

Banksy, humor británico e ironía ácida grafitados. Sentido, significado e inversión del ready-made en el arte urbano¹

Carlos L. Marcos-Alba²; Pablo J. Juan-Gutiérrez³

Recibido: 14 de enero de 2021 / Aceptado: 7 de mayo de 2021

Resumen. En la periferia del debate intelectual acerca de la redefinición del arte visual, el arte urbano va adquiriendo progresivamente un status más nítido como manifestación artística con valor intrínseco. Algunos grafiteros ya reconocidos con estatus, amparados, no obstante, en el anonimato, producen este tipo de manifestaciones artísticas sobre los muros de la ciudad desafiando así la legalidad. Estas obras se desenvuelven fuera de los circuitos museísticos aprovechando la notoriedad que les proporciona su proyección en el espacio público en un difícil equilibrio entre autoría y propiedad. Esta investigación analiza los fundamentos teóricos de la significación y el sentido en el *graffiti*, y lo que denominamos arte urbano. Para ello, considera el papel de la arquitectura y de la ciudad como elementos de un ready-made invertido que los artistas callejeros, en último término, utilizan no sólo como soporte material sino como instrumento de significación, integrando ese contexto en su obra de manera inequívocamente intencional. Así, en este tipo de arte urbano al que nos referimos, tanto lo pintado sobre el muro, como el muro o el lugar forman parte inseparable del conjunto añadiendo capas de significación que cualifican el sentido de la obra. Tratamos aquí de situar la obra de Banksy como ejemplo paradigmático de este nuevo medio expresivo. Esta nueva concepción más sofisticada del arte urbano ejecutada por una minoría crítica y dirigida a una mayoría social sitúa este tipo de producción artística en el centro de la problemática cultural contemporánea, resignificando a la ciudad como continente y como contenido artístico, e integrando así a la obra plástica grafitada y a su contexto urbano en un mismo significante.

Palabras clave: Banksy; arte urbano; graffiti; ready-made invertido; resignificación.

[en] Banksy, British humor and acid ironic graffiti. Sense, meaning and inverted ready-mades in urban art

Abstract. On the periphery of the intellectual debate about the redefinition of visual art, street art or urban art is progressively acquiring a clearer status as an artistic manifestation with intrinsic value. Some graffiti artists already recognized with an artistic aura, protected, however, by anonymity, produce this type of artistic manifestation on the walls of the city, thus defying legality. These works unfold alien to museum circuits, taking advantage of the notoriety that their projection into the public space provides in a difficult balance between authorship and ownership. This research analyses the theoretical foundations of meaning and sense in graffiti, and what we call mature urban art. We consider the role of architecture and the city as elements of an inverted ready-made that street artists, ultimately, use not only as a material

¹ El presente trabajo se ha desarrollado como parte de un proyecto I+D+I titulado “La representación del tiempo en la expresión gráfica”, con referencia proyecto-emergente-GRE18-10 financiado, en pública concurrencia, por el Vicerrectorado de Investigación y Transferencia de Conocimiento de la Universidad de Alicante.

² Universidad de Alicante (España)
E-mail: carlos.marcos@ua.es
<https://orcid.org/0000-0001-5272-0841>

³ Universidad de Alicante (España)
E-mail: pablo.juan@ua.es
<https://orcid.org/0000-0002-0507-7811>

support but also as an instrument of meaning, integrating such contextual frame in their work in an unequivocally intentional way. Thus, in this type of street art to which we refer, what is painted on the wall as well as the wall itself or the place where it is located are an inseparable ensemble adding meaningful layers that qualify the sense of the entire work. We consider some of Banksy's work as a paradigmatic example of this new expressive medium. This new, more sophisticated conception of urban art executed by a critical minority and aimed at a social majority places this kind of artistic production at the centre of the contemporary cultural problematic, resignifying the city as a continent and as an artistic content, thus integrating the graffiti and its urban context in the same signifier.

Keywords: Banksy, urban art, graffiti, inverted ready-made, resignification.

Sumario: 1. Introducción. 2. Problemática, objetivos y metodología. 3. Significación, protesta y propaganda. *Graffiti*, arte urbano y *graffiti* vandálico en el contexto de la protesta. 4. Arte, propiedad intelectual, valor y mercado en el contexto del arte urbano. 5. La idea de arte conceptual y readymade: fragmento, collage, significación, descontextualización y contraste semántico. 6. El papel de la arquitectura y el contexto en la resignificación del arte urbano de Banksy. Sentido y significado. 7. Conclusiones. Referencias.

Cómo citar: Marcos-Alba, C.L.; Juan-Gutiérrez, P.J. (2022) Banksy, la ironía ácida y la resignificación de la ciudad en el arte urbano. A caballo entre el contexto, la noción de ready-made invertido, la figuración y lo efímero. *Arte, Individuo y Sociedad* 34(1), 233-253.

1. Introducción

Los *graffitis* pueden rastrearse en el tiempo hasta la antigüedad. La mayor parte de las veces son inscripciones de naturaleza textual, aunque también pueden hibridarse o ser sustituidos completamente por imágenes. Cuando la imaginería es obra de artistas callejeros que tienen la suficiente habilidad gráfica es cuando la duda acerca de su artisticidad resulta más pertinente, y también inquietante para el *establishment* en la medida que saca dicha producción gráfica fuera del circuito establecido bien a través de museos, de galeristas o de ambos. Es lo que actualmente se conoce como *street art* o arte callejero. De hecho, algunos de los más renombrados grafiteros o artistas callejeros, ya han empezado a formar parte del circuito cuando el mercado ha descubierto el valor de las obras y las firmas de algunos de ellos.

Una de las razones para la admiración que despiertan es la capacidad que tienen de expresar una actitud crítica frente a situaciones políticas, sociales o culturales que quedan expuestas en el espacio público a la vista de todos. Así, una expresión crítica individual, al lograr representar una indignación colectiva, trasciende la especificidad de quien hizo la inscripción para representar icónicamente una aspiración común; en la mayoría de los casos como respuesta crítica a un contexto político o social.

Conviene distinguir, no obstante, entre *graffiti* y arte callejero puesto que, aunque comparten su exposición en el espacio público, no implican la misma vocación artística. Esta publicidad que deviene del contexto urbano en el que se insertan les confiere una notoriedad mayor y favorece su capacidad de comunicación a masas de población indiscriminadas —no hace falta pagar la entrada de ningún museo—. El soporte para esta expresión es necesariamente arquitectónico —un muro— y, en consecuencia, también lo es la escala; algo especialmente relevante en el caso de aquellos que son propiamente murales (Zerlenga et al, 2019, p. 1434). En ambos casos, se produce una relación entre el autor y los espectadores que difiere notablemente de

lo que sucede con la producción artística convencional, circunscrita como lo está a un mercado y a una aceptación por parte de críticos, museos y galeristas.

Esa cierta dosis de rebeldía y de ‘arte popular’ constituyen una de las señas de identidad del arte urbano. Sin embargo, la mayoría de los *graffitis* no tienen una vocación artística y sus propios autores carecen de la formación o la habilidad necesaria para lograr obras con valor plástico intrínseco; muchos de ellos son, además, de carácter vandálico y están ejecutados de forma clandestina, sin autorización por parte de la propiedad de los muros en los que se producen. El arte callejero, en cambio, trasciende la mera inscripción o protesta ejecutada de forma más o menos *amateur*; constituyen manifestaciones artísticas en sí mismas, al margen de la protesta que puedan plantear. Algunos se hacen de forma furtiva pero también los hay que son comisionados y encargados a sus autores invitando a usar los muros como un soporte para dicha actividad. Proponemos aquí el término *arte urbano* en lugar de arte callejero como un estadio de mayor madurez y sofisticación en este tipo de manifestaciones artísticas cuando tanto la imagen como el contexto forman parte inseparable de una obra cuyo sentido sería distinto sin esta simbiosis activa entre imagen y contexto, lo que constituye, en cierto modo, un nuevo medio expresivo.

