



IMAGINAR EL HOGAR EN EL ARTE URBANO

Lugar y pertenencia en WOOL (Covilhã)

PAULA HORTA (PHORTA@EDU.U LISBOA.PT)¹

¹ Universidad de Lisboa, Portugal.

PALABRAS CLAVE	RESUMEN
Arte urbano Hogar Pertenencia Lugar Espacio público Memoria colectiva Festival de Arte Urbano WOOL	<i>Este artículo examina cómo el arte urbano contribuye a las experiencias del hogar a través de un estudio de caso del Festival de Arte Urbano WOOL en Covilhã, Portugal. A partir de las teorías del hogar, el lugar y el espacio público, sostiene que los murales hacen algo más que regenerar los entornos urbanos o reforzar la identidad local: fomentan la pertenencia al reconectar a las comunidades con el paisaje, el patrimonio industrial, la memoria colectiva y la sociabilidad cotidiana. Mediante el análisis de cuatro obras específicas de emplazamiento, el artículo propone el hogar como un marco conceptual productivo para comprender la significación social y cultural del arte urbano contemporáneo y su papel en la producción continua del lugar.</i>

Recibido: 30 / 06 / 2026

Aceptado: 31 / 08 / 2026

1. Introducción: hogar, lugar y arte urbano

La investigación reciente ha examinado de forma productiva el arte urbano en relación con la producción del espacio público, la creación de lugar (place-making), la transformación urbana, la turistificación y la identidad local (Campos, 2021; Evans, 2016; McAuliffe, 2012; Simões, 2023). Sin embargo, se ha prestado considerablemente menos atención a las maneras en que el arte urbano puede contribuir a las experiencias e imaginarios del hogar. Abordar el arte urbano a través de la lente del hogar desplaza la atención desde su papel en la regeneración y la creación de lugar hacia su capacidad de configurar los apegos emocionales al lugar y de cultivar un sentido de pertenencia. Este artículo aborda esa laguna al sostener que el arte urbano no es simplemente un vehículo de regeneración cultural o de creación de lugar, sino también un medio a través del cual las experiencias del hogar se imaginan, se negocian y se sostienen. Centrándose en el Festival de Arte Urbano WOOL en Covilhã, Portugal, examina cómo las obras de arte urbano fomentan la pertenencia, activan la memoria colectiva y remodelan las relaciones cotidianas con el lugar.

El hogar es un concepto polifacético que se ha examinado en diversas disciplinas como algo que abarca dimensiones materiales, sociales, emocionales e imaginativas (Mallett, 2004). Aunque comúnmente se asocia con una casa, un barrio o una patria, no puede reducirse a una única localización. Más bien, el hogar emerge a través de las relaciones que las personas desarrollan con los lugares, los recuerdos, los objetos y aquellos con quienes comparten la vida cotidiana. Como sostienen Alison Blunt y Robyn Dowling (2022), el hogar existe en la intersección de lo material y lo imaginativo, arraigado en los entornos físicos que las personas habitan, al tiempo que se configura continuamente a través de la emoción, la memoria y el apego. Desde esta perspectiva, el hogar se entiende mejor como una experiencia relacional y en continua evolución que como una localización geográfica fija.

Estas comprensiones relacionales del hogar también ponen en primer plano la importancia del lugar. Mientras que el espacio puede entenderse como un entorno más abstracto o indiferenciado, el lugar emerge a través de la experiencia vivida y el apego emocional. Como observa Yi-Fu Tuan (1977), «lo que comienza como espacio indiferenciado se convierte en lugar a medida que lo conocemos mejor y lo dotamos de valor» (p. 6). Por tanto, el lugar no es simplemente un escenario físico, sino un entorno vivido configurado a través de la memoria, la experiencia y la práctica cotidiana. Los sentimientos de arraigo y pertenencia no surgen simplemente de ocupar una localización, sino de desarrollar relaciones duraderas con paisajes, comunidades y modos de vida particulares. Como sostiene Tuan (1997) más adelante, el sentido de lugar refleja nuestra necesidad de lugares que sostengan tanto la intimidad como la pertenencia: «como seres corpóreos y sociales, necesitamos lugares íntimos —casa y barrio, comunidad y parientes— para el sustento y el apoyo» (p. 47). Así, el lugar se convierte en uno de los principales medios a través de los cuales las personas experimentan, negocian y sostienen el hogar.

Entender el hogar como una relación vivida con el lugar también pone en primer plano la importancia de la memoria, la imaginación y la habitación cotidiana. En *La poética del espacio*, Gaston Bachelard (1994) sostiene que la casa es mucho más que una estructura física: es un espacio habitado cuyo significado emerge a través de la experiencia vivida y del trabajo de la imaginación. Como observa, «una casa que ha sido vivida no es una caja inerte. El espacio habitado trasciende el espacio geométrico» (p. 6), recordándonos que los lugares adquieren significación a través de los recuerdos, las emociones y las asociaciones imaginativas invertidas en ellos. Sobre esta comprensión fenomenológica, Sanja Bahun y Bojana Petrić (2018) describen el hogar como algo que opera simultáneamente como «un concepto, una experiencia, un discurso, una emoción y un emplazamiento físico (real o imaginado)» (p. 1), del que los individuos derivan «sentimientos de pertenencia y de emplazamiento» que se traducen en prácticas materiales y sociales cotidianas. Por tanto, el hogar no es una localización estática, sino un proceso continuo de creación del hogar (home-making) en el que la memoria, la imaginación, el lugar y la comunidad se negocian de forma constante. Como observan además Bahun y Petrić (2018), «el hogar es producto de la memoria tanto como de la imaginación aplicada (orientada al presente y al futuro)» (p. 7).

Aunque el hogar se imagina a menudo a través del interior doméstico, las prácticas de creación del hogar se extienden más allá de la vivienda hacia los espacios más amplios de la vida cotidiana. Blunt y Dowling (2022) enfatizan que las casas y los hogares constituyen solo una dimensión del hogar, que se produce igualmente a través de relaciones socioespaciales más amplias. Las calles familiares, las rutinas del barrio, los comercios locales y los encuentros cotidianos contribuyen todos a la experiencia de la pertenencia. Por tanto, el hogar se negocia continuamente a través de las interacciones con el entorno urbano más amplio. Si el hogar se entiende como un proceso continuo de creación del hogar arraigado en el lugar, la memoria y la imaginación, entonces el arte urbano se convierte en una práctica cultural importante a través de la cual estas relaciones pueden articularse y renovarse. Al hacer visibles las historias locales, conmemorar los recuerdos compartidos y fomentar nuevas formas de encuentro, las obras de arte urbano pueden remodelar cómo las personas experimentan las calles, plazas y barrios que habitan. En lugar de tratar el espacio público meramente como el trasfondo de la intervención artística, este artículo examina cómo el arte urbano contribuye a imaginar el hogar al fortalecer los apegos emocionales al lugar, reforzar la pertenencia y crear nuevas maneras de habitar la ciudad.

