morales que recepta la Convención de Berna, con una técnica depurada que ha sido motivo de elogio⁶⁶.

Bajo VARA se reconoce al artista el derecho a la integridad de la obra, que no puede ser destruida por el propietario del soporte en la medida en que su remoción sea posible. Bajo VARA, el propietario está obligado a comunicar al autor de la obra su intención de destruir o modificar la obra o, al menos, de probar que ha intentado individualizarlo y notificarlo. El autor, una vez notificado, tiene un plazo de noventa días para la remoción a su costa. Vencido ese término, el propietario queda en libertad de destruir la obra en cuestión. Obviamente, el anonimato del artista es un obstáculo mayúsculo para llevar adelante este procedimiento.

⁶⁴ CINELLI, Maurizio, *op. cit.*

⁶⁵ § 106A U.S. Copyright Act.

⁶⁶ Véase NEGRI, Juan Javier, “El dilema de Landet (ensayo sobre la destrucción de la obra de arte y sus aspectos jurídicos)” en *Anuario Iberoamericano de Derecho del Arte*, 2015.

Existen numerosos casos en los que obras de *street art* fueron removidas de su soporte original, sin consentimiento del artista, para ser expuestas en muestras o exposiciones. A esta circunstancia se la llama “museificación” o “galerización”: esto es, la exposición de obras de arte callejero en ambientes que los propios artistas rechazan, con el argumento de que su vocación artística descarta la formalidad de cierto tipo de actividad expositiva.

La museificación ha sido muy criticada por los artistas callejeros (y por algunos medios y críticos de arte). El argumento de que la transferencia a lugares cerrados de obras concebidas para ser visibles por el público en lugares abiertos vulnera los derechos morales del artista ha tenido algún respaldo jurisprudencial, a partir de un caso italiano en el que se sostuvo que la transferencia de una escultura (diseñada para un lugar específico) a otro distinto afectaba el derecho a la integridad⁶⁷. La jurisprudencia francesa ha opinado en el mismo sentido, en la medida en que “el espíritu de la obra de arte esté vinculado al sitio originario donde la obra fue instalada”⁶⁸.

12. EL ARTE CALLEJERO Y LA PUBLICIDAD

Hay numerosos casos de avisos publicitarios filmados en espacios abiertos, donde aparecen (voluntaria o involuntariamente) murales de artistas callejeros y sus autores han planteado la violación de sus derechos intelectuales. Algunos han dado lugar a casos judiciales en el extranjero. Mencionaremos algunos de ellos.

En 2014, David Anasagasti, un pintor callejero de origen cubano, residente en el estado de Florida en los Estados Unidos (conocido bajo el seudónimo Aholsniffsglue), demandó a American Eagle Outfitters por atribuir a terceros algunos de sus murales. Los carteles publicitarios de la demandada (distribuidos en todo el país y en el extranjero) incluían fotografías de un joven con una lata de pintura en aerosol frente a “Ocean Grown”, una obra de Anasagasti. Este demandó por violación de sus derechos de autor. Las partes llegaron a un acuerdo extrajudicial favorable al artista⁶⁹.

⁶⁷ Tribunal de Turín, 25 mayo 2009, citado por NEGRI-CLEMENTI, Gianfranco “L’arte e il diritto d’autore”, en NEGRI-CLEMENTI, Gianfranco (ed.), *Il diritto dell’arte, L’arte, il diritto e il mercato*, Milán, Skira, I:61.

⁶⁸ *C. Baldaccini c. Soc. Slyci*, Tribunal Comercial de Lyon, 28 abril 1997. El caso ha sido citado en sentido contrario (Ver *Salokannel, M. y Strowel, A.*, “Study contract concerning moral rights in the context of the exploitation of works through digital technology”⁰ FINAL REPORT Study contract n° ETD/99/B5-3000/E°28, abril 2000, disponible en <https://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.179.2821&rep=rep1&type=pdf>).

⁶⁹ SUÁREZ DE JESÚS, Carlos, “Aholsniffsglue, American Eagle Outfitters reach settlement in copyright lawsuit” en *Miami New Times*, 2 diciembre 2014, disponible en <https://www.miaminewtimes.com/arts/aholsniffsglue-american-eagle-outfitters-reach-settlement-in-copyright-lawsuit-6497593>.

En cualquier jurisdicción de derecho continental, seguramente Anasagasti podría haber demandado por violación del derecho moral a reivindicar la obra como propia, derecho reconocido por el art. 6º bis de la Convención de Berna. Como, no obstante la sanción de VASA, los Estados Unidos no han incorporado plenamente ese principio, la alternativa de demandar por violación del derecho de autor seguramente resultó más sencilla.

En otro caso, en octubre de 2018, en los Estados Unidos, General Motors LLC llegó a un acuerdo con varios artistas callejeros cuyos murales (que decoraban las paredes exteriores de un garaje, con permiso del propietario de este) aparecieron como fondo de una fotografía publicitaria de un automóvil Cadillac.

