

LA DESCONTEXTUALIZACIÓN DEL ARTE URBANO

THE DESCONTEXTUALIZATION OF URBAN ART

ANTONIO ASENSIO ROCHA

Universidad de Sevilla, España

antonioasensiorocha@gmail.com

Resumen: El desarrollo de la técnica y las herramientas utilizadas en el grafiti de los años 60 ha provocado una bifurcación en la expresión pictórica de la cultura urbana. En toda relación coleccionismo - mercado - institución artística - arte urbano, debe aparecer la figura de Banksy ya que ha revolucionado el mercado del arte contemporáneo. Surgen coleccionistas privados capaces de arrancar el arte urbano de las urbes e introducirlo en el ámbito museístico sin el consentimiento explícito del artista. Así, de la conservación, comercialización y exhibición de un arte efímero producido para un contexto determinado germina un cambio ontológico en el arte urbano. El sistema del arte es productor de un nuevo arte urbano espectacular.

Palabras clave: Grafiti, arte urbano, Banksy, museo, espectáculo.

Abstract: The development of the technique and tools used in 1960s graffiti has led to a bifurcation in the expression of urban culture. In any relationship between collecting - market - artistic institution - urban art, the figure of Banksy must appear since he has revolutionized the contemporary art market. Private collectors emerge who are able to tear urban art out of cities and bring it into the museum realm without the explicit consent of the artist. Thus, the conservation, commercialization and exhibition of an ephemeral art produced for a specific context germinates an ontological change in urban art. The art system is the producer of a spectacular new urban art.

Keywords: Graffiti, street art, Banksy, museum, spectacle.

Introducción

Es suficiente con escribir en cualquier buscador en línea las palabras “*exposición arte urbano*” para percatarnos de que las muestras de este arte se componen de focos, cartelas, carteles, lienzos, paneles, esculturas y grafitis organizados en un espacio privado (Fig. 1). Se procurará esclarecer por qué es denominado arte urbano o *street art* un producto realizado en un espacio privado y que la industria cultural nos ofrece en otro espacio privado. Para ello, analizaremos el término grafiti, haremos un recorrido por su historia deteniéndonos en Joseph Kyselak, Kilroy y Muelle y procuraremos comprender, gracias a diferentes artistas urbanos españoles, su ontología y evolución.

Discernida las similitudes y diferencias entre el grafiti y el arte urbano lo que corresponde es mencionar la figura de Banksy ya que ha revolucionado el mercado del arte contemporáneo. El anonimato sobre su persona, la ilegalidad de su *praxis* y la subversión narrativa de su producción hace prácticamente imposible su participación conjunta con las principales instituciones artísticas. Así, con Banksy nace un nuevo fenómeno de arte urbano y es que parte de su producción es arrancada del espacio público para su exhibición en el circuito de galerías. Su obra es descontextualizada, espectacularizada y exhibida sin su consentimiento dando lugar, gracias a los agentes encargados de ello, a un nuevo arte urbano espectacular.

Grafiti como término

El término grafiti es la adaptación al español de *graffito* y este fue popularizado en el siglo XIX por el arqueólogo Raffaele Garrucci al utilizarlo para designar las marcas o inscripciones hechas en la antigua Roma tras rascar o rayar sus muros. Para hacer referencia a varias de estas inscripciones se utiliza su forma en plural *graffiti*.

Por otro lado, el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* nos ofrece trazas para entender el origen del arte urbano dándonos palabras clave como: firma, composición pictórica, sin autorización, lugares públicos y pared¹. La RAE nos aconseja la utilización de grafito para hablar de una pintada y grafiti para su plural aunque, acepta el binomio grafiti/grafitis. Sin embargo, la realidad cotidiana sigue su propia senda. No es de extrañar encontrarlo escrito como un *graffiti* (del mismo modo que lo hacen los angloparlantes) o *graffitis* cuando se trata de varios de ellos.