El Festival de Arte Urbano WOOL ofrece un caso convincente a través del cual explorar estos procesos. Situado en la ciudad posindustrial de Covilhã, WOOL ha buscado no solo revitalizar espacios urbanos abandonados, sino también reconectar a los residentes con los paisajes, el patrimonio industrial y la memoria colectiva de la ciudad (Seixo Rodrigues *et al.*, 2022). Por tanto, su significación se extiende más allá de la revitalización urbana. Al fomentar los encuentros entre las obras de arte, las historias locales y la vida cotidiana, el festival ha ayudado a reforzar las relaciones a través de las cuales muchos residentes experimentan Covilhã como su hogar. Comprender esta contribución requiere situar a WOOL dentro del contexto geográfico, histórico y cultural de la ciudad, donde un sentido de lugar distintivo ha emergido a través de siglos de producción textil y continúa configurando la identidad local.

A partir de las teorías del hogar, el lugar y la pertenencia, este artículo examina cuatro obras específicas de emplazamiento producidas para el Festival de Arte Urbano WOOL. Mediante un análisis visual y contextual informado por el contexto histórico y espacial del festival, sostiene que el arte urbano hace algo más que embellecer o regenerar el espacio público: crea oportunidades para que las comunidades se reconozcan a sí mismas en el paisaje urbano, reconecten con las historias locales y experimenten la ciudad como un lugar de pertenencia. Al hacerlo, el artículo propone el hogar como un marco conceptual productivo para comprender la significación social y cultural del arte urbano contemporáneo.

2. Metodología

Este estudio adopta una metodología cualitativa interdisciplinar que combina el análisis visual, la observación de campo y la investigación contextual e histórica. En lugar de tratar las obras seleccionadas como objetos estéticos autónomos, las examina en relación con los entornos urbanos en los que fueron creadas y con los contextos sociales, históricos y culturales que informan sus significados. La observación de campo realizada en Covilhã informó el análisis al permitir una atención minuciosa a la relación espacial entre las obras y su entorno, incluidas su escala, visibilidad, emplazamiento e interacción con la vida cotidiana de la ciudad.

El análisis se centra en cuatro obras específicas de emplazamiento producidas para el Festival de Arte Urbano WOOL entre 2014 y 2024. Seleccionadas de distintas ediciones del festival, estas obras se eligieron porque cada una ofrece una perspectiva diferenciada sobre la relación entre el arte urbano y el hogar, ilustrando cómo el festival dialoga con el paisaje, el patrimonio industrial, la memoria colectiva y las prácticas cotidianas de pertenencia. Consideradas en conjunto, demuestran las diversas maneras en que el arte urbano contribuye a la producción del lugar y a la experiencia del hogar. El análisis visual se complementa con una investigación documental sobre la historia de Covilhã, el desarrollo del Festival de Arte Urbano WOOL y el patrimonio textil de la ciudad. Estas fuentes proporcionan el contexto histórico y geográfico necesario para comprender cómo las obras seleccionadas responden a las narrativas locales y contribuyen a procesos más amplios de creación de lugar y de participación comunitaria.

El estudio también se apoya en entrevistas cualitativas con Lara Seixo Rodrigues, cofundadora y directora artística del Festival de Arte Urbano WOOL. Estas incluyen una entrevista semiestructurada realizada en 2024 y conversaciones de seguimiento mantenidas en 2026. Más que servir como evidencia primaria para la interpretación de obras individuales, estas conversaciones aportaron valiosas perspectivas sobre los orígenes del festival, su filosofía curatorial, sus procesos de encargo y su relación a largo plazo con la comunidad local, informando la lectura contextual desarrollada a lo largo del artículo.

3. Lugar, espacio público y arte urbano

Entender el hogar como un proceso relacional arraigado en el lugar; la memoria y la práctica cotidiana también exige repensar la significación del espacio público. Más que funcionar meramente como el escenario físico en el que se despliega la vida social, los espacios públicos se configuran continuamente a través de las actividades, los encuentros y los significados generados dentro de ellos. Entender el lugar en estos términos relacionales desplaza la atención desde las características físicas de los entornos urbanos hacia las prácticas sociales a través de las cuales adquieren significado. También proporciona un marco útil para examinar cómo las intervenciones culturales, como el arte urbano, participan en la producción continua del lugar y la pertenencia.

Doreen Massey (1995, 2005) cuestiona las comprensiones esencialistas del lugar como algo fijo, delimitado o históricamente completo. En lugar de ver los lugares como entidades autocontenidas, sostiene que se constituyen a través de redes de relaciones sociales que se extienden más allá de sus fronteras geográficas inmediatas. Las identidades locales emergen a través de las conexiones con otros lugares, historias y comunidades, lo que significa que los lugares son siempre relacionales, no aislados. Como observa Massey (1995), los lugares están «siempre contruidos a partir de articulaciones de relaciones sociales», y su aparente singularidad es en sí misma «un producto de contactos más amplios» (p. 183). Por tanto, sus identidades nunca son fijas, sino que se negocian continuamente a través de la interacción social y el cambio histórico. De hecho, sostiene que la identidad de un lugar está «siempre... en proceso de formación» y depende de «las historias que se cuentan sobre ellos, de cómo se cuentan esas historias y de cuál historia acaba siendo dominante» (1995, p. 186). En *For Space*, Massey (2005, p. 9) desarrolla este argumento aún más, proponiendo que el espacio debería entenderse como «el producto de interrelaciones» y como algo «siempre en construcción», porque se produce continuamente a través de prácticas sociales y encuentros en curso. Desde esta perspectiva, los lugares permanecen abiertos, dinámicos y continuamente reinterpretados, en lugar de completos o inmutables.

Si la obra de Massey explica cómo se constituyen los lugares a través de las relaciones sociales y las narrativas históricas, Henri Lefebvre dirige la atención hacia las prácticas cotidianas a través de las cuales esas relaciones se viven y se experimentan en el espacio urbano. Rechazando la noción del espacio como un contenedor neutro, Lefebvre sostiene que el espacio urbano se produce continuamente a través de las interacciones, las rutinas y las prácticas de quienes lo habitan. En *El derecho a la ciudad* (1996), describe la ciudad no como un objeto acabado, sino como una *oeuvre* (obra) —una obra colectiva creada a través de la vida social, y no simplemente consumida como una mercancía—. Por tanto, el espacio urbano adquiere significado a través de la participación, el encuentro y el uso cotidiano. Para Lefebvre, la vida cotidiana no es simplemente lo que ocurre en la ciudad, sino uno de los principales medios a través de los cuales el espacio urbano se produce y se transforma continuamente. Más que funcionar únicamente como un sitio de circulación o intercambio, la ciudad ofrece oportunidades para la comunicación, el juego y la vida colectiva. Como sostiene Lefebvre, lo urbano reúne «diferencias», poniendo en relación a las personas, las actividades y los significados, en lugar de separarlos. En *La revolución urbana* (2003), esta comprensión se amplía a través del argumento de que el espacio urbano nunca es fijo, sino que se transforma continuamente a través de las prácticas y las interacciones sociales, reflejando los procesos dinámicos mediante los cuales se produce la propia sociedad urbana. Por tanto, los espacios públicos urbanos no son escenarios pasivos, sino entornos vividos en los que las identidades colectivas y las formas de pertenencia se negocian de forma continua.