Los artistas se quejaron ante la justicia del Estado de California de que la inclusión de sus obras en el sitio web de aquella empresa constituía una violación a sus derechos de autor ⁷⁰. La demandada alegó que la Ley de Propiedad Intelectual contiene una excepción (añadida en 1990 bajo la *Architectural Works Copyright Protection Act*, sancionada como parte del proceso de incorporación de los Estados Unidos al sistema de la Convención de Berna iniciado en 1989) que permite la libre reproducción sin pago de derechos de imágenes de obras incorporadas a inmuebles. El tribunal, en una sentencia interlocutoria, consideró que esa defensa era inaplicable ⁷¹.

Nos apresuramos a aclarar que en la Argentina la ley es distinta: si bien las normas respectivas protegen, entre otras, a "... las obras de arquitectura" en cuanto tales, no hay una regulación expresa acerca de sus imágenes (más allá del principio general de protección de la obra del fotógrafo) ni tampoco hay norma alguna relativa a las obras de arte incorporadas a las obras de arquitectura.

El punto de vista del tribunal californiano merece cierto análisis. La *Architectural Works Copyright Protection Act* otorgó protección a las obras arquitectónicas que no calificaran como "obras de arte". Antes de la sanción de esa ley, bajo la llamada "doctrina de la separabilidad conceptual", solo merecían protección legal desde el punto de vista de los derechos intelectuales los sectores o porciones de los edificios que no tuvieran uso funcional o utilitario (por ejemplo, sus ornamentos). Con posterioridad a la sanción de esa ley, se otorgó, como dijimos, protección a las obras arquitectónicas, pero con una excepción: la llamada "excepción de la representación pictórica" ⁷², según la cual "los derechos

⁷⁰ US District Court Central District of California, Civil Minutes, *Falkner v. General Motors LLC*, General Case No. 2:18-cv-00549-SVW-JPR, 17 septiembre 2018.

⁷¹ GHAJAR, Bobby; PETERSON, Marcus y GALICKI, Alexander, "Copyright Rulings Reveal Evolving Protection For Street Art", 12 de mayo 2020, en *Law 360*, disponible en <https://www.cooley.com/-/media/cooley/pdf/reprints/2020/2-copyright-rulings-reveal-evolving-protection-for-street-art.ashx#:~:text=Los%20Angeles%3A%20Falkner%20v.&text=GM%20posted%20them%20to%20its,promote%20the%20new%20Cadillac%20XT5.&text=The%20court%20denied%20GM's%20motion,Warner%20Bros.%20Entertainment%20Inc>.

⁷² Title 17 of U.S. Code Section 120(a).

de autor sobre una obra arquitectónica ya construida no incluyen el derecho a impedir la distribución o exhibición pública de fotografías, pinturas, dibujos u otras representaciones pictóricas de dicha obra cuando el edificio en el cual la obra está incluida esté situado en un lugar público o sea visible desde este”.

La pregunta que se formuló el tribunal fue si luego de la sanción de la *Architectural Works Copyright Protection Act* continuaba vigente la doctrina de la separabilidad conceptual, de modo tal que la reproducción de la imagen del edificio, si capturaba o incluía un mural o cualquier obra de arte colocada en su exterior, violaba los derechos intelectuales del artista (o si, por el contrario, quedaba subsumida en la excepción de la representación pictórica y, por lo tanto, la obra pictórica quedaba exenta de protección). El tribunal entendió que, como el mural era posterior al edificio, su autor había tenido plena libertad de expresión para pintar lo que quisiera y la obra de arte no tenía uso funcional alguno, por lo que carecía de conexión razonable con la obra arquitectónica subyacente. Ante la solidez del argumento, las partes llegaron a un acuerdo antes de la sentencia definitiva. Fue obvio que el juez compartía el punto de vista según el cual los artistas eran dueños del derecho a la imagen de sus obras.

El caso “Mercedes Benz v. Lewis”⁷³ se refirió a una campaña publicitaria iniciada en enero de 2018 por la actora para promover un lujoso vehículo de su fabricación (el modelo *off road* G 500 SUV). La empresa usó un slogan que decía: “Este legendario todo terreno está siempre listo para llevarte a una nueva y compleja experiencia urbana”. La campaña gráfica incluyó una serie de fotos del auto en cuestión atravesando el Eastern Market, un barrio de Detroit donde la mayoría de las paredes están cubiertas por murales multicolores realizados con autorización de sus respectivos propietarios. Obviamente, las fotos incluyeron varios de esos murales. Las imágenes fueron incluidas en la página publicitaria de Mercedes Benz en Instagram.

Ante la queja de los artistas acerca de la violación de sus derechos intelectuales, la empresa presentó una demanda declarativa ante los tribunales del Estado de Michigan con el argumento de que la excepción de la representación pictórica no protegía a los artistas.

Estos respondieron a la demanda diciendo que, si la justicia diera la razón a Mercedes Benz, “se destruiría el derecho de los artistas sobre las imágenes de sus obras” y “las empresas estarían autorizadas a usar y explotar los murales para vender sus productos, sin necesidad de compensar a los artistas o de solicitarles permiso”.