2. Problemática, objetivos y metodología

Nos interesa aquí, abordar dos características de algunas de estas obras a las que atribuimos mayor valor. Su capacidad de comunicación como obra plástica y la resignificación de la obra de arte entendida como un todo inalienable de su contexto; más aún, una obra cuyo significado sería incompleto fuera de dicho contexto. En cierto modo, es la misma diferencia que se produce entre arquitectura y diseño. Ambos tipos de producción pueden tener un valor estético pero un objeto diseñado lo está al margen del lugar; la arquitectura está indefectiblemente vinculada al lugar en el que se erige y, por lo tanto, a un contexto muy concreto. Como apunta de la Sota, “la arquitectura es una cosa tan ligada a la tierra que casi te inquieta porque no puedes separarte de ella” (De la Sota, 1983, p. 105).

El objetivo principal de la investigación será, por tanto, argumentar la relación de complementariedad que los espacios arquitectónicos tienen en un contexto de *arte urbano* respecto de las imágenes, subrayando el papel activo de los mismos a la hora de construir el significado del conjunto o de analizar las intenciones tras las propuestas. Paralelamente, se analizan formas y estrategias diferentes para lograr dicho tipo de *graffitis* cuya significación se ve ampliada por el empleo consciente y activo del contexto arquitectónico o urbano en el que se producen. Particularmente fecunda, en este sentido, resulta la obra de Banksy que, probablemente, sea una de las que mejor ejemplifica este tipo de actitud creativa y la consecución de un nuevo medio expresivo.

Para realizar esta investigación se analizaron una serie de obras de arte callejero de diversos autores, un tema que ya habíamos tenido ocasión de abordar con anterioridad en investigaciones previas. Fruto de dicho análisis observamos cómo en algunas de ellas el papel del contexto resultaba determinante y, sobre todo, contribuía de forma decisiva a enriquecer el significado y amplificar las intenciones comunicativas y expresivas del artista. La labor de selección de los *graffitis* que sirven de ilustración de esta investigación se ha realizado atendiendo a este criterio clasificatorio. Finalmente

se decidió centrar la atención en la obra de Banksy debido al valor intrínseco de su obra y a su capacidad para utilizar esta estrategia en buena parte de su obra considerando que, en este sentido, resulta paradigmática.

Banksy ha logrado elevar al arte urbano a la categoría de producción artística, en buena medida, por esa capacidad de resignificación de sus obras a propósito de su interacción con el contexto en el que se insertan. Nuestra hipótesis radica en el papel activo que la ciudad tiene en la construcción del significado del arte urbano en su estadio más sofisticado, relacionándose parcialmente con el *ready-made* y con el arte conceptual. Son los fragmentos de la ciudad los que pasan a formar parte de los *objets trouvés* en este tipo de manifestaciones en las que el artista los entrelaza con sus propias imágenes produciéndose una relación simbiótica y fértil entre imagen y contexto; en suma, entre significante, referente, significado y sentido. A diferencia de lo que sucede con los *ready-made* duchampianos que adquieren su significación al descontextualizarlos y convertirlos en obras de arte, son estos fragmentos existentes de la ciudad los que sirven de soporte y contexto para que un hábil artista callejero inserte una imagen que hace referencia a éstos, logrando así que todo el conjunto adquiera un significado y un sentido cuya reverberación amplifica su sonoridad semántica.

3. Significación, protesta y propaganda. *Graffiti*, arte callejero y vandalismo en el contexto de la protesta

Pintar sobre un soporte a una escala mural es algo que no es ajeno a las primeras manifestaciones artísticas, y, en cierto modo, casi algunas de las pinturas rupestres en los albores de la humanidad podrían considerarse como tales (Fig. 1A). Con su afilada ironía habitual, Banksy proponía en 2008 en el marco de *The Cans Festival* este *graffiti* (Fig. 1B) en el que un operario aparece limpiando un muro pintado con un *graffiti* cuyo tema es una pintura rupestre en un guiño tautológico a la milenaria antigüedad de este tipo de manifestación y también una referencia velada a la ‘barbarie’, tal vez ilustrada por la acción del operario. Sin embargo, la consideración de arte callejero determina su inserción en un contexto urbano lo que limita su existencia a partir de la civilización.

La acción de colonizar los muros de la ciudad con inscripciones que caracteriza este tipo de actividad es casi tan antigua como la civilización misma. Los *graffitis*, originalmente desplegados en los muros como por ejemplo el *graffiti* demótico que podemos encontrar en el Templo de Isis en la Isla Philae (Pope, 2019, p. 73), han evolucionado con el tiempo ganándose un aura artística en la contemporaneidad, a menudo entendidos como arte callejero. Peter Keegan (2014) ha estudiado extensamente el *graffiti* a lo largo de la antigüedad, señalando como base común para éstos su finalidad comunicativa, ya sea en sus vertientes reivindicativa o expresiva. Los *graffitis*, ya sean inscripciones textuales, dibujos o imágenes, o una combinación de ambos, suelen estar ejecutados en contextos informales. Sin embargo, siempre han estado destinados a ser leídos e interpretados por otros: esta es una de las características más relevantes de este tipo de inscripciones identificadas con mensajes no oficiales o informales cuyos autores persiguen proyectarlos en la esfera pública parapetados en el anonimato. Nos interesan en esta investigación aquellos en los que predomina su naturaleza gráfica, ejecutados sobre una superficie arquitectónica, aunque en muchos

de ellos la inscripción que los acompaña determina el significado y el sentido de la obra en su conjunto.



Figura 1A. Cueva de las Manos, río Pinturas, Santa Cruz (Patagonia argentina) 7350 a.C.

Procedencia: https://es.wikipedia.org/wiki/Cueva_de_las_Manos 1B Banksy, The cans festival, Waterloo station, Londres 2008. Procedencia: <https://www.widewalls.ch/murals/banksy-cans-festival>

Existe un creciente interés por el ingenio de este tipo de obras y su consideración como una “forma de expresión creativa” (Zerlenga et al, 2019, p. 1436). La distinción entre *grafiti* y arte callejero es cada vez más frecuente, especialmente cuando surgen conflictos generados por actitudes vandálicas. Como afirma Lois Stavsky, responsable durante mucho tiempo del blog *StreetArtNYC*, “el *grafiti* es anterior al arte callejero y el arte callejero se inspira en el graffiti” (Lu, 2018, párrafo 3). Hasta cierto punto, a los artistas urbanos generalmente se les encarga un trabajo permitiéndoles producir sus obras en la propiedad de terceros, mientras que los grafiteros carecen generalmente de formación artística y producen su trabajo como protesta vandálica. Sin embargo, gran parte de la producción de Banksy, por ejemplo, desafía esta división teórica: su trabajo en las paredes de las calles ciertamente no ha sido encargado previamente, pero su valor artístico es indudable.