Este proceso de adaptación del lenguaje afecta también a los protagonistas que

¹ <https://dle.rae.es/?id=JPvdsiL/>. (Consultado el 12-02-2019).

realizan la acción. En España se conoce como grafiteros a quienes realizan grafiti. Sin embargo, debido a la procedencia del término, en Italia se les conoce con la palabra inglesa *writers*. Término que a su vez ha sido traducido y utilizado en España por aquellos que se encuentran dentro de este movimiento artístico dando como resultado expresiones como “*escritores de graffitis*”.

Cabe resaltar que no todas las inscripciones realizadas con espray en el espacio público son grafiti. Es necesario diferenciar entre una pintada casual y otra con pretensiones artísticas. Independientemente del mensaje que transmitan, es cuestión de estilo la diferencia entre una pintada y el grafiti que dio origen al arte urbano de nuestros días. Para comprender el proceso de transformación del grafiti hacia el *street art* nos detendremos, en primer lugar, en cuatro personajes clave que marcan los orígenes del grafiti.

Historia del grafiti

Para esta breve historia del grafiti utilizaremos las hazañas de cuatro pioneros del movimiento. El primero de ellos es Joseph Kyselak (1798 - 1831). Un alpinista austriaco que vivió en pleno apogeo del romanticismo. Su posición acomodada como funcionario en la cámara de la corte de Viena le permitió firmar como Kyselak en monumentos, edificios y parajes naturales al rededor del mundo. Ya era costumbre durante los siglos XVII y XVIII que los viajeros dejaran su huella en los lugares visitados en forma de rúbrica. Sin embargo, se le otorga a J. Kyselak el reconocimiento como primer grafitero moderno debido a la cantidad de firmas que llegó a realizar. En la actualidad, Gabriele Goffriller y Chico Klein llevan a cabo un proyecto² de recogida de hechos sobre los quehaceres de Kyselak. Afirman que al menos perduran 20 de sus firmas.

Poco se sabe del estadounidense Kilroy, nuestro segundo protagonista. Su actividad está ubicada en el contexto de la Segunda Guerra Mundial y, más que con hechos, la información para con él está construida mediante leyendas y rumores. Se dice que con el avance de los aliados aparecía una nueva inscripción suya: “*Kilroy was here*” que era acompañada de un pequeño pictograma de estilo naïf que representa a un personaje narizón asomándose tras un muro. Sin embargo, ya desde la Primera Guerra Mundial era habitual que las tropas australianas y neozelandesas marcaran su presencia con un “*Foo was here*”³ por lo que es posible que las propias tropas americanas alimentaran la leyenda

² <https://www.kyselak.at/>. (Consultado el 15-02-2019).

³ MUSSER-LOPEZ, Ruth, 2013. “Rock and Gravel Row Mounds/Aggregate Harvesting Near Historic

de Kilroy.

Más allá de que pudiera tratarse de un supersoldado que luchó y sobrevivió a todas las batallas, se cree que Kilroy era un inspector de los astilleros del ejército americano y que, tras verificar un trabajo bien hecho, colocaba su firma. Como su remuneración económica devenía del trabajo inspeccionado, realizaba su rúbrica de gran tamaño para que esta no pasará desapercibida por los pagadores. Dejando a un lado rumores y cuestiones económicas, la presencia de Kilroy en la Segunda Guerra mundial es reconocida. En el *National World War II Memorial* recibe un pequeño homenaje al recrear una firma suya en la piedra. Con el mismo propósito, lo incluyen en una pequeña maqueta expuesta en el *Palm Springs Air Museum* y en el morro de un Douglas C-47D *Skytrain* ubicado en el *Combat Air Museum* de Kansas⁴.

Avanzamos hacia el grafiti realizado con rotuladores y espray, el grafiti del metro y de las urbes, el grafiti más cercano al arte urbano. El 21 de julio de 1971 el *New York Times*⁵ publica un artículo sobre Taki 183. Se trata del primer artículo que relaciona el grafiti con la cultura *hip-hop*. Bajo el título *'Taki 183' Spawns Pen Pals* ofrece, entre otra información, una entrevista a Taki 183 y otra a un guardia de seguridad del metro de Nueva York. Del artículo extraemos que Julio 204 antecede a Taki, que la aparición de nuevas firmas coincidía con horario lectivo y que afectaba tanto a líneas de metro de barrios pudientes como marginales. Además, el *New York Times* afirma que la eliminación de los grafitis tuvo un coste de 80.000 horas y 30.000 dólares, a lo que Taki respondió: “¿Por qué van tras el pequeño? ¿Por qué no tras las organizaciones de campaña que ponen pegatinas en todo el metro en el momento de las elecciones?”⁶.

