

## **DISQUISICIONES GRAFFITERAS**

**Manuel Ruiz Zamora**

**Universidad de Sevilla**

En el verano de 2008 la Tate Modern de Londres cedió su emblemática fachada de ladrillos rojos para que seis reconocidos “artistas callejeros” exhibieran, si bien de forma provisional, una serie de propuestas graffiteras que, presentadas bajo el título de *Street Art at Tate*, no sólo concitaron la atención de la crítica especializada, sino, como ocurre siempre con cualquier acontecimiento auspiciado por ese templo de la contemporaneidad artística, la de la prensa en general. Ambas vinieron a coincidir en que el hecho de que una institución tan relevante a efectos ideológicos hubiera acogido una muestra monográfica dedicada a una forma de expresión plástica, en principio, marginal, significaba la consagración definitiva de la misma en el universo institucional y constitucional de las artes visuales.



**Ilustración 1. Street Art at Tate**

Es cierto que la imaginaria del graffiti no sólo ha inspirado aspectos muy relevantes y significativos de la obra de muchos artistas de reconocido prestigio, sino que se ha convertido, en ocasiones, en el medio a través del cual algunos de ellos han logrado acceder a los circuitos oficiales de difusión y comercialización de la obra de arte: los casos de Jean Michael Basquiat o de Keith Haring tal vez sean los más conocidos y representativos. No obstante, aunque tales influjos resultan objetivamente detectables tanto en las obras de algunos artistas singulares como en diversas tendencias y estilos de carácter más genérico, nunca se había producido de una forma tan explícita y clamorosa una declaración de reconocimiento ideológico e institucional como la que representa la exposición que le dedica una institución tan prestigiosa e influyente a efectos de creación de opinión como la Tate Modern de Londres. Por supuesto, teniendo en cuenta lo que Jameson denomina “lógica cultural del capitalismo tardío”, han tenido que ocurrir previamente algunos hechos de carácter más bien extra-artístico para que el graffiti se haya hecho acreedor a la, en apariencia, honrosa atención que le ha dispensado el arte oficial. El insólito precio que han alcanzado algunas de estas manifestaciones de arte callejero, y la circunstancia de que entre sus compradores se encuentren algunas de las más refulgentes figuras del *star system* del cine o del arte no son sin duda los menos relevantes.

Ahora bien, la consagración ideológica e institucional del graffiti, la súbita respetabilidad que se desprende de la pertenencia a esa selecta aristocracia de los “objetos” que configura lo que conocemos socialmente con el nombre de arte, ¿no

constituiría una radical y, en el fondo, fraudulenta inversión de los principios estéticos y, si se quiere, filosóficos de los que se nutre esta forma de creatividad artística callejera? Para contestar a esta pregunta habría que comenzar estableciendo una diferencia, a mi juicio fundamental, entre el arte del graffiti y el graffiti como Arte. Lo que me propongo defender es que sólo al primero se le puede denominar, *sensu strictu*, graffiti, y que, en tal sentido, la exposición de la Tate no sólo supone una adulteración de los principios ideológicos sobre los que este fenómeno urbano se asienta, sino, tal vez de forma no del todo consciente, un intento de asimilación y desactivación de las amenazantes implicaciones que plantea para la ideología del arte. Dicho de otra forma: lo que una iniciativa como *Street Art at Tate* representa, por más que se anuncie como una generosa apertura a las manifestaciones del arte no oficial, es el intento de neutralización de las inquietantes virtualidades subversivas que la propia esencia del graffiti proyecta contra los dogmas metafísicos del arte ideológicamente estandarizado.

Si el graffiti, en el primer sentido que he señalado, tiene algún valor específico, más allá de la eminencia artística que puedan alcanzar algunas de sus formulaciones estéticamente más notables, éste se deriva del cuestionamiento que, de forma más o menos consciente, su filosofía plantea contra esa sobredimensionalidad ideológica y metafísica sin cual no resulta posible hablar de Arte. Para empezar, su condición genérica se asienta sobre una ambigüedad formal, en cierta forma, irreductible: por un lado, remite al carácter estrictamente artesanal de las artes tradicionales, sin las determinaciones tecnológicas que tan condicionantes resultan a efectos constitucionales en formas de expresión artísticas que se encuentran, al menos en apariencia, más en consonancia con los caracteres que definen nuestro tiempo, tales como el videoarte o el net.art. El graffiti, en efecto, no sería, desde un punto de vista puramente formal, sino una variante más de la pintura tradicional, al modo, por ejemplo, como pudo serlo en su tiempo la pintura al fresco con respecto a la que se ejecutaba sobre lienzo. Toda su filosofía, sin embargo, parte de una concepción de la “obra de arte” que opera como una recusación flagrante de algunas de las categorías ideológicamente más significativas en la configuración moderna del concepto moderno de arte.