La municipalidad de la ciudad de Detroit, que financió el programa de renovación urbana bajo el cual se pintaron los murales, tomó posición a favor de los artistas.

El tribunal rechazó las excepciones de los artistas; decidió que, en principio, Mercedes Benz tenía derecho a explotar las fotografías de los edificios

⁷³ *Mercedes Benz USA, LLC v. Lewis*, 2019 WL 4302769 (E.D. Mich. Sept. 11, 2019).

visibles públicamente y decidió resolver sobre el fondo de la cuestión. El caso continúa abierto.

Sobre la base de ambos precedentes, la doctrina estadounidense ha señalado la dificultad de resolver estos casos como “de puro derecho”, ante la necesidad de determinar caso por caso si la “excepción de la representación pictórica” es aplicable. Ello ha llevado a que en muchos casos las partes lleguen a acuerdos extrajudiciales.

Pero existe un factor adicional de naturaleza extrajurídica que debe ser tenido en cuenta cuando se analiza la oportunidad, mérito y conveniencia de plantear la ilegalidad de estas cuestiones: más allá del valor jurídico de los argumentos que esgriman las partes, ha quedado demostrado que las demandas judiciales contra los artistas callejeros tienen un tremendo efecto negativo sobre la imagen pública de las empresas que las promueven. En varias ocasiones, el rechazo a pagar derechos a los artistas callejeros por la reproducción no autorizada de sus obras ha generado una reacción perjudicial tanto en los medios de prensa como en el público ⁷⁴.

Ese fue el caso de la empresa sueca H&M, que, ante una carta de queja del artista callejero Jason Williams (un muralista que responde al seudónimo “Revok”, activo en Los Ángeles) por el uso no autorizado de sus imágenes en una campaña publicitaria de una nueva línea de ropa deportiva, solicitó una sentencia declarativa que estableciera el carácter ilícito de aquellas. A diferencia de los dos casos anteriores (General Motors y Mercedes Benz), aquí se trataba de imágenes de obras realizadas sin el consentimiento del propietario del soporte.

Las imágenes fueron tomadas en una cancha de *handball* en Williamsburg, Brooklyn, una zona de la ciudad de Nueva York conocida por la cantidad y calidad de sus murales.

La demanda de Williams fue respondida por H&M con una contrademanda, en la que se sostenía que las supuestas obras de arte no eran más que el resultado de “una conducta delictiva vandálica” y que la protección de las leyes sobre derechos de autor no podían alcanzar a “obras creadas ilegalmente”.

Más aún: H&M sostuvo que, al pedir permiso a las autoridades municipales para tomar las fotografías en la cancha de *handball* y preguntar si se necesitaría el permiso del artista cuyo mural aparecería en ellas, las autoridades respondieron que “el grafiti en la cancha no estaba autorizado y que constituía un acto vandálico contra bienes de propiedad de la Ciudad de Nueva York”.

H&M debió enfrentar una reacción negativa tanto de la comunidad artística como, lo que es peor, de parte de los consumidores. Ello la forzó a llegar a un acuerdo con varios artistas a los que se había negado a pagar derechos y a

⁷⁴ DAALDER, Marc, “In settlement, Revok and H&M pledge donations to Detroit arts groups” en Detroit Free Press, 6 de septiembre de 2018, disponible en <https://www.freep.com/story/news/local/michigan/detroit/2018/09/06/revok-and-h-m-pledgedonations-detroit-arts-groups/1206836002/>.

presentar una disculpa pública por medio de la prensa ⁷⁵. El texto de la empresa decía que “H&M respeta la creatividad y originalidad de los artistas sin importar el formato que utilicen. Deberíamos haber actuado de otro modo. Nunca fue nuestra intención establecer un precedente contra el arte público o terciar en el debate sobre el arte callejero...” ⁷⁶.

Detrás de todas estas situaciones subyace el derecho a la creación intelectual. *Los grafitis, los murales y el arte callejero en general, más allá de la opinión que cada uno tenga al respecto, son creaciones artísticas en la medida en que sean originales y novedosas y, por consiguiente, son merecedores de protección legal.*

13. LAS OBRAS DE ARTE CALLEJERO COMO BIENES MUEBLES

Nos hemos referido antes a la posibilidad de que las obras de arte callejero no califiquen como inmuebles por accesión, sino como bienes muebles una vez desprendidos del respectivo soporte u “ocultas” en un bien mueble o inmueble de un tercero.

La doctrina italiana ha señalado que “la decisión de usar como base para la realización de la obra un soporte de propiedad ajena y el hecho de que una vez concluida se la abandone al goce público son circunstancias relevantes y concordantes que hacen que muchos consideren a la obra como un producto efímero y, en consecuencia, destinado intencionalmente a convertirse en un bien del dominio público; en los hechos, una especie de *res derelicta* de la cual cualquiera puede disponer libremente”.