Vikas Mehta (2013) desarrolla aún más esta comprensión al identificar la calle como «el espacio público social por excelencia de la ciudad» (p. 10), sosteniendo que uno de sus papeles cardinales es proporcionar un escenario para la sociabilidad. En lugar de reducir las calles a canales de circulación, Mehta las concibe como entornos cotidianos donde la vida social se despliega a través de una gama de encuentros activos y pasivos. Las calles son lugares donde las personas se encuentran con amigos, observan a otros, se demoran, participan en la vida comunitaria y simplemente experimentan la presencia de desconocidos. De hecho, sostiene que «las buenas ciudades son lugares de encuentro social» (p. 2) y que, sin oportunidades para la interacción informal y formal, las ciudades no serían más que «aglomeraciones de espacios y edificios privatizados» (p. 1). Por tanto, el valor social de la calle no reside únicamente en su diseño físico, sino en las relaciones que posibilita entre las personas, las actividades y los lugares, y en los significados que emergen a través del uso cotidiano repetido. Como observa Mehta, la sociabilidad no se logra solo mediante el entorno físico, sino a través de la interacción entre el entorno construido, los usos del suelo, la gestión y los significados que las personas atribuyen a lugares particulares. Así, las calles se convierten en escenarios donde la familiaridad, el encuentro y la participación fomentan el apego al lugar y refuerzan un sentido de pertenencia.

Si el espacio urbano se produce a través de la participación, el encuentro y las prácticas cotidianas compartidas, entonces el arte público se convierte en una de las prácticas culturales a través de las cuales estos procesos se hacen visibles. En lugar de simplemente ocupar la ciudad, las obras de arte participan en la producción continua del lugar al hacer visibles las historias locales, fomentar nuevas formas de compromiso con el entorno urbano y propiciar el diálogo entre el pasado y el presente. Su significación reside no solo en su impacto visual, sino también en su capacidad de mediar las relaciones entre las comunidades, las historias locales y el paisaje urbano, remodelando cómo se experimentan, se recuerdan y se valoran los barrios. En conjunto, estas perspectivas sugieren que el arte urbano participa en lo que puede entenderse como procesos de creación del hogar. Al reconectar a las comunidades con las historias locales, celebrar las experiencias cotidianas y reforzar los apegos emocionales a los barrios, contribuye a la producción continua de lugares en los que las personas se reconocen a sí mismas y a las demás. Estas perspectivas proporcionan el marco conceptual para comprender cómo WOOL dialoga con los paisajes, el patrimonio industrial y la vida urbana cotidiana de Covilhã, un contexto que se explora en la siguiente sección antes de que el análisis se vuelva hacia las obras seleccionadas.

4. Covilhã, WOOL y un paisaje cultural en evolución

Para comprender cómo el arte urbano participa en los procesos de creación pública del hogar, es necesario primero situar el Festival de Arte Urbano WOOL dentro del contexto geográfico, histórico y cultural de Covilhã. Más que un trasfondo para la intervención artística, la ciudad constituye lo que Elisa Calado Pinheiro y Manuel José dos Santos Silva (2012) describen como un «paisaje cultural en evolución» (p. 13), cuya identidad se ha configurado a través de sucesivas interacciones entre el paisaje, la industria y la memoria colectiva. Por tanto, la significación de WOOL no reside simplemente en los murales que ha encargado, sino en las maneras en que estas obras dialogan con las historias materiales y simbólicas incrustadas en este entorno urbano en evolución.

Situada en las laderas meridionales de la Serra da Estrela, la cordillera más alta de Portugal, Covilhã se desarrolló bajo condiciones geográficas excepcionalmente favorables para la cría de ovejas y la producción de lana. El acceso a los pastos de montaña, los abundantes cursos de agua y los recursos madereros permitieron que la ciudad se convirtiera en uno de los principales centros de manufactura de lana de Portugal, lo que le valió el título de «la Mánchester portuguesa» (Pinheiro y Silva, 2012; Pinheiro, 2016; Vaz, 2021). La propia organización de la ciudad evolucionó en torno a la industria textil, cuyo desarrollo fue inseparable de las rutas trashumantes que cruzaban la Serra da Estrela y de siglos de actividad pastoril e industrial que configuraron profundamente tanto el tejido urbano como la identidad local. Como observa José Manuel Lopes Cordeiro (2012), la industria de la lana constituye una de las formas más significativas de

patrimonio cultural de la Beira Interior, reflejando no solo su historia económica, sino también las prácticas geográficas, etnográficas y sociales que han configurado la región a lo largo de los siglos.

Durante la segunda mitad del siglo XX, sin embargo, este modelo industrial entró en un prolongado período de declive. Los cambios estructurales iniciados en la década de 1960 culminaron en una profunda reconversión económica y social durante las décadas de 1970 y 1980, a medida que la industria tradicional de la lana se contraía y muchas fábricas familiares cerraban. Al mismo tiempo, la creación de la Universidade da Beira Interior y la fundación del Museu de Lanifícios iniciaron un proceso a través del cual el patrimonio industrial de la ciudad comenzó a reinterpretarse como memoria cultural, y no como infraestructura productiva. Lejos de borrar el pasado industrial, esta transición fomentó nuevas maneras de recordar y reimaginar la identidad de Covilhã (Pinheiro y Silva, 2012; Vaz, 2021).

Fundado en 2011 por dos arquitectos locales y una historiadora del arte, WOOL fue concebido como una iniciativa cultural a largo plazo, más que simplemente como un festival de arte urbano. Como el primer festival de arte urbano del interior de Portugal, se ha convertido en uno de los programas más significativos del país dedicados al arte urbano contemporáneo. A lo largo de los últimos quince años, WOOL ha reunido a setenta artistas portugueses y treinta y nueve internacionales, creando más de cien murales permanentes e intervenciones artísticas que, en conjunto, conforman una ruta comisariada a través del centro histórico de Covilhã. Estas obras han transformado la ciudad en una galería al aire libre, al tiempo que fomentan nuevas formas de dialogar con su patrimonio industrial, sus paisajes y su vida urbana cotidiana. WOOL puede entenderse como parte de los procesos más amplios de creación pública del hogar a través de los cuales la memoria industrial y cultural de Covilhã se reconstruye continuamente. En lugar de tratar el patrimonio industrial como un objeto estático de preservación, el festival lo reactiva a través de la práctica artística, animando a residentes y visitantes a dialogar de nuevas maneras con los paisajes, las historias del trabajo y las tradiciones cotidianas de la ciudad.

Muchas de las obras encargadas beben directamente de la cultura pastoril, la producción textil, el trabajo de las mujeres y el entorno de montaña, transformando estas experiencias históricas en formas contemporáneas de memoria pública. En este sentido, WOOL complementa iniciativas más amplias que han buscado preservar y reinterpretar la identidad industrial de Covilhã, incluido el Museu de Lanifícios, al tiempo que extiende estos recuerdos más allá de los espacios museísticos hacia el tejido cotidiano de la ciudad. Al activar calles, plazas y barrios como sitios de compromiso cultural, el festival ejemplifica la comprensión relacional del lugar analizada por Massey (1995, 2005), el espacio urbano socialmente producido teorizado por Lefebvre (1996, 2003) y la concepción de Mehta (2013) de la calle como un espacio de encuentro. Los murales se convierten en algo más que intervenciones visuales; median las relaciones entre el pasado y el presente, permitiendo que los residentes se encuentren con historias familiares de nuevas maneras, al tiempo que invitan a los visitantes a experimentar Covilhã no simplemente como una ciudad posindustrial, sino como un paisaje cultural en evolución configurado por la memoria, la participación y la pertenencia (Pinheiro y Silva, 2012).