El graffiti nace, en efecto, de una serie de planteamientos teóricos tras los que no es difícil detectar lo que podría calificarse como una fenomenología del anonimato, aunque la mayoría de las realizaciones se presenten, y no sólo por razones de tipo legal, acompañadas por una rúbrica que en la mayoría de los casos, no obstante, tan sólo opera a modo de simulacro formal. El improbable autor de la obra, y la pesada carga de

biografismo que tal figura lleva aparejada desde que el egotismo romántico se enseñoreara de la obra de arte, se encuentran, por tanto, en un plano de ausencia; y en tal sentido, lo único que emplaza al espectador es, en principio, la obra misma, que no se eleva más allá de donde consiga llevarla su propia elocuencia artística (léase la expresión en el más amplio, vago y difuso de los sentidos). Ello implica, en mi opinión, un patente rechazo al concepto moderno de autoría, que tan determinante resulta en la consideración y valoración crítica de la obra de arte<sup>1</sup>. La producción graffitera no sólo no admite en sus realizaciones particulares esa parafernalia autobiográfica, en ocasiones tan obscena, a las que nos tiene acostumbrado gran parte del arte estandarizado, sino que la propia obra se encuentra expuesta a la libre intervención y modificación de otros “autores” que se vean potencialmente impelidos a introducir sus propias interposiciones en la misma, ya sea en forma de amigable complementación o en grado, por así decirlo, de confrontación plástica.

Tal circunstancia resulta factible, precisamente, porque esta forma de arte plantea una segunda objeción, más importante, si cabe, que la primera, contra la envoltura mitológica y extra-estética de la que se rodea el Arte entendido en sentido metafísico: la que se refiere a la existencia de contextualizaciones específicas que marcan al objeto en cuestión con una determinada forma de *ser*. El carácter callejero de las propuestas y su implícita resistencia, por tanto, a esa virtual potenciación ontológica que implica el aislamiento y la recontextualización de ciertos objetos, en virtud de ello ya determinados como *artísticos*, introduce, en mi opinión, una dimensión estrictamente moral en la forma de presentarse de estas realizaciones que se echa muchas veces en falta en las creaciones que se encierran dentro de los circuitos oficiales del arte constituido. Mientras que éstas últimas, en efecto, se benefician de esa ilusoria densidad significativa que la historia ha ido depositando sobre los espacios dedicados al almacenamiento y la exhibición de objetos artísticos, y que determina decisivamente la disposición psicológica y emocional de un espectador reconducido a la condición de feligrés, el graffiti, por el contrario, se muestra en la completa desnudez estética de un espacio idealmente neutro, y que, por tanto, no sólo no le presta ninguna presuposición ideológica acerca de su carácter presuntamente artístico, sino que, al menos mientras no triunfen los imperiosos intentos de asimilación institucional y explotación mercantil que

---

<sup>1</sup> El reciente caso de *El Coloso*, considerada hasta ahora una de las obras más representativas de Goya, refleja perfectamente hasta qué punto el prejuicio del fetichismo biográfico interviene de forma decisiva en la consideración de una determinada obra, independientemente de las cualidades objetivas de la misma.

representan iniciativas como la de *Street Art at Tate*, incluso lo desdibuja o lo descalifica como tal<sup>2</sup>. En tal sentido, no resultaría del todo extravagante distinguir en ese estado de cosas una suerte de darwinismo estético en el que, huérfanas de autoría, de crítica y de envoltura cultural, sólo sobresalen aquellas manifestaciones que, venciendo sus propias condiciones de menesterosidad escenográfica, logran alcanzar un determinado grado de excelencia.