La web oficial de Taki 183, además de documentación gráfica, nos ofrece un pequeño texto por el cual entendemos que, a su protagonista, no le interesó la evolución del grafiti hacia formas más coloridas y complejas hasta el punto en el que el grafiti se convirtió en un arte mural⁷.

Y de Nueva York viajamos a España. Si bien es cierto que el grafiti español tendrá una irrefutable relación con la cultura *hip-hop*, sus orígenes distan de esta. Es imperativo hablar de Mulle (1965 - 1995), un escritor madrileño contextualizado en la Movida

Railroads in the Desert and Basin Regions of California and Nevada”, *Nevada Archaeological*, 26, p. 81. *ARCHAEOLOGICAL ASSOCIATION*, p. 73.

⁴ <https://www.airplanemuseums.com/combat-air-museum.htm>. (Consultado el 03-09-2019).

⁵ <https://www.nytimes.com/1971/07/21/archives/taki-183-spawns-pen-pals.html?searchResultPosition=1>. (Consultado el 08-03-2019).

⁶ New York Times, *op. cit.*

⁷ <https://www.taki183.net/>. (Consultado el 07-03-2019).

Madrialeña y cuya firma remataba con una flecha. Debido a la generosa actividad de Juan Carlos Argüello Garzo alias Muelle, su influencia para con el resto de grafiteros es innegable. Cientos de escritores imitaban las formas del Muelle y por ello se les llega a conocer como flecheros. Además de su aportación estilística al movimiento, Argüello supone un hito para el grafiti español por varios motivos. Por ejemplo, su máxima para trabajar en el espacio público era: “*una firma decorativa que no genere gasto*”. Si bien es cierto que guarda similitudes con Taki 183 a la hora de bombardear el espacio público con una firma simple de un trazo (*tag*), Muelle perseguía y defendía la estética de un grafiti más complejo y depurado en lugares que no supusieran un gasto para la administración pública. Era tal el grado de confianza que depositaba en su arte que llegó a registrar su rúbrica para evitar posibles plagios comerciales y asegurar que él y solo él podía utilizar su imagen. Desde entonces su firma iba a ir acompañada del símbolo de marca registrada.

La fama de Muelle es irrefutable. Llegó a realizar varias entrevistas a los medios de comunicación de masas⁸, a trabajar para para el Circulo de Bellas artes de Madrid⁹, a emprender acciones legales contra el Ayuntamiento de Madrid y *Renault* y a rechazar ofertas de compra por valor de 5 millones de pesetas¹⁰.

Del grafiti al arte urbano

Todo el grafiti puede ser entendido como arte urbano si nos acogemos a su significado más incluyente. Sin embargo, no todo el arte urbano es grafiti. S. Castro realizó en 2012 un análisis del grafiti en Bogotá separando hasta en cuatro bloques el arte al que nos referimos: grafiti de consigna, grafiti barrista, arte urbano y *writing*¹¹. La narrativa que perseguimos no necesita categorizar las diferentes tendencias del grafiti y basta con discernir entre la práctica del grafiti y el arte urbano. Para comprender sus diferencias recurriremos a la producción de artistas urbanos españoles que recorrieron el proceso de un arte al otro. La línea que separa ambas praxis es maleable y delgada por lo que los artistas pueden cruzarla y situarla cuando y donde proceda. Como hemos visto con los protagonistas anteriores, el principal propósito del grafiti consiste en reiterar en el trabajo hasta que este logre la fama. La ilegalidad de la práctica hace que el tiempo de ejecución se limite al tiempo suficiente para no ser descubierto (Fig. 2). Ello implica un resultado de apariencia

⁸ <https://www.facebook.com/42440968957/videos/1674948606665/>. (Consultado el 21-04-2019).