Bajo el derecho argentino, una cosa en dicha situación se considera “abandonada por su dueño” y, por consiguiente, puede ser adquirida por apropiación [art. 1947 (a) (i), Cód. Civ. y Com.]. Ahora bien, si esa cosa fuera “de algún valor”, constituiría una “cosa perdida” y, por consiguiente, no susceptible de adquisición por apropiación [art. 1947 (b) (i), Cód. Civ. y Com.]. Quien la encuentre contrae la obligación de restitución “a quien tenga derecho a reclamarla” (art. 1955, Cód. Civ. y Com.). Dadas las características del arte callejero, parece poco creíble que el artista efectúe reclamo alguno al respecto. Ante tal falta de reclamo, resultaría aplicable el régimen de subasta pública en beneficio de la ciudad o municipio en el que la cosa fue hallada (art. 1956, Cód. Civ. y Com.).

Podría sostenerse, en cambio, que, al tratarse de una “cosa mueble de valor, sin dueño conocido, oculta en otra cosa mueble o inmueble”, la obra de arte callejero constituye un tesoro (art. 1951, Cód. Civ. y Com.) que, de ser descubierto en el inmueble de un tercero, pertenecerá por partes iguales al propietario

⁷⁵ Sobre el tema, véase GHAJAR, Bobby y otros, *op. cit.*

⁷⁶ TALON, Kettj, “H&M VS Jason Revok Williams and the problem of street art” en *NSS Magazine*, 17 de marzo de 2018, disponible en <https://www.nssmag.com/en/fashion/14226/h-m-vs-jason-revok-williams-and-the-problem-of-copyright-in-street-art>.

y al descubridor (art. 1953, Cód. Civ. y Com.). Hay dos obstáculos jurídicos para semejante conclusión: (a) la exigencia de que la cosa esté “oculta”, circunstancia de hecho que corresponderá determinar al juez interviniente, y (b) las cosas del dominio público no pueden ser consideradas tesoros (art. 1951, *in fine*, Cód. Civ. y Com.). Pero para ser tales, las cosas del dominio público requieren una disposición legal o reglamentaria al respecto. En ausencia de tal disposición, “los bienes que no son del Estado [...] son bienes de los particulares” (art. 238, Cód. Civ. y Com.).

Los institutos equivalentes del derecho anglosajón no son demasiado diferentes: una cosa abandonada es aquella cuyo propietario ha renunciado voluntariamente a la propiedad ⁷⁷; se trata de una cuestión de hecho, que debe implicar un acto voluntario e intencional del agente, pero que puede ser inferido de las circunstancias del caso ⁷⁸; sin embargo, la mera falta de uso o el transcurso del tiempo, por sí mismos, no constituyen abandono ⁷⁹.

Una cosa perdida, por su parte, involucra necesariamente un acto involuntario del propietario, causado por su negligencia, descuido o inadvertencia, quien no tiene intención de desprenderse de ella, *pero continúa siendo su propietario*. La definición de tesoro, sin embargo, tiene poco en común con la del derecho continental, al ser más restringida: generalmente se aplica a monedas, oro o dinero escondido por el propietario, pero necesariamente incluye el transcurso del tiempo. El tesoro debe haber estado escondido u oculto por un plazo tal que haga presumir que el propietario está muerto o no puede ser identificado. Una figura inexistente en nuestro derecho es la de la “cosa extraviada”; esto es, la cosa colocada intencionalmente por el propietario en un lugar determinado para recuperarla posteriormente pero que luego se olvida.

Podemos ilustrar la aplicación de estas normas para las obras de arte callejero con un ejemplo real, fundado en un caso ocurrido en Inglaterra. En abril de 2014, Banksy (a quien ya mencionamos) pintó, sin permiso, autorización o conocimiento de nadie, en Bristol, la ciudad en la que aparentemente vive, una tabla de madera terciada clavada sobre una puerta que daba a una calle pública. La imagen representaba a una pareja abrazándose, pero por encima del hombro del otro, cada uno miraba su teléfono celular [por esta razón se la llama *Mobile lovers* (“Amantes móviles”) ⁸⁰].

Un residente local, Dennis Stinchcombe, enseguida identificó la pintura como obra de Banksy, la arrancó de donde estaba fijada y la envió a una casa de remates para allegar fondos para el Boys’ Club, un antiguo club infantil del que

⁷⁷ 1 Am. Jur. 2d Abandoned, Lost, and Unclaimed Property, Lonnie E. Griffith, editor, Lawyers Cooperative Publishing, 1994.

⁷⁸ Véase <https://www.jud.ct.gov/lawlib/Notebooks/Pathfinders/Abandoned.pdf>.

⁷⁹ 1 Am. Jur. 2d Abandoned, Lost, and Unclaimed Property § 10.

⁸⁰ ELLIS-PETERSEN, Hannah, “Youth club owner received death threats for selling Banksy mural” en *The Guardian*, 27 de Agosto de 2014, disponible en <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/aug/27/youth-club-death-threats-banksy-mural>.

él, Stinchcombe, era presidente (y del que aparentemente Banksy habría sido miembro en el pasado).