Cabe señalar, a tal respecto, que la específica singularidad de cada realización, así como su virtual aptitud para capturar la atención de un espectador potencial ha de superar dos importantes impedimentos, uno de carácter intrínseco a la propia obra y otro de carácter ajeno a ella. Por un lado, la pieza tiene que sobresalir, según hemos visto anteriormente, por sí misma, es decir, sin otra asistencia que la que le procuren sus propios atributos estéticos y visuales. No existe ninguna “envoltura” externa a la realización callejera que predisponga la atención o el interés del, en principio, ensimismado paseante. Por otro lado, ese reclamo ha de competir con una oferta de incitaciones, sugerencias y estímulos, no sólo de carácter estético, que pueden llegar a ser a efectos sensoriales realmente apabullantes. Hay paredes en las que los graffitis se imbrican o amalgaman en una sucesión temporalmente indefinida de intervenciones o representaciones que dan lugar a una especie de azaroso metagraffiti en el que el todo resultante puede llegar a ser en ocasiones infinitamente más estimulante y atractivo, desde un punto de vista estético, que cada una de sus partes por separado<sup>3</sup>. No resulta tampoco inusual que las intervenciones, aún conservando su originaria individualidad, se sucedan secuencialmente, conformando un friso pictórico indiferenciado y multiforme que puede no carecer, sin embargo, de cierta “personalidad”. Es posible, asimismo, que determinadas contingencias materiales o temporales vengán a introducir modificaciones en los signos plásticos originales, propiciando una sorprendente e

---

<sup>2</sup> Uno de los aspectos más relevantes que, a mi modo de ver, se le escapó a Benjamin en su, al parecer, insoslayable texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* es que la dimensión aurática de la obra de arte no se deriva únicamente de elementos, por más que importantes, meramente contingentes, tales como la propia condición de la obra o la dimensión cultural del espacio en el que se exhibe, sino del hecho, mucho más determinante, de que esos elementos se integren en un todo ideológico en el que cada uno de ellos potencia y se ve potenciado por los demás. Es ese trasfondo el que realmente proyecta un halo de sacralidad estupefaciente sobre determinadas producciones estéticas. Así, por ejemplo, la superstición de la autoría y su inseparable compañero, el fetichismo biográfico, contribuyen decisivamente a reforzar la dimensión sacra de la obra, o de una forma cada vez más evidente, la magnitud comercial que puede alcanzar un determinado producto en el mercado del arte, quién se lo iba a decir a Benjamin, contribuye a incrementar notablemente la dimensión aurática del mismo.

<sup>3</sup> Me gusta aplicar a este tipo de resultantes impremeditadas la denominación de “arte casual”

igualmente involuntaria aparición de rugosidades, texturas o desconchones que terminan integrándose orgánicamente en el resultado final de la “obra”.



**Ilustración 2 Graffiti**

Por último, los propios cambios que afectan al mobiliario urbano, la incorporación de elementos que no se encontraban en el planteamiento inicial de la realización o que, aunque estuvieran presentes, añaden con su influencia nuevos factores perceptivos que no se contemplaban en el concepto originario del graffiti, nos hablan de una versatilidad circunstancial y una apertura a lo contingente que son inversamente proporcionales a esa aspiración de inviolabilidad metafísica que se configura como una de las señas de identidad de la obra de arte institucionalizada.



**Ilustración 3. Graffiti con farola**

Pero, más allá de ello, existen una serie de factores extrínsecos a las propias obras, que atañen a la propia fenomenología de la percepción estética, y que condicionan decisivamente la forma de recepción de este tipo de propuestas en la retina de los viandantes. Incluso cuando se presentan aisladamente, las marcas de pintura son apenas otras marcas, otro signo, otra huella de las muchas que salpican las calles de la ciudad y que, en virtud de una cierta sobresaturación perceptiva, pasan habitualmente inadvertidas: es difícil que el caminante repare, si es que repara, más de un instante en

ellas. El hecho de que estas obras operen dentro y, cabría decir, contra la infinita multiplicidad y diversidad de estímulos que componen el, por así llamarlo, mundo de la vida, plantea, asimismo, una dificultad objetiva en relación a su pretensión de seducir a unas sensibilidades ya considerablemente limitadas por los preceptos de una educación estética que les ha enseñado a valorar como objetos de apreciación y disfrute estéticos únicamente a aquellos que son convenientemente presentados dentro de las oportunas envolturas ideológicas e institucionales.