Igualmente significativo es el énfasis de WOOL en la participación. Cada edición se extiende más allá de la producción de obras de arte para incluir comidas comunitarias, talleres creativos, murales participativos, actuaciones, conciertos y juegos tradicionales que transforman las calles de Covilhã en espacios de encuentro y de actividad colectiva. Estos eventos refuerzan el compromiso del festival con el espacio público como un entorno vivido, y no como un mero sitio de exhibición. El proyecto de 2025 *Grandma Came to Work* [La abuela vino a trabajar], por ejemplo, reunió a más de quinientos participantes de entre seis y cien años para producir aproximadamente seiscientos cuadrados de lana de Esmirna, ensamblados posteriormente en una alfombra colectiva. Al recuperar prácticas textiles profundamente arraigadas en la historia de la ciudad y fomentar la colaboración intergeneracional, el proyecto ejemplificó cómo la producción artística puede fortalecer las relaciones sociales a través de las cuales los residentes cultivan formas compartidas de pertenencia.

Las cuatro obras examinadas en la siguiente sección revelan diferentes maneras en que estos procesos se despliegan. Algunas ponen en primer plano el paisaje y las tradiciones pastoriles; otras recuperan la memoria industrial, la transformación ambiental o las prácticas cotidianas de

sociabilidad y cuidado. Consideradas en conjunto, demuestran que WOOL hace algo más que regenerar el espacio público o realzar la identidad visual de la ciudad. A través de su compromiso sostenido con las historias locales y la vida cotidiana, el festival contribuye a la producción continua del lugar y a los procesos de creación pública del hogar a través de los cuales las comunidades negocian identidades compartidas, recuerdan su pasado e imaginan futuros colectivos.

4.1. Hogar, paisaje y memoria colectiva

Entre las obras encargadas por WOOL, *Expedição à Serra da Estrela* [Expedición a la Serra da Estrela] (2021), del Colectivo Licuado (Fig. 1), ofrece una reflexión convincente sobre la relación entre el paisaje, la memoria y la pertenencia. Creado para la octava edición del festival, el mural conmemora el 140.º aniversario de la Primera Expedición Científica a la Serra da Estrela, organizada por la Sociedade de Geografia de Lisboa en 1881. En lugar de reconstruir un único acontecimiento histórico, los artistas entretejen figuras asociadas a distintos momentos de la historia de la montaña —incluidos pastores, habitantes locales y exploradores científicos— dentro de una composición panorámica que se despliega a lo largo de la fachada de un edificio residencial. El tiempo histórico se comprime deliberadamente, permitiendo que distintas experiencias de la Serra da Estrela coexistan dentro de un único espacio pictórico. Al hacerlo, el mural presenta la montaña no simplemente como un escenario geográfico, sino como un paisaje vivido a través del cual sucesivas generaciones han experimentado, recordado e imaginado el hogar.

Figura 1. Colectivo Licuado, *Expedição à Serra da Estrela* [Expedición a la Serra da Estrela] (2021)



Fuente: © WOOL. <https://www.woolfest.org/edicao/wool-2021/>

La composición refuerza esta lectura. Organizadas mediante una serie de bandas horizontales, las figuras ocupan registros espaciales y temporales distintos, en lugar de una narrativa unificada. Algunas caminan con determinación, cayado en mano; otras se detienen a observar el paisaje, mientras que en primer plano unas mujeres cuidan de las ovejas que pastan. Varios cuerpos se extienden más allá de los bordes del edificio, sugiriendo que las historias representadas

continúan más allá de los límites físicos del propio mural. La Serra da Estrela se convierte en el hilo visual que conecta estos episodios, por lo demás fragmentados. Más que funcionar como un trasfondo pintoresco, la montaña emerge como la protagonista central de la composición, vinculando el trabajo pastoril, la exploración científica y la vida cotidiana a lo largo del tiempo. La centralidad del paisaje transforma la Serra da Estrela de un trasfondo escénico en un lugar de memoria, apego y pertenencia. Esto resuena con el concepto de *topophilia* de Yi-Fu Tuan (1974, p. 93), que él define como «los lazos afectivos del ser humano con el entorno material». Durante siglos, la Serra da Estrela ha configurado el desarrollo económico, social y cultural de Covilhã a través de la cría de ovejas y la industria de la lana, haciendo que la montaña sea inseparable de la identidad histórica de la ciudad.

El mural no se limita a representar esta relación; visualiza los apegos duraderos a través de los cuales el paisaje se convierte en parte de la memoria colectiva. Al reunir a exploradores, pastores y habitantes locales, el Colectivo Licuado sugiere que la pertenencia emerge a través de múltiples maneras de habitar el mismo entorno a lo largo de las generaciones. La obra también evoca lo que Tuan (1977, p. 194) describe como arraigo (*rootedness*). En lugar de equiparar el apego con la preservación de artefactos históricos, sostiene que el arraigo surge cuando las personas «se identifican con una localidad particular» y la experimentan como hogar a través de las generaciones. Esta distinción es especialmente pertinente aquí. Aunque *Expedição à Serra da Estrela* conmemora una expedición científica del siglo XIX, no monumentaliza el pasado como algo desligado del presente. En cambio, incrusta los recuerdos de la exploración, la vida pastoril y la habitación cotidiana dentro del paisaje urbano contemporáneo de Covilhã, permitiendo que la memoria histórica siga siendo parte de la experiencia urbana vivida. La montaña se representa no como un objeto de contemplación distante, sino como una presencia perdurable dentro del imaginario cultural de la ciudad.

El mural también puede entenderse como un acto de creación de lugar. Tim Cresswell (2004) sostiene que los lugares se producen continuamente a medida que las personas dotan a los entornos de significado, identidad y pertenencia a través de las prácticas cotidianas. Leída bajo esta luz, *Expedição à Serra da Estrela* reubica simbólicamente la montaña dentro de la ciudad, transformando la fachada de un edificio corriente en un sitio donde la memoria ambiental y la vida urbana contemporánea convergen. Más que transportar a los espectadores a la Serra, la obra trae la Serra a la experiencia cotidiana de Covilhã, reforzando la relación recíproca entre la ciudad y su paisaje circundante. Esta interpretación se complementa con la discusión de Chen *et al* (2018) sobre el apego al lugar, que describe las conexiones emocionales que las personas desarrollan con los lugares a través de la experiencia repetida y los significados compartidos. Sostienen que las ciudades se convierten en lugares no simplemente a través de su forma física, sino a través de los recuerdos y apegos que se acumulan con el tiempo. Al reintroducir la Serra da Estrela en el paisaje visual cotidiano de Covilhã, el Colectivo Licuado fortalece estos apegos, animando a los residentes a reconocer la montaña no como un rasgo geográfico distante, sino como un componente perdurable de la identidad de la ciudad. Al traer la Serra da Estrela al tejido urbano de Covilhã, el mural hace visibles las relaciones históricas entre entorno, trabajo y comunidad que continúan configurando la identidad local.