La posibilidad de escribir mensajes para que otros los lean mientras sus autores se ocultan tras el anonimato siempre ha evidenciado el papel comunicativo informal del *grafiti* como recurso para la crítica política. Plutarco ya nos da cuenta del verso tallado en secreto “Una obra de demente discordia produce un templo de Concordia” en referencia al asesinato del tribuno del pueblo, Cayo Graco, y otros tres mil hombres por el cónsul Opimius quien, más tarde, ordenó la restauración del templo de la Concordia (Keegan, 2014, p. 159). Ya entonces, este tipo de manifestaciones aunaban la ironía y la protesta subversiva amparadas en el anonimato. Esta condición de mayor publicidad se logra gracias a la proyección de la inscripción en el dominio público, la razón principal para establecer una división entre arte mural, *grafiti*, arte callejero y arte urbano. El arte urbano constituye un complejo sistema de relaciones que excede el formato de arte mural incluyendo “una variedad de formas de expresión artística visual que comparten la asunción de que la calle -el espacio urbano en general- son un escenario” (Menchetelli, 2020, p. 17.4), lo que sin duda establece una nueva forma de manifestación artística característica del denominado arte urbano

en su estadio de mayor madurez. Unas obras cuyo significado está inextricablemente unido a dicho contexto material.

Uno de los *graffitis* más famosos pintados en el muro de Berlín es el llamado *beso fraternal* del artista ruso Dimitri Vrubel (Fig. 2A). La imagen del popular *graffiti* es una versión en color de un ícono fotográfico tomado en octubre de 1979 por Régis Bossu que representa el beso fraternal socialista en la versión más íntima entre Brezhnev y Honecker con ocasión de la conmemoración del 30 aniversario de la fundación de la RDA. Debajo de la imagen se podía leer el texto “Dios mío, ayúdame a sobrevivir a esta atracción fatal” (Fig. 2B), en ruso y en alemán, en referencia a la sumisión del pueblo de Alemania Oriental a la Unión Soviética hasta la caída del régimen en 1989. Si bien la obra de Vrubel pertenecería inequívocamente al tipo de *graffiti* de protesta política, ésta solo se pudo lograr tras la caída de la dictadura comunista, por lo que, en cierta medida, su crítica política era más una pose que una realidad, o, para ser precisos, era más una protesta retroactiva. Durante la guerra fría, nadie podría haberse atrevido jamás a pintar semejante imagen mientras la *Stasi* vigilara sus movimientos.



Figura 2. *Beso Fraternal*. De izq. a dcha. y de arriba abajo: 2A. Fragmento de la fotografía original de 1979, 2B. Versión original de 1990, 2C. Versión original de 2009, 2D. Versión de 2009 vandalizada.

Procedencia: https://en.wikipedia.org/wiki/My_God,_Help_Me_to_Survive_This_Deadly_Love

Esta misma obra plantea otras cuestiones dignas de consideración respecto a la acción de los grafiteros, la propiedad difusa de sus obras y a la consideración de las mismas como obras de arte. Vrubel, de origen ruso, pintó el *graffiti* en 1990, pocos meses después de que el muro se declarase oficialmente abierto. Junto a él, otros 117 artistas callejeros de 21 países pintaron los 1316 metros de restos del muro junto al río Spree. Tan solo unos días después de que la *East Side Gallery* —como se conoce esta galería de arte callejero— fuera inaugurada el 28 de septiembre de ese mismo año, la RDA se disolvía.

En 2009, las autoridades de Berlín decidieron eliminar éste y otros muchos *grafitis* del muro de Berlín debido a su deterioro invitando a su autor a volver a pintar dicha obra con objeto de preservarlo mejor en una polémica operación de renovación más que de conservación o restauración de las obras “expuestas” (Fig. 2C). Como el propio Vrubel reconocía, estaba de acuerdo con la restauración, pero era imposible volver a pintar la *misma* obra (Von Malte Göbel, 2009, párrafo 8). Años más tarde, sin embargo, el *graffiti* se encontraba nuevamente vandalizado en una situación de abandono lamentable. Irónicamente, también los graffiti están potencialmente sometidos a acciones de vandalismo a causa de su exposición en el espacio público. Esta actividad es sin duda reprochable, pero forma parte de la naturaleza dinámica de unas obras de naturaleza efímera cuya exposición a la intemperie y origen un tanto subversivo son objeto de depredación urbana. Como se observa en la figura 2D, la acción de vandalismo tras la renovación de 2009 ha modificado completamente el sentido del mensaje original: sobre los rostros fundidos en el beso de Breznev y Honecker alguien había escrito “*fagots*” —“maricones”— y, en respuesta, alguien más había añadido posteriormente “stop homophobia in Russia”. Así, el sentido original del gesto de hermanamiento entre dos mandatarios comunistas inmortalizado en 1979 en la instantánea de Régis Bossu y popularizado 20 años después por Vrubel con su *graffiti*, era resignificado nuevamente alterando su sentido al convertir la imagen en objeto de discusión a propósito de la homosexualidad, algo a lo que la imagen originalmente no hacía referencia alguna⁴.



Figura 3. Rage, *The Flower Thrower*. 2005. Banksy. Procedencia: <https://publicdelivery.org/banksy-flower-thrower/>

Otro triste límite físico construido hace dos décadas para establecer una división entre el pueblo de Israel y el de Palestina también ha servido de soporte para otro icono del arte urbano realizado por el famoso y esquivo grafitero británico Banksy.

⁴ Lo más probable es que quien vandalizó el *graffiti* ni siquiera supiera quiénes eran aquellas dos personas y qué significaba el gesto o el sentido irónico de la obra de Vrubel; para aquellos que desconocen el contexto, la imagen y el subtítulo pierden su sentido reinterpretando el *graffiti* en otras coordenadas semánticas en un debate supuestamente más actual.

Rage, the Flower Thrower (Fig. 3) retrata a un antisistema que oculta su identidad con un pañuelo y una gorra de béisbol en el momento preciso de intentar arrojar lo que cualquiera podría imaginar como un cóctel Molotov, pero, en realidad, es un colorido ramo de flores —el resto de la imagen es en blanco y negro—. Conocido por ser un activista pacifista, su imagen irónica subversiva tiene una gran carga política debido a los significados que transmite en el contexto en el que se encuentra: el conflicto israelí-palestino, la existencia misma del muro como división, el desequilibrio militar en ambos bandos y, sobre todo, el mismo ramo de flores que reemplaza al artefacto incendiario. Aunque algunos lo han considerado inapropiado, creemos que es precisamente esta multiplicidad de significados (que puede entenderse críticamente para ambas partes) lo que la convierte en una obra maestra. Es la complejidad de los significados involucrados lo que agrega madurez al trabajo y evita la interpretación parcial, partidaria y simplista del conflicto.

4. Arte, propiedad intelectual, valor y mercado en el contexto del arte callejero

La propiedad de los *graffitis* siempre constituye un tema polémico dado que la apropiación de un soporte que es propiedad ajena cuestiona la propiedad de la obra incluso a pesar de poder reconocer la autoría de la misma. Cuando los autores no son reconocidos todo queda subsumido en la asunción de los *graffitis* como actos vandálicos, pero no sucede lo mismo cuando el propio *graffiti* es considerado una obra artística con un valor intrínseco. En 2014 Denis Stinchcombe encontró un *graffiti* pintado en una tabla de madera que cubría el umbral de una puerta. Enseguida reconoció la mano de Banksy tras la obra y decidió apropiarse de ella con intención de subastarla y contribuir a la recuperación económica del *Broad Plain Boy's Club*, organización benéfica que dirigía⁵. Una vez conocida dicha apropiación y el valor potencial de la obra debido a la autoría de Banksy, el ayuntamiento de Bristol confiscó la pieza, *Mobile Lovers* (Fig. 4A), para exhibirla en un museo de su titularidad. Fue entonces cuando el propio Banksy intervino escribiendo a Stinchcombe comunicándole que cedía los derechos de propiedad al Club que dirigía zanjando así la cuestión y obligando al ayuntamiento a devolver la pieza confiscada, (Salib, 2015, p. 2293-4). Este hecho establece un precedente respecto de la propiedad de la obra artística además de poner de relieve el potencial valor de ésta una vez que la firma es reconocida y valorada por el mercado del arte.

