

Graffiti en museos

María de Lourdes de Quevedo Orozco*

Universidad Pedagógica Nacional, Ajusco, México.

* Profesora del Área de Investigación Arte y educación en la UPN, Ajusco, México.

*He pasado por la experiencia de roer la tierra y comer el suelo,
y lo he vivido como una orgía, y he sentido con horror moral
que la tierra roída por mí también sentía placer.
Mi orgía, en verdad, procedía de mi puritanismo:
el placer me ofendía, y de la ofensa yo hacía un placer más grande.*

Clarice Lispector

Resumen

Este trabajo aborda el tema del graffiti, considerado por algunos como expresión juvenil vandálica y, por otros, como expresión estética de arte urbano. Las reflexiones se centran en una investigación realizada sobre una reciente intervención en el Museo Británico, publicada en los medios masivos electrónicos y digitales. A la luz de la semiología de la semejanza, se analiza el mensaje como parte de la estrategia de un proceso de comunicación alternativa y se interpretan sus posibles intenciones de crítica social en la conformación de una identidad cultural, posterior a los hechos del 11 de septiembre (11S).

Palabras clave:

Intervención en museos
Arte urbano
Comunicación alternativa
Semiología de la semejanza
Percepción alterada

Abstract

This article treats the topic of graffiti. Graffiti is considered by some an expression of juvenile vandalism, while by others it is regarded as an esthetic expression of urban art. The reflections in this article focus on a recent research project at the British Museum, published in the electronic and digital media. The message is analyzed in the light of the semiotics of likeness, as part of an alternative communication process strategy. The potential for social criticism in the formation of a post-9/11 cultural identity is interpreted.

Keywords:

Involvement in museums
Urban art
Alternative communication
Semiotics of likeness
Altered perception

Al puritano todo se le antoja impuro

Recientemente las calles de Bristol, en el Reino Unido, se han visto pobladas por una experiencia estética que ha producido un gran escándalo: la censura ha levantado su voz para perseguir a un artista. Me parece interesante analizar este caso porque, como veremos, revela una clara afectación actual de nuestras capacidades de observación y apreciación artística.

Antes de comenzar el análisis, permítanme aclararles el origen del subtítulo elegido y del epígrafe seleccionado. Comparto con la escritora ucraniana, Clarice Lispector, la idea de que el puritanismo encuentra placer ofendiéndose ante él mismo. En esto pensaba cuando leí el ensayo que lleva el título prestado: “Al puritano todo se le antoja impuro”¹ del escritor inglés Aldous Huxley, célebre por sus predicciones sobre la clonación humana y el efecto narcotizante de los medios de difusión en la percepción humana. En las páginas de aquel ensayo, Huxley rinde homenaje al escritor D. H. Lawrence,² cuya obra literaria fue proscrita en la segunda década del siglo pasado, por las mentes puritanas —británicas y estadounidenses—, quienes no tardaron en calificarla de pornográfica.

Otra razón me movió a elegir tal subtítulo y está relacionada con la señora Grundi, personaje referido por Huxley al inicio de “Al puritano todo se le antoja impuro”, nacido en las páginas de la ficción del dramaturgo Thomas Morton. La señora Grundi es un fantasma omnipresente de las buenas costumbres. En escena no aparece, sin embargo constantemente se le evoca con una pregunta: ¿Qué diría la señora Grundi?! ¿Qué diría?! Traducida la pregunta victoriana a la realidad mexicana podría ser: ¿Qué diría Abascal? ¿Qué diría?

Es un hecho que algo va mal cuando un creador se deja asaltar por esta duda, pues “no hay razón —dice el mismo Huxley— que valga frente al qué dirán. En el mejor de los supuestos, se alcanza una tibia racionalización de los prejuicios. Prejuicios que, en el caso de los acérrimos partidarios del qué dirán, se remontan a las enseñanzas que les fueron inculcadas en su más tierna infancia”.³

Veamos ahora cómo este *qué dirán* acecha y pretende someter la libre expresión de un graffitero británico, señalado como delincuente y perseguido por la policía inglesa.

Remontémonos al 19 de mayo de 2005. Los grandes medios de difusión masiva informan que el “artista terrorista” —llamado así por la crítica especializada—, cuyo alias es Banksymus Maximus, *hackeó* uno de los espacios de exhibición de arte antiguo más importantes del mundo occidental: el Museo Británico. A la galería 41, donde se exhibe el friso

del Partenón y piezas del Imperio Romano, se coló la cédula y un graffiti en piedra de 25 cm de ancho por 13 cm de alto, ambos imitando el estilo propio del museo. ¿Qué contenía la cédula? Cito sólo la primera parte para aún no develar su secreto: “Este ejemplo de arte primitivo, muy bien conservado, data de la era pos-catatónica.”

¿Era post-catatónica! ¿Qué era es ésa? Sabemos que la catatonía es una esquizofrenia caracterizada por alteraciones psicomotoras, actitudes rígidas y voluntad negativa. Para el autor de la broma se trata de una época posterior, sin advertirnos si ha sido superada o agudizada.