⁹ https://www.huffingtonpost.es/2013/06/27/muelle-graffi-n_3512335.html. (Consultado el 22-04-2019).

¹⁰ <https://www.facebook.com/42440968957/videos/1674999367934/> (Consultado el 21-04-2019).

¹¹ CASTRO, Santiago Raúl., et al.: *Diagnóstico Graffiti Bogotá 2012. Graffiti Bogotá*. Bogotá, 2012.

tosca e inacabada. Por otro lado, los lugares abandonados, de periferia o, en definitiva, aquellos lugares con menos afluencia permiten solventar las limitaciones que la ilegalidad impone y así acercarse a la estética del arte urbano.

El Niño de las Pinturas, artista urbano granadino, comenzó su andadura firmando el espacio público como Sex 69. Se trata de un escritor más de la urbe. La evolución de su trabajo le llevó hacia una técnica más depurada y un resultado más complejo hasta el punto de que las visitas turísticas guiadas por su ciudad ofrecen un recorrido por su producción¹². La transición de los grafitis ilegales a los murales realizados en el espacio público permitido hace que Sex 69 pase a convertirse en el reconocido artista urbano El Niño de las Pinturas. Pero no todo su arte urbano lo podemos ver en los muros del espacio público. En su *site*¹³ oficial podemos adquirir lienzos, maderas e incluso persianas intervenidas por él.

Lo mismo sucede con Okuda que, del grafiti ilegal, ha pasado a realizar proyectos culturales de integración, colaboración y recuperación financiados por la administración pública. Además, de manera análoga a El Niño de las Pinturas, en su *site*¹⁴ oficial nos ofrece un gran archivo de imágenes de su arte que, gran cantidad de ellos, está producido para ser exhibido en el espacio privado. La técnica, la temática, la forma y en definitiva la estética de estas piezas coleccionables nos transporta a su arte callejero.

Un recorrido similar han seguido diferentes artistas urbanos. Otro ejemplo de ello es Suso 33, que ha pasado de realizar grafitis de siluetas humanas en viviendas derruidas por la especulación inmobiliaria a representar un arte de apariencia similar en los muros de la *Bienal de La Habana*. Resulta interesante como Suso 33 diferencia el grafiti que llevó a cabo y el arte urbano que realiza. De pintar trenes ha pasado a ser participe en exposiciones que recogen testimonio de dicha *praxis*. Entiende que grafiti y arte urbano son dos prácticas claramente diferenciadas y prueba de ello es la forma en la que muestra su arte. Por un lado, encontramos la espontaneidad y la frescura del grafiti mostrado en su cuenta de *Facebook*¹⁵ y por otro, la elegancia y complejidad de los proyectos artísticos contemporáneos exhibidos en su *site*¹⁶. Él mismo se cuestiona la catalogación de su actividad artística actual y lo muestra en la forma en que aparece en Google al colocar intencionadamente un interrogante tras *urban art*¹⁷.

¹² <https://www.caminandogranada.com/el-graffiti-en-granada/>. (Consultado el 07-04-2019).

¹³ <https://rinconesdegranada.com/el-nino-de-las-pinturas>. (Consultado el 07-04-2019).

¹⁴ <http://www.elninodeaspinturas.es/shop.html>. (Consultado el 09-04-2019).

¹⁵ <http://okudasamiguel.com/>. (Consultado el 03-03-2020).

¹⁶ <https://www.facebook.com/SUSO33studio/>. (Consultado el 22-05-2019).

¹⁷ <http://suso33.com/>. (Consultado el 22-05-2019).

¹⁸ <https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&sxsrf=ALeKk039DFk5DUhs7aQ->

En la línea discursiva de Suso 33 se encuentran Seleka y El Tono, dos artistas urbanos sevillanos. Ambos participaron en una exposición colectiva realizada en el Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla y comisariada por la galería de arte *Delimbo* que los aunaba bajo el título *Esto no es graffiti*¹⁸. Quisiera destacar una de las piezas expuestas que estaba compuestas de dos partes. La primera de ellas es un graffiti pintado en la calle Buiza y Mensaque 3 que disponía de zonas claramente enmascaradas y la otra, una pintura realizada sobre un soporte portátil que mostraba pigmentadas las zonas que el graffiti tenía enmascarado. Como las dos caras de una moneda. Ambas partes se exhibieron en la muestra. La pintura en soporte portátil estuvo de forma física y el graffiti mediante una fotografía testimonial.