⁵ Una organización de 120 años de antigüedad para actividades extraescolares de Bristol de la que algunos intuyen que el propio Banksy formó parte.



Figura 4A. *Mobile lovers*. Londres 2014. Banksy. Procedencia: <https://banksy.co.uk/out.asp> Figura 4B. *Ambition*. 2013. Eddie Cola. Procedencia: <https://www.eddiecolla.com/>

En relación con las cuestiones de propiedad y valor en el ámbito del arte callejero, muchos de estos famosos iconos visuales producidos por artistas reconocidos son aprovechados por terceros. El famoso *graffiti* de Vrubel es objeto de *merchandising* habitual como lo son muchas de estas obras. Un escándalo notorio de este tipo se produjo cuando Walmart decidió comercializar estampados basados en el *graffiti* titulado *Ambition* de Eddie Cola (Fig. 4B) en 2013, atribuyéndolo erróneamente al propio Banksy por la semejanza de estilo, lo que aumentó la indignación de su verdadero autor. Cuando Cola tuvo conocimiento de todo ello, decidió responder creando una segunda versión que reemplazaba el lema original —Si quieres alcanzar la grandeza, deja de pedir permiso⁶— por un desafiante “Solo es un robo si te pillan” y tomar acciones legales contra la empresa (Carey, 2013, párrafo 11). Una vez que la imagen se expone al público en un soporte que no pertenece al artista, su propiedad y, potencialmente, también sus derechos de autor siguen siendo controvertidos.

El hecho de que los *graffitis* se pinten sin el permiso de la propiedad los convierte en una práctica ilegal (Fig. 4A). El uso de la rápida técnica de estarcido permite sortear a grafiteros una eventual intervención policial mientras pintan ilegalmente las paredes de la ciudad. Banksy, sin embargo, considera el arte callejero como una crítica a la publicidad corporativa y a su impunidad para invadir el dominio público con una publicidad omnipresente en la ciudad o en los transportes públicos. Según Marco Valesi, Banksy “pone las leyes de vandalismo del revés con su propia teoría del ‘brandalismo’⁷ (Valesi, 2014, p. 119), un concepto que identifica a ‘los anunciantes’ como los verdaderos villanos y criminales” considerando su discutible intrusión en el espacio público en vallas, autobuses y demás soportes publicitarios. Después de todo, la invasión de la publicidad y del *branding* en el espacio urbano puede llegar a ser más conspicua e invasiva que el propio arte urbano. Aunque los artistas callejeros no piden permiso para colonizar las paredes de las arquitecturas de las que se apropian y los anunciantes sí pagan por el derecho a usufructuar las superficies en las que se anuncian, ninguno de ellos pregunta a los ciudadanos sobre

⁶ En referencia a la imagen de la grafitera que protagonizaba la obra y que aparece con un spray en la mano y el lema grafitado sobre una pared aún fresco.

⁷ Un juego de palabras en inglés hibridando ‘branding’ y ‘vandalism’.

su opinión a propósito de su intrusión en el espacio público. Así, las relaciones que se establecen entre este tipo de artistas, los espectadores —los habitantes de la ciudad—, los propietarios de los soportes y las propias restricciones legales son en realidad más complejas y llenas de matices de lo que un análisis simplista podría indicar (Mulcahy et al, 2015, p. 2).

En este sentido, Banksy, es a menudo calificado como como ‘artista guerrillero’ o ‘terrorista de arte’ (Valesi, 2014, p. 116). Sin lugar a duda, su combinación de dominio de la técnica gráfica e imágenes de crítica ácida unida a su cultivado anonimato y a una ironía ingeniosa ha revolucionado el *graffiti* y ha contribuido a obtener reconocimiento artístico para este tipo de trabajo. El hecho de que a su obra se le atribuya un valor artístico y que ahora sea un artista reputado y demandado agrega otra capa de complejidad al valor intrínseco del arte urbano considerando la producción artística de autor, con todas las implicaciones que esto conlleva. Así, por ejemplo, Banksy, incorporado ya al circuito económico promovido por galeristas y museos —iniciativa privada y pública, respectivamente— vende lienzos y otro tipo de obras pictóricas como versiones de sus más aclamadas obras de arte urbano y es considerado uno de los autores vivos más cotizados. Su desafío a los límites del arte y al debate sobre el arte también está refrendada por el propio mercado.

La cuestión de si debe ser la crítica o el mercado quien determine la calidad y el verdadero valor de la producción artística es un debate un tanto estéril; después de todo, las cosas valen lo que la gente está dispuesta a pagar por ellas. Si los coleccionistas y los propios museos entran en el juego de pujar por dichas obras y pagar cantidades exorbitantes por ellas será difícil no considerarlas como obras de arte. Que el propio Banksy rentabilice su fama de huidizo y esquivo artista callejero, una identidad secreta que atesora y forma parte de su propia liturgia artística⁸ para hacer negocio no difiere mucho de la serie limitada de las réplicas que Duchamp hizo años después de su famoso urinario, *Fountain*, en 1952, 1963 y 1964. El contexto forma parte inseparable de los juicios de valor artístico de la obra, casi tanto como de él depende, debidamente manipulado y orquestado, el valor económico que las obras entrañan. A esto no es ajeno el mercado del arte en absoluto; un valor con el que el propio mercado del arte contribuye a especular y que resulta, desde el punto de vista artístico, cuando menos, discutible.

5. La idea de arte conceptual y *readymade*: fragmento, collage, significación, descontextualización y contraste semántico

Cuando Picasso introdujo un fragmento de un hule con la imagen de una rejilla en uno de sus collages cubistas de 1912 (Fig. 5A), no sólo comenzaba a incorporar esta técnica plástica en la evolución hacia el periodo sintético cubista. Además, desafiaba los límites de la representación, una condición a la que la pintura había estado sometida durante siglos: ¿era, el fragmento de la realidad, una representación

⁸ Aunque en sus orígenes estuviera relacionado con guardar el anonimato característico de los grafiteros para evitar incurrir en responsabilidades legales. Y, tal vez, también porque ahora que es famoso y probablemente posea un patrimonio considerable, si se desvelara su verdadera identidad, tal vez quienes desearan emprender acciones legales contra él podrían hacerlo en determinados países, dependiendo de la legislación y de las indemnizaciones millonarias que a veces imponen los jueces en ellos.

o una parte de la realidad misma? Al introducir otras materialidades y fragmentos de la realidad Picasso rompía definitivamente con la relación de supeditación en la pintura con respecto a la realidad. Sin embargo, Picasso o Braque nunca dejaron de utilizar dichos fragmentos de la realidad como partes de una composición, como elementos que dialogaban con los pigmentos añadiendo el valor de su materialidad, textura y factura. El cubismo, a pesar de ser una vanguardia enormemente disruptiva que sacudió los cimientos de la pintura nunca dejó de dialogar con la realidad: simplemente huía de las convenciones previas y muy especialmente de la figuración ilusionista, pero siempre evitó caer en la abstracción pura. Probablemente fuera Kurt Schwitters quien con mayor maestría se desenvolviera en la técnica del *collage* dentro de un lenguaje puramente abstracto, pero sus fragmentos, análogamente, también estaban supeditados a una noción compositiva y su objetivo, como el de los cubistas, seguía manteniendo aspiraciones estéticas a pesar de la humildad de los desechos con los que elaboraba sus *collages*. En ambos casos, la realidad y el artificio de la creación artística seguían perteneciendo a esferas independientes.