Según investigaciones especializadas, la pequeña piedra no es original, aunque haya sido colocada subrepticamente debajo de una escultura de origen romano, fechada en el siglo I d.C.

Los medios informaron que la continua visita del público al punto de la galería 41 levantó sospechas. Hay que decir que la afluencia de visitantes no fue, de ningún modo, producto de la casualidad. La evidente indiferencia de las autoridades, alargada por tres días, obligó al autor a colocar un anuncio en su sitio Web (www.banksy.co.uk) que, entre otras cosas, decía: “He creado una pintura de cavernas.” A partir de ese momento, los internautas acudieron a tomarse fotos ante la pieza apócrifa. A las 15:45 hrs. del tercer día se identificó la pieza y fue retirada de inmediato.

¿Qué estimuló a la gente para acudir al lugar? La invitación de Banksymus Maximus para participar en un certamen de fotos *in situ* con su obra.⁴ El primero en enviarla obtendría una piedra semejante a la exhibida.

Los medios, atentos al suceso, publicaron la foto del supuesto ganador. Sin duda, la broma provocó la risa del público pero no así la de las autoridades. En la actualidad, la policía continúa buscando a un joven de 30 años, presuntamente llamado Robert Banks, oriundo de la ciudad sureña de Bristol, en el Reino Unido, por el delito de fraude.

Las intervenciones del graffitero⁵ *under* del molde⁶ han traspasado las fronteras. Una rápida búsqueda del nombre de Banksy —como también se le conoce— en el servidor Google

⁴ Tomamos la definición del concepto de *obra* de Umberto Eco: “objeto dotado de propiedades estructurales definidas que permitan la alternativa de las interpretaciones, el desplazamiento de las perspectivas”. Ver *Obra abierta*, Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo, México, 1985, p. 30.

⁵ Se llama graffitero al que practica el graffiti. Este último es un término inglés tomado del italiano. En italiano graffiti es el plural de graffito, que significa: marca o inscripción hecha rascando o rayando un muro. Por lo tanto, se llama graffiti a varias formas de inscripción o pintura, generalmente sobre propiedades públicas o ajenas. Busca espacios no mediatizados o, en algunos casos, invade estos espacios de manera subversiva. Para algunos escritores el graffiti es guerrilla urbana, lucha en contra de lo establecido, es libertad de expresión en estado puro. Traspasa las leyes y las fronteras del arte convencional. Forma parte de la cultura urbana o del arte urbano. Definiciones tomadas de Internet. <http://encyclopedia-es-nsyke.com/articles/graffiti.html>

⁶ El molde o *stencil* es una técnica de pintura a brochazos sobre figuras recortadas en cartones, desarrollada en el graffiti a principios de los noventa. Se realiza en casa o en un taller y se transporta al lugar donde se realizará un trabajo mecánico y rápido, lo que reduce el tiempo en la labor clandestina.

¹ Aldous Huxley, “Al puritano todo se le antoja impuro”, en *Música en la Noche*, Kairos, Barcelona, 2003, pp. 113-120.

² De este autor sobresalen: *El arcoiris* (1915), *Mujeres enamoradas* (1916) y *El amante de Lady Chatterly* (1918).

³ Aldous Huxley, *op. cit.* p. 114.

reporta: 494 mil sitios de referencia en texto, y 6 mil 450 sitios en imágenes. Cifras récord en identidades secretas.

Este artista “desconocido” resulta ser el más temido actualmente por las instituciones culturales.

Una de sus más destacadas intervenciones fue en el muro de la vergüenza construido por Israel en la franja de Gaza, mismo que ha sido declarado ilegal por la Corte Internacional de Justicia y por la ONU. El *muro del apartheid* (así llamado por los palestinos), se construye a lo largo de 680 km. Para darnos una idea de su extensión, imaginemos la distancia recorrida de ida y vuelta del D.F. a la ciudad de Guanajuato.

A principios de octubre de 2005, este muro atravesó el patio de recreo del colegio de Anata, en los suburbios de Jerusalén. Con una altura tres veces mayor a la del muro de Berlín, los ocho metros de alto dividieron, a la mitad, las canchas deportivas de ese colegio.

Banksy pintó del lado de Palestina y en distintos puntos de este muro imágenes que denuncian la profunda inmoralidad de esta construcción. Con ellas intenta convertir el gran muro en una galería pública.

Dos meses antes de que apareciera en el venerable Museo Británico el trozo falso de piedra prehistórica, precisamente el 13 de marzo, Banksy *hackeó* simultáneamente cuatro museos de Nueva York colgando piezas de su autoría. Los museos son: Arte Moderno, conocido como MOMA, Metropolitano de Arte (MET), Americano de Historia Natural y el de Brooklyn. Con estas intervenciones Banksy mandó un mensaje pacifista a una sociedad desfigurada por el terror. Otras de sus intervenciones han sido en la galería británica Tate y en el museo de Louvre, en París.