Apenas se conoció la noticia, la municipalidad de Bristol intervino, sequestró el terciado y lo expuso en el museo municipal. El argumento fue que, como la pintura había sido hecha sobre un bien del dominio público, pertenecía a la municipalidad. Increíblemente, terció el propio Banksy, quien generalmente permanece ajeno a cuestiones sobre la propiedad de sus obras (pues dice renegar de ciertas instituciones capitalistas, como la legislación de derechos de autor, hasta que las necesita).



“Amantes móviles” (*Mobile lovers*), Banksy (2014).

Mediante una carta dirigida a Stinchcombe, Banksy donó la obra al Boys' Club. La municipalidad entonces “devolvió” la obra, que se vendió en remate y obtuvo 670.000 dólares para esa institución juvenil ⁸¹.

La solución adoptada parece no haber tenido en cuenta ningún principio jurídico. Pero el caso es relevante porque se trató de una situación en la que la obra de arte callejero (luego de ser desprendida de la puerta) ya no constituía un inmueble por accesión, pues no estaba adherida a un inmueble “con carácter perdurable”, como lo exige el Código Civil y Comercial.

Pasemos revista a algunos de los aspectos jurídicos que derivan de ello: ¿la obra de arte callejero era una cosa *perdida*? Obviamente no lo era, porque el artista sabía dónde la colocó y dónde estaba. ¿Era una cosa abandonada? Cla-

⁸¹ Autor desconocido, “Banksy has say over disputed Mobile Lovers artwork” en *BBC*, 7 de mayo de 2014, disponible en <https://www.bbc.com/news/uk-england-bristol-27319114>.

ramente sí, porque el artista callejero no dejó la cosa con la intención de recuperarla posteriormente. La abandonó en o dentro del inmueble de un tercero ⁸².

Los doctrinarios del derecho del *common law* esgrimen que para que haya abandono debe haber intención del propietario de desprenderse de la propiedad, pero mediante una transferencia *unilateral y genérica*, en el sentido de que es indistinto a quién se transfiere la cosa, a diferencia de lo que ocurre en la donación, en la que el donatario es identificado. Por eso, bajo el derecho inglés, la carta de Banksy cediendo su obra al Boys' Club era absolutamente inútil desde el punto de vista jurídico.

Pero si la cosa fue abandonada, entonces era susceptible de apropiación. Y, en ese caso, ¿era un tesoro? No bajo el derecho anglosajón, que requiere *un tipo de cosa en particular*, como oro o monedas preciosas. Para el derecho continental podría serlo: se trataba de una cosa mueble *de valor*, sin dueño conocido, oculta en otra cosa mueble o inmueble. En ese caso, si el tesoro hubiera sido descubierto casualmente en una cosa ajena, pertenecería por mitades al descubridor y al dueño de la cosa donde se halló.

Parece claro que una obra de arte callejero no puede considerarse perdida, porque el artista la dejó intencionalmente en o sobre la propiedad de un tercero.

Pero... ¿podía Banksy decir que la cosa era suya bajo el argumento de que se trataba de un caso de transformación o accesión de una cosa mueble? No bajo el derecho argentino: no pudo existir adquisición del dominio por transformación porque la ley exige, para ello, “hacer una cosa nueva *con intención de adquirirla*”. Y esa intención no existió.

¿La obra de Banksy era *una donación*? La donación es un acto bilateral que exige la existencia de un donatario y la aceptación de la donación por parte de este. Por lo general, esto no ocurre en los casos de arte callejero, ya que el supuesto donatario sería el propietario del soporte (que en el caso de no haber otorgado su permiso tampoco aceptó la donación). Por lo tanto, la hipótesis debe descartarse.

Pero cuando Banksy pintó su obra “Trabajo esclavo” en la pared de un taller industrial para poner de resalto el abuso que se comete con los trabajadores clandestinos, ¿no había allí un donatario implícitamente establecido? En este caso, *el significado de la obra de arte dependía de su contexto*. Claro que el propietario del taller difícilmente pudo haber estado feliz con un regalo semejante.

⁸² La hipótesis del abandono es válida aun en el caso de que la cosa sea considerada una cosa inmueble por accesión, puesto que en la generalidad de los casos la propia obra podría ser evidencia de un posible acto de daño o vandalismo por su autor: *res ipsa loquitur*. La autoidentificación del autor implicaría la confesión de la comisión de un delito.

14. EL ARTE CALLEJERO COMO PATRIMONIO CULTURAL

Otro punto de vista posible es el que establecen las leyes relativas al patrimonio cultural acerca del arte callejero. (art. 240).

La inclusión de un bien dentro de la categoría de patrimonio cultural implica la aplicación de restricciones fundadas en el interés público, pero no trae aparejada su expropiación ni la modificación de su *status* jurídico cuando está en el dominio privado. Solo se imponen ciertos deberes (que en gran parte son meramente teóricos) en materia de identificación, protección, conservación y preservación.

La ley sobre el patrimonio cultural argentino define a este como un universo de bienes culturales, que integran los objetos, seres o sitios que constituyen la expresión o el testimonio de la creación humana y la evolución de la naturaleza y que tienen un valor arqueológico, histórico, artístico, científico o técnico excepcional.