La incursión del arte urbano en las galerías de arte es un hecho innegable¹⁹ y este se presenta mediante contenidos y formas diversas. Sin embargo, siempre hay elementos comunes que los identifican como arte urbano. Podemos encontrar tablas de *skate* intervenidas, murales realizados con spray, lienzos, láminas y esculturas cuyo contenido es análogo al realizado en el espacio público. Grandes y pequeños formatos con iconografía popular representada, arte en moneda, en palés y en cualquier elemento que nos recuerde al espacio público. También zapatillas, gorras y camisetas.

El arte urbano de galerías se convierte en un arte coleccionable. Realizado a voluntad de los artistas, hacen un llamamiento a la cultura urbana, al *hip-hop*, al graffiti, al arte en la calle y a la iconografía popular. Resulta difícil encontrar un artista urbano de galerías cuya producción se limite al espacio privado. Ya sea mediante el graffiti ilegal o mediante proyectos culturales en el espacio público, su producción pensada para el espacio privado hará siempre un llamamiento a su hacer en el exterior.

Hemos hablado de un proceso de transformación que va desde el graffiti hasta el arte urbano de galerías y lo que corresponde es hablar del *merchandising* que deviene de estos. El *site* de El Niño de las Pinturas nos enlaza a una tienda en línea donde podemos adquirir tazas, camisetas, mochilas, láminas, sudaderas, cojines y chapas con impresiones de sus trabajos. Un producto totalmente legítimo que ha sido fabricado por los medios de producción de masas. Se trata de un producto que nos recuerda a su graffiti y a su arte urbano pero que no lo es. Y lo mismo sucede con todos los productos que encontramos

[KllhsZLyUh93zQ:1584100422597&q=suso33&spell=1&sa=X&ved=2ahUKEwizquj3sZfoAhXUDmMBHQ-GAzgQBSgAegQICxAq](https://www.elcultural.com/Arte-urbano-de-la-calle-a-la-galeria) (Consultado el 02-03-2020).

¹⁸ CALVARRO, Laura y MUÑOZ, Seleka: *Esto no es graffiti*. (Exposición celebrada en Sevilla, CICUS, del 08-05-2012 al 31-05-2012). Sevilla, 2012.

¹⁹ DÍAZ DE QUIJANO, Fernando: "Arte urbano, de la calle a la galería" El Cultural [en línea] [consulta: 03 de julio de 2016]. Disponible en: <https://elcultural.com/Arte-urbano-de-la-calle-a-la-galeria>

en las tiendas de regalos de museos y galerías. Son un reflejo legítimo del arte que representan, un producto capaz de acercar su mensaje al hogar de más personas, un producto, *merchandising*.

El fenómeno Banksy

Más allá de las teorías sobre la persona de Banksy lo interesante es aquello que acontece con su producción. Igual que el resto de nuestros protagonistas, Banksy comenzó con el bombardeo de su rúbrica en lugares públicos. En su libro *Wall and piece* publicado en 2005²⁰ nos muestra un gran número de documentación gráfica sobre los orígenes de sus grafitis y estos, guardan similitudes al estilo del Nueva York de la década de los 70.

Su evolución artística ha supuesto un cambio técnico y temático en su hacer tanto dentro del contexto de la ilegalidad del grafiti como en la privacidad del arte urbano. Todo el arte realizado en el espacio público de Banksy es grafiti, todo el arte realizado en soportes coleccionables es arte urbano. Cada uno en su contexto, cada uno con su propósito.

Además, Banksy ha desplazado las barreras que limitaban la catalogación del arte urbano. Ha sido capaz, junto a otros artistas contemporáneos, de construir un parque de desatracciones llamado *Dismaland*²¹ y de montar *Walled-off*, un hotel ubicado en Belén con “*las peores vistas del mundo*”²².