Por el contrario, cuando Marcel Duchamp consiguió “colar” su fuente-urinario (Fig. 5B) en la exposición de la *Society of Independent Artists* de 2017 en Nueva York produjo un verdadero cataclismo en el mundo del arte que, desde entonces, ya no volvió a ser igual. La colocación de un sencillo y vulgar urinario girado 90 grados respecto de su colocación vertical habitual sobre un pedestal y una firma con pseudónimo de un desconocido *R. Mott* junto con el título de *Fountain* de dicha *escultura* —su primer *ready-made*— logró despertar la polémica y abrir la caja de Pandora sobre el debate acerca de lo que debe ser considerado arte y de lo que no lo es, desafiando los propios límites y los fundamentos de la creación artística (Goldsmith, 1983, p. 197).

Los *ready-mades* de Duchamp lograron desplazar la finalidad estética del arte plástico pretendiendo intelectualizarlo y apelar⁹, en lugar de a la apreciación sensible que entroncaba con ideas de la estética de Hegel o Kant, directamente al intelecto. Al utilizar objetos de uso cotidiano y exhibirlos como obras de arte Duchamp desacralizaba la obra artística y la idea humanística de que sólo a los artistas, a causa de su destreza en el dominio de una técnica y gracias a una especial sensibilidad, les es dado producir obras de arte. Así, el urinario, como objeto producido en serie, concebido y fabricado como objeto utilitario dentro del ámbito del diseño industrial, quedaba desposeído de todos sus atributos funcionales y de su utilitarismo para ser ‘colocado’ sobre una peana en el contexto de una exposición, y era, por este sencillo procedimiento, elevado a la categoría de objeto artístico. La provocación no podía ser mayor: el aura sagrada del arte quedaba soslayada tanto como podía degradarla no sólo el utilitarismo del objeto sino su propia finalidad —un recipiente para miccionar en él— y, por el artificio de la ironía ácida de Duchamp, se convertía en lugar de ‘receptor’ en una suerte de ‘fuente’ invirtiendo, incluso, su finalidad utilitaria original.

Para lograr la notoriedad buscada, todo ello formaba parte de un plan cuidadosamente premeditado, incluyendo el texto firmado por Louise Norton en el segundo volumen de la revista *Dada* neoyorquina promovida por el propio Duchamp, quien movió a todos como peones en su peculiar partida de ajedrez (Duve 2019,

⁹ La valoración del sentido y el acierto o no de esta revolución excede el ámbito de esta investigación, pero resulta indiscutible la repercusión que ha llegado a tener en el ámbito del arte y de la estética misma por mucho que, aún hoy, pueda resultar discutible.

p. 38). Después de largos debates y mucha polémica orquestada por el propio artista el *ready-made* no logró pasar el filtro y no llegó a ser exhibido en la exposición de la *Society of Independent Artists*, de la que Duchamp formaba parte. A pesar de todo ello, el montaje y la teatralización alrededor de dicho objeto, logró una repercusión aún mayor que su famoso cuadro *Desnudo bajando una escalera, no.2* que, en cambio, sí había cautivado al público neoyorquino en el *Armory Show* de 1913.



Figura 5A. *Naturaleza muerta con silla de rejilla*. 1912. Pablo Picasso. Procedencia: <https://historia-arte.com/obras/naturaleza-muerta-con-silla-de-rejilla> Figura 5B. *La fuente*. 1917. Marcel Duchamp. Procedencia: [https://es.wikipedia.org/wiki/La_Fuente_\(Duchamp\)](https://es.wikipedia.org/wiki/La_Fuente_(Duchamp))

Lo que nos interesa subrayar aquí respecto del arte conceptual y los *ready-mades* en relación con nuestra investigación es un cambio radical que introduce Duchamp y que tiene que ver con la resignificación del objeto en función del contexto. El urinario es un producto industrial, vulgar, sin ningún valor especial añadido ni siquiera como objeto de diseño. *Fountain* de Duchamp, es, fundamentalmente, el mismo objeto producido industrialmente que, reubicado en el contexto de una exposición e investido de la dignidad de una obra artística —pedestal y firma incluida— diluye por completo la noción de autoría al tiempo que le concede un estatus estético completamente nuevo. Como apuntaba Louise Norton ya en 1917, una vez revestido de dichos atributos *Fountain* ha dejado de ser un vulgar objeto de uso cotidiano —que, para mayor escarnio, ha sido diseñado por alguien distinto y fabricado mediante un proceso industrial— para convertirse en un objeto de arte por mor de la imaginación de su creador (Norton, 1917, p. 6): ése es su valor; apela al intelecto, no al ámbito de lo sensible. Eso contribuía a desmontar los argumentos esgrimidos para su rechazo: un objeto vulgar, inmoral, incluso constitutivo de plagio.

Lo cierto es que la idea de reposicionamiento del *ready-made* como objeto y la resignificación que lleva aparejada también está presente, pero de forma inversa, en el caso del arte urbano. Estas imágenes y los textos que a veces lo acompañan no pueden sustraerse de un contexto político, social o cultural, claro está, pero tampoco, en su estadio más refinado, son ajenas al contexto arquitectónico en el que se inscriben. Así, las imágenes, que colonizan unos muros concretos y, por ello, tienen una posición determinada, adquieren una resignificación cuando, con acierto, el

artista callejero se hace eco de dichas posibilidades expresivas y las aúna en una obra de arte total. Al hacerlo, eleva o distingue el arte urbano del mero arte mural o incluso del arte callejero, con el que, por lo general, comparte la naturaleza del soporte y la escala, mucho mayor que la de un lienzo, pero trascendiendo sus limitaciones como adorno de determinadas arquitecturas —supeditado a ellas, las más de las veces—. Tal y como Picasso en su collage de 1910 introduce un fragmento material de la realidad ajeno a la obra pictórica, estas piezas de arte urbano a las que nos referimos utilizan el contexto arquitectónico invirtiendo la estrategia al introducir en ellas su particular fragmento pictórico, confiriendo con dicha operación un especial sentido al conjunto que forma ya parte de un todo inseparable en términos semánticos. En cierta medida, estas obras utilizan el espacio urbano como verdadero estudio de pintura o taller, pero en el que dicho contexto, además, les confiere un altavoz en la escena pública amplificando así su repercusión que las redes sociales e internet terminan de apuntalar (Bartolomei et al, 2020, p. 1.3).

Acaso la obra de Banksy sea la que mejor ejemplifique esta aproximación consciente respecto al contexto arquitectónico: muchas de sus obras se resignifican en la medida que logran establecer una rica simbiosis entre la propia imaginaria, el mensaje, el medio y el contexto arquitectónico que forma parte intrínseca de su resignificación. Como sucede con los *ready-mades* de Duchamp, para quien el objeto vulgar descontextualizado y revestido de la dignidad de una obra de arte adquiere una nueva significación semántica reforzada por el discurso de lo absurdo —característico del arte Dada—, pervirtiendo la utilidad para la que fue originalmente concebido, muchas de las obras de Banksy poseen esta cualidad vinculada de forma inequívoca al contexto arquitectónico próximo del que forman parte y del que se apropian.