4.2. Trabajo, cuidado y la pervivencia de un mural

Creado por el artista portugués Mr. Dheo para la segunda edición del Festival de Arte Urbano WOOL en 2014, *Portugal pelas Costuras* [Portugal por las costuras] (Fig. 2) reflexiona sobre el patrimonio textil de Covilhã a través de la imagen de una niña que cose una sección de la bandera portuguesa. Instalado en la fachada de un edificio a lo largo de una de las calles de la ciudad, el mural transforma una actividad doméstica íntima en una imagen pública monumental. En lugar de presentar la identidad nacional a través del simbolismo patriótico convencional, la obra pone en primer plano el propio acto de coser, desplazando la atención desde la bandera terminada hacia el trabajo paciente a través del cual la tela —y, por extensión, las tradiciones culturales— se hace, se repara y se sostiene. La composición es sorprendente por su contención. Recortada contra la amplia superficie blanca del edificio, la figura solitaria parece casi suspendida en el

espacio, desligada de cualquier interior o paisaje reconocible. Sosteniendo delicadamente una aguja mientras recoge los pliegues de la bandera sobre su regazo, dirige la mirada lejos de su labor, hacia algo más allá del plano de la imagen. La sencillez de la composición centra la atención en la concentración serena del gesto de coser. Ampliada a una escala arquitectónica, una actividad tradicionalmente asociada a la esfera doméstica se convierte en una presencia muy visible dentro del espacio público de la ciudad.

La imagen también recuerda a *The Seamstress* [La costurera] (1898) de William-Adolphe Bouguereau, cuya representación de una niña absorta en la costura celebra de forma similar la dignidad del trabajo manual. Al evocar esta pintura académica del siglo XIX y reubicar su imagería del museo al paisaje urbano, Mr. Dheo recontextualiza un motivo artístico familiar dentro de la propia historia industrial y social de Covilhã. La referencia refuerza el énfasis del mural en el cuidado, la artesanía y la transmisión del conocimiento textil a través de las generaciones, al tiempo que transforma una escena doméstica privada en una reflexión pública sobre la identidad de la ciudad.

La elección de retratar a una niña es especialmente significativa. Más allá de su referencia a la costura como una destreza doméstica tradicional, la imagen evoca un aspecto más inquietante del pasado industrial de Covilhã: el empleo generalizado de menores dentro de la industria de la lana. Los estudios históricos indican que el trabajo infantil desempeñó un papel importante en la industria de la lana de Covilhã durante finales del siglo XIX y principios del XX, reflejando patrones más amplios dentro del sector textil portugués (Goulart y Bedi, 2017). Leído en este contexto, el mural se resiste a una celebración nostálgica del patrimonio textil. En cambio, reconoce que la identidad de la ciudad se configuró no solo por la artesanía y la prosperidad económica, sino también por formas de trabajo que hoy se reconocen como profundamente explotadoras. La concentración serena de la niña adquiere, por tanto, una cualidad ambivalente, sugiriendo simultáneamente cuidado, aprendizaje y destreza manual, al tiempo que recuerda un capítulo doloroso de la historia social de Covilhã.

Figura 2. Mr. Dheo, Portugal pelas Costuras [Portugal por las costuras] (2014)



Fuente: © WOOL. Reproducido con permiso de WOOL.

Esta complejidad distinguió a *Portugal pelas Costuras* de las conmemoraciones más convencionales del patrimonio industrial. En lugar de representar fábricas, maquinaria o la producción misma, el mural pone en primer plano los cuerpos humanos y las prácticas manuales de las que dependía la industria de la lana. Coser se convierte en algo más que una actividad técnica; emerge como un acto de cuidado a través del cual los materiales se mantienen, se reparan y reciben una vida renovada. Por tanto, la imagen sugiere que la memoria cultural, como la tela, no es ni fija ni completa, sino que requiere actos continuos de atención y renovación. Como sostiene Laurajane Smith (2006), «el patrimonio es algo vital y vivo. Es un momento de acción, no algo congelado en forma material» (p. 83). Leído bajo esta luz, el mural presenta el patrimonio textil no como algo preservado sin cambios, sino como un proceso continuo de recuerdo, cuestionamiento y reinterpretación. Instalado en las calles de Covilhã, en lugar de en un museo, *Portugal pelas Costuras* también trajo estas historias a las rutinas de la vida urbana cotidiana. El mural transformó la fachada de un edificio corriente en una reflexión pública sobre el trabajo textil, animando a los residentes a encontrarse con el pasado industrial de su ciudad más allá de los marcos institucionales de la preservación del patrimonio. Al hacerlo, complementó iniciativas como el Museu de Lanifícios, al tiempo que ofrecía una perspectiva más íntima y centrada en lo humano sobre las experiencias que configuraron la identidad de Covilhã.

La historia posterior del mural añade una dimensión más a su significación. Con el tiempo, la exposición a los elementos hizo que la obra se deteriorara hasta que finalmente fue sustituida por otro mural. Su desaparición suscitó un debate entre los residentes sobre si tales obras deberían preservarse, revelando hasta qué punto *Portugal pelas Costuras* se había incrustado en el paisaje visual y emocional de Covilhã. El apego generado por el mural ya no se dirigía únicamente hacia las tradiciones textiles que representaba, sino hacia la propia obra de arte, que se había convertido en parte de la memoria colectiva de la ciudad. Como sostiene Alison Young (2016), los significados del arte callejero continúan evolucionando a través de sus encuentros con comunidades y entornos urbanos particulares, en lugar de permanecer fijos en el momento de su creación. En este sentido, la historia de *Portugal pelas Costuras* demuestra que la significación del arte urbano se extiende más allá de su iconografía. A través de su compromiso con el trabajo, el cuidado y las historias difíciles, el mural fomentó nuevas maneras de comprender el pasado textil de Covilhã.

Al mismo tiempo, el deterioro y la eventual sustitución del mural revelaron cómo las obras de arte público temporales pueden convertirse ellas mismas en objetos de apego y de recuerdo. Reflexionando sobre un proyecto de arte público específico de emplazamiento desarrollado en un contexto de transformación urbana, Sarah Barns (2019, p. 56) sostiene que las intervenciones artísticas pueden crear «un paisaje emocional de apego» al hacer visibles historias y relaciones que han desaparecido del paisaje físico, al tiempo que permiten que se reconozcan «múltiples formas de apego» al lugar (p. 58). De forma similar, Aylin Şentürk (2026) sostiene que los murales deberían entenderse como formas de patrimonio urbano efímero, que producen continuidad no a través de la permanencia material, sino a través de los recuerdos, los encuentros y las experiencias vividas que generan dentro del espacio urbano. Por tanto, la desaparición del mural de Mr. Dheo no disminuyó su significación. Más bien, la respuesta pública ante su pérdida demostró que su valor residía no solo en la superficie pintada en sí, sino también en los apegos colectivos, los recuerdos y el sentido de lugar que la obra había ayudado a cultivar.