La Convención de la Unesco de 1972 sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural, incorporada a nuestro sistema jurídico en 1978, es más precisa y descriptiva que la anterior, puesto que considera patrimonio cultural, entre otros bienes, a obras arquitectónicas, de escultura o de pintura *monumentales*, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia. Obviamente, la determinación acerca de si una obra de arte urbano merece la inclusión dentro del concepto de patrimonio cultural estará afectada irremediablemente por la falta del transcurso necesario del tiempo como esencial elemento valorativo y por la naturaleza a veces efímera de la obra.

La Convención de la Unesco establece que a los Estados parte les incumbe la obligación de identificar, proteger, conservar, rehabilitar y transmitir a las generaciones futuras el patrimonio cultural y natural situado en su territorio.

Bajo estos lineamientos, tanto la Nación como algunas provincias han creado agencias que (al menos nominalmente) se deben ocupar de la preservación del patrimonio cultural y llevar a cabo la planificación, ejecución y control de las políticas culturales de conservación y preservación de los muebles e inmuebles, públicos provinciales o municipales o privados y declarados provisoria o definitivamente como patrimonio cultural. Cuánto de esto se lleva efectivamente a cabo es conjetural.

Toda declaración de afectación definitiva de un bien como parte del patrimonio cultural debe ser realizada por ley. Esto, cuando existe una acertada política cultural, puede asegurar la preservación de aquello que efectivamente lo merece o también la destrucción de aquello que los intereses mercantiles necesitan demoler o negociar.

Hay otras normas (también eminentemente declarativas) que garantizan el derecho de acceso a la cultura, a preservar, enriquecer y difundir el patrimonio cultural e histórico, a apoyar las manifestaciones culturales que afirmen

la identidad local, regional, provincial y nacional, a resguardar y estimular los modos de crear, hacer, vivir y ser de los habitantes, a propender a la distribución regional equitativa de los recursos públicos destinados a la cultura y a invertir en el área cultural, garantizando a través de las asignaciones presupuestarias la preservación, el enriquecimiento y la difusión del patrimonio cultural.

Obviamente, semejante laxitud legislativa y la falta de criterios básicos (no tanto por parte de las leyes mismas sino en quienes deben aplicarlas) hacen preguntarse cuáles pueden ser los frutos de semejante situación en materia de preservación del arte callejero. Recordemos el caso de H&M, donde la opinión pública tuvo un peso importante en el modo de resolver una determinada situación jurídica.

La valuación comunitaria del arte callejero puede jugar un papel importante en la conservación de testimonios de esa naturaleza. Toca a los jueces y a los críticos de arte independientes establecer criterios valorativos adecuados para preservar esa manifestación artística. Su pérdida es, o puede ser, una pérdida identitaria para la sociedad entera y, ante su creciente valor económico, también una pérdida patrimonial (en ambas acepciones del término) para toda la sociedad.

El jurista italiano Giovanni María Riccio, en busca de una solución jurídica a la problemática del arte callejero, sostiene que “una vía alternativa, no practicable sin embargo en todos los casos, podría ser la de establecer vínculos de interés histórico-artístico sobre barrios enteros en los cuales se han llevado a cabo obras de arte callejero. Esta medida no resultaría interesante en los casos en los que las obras han sido autorizadas o directamente financiadas por las Administraciones locales, pero sí para las áreas (como Shoreditch en Londres o San Lorenzo en Roma) que han sido seleccionadas como territorio propio por parte de los artistas. Este es un camino ya tomado por algunas ciudades (como Roma, con respecto al barrio Coppedè), sobre la base de los arts. 137⁸³ y ss. del Código de Bienes Culturales que regulan el procedimiento para declarar ‘de notable interés público’ no solo a un edificio en particular sino a áreas enteras, con el propósito, para usar las palabras del art. 138, de ‘preservar su valor identitario con relación al territorio sobre el que se ubican’”.

Según Riccio, la declaración del *street art* como patrimonio cultural es “una solución quizás incómoda, pero que parece responder plenamente a las necesidades de las obras de arte callejero. [...] Es una propuesta simple, que quizás debiera discutirse colectivamente, por medio de instrumentos de inclusión democrática en la determinación de los procesos jurídicos. El patrimonio cultural es la mayor riqueza del país, al cual el art. 9º de la Carta Constitucional italiana reconoce plena tutela y promoción; quizás sea el caso de reflexionar acerca de la

⁸³ Ahora artículo 136, según el decreto legislativo del 22 de enero de 2004 en <https://www.camera.it/parlam/leggi/deleghe/04042dl.htm>: “Quedan sujetos a las disposiciones de este título por su notable interés público [...] (c) los complejos de cosas inmuebles que componen un aspecto característico de valor estético y tradicional”.

posibilidad de evitar que una fracción de ese patrimonio pueda terminar víctima de grúas y brochas”.

Bajo principios similares, la Legislatura del Estado de Nueva York ordenó la preservación del Germania Bank Building [construido en 1898 en la ciudad de Nueva York, para funcionar como entidad financiera y convertido con los años en una residencia particular ⁸⁴] y de los grafitis que lo adornan (a pesar de haber sido ilegales en su momento) ⁸⁵.