Uno de los efectos sociales más notorios que, en tal sentido, puede achacarse a esa inercia de idealización histórica que hemos dado en llamar edad metafísica del arte, ha consistido en que, al encerrar los objetos bellos o significativos en espacios no contaminados por la realidad, se ha contribuido a extender la presuposición, puramente ideológica, de que el reino de la belleza no pertenece a este mundo y de que hay que trasladarse, por tanto, a esos espacios oficialmente acotados para la práctica de la devocionalidad estética para tener cierto comercio, si bien momentáneo, con ella. Para el ciudadano medio el arte se compone de aquellos objetos que se encuentran confinados en el espacio de las instituciones museísticas, y descarta, por tanto, cualquier cosa que no venga avalada por el certificado oficial de convalidación que otorga la pertenencia a dichas instituciones. Desde tal perspectiva, cada graffiti compite denodadamente por *revelarse* a unas psicologías inducidas a excluir a priori del espacio público cualquier posibilidad de atención y disfrute estético.

Ahora bien, si esto es así, ¿no constituiría la exposición de la Tate Modern, con sus pretensiones imperialistas de integrar el arte del graffiti en el discurso oficial del Arte (o del arte oficial, que para el caso es lo mismo), una profundización en esa perversión que para la educación estética de los ciudadanos ha significado la separación de los objetos de arte de los objetos de uso, esa radical incompatibilidad ontológica que, por emplear la jerga heideggeriana, se ha establecido entre el ser del útil y el ser de la obra? ¿No supondría, al mismo tiempo, dicha tentativa una suerte de deserción no sólo con respecto al graffiti en cuanto género de arte no Artístico, sino en lo que se refiere a sus incitaciones sobre una necesaria pedagogía para una nueva sensibilidad estética en los espectadores del “arte” del futuro? Y, por último: ¿no habría que preguntarse hasta qué punto los graffiteros que han accedido a entrar en el espacio de consagración artística que les ofrece la Tate han renunciado, por el plato de lentejas de una celebridad más o menos efímera, a los principios que convierten a su forma de expresión en una

actividad realmente transgresora en relación con el panorama de descrédito progresivo que ofrece la ideología del Arte?

Por mi parte, prefiero creer que el valor, incluso estético, del graffiti, como práctica de intervención artística, se asienta fundamentalmente sobre su condición de post-arte, sin otorgarle al término, no obstante, ni el sentido limitativamente posmoderno que adopta en los escritos de Arthur C. Danto, ni el meramente peyorativo que le atribuye en los suyos Donald Kuspitt. Por lo que a mí respecta, englobaría en dicha denominación a toda aquella manifestación estética que, habiendo tomado conciencia, aunque sea de forma inconsciente, del carácter crepuscular de la creación artística tal y como ha sido entendida principalmente desde el romanticismo, propone un discurso alternativo de redimensionamiento *práctico* y adelgazamiento ideológico de la “obra de arte”. Ello puede hacerse, en mi opinión, desde dos parámetros o actitudes frecuentemente divergentes, aunque no necesariamente incompatibles. Se encuentran, por lado, aquellas manifestaciones que profundizan, desde una disposición radicalmente nihilista, en los elementos de disolución de las categorías metafísicas tradicionales en las que se sustenta la Obra de Arte, y que se materializan a través de una serie de juegos, frecuentemente irónicos cuando no directamente cínicos, en los que se usa y se abusa de forma a menudo fraudulenta de todos los prejuicios ideológicos que intervienen en la definición oficial de arte: genialidad, originalidad, autoría, etc. Pero existe otra actitud, desde mi punto de vista, mucho más ambiciosa y efectiva, en la que se integrarían todas aquellas formas de la “creatividad estética” que, habiendo comprendido el agotamiento de las inercias metafísicas del Arte, proponen una serie de prácticas que aspiran a reinsertarse en las corrientes de las actividades comunes que componen la vida cotidiana de las sociedades actuales, y que comprenderían aplicaciones que van desde la publicidad o el diseño, hasta el net.art, en sus dimensiones más humildes, sin olvidar, por supuesto, el graffiti no seducido por las oropéndolas de la inmortalidad.