4.3. Ecología, materialidad y la vida temporal del lugar

Creada por Bordalo II para la segunda edición del Festival de Arte Urbano WOOL en 2014, *Owl Eyes* [Ojos de búho] (Fig. 3) forma parte de la serie internacionalmente reconocida del artista, *Trash Animals*, en la que representaciones monumentales de animales se construyen a partir de objetos desechados y residuos industriales. Instalada en la fachada de un edificio en deterioro del centro histórico de Covilhã, la obra combina escultura, ensamblaje y pintura mural para producir una imagen que parece emerger directamente de la propia arquitectura. Mediante el uso de materiales reciclados, el mural transforma los restos del consumo humano en la semejanza de

una criatura viva, invitando a reflexionar sobre la relación entre los entornos urbanos, los residuos y el mundo natural.

El búho domina la composición. Sus grandes ojos circulares, formados a partir de neumáticos desechados y pintados en un vívido negro y amarillo, atraen de inmediato la atención del espectador, mientras que su pico, sus plumas y su cuerpo se ensamblan a partir de una variedad de componentes metálicos, plásticos y mecánicos recuperados. A diferencia de una ilusión pintada, el búho se proyecta físicamente desde el muro, arrojando sombras que enfatizan su presencia escultórica. Detrás de él, matices de verde y negro evocan el follaje y el bosque, conectando visualmente al animal con el paisaje circundante y contrastando, al mismo tiempo, con las superficies en descomposición del edificio. La obra difumina las distinciones entre escultura, pintura y arquitectura, haciendo que el búho parezca simultáneamente incrustado en la ciudad y emergiendo de ella. Como observa Alison Young (2016), el arte callejero se extiende más allá de las superficies pintadas para abarcar objetos escultóricos e intervenciones que manipulan el entorno construido, desafiando las distinciones convencionales entre los medios artísticos y el espacio urbano. *Owl Eyes* ejemplifica esta comprensión ampliada del arte callejero al integrar el ensamblaje, la pintura mural y la arquitectura en una única intervención específica de emplazamiento.

Figura 3. Bordalo II, Owl Eyes (2014)



Fuente: © WOOL. Reproducido con permiso de WOOL.

Como sucede con muchas obras de la serie *Trash Animals*, la elección de materiales reciclados es inseparable del significado de la obra. Los fragmentos desechados conservan trazas de sus funciones previas, al tiempo que adquieren una nueva identidad como componentes de una criatura viva. En lugar de ocultar sus orígenes, Bordalo II los pone en primer plano, animando a los espectadores a reconocer las consecuencias materiales del consumo y a reconsiderar lo que la sociedad clasifica como residuo. La transformación de objetos desechados en un búho sugiere que la responsabilidad ecológica puede emerger a través de la reimaginación creativa de materiales ya existentes, en lugar de a través de la producción continua de otros nuevos. Mientras que los murales anteriores imaginan el hogar a través del paisaje y el patrimonio textil, *Owl Eyes* amplía esta comprensión al poner en primer plano las dimensiones más-que-humanas del lugar.

Como sostiene Sarah Whatmore (2002), los lugares emergen a través del entrelazamiento de actores humanos y no humanos, desafiando el supuesto de que el lugar se constituye únicamente a través de la experiencia y la actividad humanas. El búho introduce un habitante no humano en el centro histórico de Covilhã, recordando a los espectadores que los lugares urbanos son entornos compartidos en los que las vidas humanas, animales y materiales están interconectadas. Por tanto, la pertenencia se presenta no solamente como una relación humana con el lugar, sino como una que abarca las comunidades ecológicas más amplias de las que depende la vida urbana.

La significación de la obra ha continuado evolucionando a lo largo del tiempo. Una comparación entre las fotografías tomadas poco después de su finalización en 2014 y una década más tarde, en 2024 (Fig. 4), revela hasta qué punto tanto el mural como su soporte arquitectónico han experimentado una transformación visible. Los colores antes vibrantes se han desvaído, los materiales reciclados se han desgastado y oxidado, la vegetación se ha extendido por la fachada y algunas secciones de la mampostería circundante se han deteriorado aún más. Lejos de menoscabar la obra, estos cambios refuerzan su diálogo con el propio edificio. El búho parece progresivamente absorbido por la superficie envejecida, de modo que la obra y la arquitectura se vuelven cada vez más inseparables.

Figura 4. Bordalo II, Owl Eyes (2024)



Fuente: Paula Horta, 2024.

Como nos recuerda Erika Doss (2016a), «el arte público no es... para siempre» (p. 1). En lugar de ver la apariencia cambiante de *Owl Eyes* como una pérdida de significado, puede entenderse más bien como parte de la vida continua de la obra dentro de la ciudad. Doss (2016b) sostiene que el arte público «no es ni inherente ni eterno, sino procesual» (p. 403), dependiente de las relaciones culturales y sociales cambiantes, en lugar de existir como un objeto fijo. Alison Young (2016) observa de forma similar que la colocación de obras de arte dentro del espacio público entraña aceptar que «pueden desaparecer o ser destruidas o, cuando menos, cambiar y deteriorarse» (p. 150). Lejos de representar un fracaso o una negligencia, estas transformaciones

materiales son intrínsecas a las condiciones a través de las cuales el arte callejero existe, adquiere significado y se incrusta en la vida cotidiana de la ciudad.

Owl Eyes ilustra este proceso con especial claridad. Construida a partir de materiales desechados e instalada sobre una fachada en deterioro, la obra no se resiste al paso del tiempo, sino que participa en él. El mural envejece con el edificio que lo sostiene, revelando el lugar mismo como un ensamblaje dinámico de arquitectura, procesos ecológicos y transformación material. A medida que la obra y la arquitectura se desgastan juntas, las fronteras entre ellas se vuelven cada vez más difusas. Por tanto, la significación de Owl Eyes reside no solo en su mensaje ambiental, sino también en revelar cómo el arte urbano se incrusta en la vida cambiante del lugar y se transforma con ella. Al hacerlo, el mural sugiere que la pertenencia no depende de la permanencia, sino de una relación continua con entornos que están ellos mismos en continua evolución.

4.4. Hogar, barrio y sociabilidad cotidiana

Creada por Daniela Guerreiro para la undécima edición del Festival de Arte Urbano WOOL en 2024, *Chá das 5* [El té de las cinco] (Fig. 5) explora cómo se experimenta el hogar a través de los rituales ordinarios de la vida de barrio. A diferencia de los murales anteriores, que evocan el paisaje, el trabajo o las preocupaciones ambientales, Guerreiro se vuelve hacia las prácticas aparentemente anodinas a través de las cuales las personas crean y sostienen relaciones unas con otras. Instalado a lo largo de dos fachadas contiguas que dan a una pequeña plaza pública del centro histórico de Covilhã, el mural transforma un entorno urbano cotidiano en una meditación visual sobre la hospitalidad, la conversación y la presencia compartida.