Banksy está cotizado, su arte urbano alcanza en las casas de subastas los cientos de miles de euros y, con ello, llega el último proceso de transformación sobre el que vamos a reflexionar. El documental *Saving Banksy* nos ofrece dos motivos por el cual la obra de Banksy es arrancada del espacio público. Por un lado, Brian Greif, un coleccionista de arte interesado en salvar una pieza de Banksy de una destrucción anunciada con el fin de conservarla y mostrarla al público. Por otro, Stephan Keszler, propietario de la galería de arte Keszler e interesado en la compra-venta de la producción de Banksy. Sea como fuera, la realidad es que las piezas de Banksy realizadas en el espacio público son arrancadas de su contexto para ser exhibidas en instituciones artísticas.

Desde el 06/12/2018 hasta el 19/05/2019 fue posible visitar *Banksy: Genius or Vandal?*²³, la primera muestra de Banksy organizada en España gracias a trabajo de coleccionistas privados. En ella, sucedieron muchas cosas interesantes:

²⁰ BANKSY: *Wall and piece*. Random House, 2005.

²¹ <http://dismaland.co.uk/>. (Consultado el 27-07-2019).

²² <https://www.nytimes.com/es/2017/03/07/en-belen-el-hotel-con-la-peor-vista-del-mundo-fue-decorado-por-banksy/>. (Consultado el 28-07-2019).

²³ <https://www.banksyexhibition.es/>. (Consultado el 10-05-2019).

1.- Los coleccionistas adquieren obra gráfica seriada y firmada por Banksy tanto a través de las plataformas elegidas por el propio artista²⁴ como a través de terceros²⁵. Es innegable que Banksy primero produjo y después vendió parte su producción para que los coleccionistas privados disfrutaran de ella. Lo que suceda después de su venta escapa de su elección.

2.- Un muro intervenido por Banksy fue arrancado de su contexto y exhibido en el pabellón 5.1 del IFEMA en Madrid. A este grafiti ya no le afectará el día y la noche pues siempre será exhibido con una iluminación controlada. Tampoco le afectará el ruido de los coches y el sonido de los transeúntes ya que se mostrará siempre en espacios privados. Ya no lo podremos ver bajo la lluvia. El frío y el calor tampoco le afectarán pues su temperatura estará controlada. Tampoco podremos tocarlo pues un cordón nos separará siempre de él.

Evítese interpretaciones nostálgicas o de juicio de valor, lo que se pretende enfatizar es el cambio en su naturaleza. Si tras pasar por unos condicionantes similares un urinario puede convertirse en una fuente, un grafiti también lo puede.

En su sector más avanzado, el capitalismo concentrado se orienta hacia la venta de bloques de tiempo «enteramente equipados», cada uno de ellos constituyendo una sola mercancía unificada, que ha integrado un cierto número de mercancías diversas. Es así como puede aparecer, en la economía en expansión de los servicios y de los entretenimientos, la fórmula de pago con «todo incluido», para el hábitat espectacular, los falsos desplazamientos colectivos de las vacaciones, las suscripciones al consumo cultural, y la venta de la sociabilidad mismas en conversaciones apasionantes y encuentros de personalidades²⁶.

Las instituciones artísticas son dispositivos espectaculares que imprimen valor. En las muestras de arte utilizan herramientas que poseen varias funciones. Está la función de preservar la obra de arte mediante el control de la humedad y de la temperatura. También, para evitar el deterioro por el contacto humano, se colocan cordones de postes, vitrinas, alarmas y cámaras de seguridad. Una correcta iluminación hace que el disfrute de las obras sea mayor. También es cierto que con las audioguías todo se entiende mejor.

Todos y cada uno de los mecanismos utilizados suponen una inversión de esfuerzo y de capital que aseguran el bienestar y el disfrute de lo expuesto. Y, del mismo modo que

²⁴ <http://www.picturesonwalls.com/>. (Consultado el 30-05-2019).

²⁵ <https://www.contemporaryarttrader.com/about/>. (Consultado el 30-05-2019).