6. El papel de la arquitectura y el contexto en la resignificación del arte urbano de Banksy. Sentido y significado

Este aspecto de la resignificación resulta de gran interés para nuestra investigación, esto es, la relación entre el arte urbano y la arquitectura, y, específicamente, la contribución de esta última al significado de la obra entendida como conjunto. En algunos casos, los artistas urbanos no explotan el potencial que dicha relación puede producir, pecando de la falta de diálogo entre su producción artística y el contexto en el que se inserta, del mismo modo que algunos subrayan dicho problema en relación con otro tipo de manifestaciones artísticas más convencionales que se insertan en la ciudad tales como esculturas o monumentos (García 2014, p. 307). Sin embargo, algunos de los ejemplos más sofisticados de arte urbano, establecen una relación activa entre el contexto arquitectónico, su configuración y la obra de arte —como imagen—. Se establece así un nuevo medio expresivo de carácter híbrido en el que los artistas deben aprender a conjugar los medios expresivos a su alcance resignificando la obra gráfica al ligarla intencional e inequívocamente al soporte sobre el que actúan.

Por ejemplo, el colectivo madrileño Boa Mistura es conocido por los efectos de integración entre *graffiti* y arquitectura a través de efectos de anamorfosis. La anamorfosis consiste en una deformación que se realiza por procedimientos geométricos cuando se proyecta sobre planos oblicuos respecto del espectador de forma que la figura desproporcionada adquiere sentido y se ve correctamente

cuando el observador se coloca en un punto de vista concreto¹⁰ (Cabezos, Cisneros, 2014, p.148). Aprovechando la complejidad e irregularidad del paisaje urbano de las favelas en Rio de Janeiro, el colectivo Boa Mistura ha realizado una serie de intervenciones urbanas titulada *Luz nas vielas* en las que pintan caracteres de palabras deformados anamórficamente sobre un fondo de un color intenso sobre el que destacan (Garofalo, 2020, p. 14). Únicamente desde una posición concreta del espacio mirando en una precisa dirección el viandante es capaz de leer bien la palabra, sin aparente deformación, gracias a la ilusión óptica-proyectiva. Este sería un ejemplo claro de maridaje entre el *graffiti* y su contexto arquitectónico que los hace inseparables: el sentido expresivo de toda la operación descansa precisamente en la simbiosis que se observa entre la intervención artística y su propio soporte arquitectónico. La arquitectura y, en este caso concreto, el *graffiti* por mediación de la perspectiva hace de la intervención un todo que sólo adquiere sentido interpretativo en su significación vinculando ambos entre sí.



Figura 6A y 6B. *Luz nas vielas*. Sao Paulo (Brasil) 2012. Boa Mistura. Procedencia: (Garofalo, 2020, p.25).

En la mayoría de las obras de Banksy que analizamos aquí, el contexto arquitectónico juega un papel muy efectivo en la expresividad del conjunto, aunque de forma muy distinta. El arte urbano trasciende así el uso de un simple muro para mostrar una obra que involucra tanto a lo pintado como a la arquitectura preexistente en el significado y, por lo tanto, en el trabajo mismo. Así, por ejemplo, la posición del lanzador de flores (Fig. 3) que intenta tirar el ramo sobre la pared expresa la voluntad de superar la barrera física —el muro—. Al margen de las otras connotaciones que están presentes en la imagen a las que hacíamos referencia con anterioridad, y que sin duda contribuyen a enriquecer las posibles lecturas de la imagen icónica producida por Banksy, este es un ejemplo claro de una obra de arte urbano del tipo sofisticado al que nos referimos en esta investigación. A diferencia de lo que ocurre, por ejemplo, con las obras del propio Banksy o de Eddie Cola (*Mobile lovers*, fig. 4A, y *Ambition*, fig. 4B, respectivamente) a las que hacíamos referencia en un epígrafe anterior, la resignificación de la imagen en el contexto del miembro de la intifada palestina luchando simbólicamente con un ramo de flores contra el ejército israelí forma parte inseparable del *graffiti*.

¹⁰ También se puede producir cuando sobre el plano se proyecta una imagen que está sobre una superficie curva, en cuyo caso la imagen se restituye cuando se vuelve a proyectar sobre una superficie curva deshaciendo las deformaciones y logrando percibir la imagen original.

Mobile lovers o *Ambition* podrían estar casi en cualquier lugar y su significación no sería muy distinta de la que tienen como simples imágenes. En este sentido, ambas obras, como muchas otras de arte callejero son obras de naturaleza mural o incluso pictórica. Lo que comunican lo hacen en virtud de la propia narrativa de lo representado, con toda la sutileza gráfica de la obra de Banksy, o gráfica y textual en el caso de Cola. En cambio, en *Rage, the flower thrower* su significación va inseparablemente unida al conflicto entre Israel y Palestina: ése es el sentido de su significación. Pero, además, al margen del contexto social, cultural o político, Banksy ha logrado con dicho icono visual evidenciar una nueva resignificación en virtud de un contexto arquitectónico muy preciso. El lanzador expresa una voluntad de acción en relación con el conflicto político convenientemente aderezado y matizado su gesto de potencial violencia con el ramo de flores que pretende arrojar, sí, pero también con el hecho de querer franquear un muro que divide artificialmente un territorio: la trayectoria implícita del lanzamiento trata de superar el muro y lo que envía al otro lado no es un cóctel Molotov ni unas piedras con una honda sino un ramillete de flores. La imagen acompaña y adquiere más riqueza por el contexto arquitectónico en el que se inserta, a su vez dentro de un contexto político, cultural y social, pero también físico como es el muro. Como bien apunta Meschini en su texto sobre el que reflexiona a propósito de lo efímero o permanente de la naturaleza de este tipo de manifestaciones artísticas, este tipo de arte urbano al que nos referimos como maduro “desdeña el concepto vinculado a una función meramente decorativa y está propuesto como proyecto inequívocamente vinculado al lugar y estrechamente vinculado al contexto físico y social” (Meschini, 2020, p. 18.12).



Figura 7A. *What are you looking at?*, Londres 2004, 7B. *Graffiti is a crime*. Nueva York (EEUU) 2013. Banksy. Procedencia: <https://banksy.co.uk/out.asp>

Es interesante destacar la importancia de la combinación de texto e imagen para reforzar la expresividad en muchas de estas obras de arte urbano. La distinción entre significado y sentido (Chomsky 1965) cobra en algunas obras de arte urbano completa relevancia cuando la imagen, el texto y el contexto se sincronizan para lograr una significación y sentido plenos. En su *What are you looking at?* (Fig.7A) pintado por Banksy en 2004 en *Marble Arch* (Londres), con su proverbial ironía, cuestiona la creciente vigilancia por parte de las autoridades que se inmiscuyen

en la esfera de privacidad de la vida cotidiana de los urbanitas aprovechando el ámbito del espacio público en el que proliferan de forma indiscriminada cámaras de seguridad. Una de esas cámaras que ha sido ‘reorientada’ enfocando a una pared y que, por lo tanto, ha perdido toda capacidad real de vigilancia, se ve sorprendida por un *graffiti* en su sentido genuino de ‘inscripción’ —sin imagen alguna— para leer un demoledor “¿qué estás mirando?”, dirigido, obviamente, a quien realmente está detrás de la cámara de vigilancia. La misma inscripción es ya de por sí irónica, pintada en ése o en otro muro, porque interpela a cualquier observador o viandante en clave de humor grafitero. No obstante, relacionada con su posición en ese contexto arquitectónico y siendo enfocada por una cámara de vigilancia adquiere un sentido crítico inequívoco. La pregunta, en realidad, expresa la posición crítica de Banksy ante la situación de vigilancia creciente de las sociedades contemporáneas en su obsesión por la seguridad —alimentada, eso sí, por el terrorismo pero también un arma de control y represión en el caso del régimen chino, por ejemplo—, y se dirige a las autoridades que la fomentan, pero también, de forma oblicua, al público a quien le hace partícipe de su inquietud y a los que también interpela.