El hecho de considerar al arte callejero como parte del patrimonio cultural (y, en consecuencia, digno de protección) implica una posición valorativa positiva frente a una manifestación artística que, como se ha visto, no tiene un marco legal que le brinde un marco referencial preciso.

Quizás la presión de la opinión pública lleve en el futuro a algún tipo de esquema normativo que proporcione certeza en los muchos aspectos que son hoy motivo de debate. La pregunta que cabe hacerse es si la propia filosofía del arte callejero podrá resistir la existencia de reglas que, para muchos, siempre serán vistas como un corsé formal para una actividad que nació y florece bajo la más absoluta informalidad.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMQVIST, Björn – LINDBLAD, Tobias – SJOSTRAND, Torkel – JACOBSON, Malcolm, *Gates of Graffiti*, Ed. Dokument Press, 2007.
- ANAPUR, Eli, “Attempting to Define Intermural Art, Graffiti and Street Art”, *Widewalls*, 11 de febrero de 2017, disponible en <https://www.widewalls.ch/magazine/intermural-art>.
- CARRON, Louise, “Street Art: Is Copyright for ‘Losers©™’? A Comparative Perspective on the French and American Legal Approach to Street Art”, Ed. New York State Bar Association, disponible en <https://nysba.org/street-art-is-copyright-for-losers-a-comparative-perspective-on-the-french-and-american-legal-approach-to-street-art/>.
- CINELLI, Maurizio, “I murales e il diritto”, *La Previdenza Forense* 2/2020, mayo-agosto de 2020, disponible en <https://www.cassaforense.it/riviste-cassa/la-previdenza-forense/avvocatura/i-murales-e-il-diritto/>.
- DAALDER, Marc, “In Settlement, Revok and H&M Pledge Donations to Detroit Arts Groups”, *Detroit Free Press*, 06 de septiembre de 2018, disponible en <https://www.freep.com/story/news/local/michigan/detroit/2018/09/06/revok-and-h-m-pledgedonations-detroit-arts-groups/1206836002/>.

⁸⁴ Una descripción técnica del edificio puede encontrarse en <http://s-media.nyc.gov/agencies/lpc/lp/2162.pdf>.

⁸⁵ SCHULZ, Dana, “Landmarks Greenlights 190 Bowery Restoration Plan with Iconic Graffiti Intact” en *6Sqft*, 6 de mayo de 2015, disponible en <https://www.6sqft.com/landmarks-greenlights-190-bowery-restoration-plan-keeping-iconic-graffiti/>.

- DONATI, Alessandra, “La definizione giuridica di opera d’arte e le nuove forme di espressione artistica contemporanea”, *La Rivista del Consiglio*, Milán, 2017-2018.
- DYSON, Michael E., *Know what I mean? Reflections on hip-hop*, Nueva York, Ed. Basic Books, 2007.
- EDELMAN, Bernard, *L’adieu aux arts. Rapport sur le cas Brancusi*, París, Ed. L’Herne, 2021.
- ELLIS-PETERSEN, Hannah, “Youth Club Owner Received Death Threats for Selling Banksy Mural”, *The Guardian*, 27 de agosto de 2014, disponible en <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/aug/27/youth-blub-death-threats-banksy-mural>.
- FERNÁNDEZ HERRERO, E., “Origen, evolución y auge del arte urbano: el fenómeno Banksy y otros artistas urbanos”, tesis doctoral presentada ante la Universidad Complutense de Madrid, disponible en <https://eprints.ucm.es/id/eprint/46424/1/T39585.pdf>.
- GAVIN, Francesca, “Enough of this Jokey Approach to Street Art”, *The Guardian*, 16 de julio de 2008, disponible en <https://www.theguardian.com/artanddesign/artblog/2008/jul/16/streetartstupid>.
- GHAJAR, Bobby – PETERSON, Marcus – GALICKI, Alexander, “Copyright Rulings Reveal Evolving Protection for Street Art”, *Law 360*, 12 de mayo de 2020, disponible en <https://www.cooley.com/-/media/cooley/pdf/reprints/2020/2-copyright-rulings-reveal-evolving-protection-for-street-art.ashx#:~:text=Los%20Angeles%3A%20Falkner%20v.&text=GM%20posted%20them%20to%20its,promote%20the%20new%20Cadillac%20XT5.&text=The%20court%20denied%20GM's%20motion,Warner%20Bros.%20Entertainment%20Inc>.
- GIMENO BLAY, F. – MANDIGORRA LLAVATA, M. L., *Los muros tienen la palabra. Materiales para una historia de los graffiti*, Ed. Publicacions de la Universitat de València, 1997.
- GÓMEZ FONTANILLS, David, “Libertad de panorama”, *Imagen y Lenguaje Visual*, Ed. Universitat Oberta de Catalunya, disponible en <http://multimedia.uoc.edu/blogs/ilv/es/sobre-propiedad-intel%C2%B7lectual/libertad-de-panorama/>. También “Libertad de panorama otro sorprendente abuso del copyright”, en <https://derechoaleer.org/blog/2011/09/libertad-de-panorama-otro-absurdo-del-copyright.html>.
- GONZÁLEZ BRACCO, Mercedes, “Arte urbano: entre la mercantilización y la resistencia. El caso de La Boca (Buenos Aires)”, *Cuadernos de Antropología Social*, nro. 50, disponible en <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/CAS/article/view/5523>.
- GREENBAUM, Hilary – RUBINSTEIN, Dana, “The Origin of Spray Paint”, *The New York Times*, 04 de noviembre de 2011.
- HUNTER, Dan, *Intellectual Property*, Nueva York, Ed. Oxford University Press, 2012.