Pues bien, si hay un “artista” en la actualidad que, desde el campo del graffiti, esté planteando una reflexión en la práctica radicalmente crítica con todas esas categorías tradicionales, es el ubicuo y, sin embargo, difuso Banksy. Tanto su obra como sus actitudes constituyen la encarnación tal vez más elaborada de esa ambigüedad esencial del graffiti a la que me he referido anteriormente. Desde tal perspectiva, me atrevería a afirmar que el rasgo más importante y significativo del trabajo de este artista se derivaría precisamente de la dimensión crítica que, a través de sus obras, proyecta

sobre los límites que las categorías tradicionales han impuesto al concepto de arte como tal.

Por lo que se refiere a los límites que configuran los espacios sacramentales destinados a las prácticas socialmente constituidas de devocionalidad estética, el trabajo de Bansky plantea dos líneas distintas de actuación. En tal sentido, si bien algunas de sus intervenciones le vincularían con las actitudes de disolución nihilista que he señalado más arriba, creo que el grueso de su obra se encontraría dentro de esa otra disposición, mucho más constructiva, que plantea una nueva concepción de las prácticas del arte o del arte como práctica. La introducción subrepticia en el British Museum, por ejemplo, de una piedra en la que podía identificarse, entre figuras aparentemente prehistóricas, un carrito de la compra, constituye, en mi opinión, un tipo de acción que va mucho más allá de una simple broma ingeniosa, y que tiene que ver precisamente con la denuncia de la artificiosa dimensión de sacralidad adicional que el carácter cuasi religioso de estos espacios proyectan sobre los objetos que se exhiben entre sus paredes.



**Ilustración 4. Banski, Carrito de la compra prehistórico**

La colocación en el Louvre de una versión de la Gioconda, que pasó durante algunos días completamente desapercibida a la ciega inercia de devocionalidad de las ingentes muchedumbres, es otra muestra significativa de la intención de difuminar los límites fronterizos que encierran, y en los que se encierran, las producciones estéticas.

Aunque son pocos los que discuten el alto grado de calidad artística que alcanzan muchas de sus creaciones, y que le han hecho acreedor a los tentadores halagos tanto de la crítica como del coleccionismo del arte, creo que la relevancia estética de Banksy se deriva de la lucidez con la que ha comprendido las implicaciones revolucionarias que alberga la propia práctica del graffiti. A tal respecto, su clamorosa actitud de elusión pública no sería sino el coherente correlato práctico de esos presupuestos teóricos. En las pinturas de Banksy resulta imposible no advertir una ingeniosísima reinterpretación de las categorías estéticas y conceptuales del pop art, combinada con una crítica implacable de determinados paradigmas ideológicos y políticos, pero nada de ello tendría demasiado interés si no fuera por el replanteamiento discursivo que a través de estas acciones se propone en relación a los propios fundamentos de la actividad artística. Si Banksy, por ejemplo, en vez de “expresarse” por medio de las prácticas del graffiti hubiera decidido hacerlo a través, digamos, de formas más convencionales e integradas en los circuitos oficiales de exhibición y comercialización de las obras de arte, habría que reconocer que nos encontramos ante un artista sumamente sugestivo e interesante, pero a la postre irrelevante en lo que se refiere al cuestionamiento radical de los presupuestos ideológicos del arte entendido en sentido romántico.

A través del graffiti Banksy vuelve a replantear, ésta vez desde el exterior, no sólo los límites institucionalizados de la creación estética, sino, asimismo, las determinaciones que éstos le imponen a la obra de arte a la hora de establecer un concepto de la misma. Una de sus obras más corrosivas a tal respecto representa a un presunto empleado municipal que borra, con toda la parafernalia química imprescindible para ello, una serie de figuras pintadas en la pared y que se corresponden con uno de los más conocidos ejemplos de “arte rupestre”. El mensaje que se desprende es de una nitidez impactante: por una parte, se plantea la cuestión de la indefinición en los criterios que determinan, desde un punto de vista institucional o administrativo, lo que ha de ser borrado y lo que no; pero abre también un interrogante manifiesto sobre las específicas consideraciones ideológicas a partir de las que un “objeto” concreto alcanza la significación de obra de arte: si las pinturas rupestres son veneradas como expresiones representativas y, en ciertos casos, excelsas de una determinada época del arte, cuando, como sabemos, en esa época no sólo no existía el concepto de arte como tal, sino que esas piezas obedecían a unos usos sociales específicos que según nuestros parámetros las invalidarías como obras de arte, ¿por qué el graffiti, entonces, que nace