Otros ejemplos de interacción entre mensaje textual e imaginaria lo podemos encontrar en su popular *Graffiti is a crime*, en las calles de *Chinatown*, en Nueva York (Fig. 7B). En este caso, Banksy se apropia de un letrero admonitorio prohibiendo las pintadas con un símbolo de prohibición —como los de tráfico— alrededor de un bote de spray con el texto “grafitear es delito” y lo incluye en su composición haciendo que dos niños traviesos, uno apoyándose en la espalda del otro, alcancen a coger el bote de spray prohibido. El sentido aquí es inequívoco y tiene relación directa con el *Ambition* de Eddie Cola al que nos referíamos con anterioridad: los artistas callejeros lejos de creer que lo que hacen es incorrecto bromean a propósito de la legalidad de sus acciones y animan a otros a imitarles. La simpática escena que también expresa una cierta sensación de pillos urbanos haciendo una pequeña ‘travesura’ como la que hace un niño consigue transmitir el mensaje de cierta sensación de actividad al margen de la ley, más o menos furtiva, pero en la que parte de la erótica artística descansa en desafiar las convenciones establecidas, por un lado, y en ejercer su acción reivindicativa a sabiendas de que constituye una práctica ilegal penada.



Figura 8A. *Parking*, Los Ángeles (EEUU) 2010 Banksy, 8B. Fotografía de la obra tras la construcción del edificio. Procedencia: <https://banksy.co.uk/out.asp> y los autores.

Es este tipo de resignificación al que nos referimos aquí y que distingue al arte callejero con aspiraciones o limitaciones exclusivamente de arte mural del arte urbano que se entreteteje en el contexto arquitectónico o urbano de forma que fuera de él su sentido se pierda o, al menos, pierda parte de su fuerza expresiva. Otro ejemplo de este tipo de obra en Banksy es, por ejemplo, su *Parking* (Fig. 8A) en Los Ángeles. En una medianera que limitaba la con la propiedad se había pintado en grandes caracteres rojos sobre el muro de ladrillos pintado de blanco la palabra ‘parking’ anunciando que ese solar se destinaba a un improvisado aparcamiento en superficie como los muchos que se pueden encontrar en solares vacíos en los *downtowns* de muchas ciudades estadounidenses. Banksy, con su habitual ironía ácida ponía el dedo en la llaga al pintar una niña balanceándose en un columpio que colgaba de la línea horizontal de la ‘A’, pintando sobre los caracteres ‘ING’ con blanco, pero sin cubrir completamente todos los caracteres.

Así, la única palabra de esta obra de Banksy (Fig. 8A), tiene una doble lectura, *parking* —aparcamiento— y *park* —parque—, conectando ingeniosamente la idea de reemplazar el estacionamiento por un parque. Esa resignificación a la que nos referimos en este tipo de arte verdaderamente callejero cobra todo el sentido cuando se observa cómo, años después de la ejecución del *graffiti* en el solar del aparcamiento preexistente, se erigió un bloque de viviendas con una dudosa estética falsamente historicista. Afortunadamente, los promotores debieron saber del valor de la obra de Banksy o, tal vez, las autoridades locales obligaran a los promotores a su conservación. Ahora, en un estrecho callejón, una vez terminadas las obras, se puede admirar la obra de Banksy arrinconada y completamente descontextualizada, de forma que pierde por completo el sentido originario de reivindicación del espacio público urbano y la sugerencia de cambio de uso en los parámetros urbanísticos del solar para convertirlo en un parque en lugar del aparcamiento que era cuando él pintó su *graffiti*, y no el bloque de apartamentos en el que ha acabado siendo con callejón anexo incluido en el que la obra de Banksy languidece ya sin sentido. *Kissing coppers*, con todo lo que tiene de ironía ácida transgresora (dos *bobbies* —como personificación de la ley y el orden típicamente británicos— besándose como gesto de manifiesta homosexualidad), adquieren una resignificación especial al aparecer pintados junto a una señal de tráfico que prohíbe (aparcarse) pero cuyo encuadre —la foto es del propio Banksy— subraya el toque maestro y doblemente irónico: la prohibición es de todos los días de la semana hacia la *izquierda*, excepto los domingos en que se permite hacia la *derecha*. La elección del encuadre nos habla de la intencionalidad en la incorporación del *ready-made* contextual a la obra: fuera de dicho contexto se pierde parte del fino humor británico. El contexto incluso provee sentido compositivamente hablando, como también sucede en *There is always hope* (Fig. 10).



Figura 9. *Kissing coppers*, Londres 2004, Banksy. Procedencia: <https://banksy.co.uk/out.as>

7. Conclusiones

La resignificación por contextualización del arte urbano adquiere resonancias de los *ready-mades* de Duchamp y, en cierto modo, con el arte conceptual: es más importante el mensaje que se quiere transmitir y la forma de lograrlo vinculando el *graffiti* a su contexto que la propia técnica gráfica o el preciosismo de su ejecución. No obstante, a diferencia de lo que sucede con los *ready-mades* (objetos resignificados por descontextualización y reformulación de su utilidad como obra de arte) el arte urbano se inserta en un contexto construido preexistente, el *ready-made* en este caso, y el artista callejero sabe leer y descubrir la oportunidad que dicho contexto urbano entraña, tanto como marco físico en el que actuar y con el que dialogar como realidad incluida en un ámbito sociocultural y político determinado. De esta manera aprovecha para aunar su propia acción con dicho *ready-made* logrando que el significado y el sentido de la obra forme un todo, una verdadera obra de arte total muy singular.

El arte urbano, en su estadio más sofisticado, se distingue del mero arte callejero y logra entrelazar la narrativa gráfica —a veces también textual— y el espacio urbano: estas variables expresivas están interconectadas para mejorar la comunicabilidad del significado y el sentido del mensaje a transmitir. El arte urbano puede colonizar la arquitectura y los espacios urbanos de una manera tan íntima que no podría entenderse sin dicho contexto. Existe, por tanto, una verdadera dimensión arquitectónica, un enraizamiento en un lugar específico y una materialidad determinada. No todo el arte urbano tiene esa cualidad, es cierto, pero, pensamos que aquellos artistas que como Banksy logran aunar todo ello como una obra de arte total han encontrado un nuevo medio de expresión que integra tanto lo textual o pictórico con el contexto construido de una forma inseparable. En algunos casos, como *There Is Always Hope*, la interacción entre *graffiti* y contexto es incluso compositiva desde un punto de vista estrictamente plástico.

En estos casos, cualquiera de sus lienzos que repiten los temas y vende como obras de museo o para coleccionista pierden parte de su sentido. Esta misma práctica por parte de Banny ya resulta discutible en sí misma, al desposeer a dichas manifestaciones de arte urbano de su verdadero valor de obra de arte total y, en cierta medida, lo convierte en un autor más comercial. Es precisamente el papel que determina la imbricación de la imagen grafitada, la arquitectura y el lugar en el que se inserta dentro de la ciudad lo que justifica la *necesidad* de que dichas obras, para poseer toda esa compleja urdimbre de relaciones, matices y significación, formen parte de esa escena urbana debiendo ser todo el conjunto considerado como una sola obra: fuera de ese lugar no significaría lo mismo y su valor no sería el que es. Por eso proponemos como parte de los resultados de esta investigación distinguir entre arte callejero o *street art* y arte urbano. Aunque ambos puedan arrogarse la cualidad de ser manifestaciones artísticas sólo en el arte urbano el contexto físico en el que se inserta la imagen justifica la necesidad de ésta de contextualizarse en el marco urbano al que pertenece de forma inseparable, lo que constituye, en cierto sentido, un nuevo medio expresivo.