²⁶ DEBORD, Guy: *La sociedad del espectáculo*. Valencia, 2010.

un pintor imprime valor sobre un lienzo tras trabajarlo, todas las herramientas anteriores imprimen valor sobre aquello para lo que trabajan. Y ello, ha de ser visible pues la apariencia es importante en la sociedad del espectáculo²⁷.

3.- Banksy rechaza cada una de las muestras artísticas análogas a la mencionada. En su *site* destina todo un apartado para explicar que:

Los miembros del público deben saber que ha habido una serie reciente de exhibiciones de Banksy, ninguna de las cuales es consensuada. Se han organizado completamente sin el conocimiento o la participación del artista. Por favor trátelos en consecuencia²⁸.

Como anotamos anteriormente, es legítimo mostrar una colección privada adquirida de manera lícita. Sin embargo, hay que enfatizar que la muestra *Banksy: Genius or Vandal?*²⁹ no está consensuada con el propio artista y que, además, parte de la exposición no es aquello que el artista produjo. Decir también que, como en muchas muestras, antes de la salida, el recorrido nos obliga a pasar por una tienda de regalos. En ella encontramos productos de *merchandising* realizados sin el permiso de su creador intelectual. Más allá de las cuestiones económicas, hay que decir que nos encontramos ante una exposición sobre-Banksy y no de-Banksy. Y ello solo es posible gracias a coleccionistas y galeristas cuyas prácticas se acercan más a la ilegalidad del grafiti que a la legalidad del arte urbano (Fig. 4).

Antes de la pregunta: ¿cuál es la posición de una obra con respecto a las relaciones de producción de la época? Quisiera preguntar: ¿cuál es su posición dentro de ellas? Esta pregunta apunta directamente hacia la función que tiene la obra dentro de las relaciones de producción literarias de una época. Con otras palabras, apunta directamente hacia la técnica literaria de las obras³⁰.

Si bien es cierto que la narrativa de W. Benjamin se focaliza en la literatura podemos aplicar su tesis al arte que aquí nos ocupa. Respondiendo a la cuestión que nos plantea apuntar que, en un principio, Banksy tiene un control absoluto sobre las relaciones de producción. Es él quien decide como y donde hacer y mostrar su producción. Lo mismo sucede con el resto de grafiteros. La técnica de producción, como pudiera ser la aplicación de pigmento en spray sobre un muro ubicado en el espacio público, es la elegida por ellos. Ello marca de principio a fin la naturaleza del arte. Sin embargo, cuando las instituciones implicadas en el mercado del arte expropian su arte estas modifican las relaciones de

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ <http://www.banksy.co.uk/shows.asp>. (Consultado el 05-05-2019).

²⁹ <https://www.banksyexhibition.es/>. (Consultado el 10-05-2019).

³⁰ BENJAMIN, Walter y ECHEVERRIA, Bolívar: *El autor como productor*. México, 2004, p. 3.

producción. La obra original en una materia prima a la que dar forma con las herramientas del sistema del arte.

Conclusiones

1.- El grafiti fue, es y será una práctica ilegal que puede ser entendida como una parte del arte urbano.

2.- El arte urbano de galerías deviene de la práctica ilegal del grafiti y este siempre hará referencia al trabajo previo realizado en el espacio público o a la cultura pop.

3.- Cuando un artista urbano realiza obra gráfica inspirada en un trabajo realizado en el espacio público hablamos de arte urbano.

4.- Cuando mediante la utilización de los medios de producción de masas se realizan objetos inspirados en arte urbano hablamos de *merchandising*.

5.- Descontextualizar un grafiti para exhibirlo en el espacio privado supone un cambio en su naturaleza.

6.- Las prácticas de las instituciones artísticas para con el grafiti han generado un nuevo arte urbano espectacular.



Fig. 1. Composición: *Banksy: Genius or Vandal?*, Madrid, 2019, realizada por el autor.



Fig. 2. *Graffiti en polígono industrial*, Sevilla, 2019, realizada por el autor.



Fig. 3. Composición: Banksy: *Genius or Vandal?*, Madrid, 2019, realizada por el autor.