dentro de esos parámetros, es sin embargo considerado poco menos que una expresión de vandalismo urbano susceptible de ser eliminado por ley? ¿No pondría ello a su vez de manifiesto hasta qué punto el concepto de arte ha quedado reducido a una acepción semántica que se yuxtapone casi milimétricamente con la extensión espacial que el poder habilita para que se exhiba lo que, en cierta forma y en virtud de ello, se designa como tal?



**Ilustración 5. Banksy, Borrando un “graffiti” rupestre**

Ahora bien, ¿significa esto que Banksy trata de conseguir para el graffiti como forma genérica de intervención plástica y para él mismo, como representante de la misma, un estatus más o menos respetable dentro del Olimpo ideológico del Arte?. No hay nada, por el momento, que permita albergar dicha sospecha, sino más bien todo lo contrario: otra de sus obras más conocidas, concretamente la que realizó en Portobello Road, refleja, con toda la ironía que requiere el caso, hasta qué punto el artista, investido con toda la parafernalia indumentaria y gestual que tal concepto alcanza en el imaginario colectivo popular, se ha terminado convirtiendo en un graffitero que vive básicamente de su firma.

Queda, por último, la crítica al baluarte de la autoría que, como sabemos desde que Duchamp se pertrechara tras sus murallas antes de abandonar para siempre cualquier tipo de actividad relacionada con la “creatividad artística”, es tal vez el último refugio en la menguante metafísica que sostiene al arte. No sabemos quién es Banksy. Puede que tal sobrenombre corresponda, en efecto, a un individuo concreto; pero pudiera ocurrir igualmente que dicha rúbrica sea la tarjeta de presentación de un

colectivo en el que se integren un número indeterminado de artistas. Cada cierto tiempo, los periódicos ofrecen una fotografía en la que aparece un supuesto Banksy presuntamente capturado en el momento en el que se dispone a intervenir en alguna de sus obras, pero ¿cómo podemos saber que ese Banksy es efectivamente Banksy? Y sobre todo, ¿podría tener alguna importancia a efectos hermenéuticos el hecho de que lo fuera? Creo que, en tal sentido, podría afirmarse sin demasiado temor a equivocarse que la actitud esquivada de este “artista” constituye una explícita declaración de principios contra esa concepción deductiva o trascendental de la obra de arte que hace posible, por ejemplo, que pueda considerarse un fenómeno artístico el hecho de que un individuo se pasee disfrazado de oso por las dependencias vacías de una institución museística<sup>4</sup>. A tal efecto, si tuviera que aventurarme a ofrecer una tentativa de explicación sobre el significado que se desprende de esa orgullosa actitud de invisibilidad, podría afirmar que se trata de una desafiante exhortación a no prestar atención a ningún otro elemento que no sean los que *aparecen* a la mirada de los viandantes. Si esa aspiración, por lo demás, a *hacerse presente* en el espacio público es lo que configura, según nos enseña Hannah Arendt, el carácter de lo político, habrá que concluir, asimismo, que el “arte” de este graffitero, como todo el graffiti en general, encierra un sentido esencialmente político, independientemente del contenido concreto de cada obra en particular. Por último, resulta preciso resaltar, a efectos filosóficos, la nitidez con la que esa voluntad de desaparición personal pone de manifiesto el *horror vacui* que socialmente suscita la desaparición progresiva del concepto de autoría, como si fuéramos oscuramente consciente de que sin él todo el entramado ideológico e institucional en el que se basa la idea de Arte podría igualmente derrumbarse.

---

<sup>4</sup> Me estoy refiriendo naturalmente a la concesión del Premio Turner, una institución que merecería por sí misma un ensayo aparte, al artista Mark Wallinger por la *performance* que he descrito.