El *graffiti*, el arte callejero y el arte urbano, como parte del paisaje de la ciudad, están sujetos a su naturaleza siempre cambiante y, en contraste con las obras de arte formales, su vida es efímera y públicamente interactiva. Además, la diferencia entre el arte urbano y el vandalismo no está determinada por la técnica utilizada: el resultado tiene más que ver con la sincronización y con la creatividad del autor que con un campo de legalidad perfectamente definido. La interacción entre el artista callejero y los ciudadanos a los que da voz a través de una reivindicación que hace suya es la herramienta más poderosa que tiene un *graffiti* para sobrevivir. Tal vez su pervivencia —y por lo tanto su éxito— está puesta a prueba a diario por el crítico más exigente: la colectividad en su conjunto. Cuando la vigencia del mensaje se pierde, como en el caso del *Fraternal Kiss* de Vrubel, los propios *graffitis* son eventualmente vandalizados.

Las obras de arte urbano no son sólo trabajos creativos, también forman parte de un proceso en el que el posicionamiento intelectual crítico del autor juega un papel fundamental. El arte urbano no se puede crear en interiores, siendo su ámbito público y las condiciones urbanas necesarias para su existencia. Incluso si inicialmente, la acción se lleva a cabo en la soledad de un terreno baldío, en un muro oculto o ejecutada en el secreto de la noche debido a la condición subversiva de estas acciones, dichas reivindicaciones están destinadas a ser proyectadas en el dominio público. Representan una protesta crítica de los muchos suplantados por unos pocos: si el mensaje no da voz a otros, el arte urbano será reemplazado o sobrescrito rápidamente. La cultura subterránea, es la causa y el contexto sociocultural o político, la realidad que desencadena la existencia misma del *graffiti* y con respecto a la cual se miden y perduran en el tiempo.

Tal vez la ironía más ácida del arte urbano sea lo efímero de su propia naturaleza y cómo todos los *graffitis* habrán de perecer sobrescritos cuando su existencia pierda ya el sentido que los alumbró; acaso, como las notas de la cantante de jazz a las que hace referencia Sartre en *La Náusea*:

Esa hermosa voz me gusta sobre todo, no por su amplitud ni su tristeza, sino porque es el acontecimiento que tantas notas han preparado desde lejos, muriendo para que ella nazca. (1938, p. 36)



Figura 10. There Is Always Hope, Londres 2007, Banksy. Procedencia: <https://banksy.co.uk/out.asp>

Referencias

- Bartolomei, C. et al (2020). "From anamorphosis to vision: '3D Sidewalk Chalk Art' *Disegnarecon Vol 13, No 24 Street art. Drawing on the walls*, pp. 1.1-1.14 <https://doi.org/10.20365/disegnarecon.24.2020.1>
- Cabezos, P.; Cisneros, J et al (2014). "Anamorfosis, su historia y evolución" *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica, [S.l.]*, n. 23, pp. 148-161 doi: 10.495/ega.2014.2184
- Camfield, W. (1989) *M. Duchamp. Fountain*. The Menil Colection, Fine Art Press
- Carey, A. (4 de diciembre de 2013) . "Eddie Colla, Mr. Brainwash, Banksy prints sold without permission" *The Dayly Californian newspaper*. <https://www.dailycal.org/2013/12/04/prints-sold-without-permission/>
- Chomsky, N, (1965). *Aspects of the Theory of the Syntax*, Cambridge, Mass, The MIT Press.
- De la Sota, A. (1983). "Entrevista con Marta Thorne" publicada originalmente en *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, 157, Abril-Mayo 1983, recogida en *Sota, Escritos, conversaciones, conferencias* (2002), p. 105
- de Duve, T. (1990). "Marcel Duchamp, or The "Phynancier" of Modern Life" *October Vol. 52 (Spring, 1990)*, pp. 60-75 <https://doi.org/10.2307/778885>
- de Duve, T. (2019). "The Story of Fountain: Hard Facts and Soft Speculation" *The Nordic Journal of Aesthetics*, No. 57–58 (2019), pp. 10–47 <https://doi.org/10.7146/nja.v28i57-58.114857>
- García-Domenech, S. (2014). "Percepción social y estética del espacio público urbano en la sociedad contemporánea" *Arte, Individuo y Sociedad*, 2014, 26 (2), pp. 301-315 https://doi.org/10.5209/rev_ARIS.2014.v26.n2.41696
- Garofalo, V. (2020). *Rappresentazioni nella città. Arte urbana a Palermo*. 40due edizione. Palermo

- Goldsmith, S. (1983). "The Readymades of Marcel Duchamp: The Ambiguities of an Aesthetic Revolution" *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 42, No. 2 (Winter, 1983), pp. 197-208 <http://www.jstor.com/stable/430663>
- Keegan, P. (2014). *Graffiti in antiquity*. Routledge. New York
- Lu, S. (2018) "The struggle between graffiti and street art" *Quartz Columbia Journalism School* <http://www.columbia.edu/~sl3731/graffitiART/> (consultado el 16 de abril de 2020)
- Menchetelli (2020). "Public art in the cities. Critical overview of street art in Umbria, between graphic techniques and relations with the urban space" *Disegnarecon Vol 13, No 24 Street art. Drawing on the walls*, pp. 17.1-17.21 <https://doi.org/10.20365/disegnarecon.24.2020.17>
- Meschini (2020). "Temporary or Permanent? The Duration of Works of Street Art: between Intentions and Techniques" *Disegnarecon Vol 13, No 24 Street art. Drawing on the walls*, pp. 18.1-18.22 <https://doi.org/10.20365/disegnarecon.24.2020.18>
- Mulcahy, L. et al (2015). "Limiting law: art in the street and street in the art" *Law Culture and Humanities*. <https://doi.org/10.1177/1743872115625951>
- Naumann, F. M. (2012). *The Recurrent, Haunting Ghost: Essays on the Art, Life and Legacy of Marcel Duchamp*, Readymade Pres. New York 2012, pp.70–81.
- Norton, L. (1917). "Buddha of the Bathroom". *The Blind Man* 2. May. pp. 5-6.
- Pope, J. (2019). *Graffiti as Devotion along the Nile and Beyond*. Kelsey Museum Publications 16. University of Michigan
- Salib, P. (2015). "The Law of Banksy: Who Owns Street Art?" *The University of Chicago Law Review*, Vol. 82, No. 4 (Fall 2015), pp. 2293-2328. <https://www.jstor.org/stable/43655484>
- Sartre, J.P. (1938). *La náusea..* Losada S.A. Madrid
- Valesi, M. (2014). *Clean Wall, Voiceless People: Exploring Socio Identitarian Processes through Street-Urban Art as Literature*. Proquest LLC. University of California, Merced
- Von Malte Göbel (27 de marzo de 2009). "Officials Erase Historic Berlin Wall Mural". *Spiegel International* <https://www.spiegel.de/international/germany/kiss-of-death-officials-erase-historic-berlin-wall-mural-a-615900.html>
- Zerlenga, O.; Forte, F.& Lauda, L. (2019). "Street Art in Naples in the Territory of the 8th Municipality" en Carlos L. Marcos (ed.) *Graphic Imprints. The Influence of Representation and Ideation Tools in Architecture*, Cham: Springer, pp. 1433-1448. https://doi.org/10.1007/978-3-319-93749-6_119

Agradecimientos

Blind review