- KEENER, Katherine, “Street art: comment un mouvement est passé du graffiti au monde de l’art (Partie II: Distinguer le *street art* du graffiti)”, *Art critique*, 15 de enero de 2020, disponible en <https://www.art-critique.com/2020/01/une-lecon-de-street-art-comment-un-mouvement-est-passe-du-graffiti-au-monde-de-l-art-partie-ii-distinguer-le-street-art-du-graffiti/>.
- LAKIN, Max, “JR’s Gallery Come Come Indoors”, *The New York Times*, 11 de diciembre de 2019, disponible en <https://www.nytimes.com/2019/12/11/arts/design/jr-brooklyn-museum.html>.
- LEWISOHN, Cedar, *Street Art: The Graffiti Revolution*, Nueva York, Ed. Abrams, 2008.
- LIPSYC, Delia, *Régimen legal de la propiedad intelectual*, Buenos Aires, Ed. Depalma, 2019.
- LOIS, Carla, *Mapas para la nación*, Buenos Aires, Ed. Biblos, 2014.
- NEGRI, Juan J., “Banksy y el constante desafío del arte callejero”, *Dos Minutos de Doctrina*, XVII:899, 06 de octubre de 2020.
- “El dilema de Landet (ensayo sobre la destrucción de la obra de arte y sus aspectos jurídicos)”, *Anuario Iberoamericano de Derecho del Arte*, 2015.
- “Grafiteros de Nueva York”, *Dos Minutos de Doctrina*, XV:728, 23 de febrero de 2018.
- NEGRI-CLEMENTI, Gianfranco, “L’arte e il diritto d’autore”, en NEGRI-CLEMENTI, Gianfranco (ed.), *Il diritto dell’arte. L’arte, il diritto e il mercato*, Milán, Ed. Skira, I:61.
- RICCIO, Giovanni M., “Street art, leggi e tutela”, *Artribune*, 13 de junio de 2019, disponible en <https://www.artribune.com/professionisti-e-professionisti/diritto/2019/06/street-art-leggi-tutela/>.
- ROSE, A. – STRIKE, C. (eds.), *Beautiful Losers: Contemporary Art and Street Culture*, Nueva York, Ed. Iconoclast, 2004.
- ROSS, Jeffrey I. (comp.), *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*, Nueva York, Ed. Routledge International Handbooks, 2016.
- SALIB, Peter N., “The Law of Banksy: Who Owns Street Art?”, *The University of Chicago Law Review*.
- SCHULZ, Dana, “Landmarks Greenlights 190 Bowery Restoration Plan with Iconic Graffiti Intact”, *6SQft*, 06 de mayo de 2015, disponible en <https://www.6sqft.com/landmarks-greenlights-190-bowery-restoration-plan-keeping-iconic-graffiti/>.
- SUÁREZ DE JESÚS, Carlos, “Aholsniffsglue, American Eagle Outfitters Reach Settlement in Copyright Lawsuit”, *Miami New Times*, 02 de diciembre de 2014, disponible en <https://www.miaminewtimes.com/arts/aholsniffsglue-american-eagle-outfitters-reach-settlement-in-copyright-lawsuit-6497593>.
- TALON, Kettj, “H&M vs. Jason Revok Williams and the Problem of Street Art”, *NSS Magazine*, 17 de marzo de 2018, disponible en <https://www.>

nssmag.com/en/fashion/14226/h-m-vs-jason-revok-williams-and-the-problem-of-copyright-in-street-art.

WEISBERG, Jill, “The Difference Between Street Art and Graffiti”, *Schrift and Farbe Design Group*, 16 de mayo de 2012, disponible en <https://schriftfarbe.com/the-difference-between-street-art-and-graffiti>.

WESTENBERGER, Paula, “Copyright Protection of Illegal Street and Graffiti Artworks”, en BONADIO, Enrico (ed.), *The Cambridge Handbook of Copyright in Street Art and Graffiti*, Ed. Cambridge University Press, 2019.

YOUNG, Alison, “Criminal Images: The Affective Judgment of Graffiti and Street Art”, *Crime Media Culture*, 18 de julio de 2021, disponible en Copyright, https://www.academia.edu/2382968/Criminal_Images_the_affective_judgment_of_street_art_and_graffiti?email_work_card=view-paper.

Recepción: 5/10/2021

Aceptación: 19/10/2021