En lugar de presentar figuras completas, el mural representa fragmentos ampliados e hiperrealistas de cuerpos ocupados en la preparación y el disfrute compartido del té de la tarde. Unas manos sirven té, sostienen delicadas tazas de porcelana, cortan porciones de pastel y reposan suavemente sobre un mantel de encaje. La ausencia de rostros aparta la atención de la identidad individual y la dirige hacia el gesto mismo. El cuidado se expresa no a través de la expresión facial, sino a través de la coreografía de las acciones ordinarias: servir, ofrecer, recibir y compartir. La escala monumental de estos gestos íntimos eleva los rituales inadvertidos de la vida cotidiana, otorgando visibilidad pública a formas de cuidado que se asocian más a menudo con la esfera doméstica. Como sostiene Alison Young (2016), el arte callejero amplía continuamente las maneras en que la práctica artística habita y reimagina el entorno construido; aquí, el mural transforma dos fachadas corrientes en una única imagen envolvente que difumina las fronteras entre la arquitectura, la obra de arte y el espacio vivido.

Figura 5. Daniela Guerreiro, Chá das 5 [El té de las cinco] (2024)



Fuente: João Sousa, 2024. Reproducido con permiso del autor.

La especificidad de emplazamiento del mural se extiende más allá de su integración física en la arquitectura. Dado que la composición está dividida entre dos edificios, no puede aprehenderse desde un único punto de vista. Los espectadores deben moverse por la plaza, cambiando de posición para reconstruir la escena fragmentada. Esta experiencia corporeizada transforma a los espectadores en participantes, animándolos a habitar el espacio en lugar de limitarse a observarlo. Los bancos curvos dispuestos dentro de la plaza refuerzan aún más esta invitación a detenerse, demorarse y conversar. Más que funcionar simplemente como mobiliario urbano, extienden el mundo social representado en el mural hacia el espacio público circundante, fomentando el tipo de encuentros informales representados en los muros. Por tanto, la obra disuelve la frontera convencional entre la representación y la experiencia vivida, permitiendo que las prácticas que representa resuenen dentro de la vida cotidiana del barrio.

Mientras que los murales anteriores imaginan el hogar a través del paisaje, el trabajo y las dimensiones más-que-humanas del lugar, *Chá das 5* sitúa el hogar dentro de la sociabilidad ordinaria de la vida de barrio. Henri Lefebvre (2003) sostiene que la calle no es meramente un espacio de circulación, sino «un lugar de encuentro (topos)» (p. 18), donde se despliegan los encuentros y la vida social cotidiana. De forma similar, Vikas Mehta (2013) sostiene que los espacios públicos contribuyen a la vida comunitaria al animar a las personas «a congregarse, a encontrarse, a disfrutar de formar parte de una comunidad» (p. 2). El mural de Guerreiro da forma visual a estas ideas. En lugar de conmemorar un acontecimiento histórico singular o celebrar a una figura icónica, monumentaliza las prácticas cotidianas a través de las cuales los barrios se reproducen continuamente: compartir comida y bebida, intercambiar historias y pasar tiempo juntos. El hogar emerge no como una localización fija, sino como una práctica social continua ejecutada a través de actos repetidos de hospitalidad, familiaridad y cuidado mutuo.

El té ocupa un lugar distintivo en la identidad cultural de Covilhã, reflejando la influencia histórica de los empresarios británicos que transformaron la industria de la lana de la ciudad en el siglo XIX. Con el tiempo, se incrustó en la vida social de la ciudad como un ritual de conversación y hospitalidad. En lugar de presentar esta práctica de forma nostálgica, Guerreiro la transforma en una reflexión contemporánea sobre la vida de barrio. El ritual de preparar y compartir el té evoca la continuidad, la hospitalidad y la experiencia compartida, preservando actos fugaces de sociabilidad cotidiana en una forma visual monumental. Al reubicar estas prácticas domésticas familiares en la plaza pública, el mural derriba la frontera entre el espacio privado y el público,

sugiriendo que el cuidado, la hospitalidad y la unión tradicionalmente asociados con el hogar también pueden cultivarse dentro de los espacios compartidos de la ciudad. La ausencia de rostros identificables universaliza aún más la escena, permitiendo que los espectadores reconozcan sus propias experiencias en ella. Por tanto, el mural invita tanto a residentes como a visitantes a imaginar el barrio como una extensión del hogar: un lugar donde la pertenencia se sostiene no solo a través de la memoria o la historia compartida, sino a través de los encuentros cotidianos que tejen las relaciones sociales en el tejido de la ciudad.

5. Conclusión

Este artículo ha sostenido que abordar el arte urbano a través de la lente del hogar ofrece una manera diferente de comprender su significación social y cultural. Las discusiones sobre los murales se han centrado con frecuencia en la regeneración, el turismo, la creación de lugar y la creación de marca de ciudad. Aunque estas perspectivas han generado perspectivas importantes, a menudo pasan por alto las maneras en que el arte público configura las relaciones emocionales de las personas con los lugares que habitan. El Festival de Arte Urbano WOOL demuestra que el arte urbano hace algo más que transformar la apariencia visual de la ciudad: participa en la negociación continua de la pertenencia, la memoria y la identidad a través de la cual los lugares llegan a experimentarse como hogar.

En lugar de tratar el hogar como una condición privada o doméstica, los cuatro estudios de caso lo revelan como una experiencia relacional y pública que emerge a través de dimensiones diferentes, aunque interconectadas, de la vida urbana. El hogar se encuentra en el paisaje compartido de la Serra da Estrela, en los recuerdos incrustados en el trabajo industrial, en las relaciones ecológicas que se extienden más allá de lo humano y en la sociabilidad ordinaria de la vida de barrio. En conjunto, estos murales amplían las comprensiones convencionales del hogar, demostrando que no se confina al interior doméstico, sino que se produce continuamente a través de las relaciones que conectan a las personas con los lugares, las historias, los entornos y entre sí. Al hacerlo, también desafían la tendencia a considerar el espacio público como el mero escenario de la intervención artística. En cambio, la ciudad misma se convierte en un medio a través del cual las experiencias del hogar se articulan, se negocian y se renuevan.

Este desplazamiento también invita a una reconsideración del propio arte urbano. La significación de los murales reside no solo en lo que representan, sino en las relaciones sociales y espaciales que activan. Al traer las historias locales a las calles cotidianas, transformar los muros en sitios de encuentro e incrustar la memoria cultural en las rutinas de la vida urbana, animan a los residentes a habitar de otra manera los lugares familiares. Por tanto, el arte urbano no se limita a representar la pertenencia; crea oportunidades para que la pertenencia se experimente, se comparta y se renegocie continuamente. Como demuestra una de las obras aquí analizadas, estas relaciones a menudo persisten más allá de la vida física de la propia obra de arte, convirtiéndose en parte de la memoria colectiva y la identidad de la ciudad.

Henri Lefebvre (1996) sostiene que «lo urbano... es una forma mental y social, la de la simultaneidad, la del reunir, la de la convergencia... la del encuentro (o, más bien, los encuentros)» (p. 131). Leído a través de esta lente, WOOL revela la ciudad no como un trasfondo neutro, sino como un campo dinámico en el que convergen múltiples historias, recuerdos, prácticas y formas de vida. Los murales no se limitan a representar estas relaciones; las ponen en diálogo, permitiendo que distintas experiencias del paisaje, el trabajo, la ecología y la sociabilidad cotidiana coexistan dentro de un espacio urbano compartido. Por tanto, el hogar emerge no como un destino o una localización delimitada, sino como un proceso continuo de habitar la ciudad a través del encuentro, la participación y la memoria colectiva.

En última instancia, la contribución de este artículo se extiende más allá del caso de Covilhã. Sugiere que el hogar proporciona un marco conceptual productivo para repensar el papel cultural del propio arte urbano. En lugar de preguntar únicamente cómo contribuyen los murales a la regeneración o a la creación de lugar, podríamos preguntar, en cambio, cómo remodelan las maneras en que las personas habitan, recuerdan y cuidan los lugares que comparten. Visto de este modo, el arte urbano se convierte no simplemente en una representación de la vida urbana,

sino en un participante activo en la producción continua de las relaciones sociales y culturales a través de las cuales las ciudades se convierten en lugares en los que las personas pueden sentirse como en casa.

6. Agradecimientos

Este trabajo está financiado por fondos nacionales a través de la FCT – Fundación para la Ciencia y la Tecnología, I.P., en el marco del proyecto UID/00114/2025 (doi.org/10.54499/UID/00114/2025) – Centro de Estudios Ingleses de la Universidad de Lisboa (ULICES).

Agradezco a Lara Seixo Rodrigues su generosidad al compartir su conocimiento del Festival de Arte Urbano WOOL. Sus reflexiones sobre la historia, el desarrollo y la visión curatorial del festival, compartidas a través de extensas conversaciones, han sido inestimables para esta investigación.

Referencias

- Bachelard, G. (1994). *The Poetics of Space*. (M. Jolas, Trans). Beacon Press.
- Bahun, S., & Petrić, B. (2018). Homing in on Home. In S. Bahun & B. Petrić (Eds.), *Thinking Home: Interdisciplinary Dialogues*.(1-11). Bloomsbury Academic.
- Blunt, A., & Dowling, R. (2022). *Home*. (2nd ed.). Routledge.
- Barns, S. (2019). Arrivals and Departures: Navigating an Emotional Landscape of Belonging and Displacement at Barangaroo in Sydney, Australia. In C. Courage & A. McKeown (Eds.), *Creative Placemaking: Research, Theory and Practice*. (56-68). Routledge.
- Campos, R. (2021). Urban art in Lisbon: Opportunities, tensions and paradoxes. *Cultural Trends*, 30(2), 139–155. <https://doi.org/10.1080/09548963.2021.1897779>
- Chen, X., Orum, A. M., & Paulsen, K. E. (2018). *Introduction to Cities: How Place and Space Shape Human Experience*. (2nd ed.). Wiley Blackwell.
- Cordeiro, J. M. L. (2012). Rota da Lã – Translana: uma obra de referência sobre o património da indústria de lanifícios. *UbiMuseum – Revista Online do Museu de Lanifícios da Universidade da Beira Interior*, 1, 1–10. <https://www.ubimuseum.ubi.pt/n01/docs/ubimuseum-n01-pdf/CS3-cordeiro-jose-manuel-lopes-rota-da-la.pdf>
- Creswell, T. (2004) *Place: A Short Introduction*. Blackwell Publishing
- Doss, E. (2016a). Guest Editor's Statement: Thinking About Forever. *Public Art Dialogue*. 6(1), 1–5. <https://dx.doi.org/10.1080/21502552.2016.1149384>
- Doss, E. (2016b). The Process Frame: Vandalism, Removal, Re-Siting, Destruction. In C.K. Knight & H.F. Senie (Eds.), *A Companion to Public Art*. (403-420). Wiley Blackwell.
- Evans, G. (2016). Graffiti art and the city: from piece-making to place-making. In J.I. Ross (Ed.) *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*. (168-182). Routledge.
- Goulart, P., & Bedi, A.S. (2017). The Evolution of Child Labor in Portugal, 1850-2001, *Social Science History*, 41(2), 227-254. <https://doi.org/10.1017/ssh.2017.3>
- Lefebvre, H. (1996). *Writings on Cities*. (E. Kofman & E. Lebas, Trans.). Blackwell.
- Lefebvre, H. (2003). *The Urban Revolution*. (R. Bononno, Trans.). University of Minnesota Press.
- Mallett, S. (2004). Understanding Home: A Critical Review of the Literature. *Sociological Review*, 52(4), 62-89. <https://doi.org/10.1111/j.1467-954X.2004.00442.x>.
- Massey, D. (1995). Places and their Pasts. *History Workshop Journal*, 39, 182-192
- Massey, D. (2005). *For Space*. Sage.
- McAuliffe, C. (2012). Graffiti or street art? Negotiating the moral geographies of the creative city. *Journal of Urban Affairs*, 34(2), 189–206. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9906.2012.00610.x>
- Mehta, V. (2013). *The Street: A Quintessential Social Public Space*. Routledge.
- Pinheiro, E. C. (2016). Breve contextualização histórica da indústria de lanifícios da Beira Interior. *UbiMuseum*. Revista online do Museu de Lanifícios da Universidade da Beira Interior, <https://run.unl.pt/handle/10362/41899>
- Pinheiro, E. C. & Silva, M.J. (2012). A Covilhã: Uma paisagem cultural evolutiva. Algumas notas sobre a (re)construção das memórias industriais da cidade. *UbiMuseum*. Revista online do Museu de Lanifícios da Universidade da Beira Interior, 1, 1-22. <http://www.ubimuseum.ubi.pt/n01/artigos.html>
- Seixo Rodrigues, L., Seixo Rodrigues, P. & Carceller, I. (Eds.). (2022). *WOOL / Covilhã Arte Urbana 2011-2021*. Mistaker Maker.
- Şentürk, A. (2026). Murals as Ephemeral Urban Heritage: Spatial Continuity Beyond Architecture. *CAP — Cadernos de Arte Pública*. 8(1). DOI: <https://doi.org/10.48619/cap.v8i1.A1331>
- Simões, A. V. (2023). Street Art in Aveiro: City Walls as Dialogic Spaces of Collective Memories and Identity. *Societies*, 13(3), 54. <https://doi.org/10.3390/soc13030054>
- Smith, L. (2006). *Uses of Heritage*. Routledge.
- Tuan, Y.-F. (1974) *Topophilia*. Columbia University Press.

- Tuan, Y.-F. (1977) *Space and Place: The Perspective of Experience*. University of Minnesota Press.
- Tuan, Y.-F. (1997) Sense of place: What does it mean to be human?, *American Journal of Theology and Philosophy*, 18(1), 47-58. Eco-Justice and the Environment.
- Vaz, D. (2021). De cidade industrial a cidade universitária? Percurso e representação da Covilhã. In Adelaide Milán da Costa & Sara Prata (Eds.), *Pequenas cidades no tempo: O ambiente e outros temas* (pp. 571–591). IEM – Instituto de Estudos Medievais / Câmara Municipal de Castelo de Vide.
<https://doi.org/10.34619/pdhr-gjwc>
- Whatmore, S. (2002). *Hybrid Geographies: Natures Cultures Spaces*. Sage Publications.
- Young, A. (2016) *.Street Art World*. Reaktion Books.