Al conocer esta historia nos surge la pregunta: ¿cómo actúa Banksy para que no lo atrapen? La respuesta parece salir de una película de James Bond. Se sospecha que después de pagar su entrada, ingresa disfrazado con barba, sombrero y gabardina, dando el aspecto de inspector Closeau. Esconde en algún lado la pieza que colgará en una sala elegida con anterioridad, dada la correspondencia de estilos. Sin levantar



Fotografía: Carmen Toledo

sospechas, se dirige al hueco de una pared, adhiere con pegamento extrafuerte pieza y cédula de identificación y se retira sigilosamente.

Por su capacidad para crear un discurso crítico y por su pericia para seguir conservando el anonimato, Banksy se ha ganado, entre sus admiradores, la categoría de principal exponente de arte callejero.

Sabemos que el calificativo de artista seguramente incomodaría a la señora Grundi. Pero dejemos de lado su acecho para no caer en la tentación de la moralidad. Centrémonos en el estudio de su pieza apócrifa colgada en el Museo Británico con el fin de descubrir las huellas de sus intenciones.⁷

Intenciones artísticas

¿Qué dice?, ¿cómo lo dice?, y ¿en qué contexto lo dice?, son las preguntas básicas que intentaremos responder. Empecemos por la última. Esta expresión urbana nace en el contexto del control político y económico de la industria mediática. Es la época en que impera la guerra preventiva contra el terrorismo, declarada por Estados Unidos y sus aliados, después del 11 de septiembre de 2001.

Este es el contexto general. Ahora interpretemos la estructura formal del mensaje de Banksy en el Museo Británico para entender qué dice y cómo lo dice.

Con el fin de analizar su contenido semántico y estético,⁸ voy a apoyarme en la semiótica de la semejanza,⁹ la cual nos da “el derecho y el deber de sospechar que lo considerado como significado de un signo es, en realidad, signo de un significado adicional”.¹⁰

En principio, reconozco que toda interpretación puede llevarnos a cometer el error de sobreestimar coincidencias o relaciones asociativas, tal y como le sucedió al monje medieval, estudioso de las ciencias naturales. Cuentan que en una de sus investigaciones sobre pulgas, el científico tomó una y la colocó sobre una mesa de laboratorio. En seguida le ordenó: ¡salta!, a lo que acto seguido el animal huyó dando saltos. Luego, tomó la segunda pulga, le arrancó las patas y le ordenó saltar. Al ver que permanecía inmóvil, el monje escribió su conclusión en la bitácora de experimentos: “Cuando a una pulga se le quitan las patas, pierde el oído.”¹¹

Para evitar estas falsas conclusiones y ser justa con la intervención al Museo Británico, voy a analizar su mensaje desde cuatro dimensiones: 1. Como pieza expuesta

⁷ Entenderemos por imagen a la representación intencionada de la realidad.

⁸ En referencia a cualquier lenguaje, los códigos son las reglas de elaboración y combinación de los elementos de dicho lenguaje y apuntan a influir en los códigos conductuales, ya sea para reforzarlos o para transformarlos.

⁹ Para los interesados en el tema, consultar las conferencias de Tanner, dictadas por Umberto Eco en 1990 y publicadas en el libro: *Interpretación y sobreinterpretación*, University Press, Cambridge, España, 1997.

¹⁰ Umberto Eco, *op. cit.*, p. 58.

¹¹ Citado por Alejandro Nadal. “Heckman y la pulga sorda”, en el diario *La Jornada*, México, 15 de octubre de 2003, p. 27.

furtivamente; 2. Como pieza falsa descubierta; 3. Como pieza en una sala de arte romano; 4. Como pieza de fondo en fotografía.

Dimensión 1: Como pieza expuesta furtivamente

En el ángulo superior izquierdo del pequeño trozo de piedra hay un contorno de bisonte delimitado por una línea. Este trazo guarda relación directa con las imágenes del paleolítico superior, el cual constituye el marco de referencia inmediato de su imagen. Esos bisontes, descubiertos en las cuevas de Lascaux y Altamira, producen en la mente del visitante la asociación: objeto-colección. Sin embargo, una vista general de lo expuesto en la galería 41 nos informa de la exhibición de arte greco romano antiguo y no del paleolítico superior.

Sabemos que la imagen del bisonte está relacionada con el acto ritual de su cacería.¹² Pintarlo garantizaba al hombre primitivo¹³ y a su tribu el dominio mágico-religioso de la presa. A este referente aluden las líneas sobre el lomo del bisonte pintado por Banksy.

Esta es la cita reconocible que adopta él, en el diálogo intertextual¹⁴ de este segmento de su pintura en piedra. Sin embargo, la cita adquirirá —como veremos más adelante— un carácter irónico, debido a la relación incongruente de sus elementos.

Ahora vayamos al extremo derecho de la piedra falsa. Descubramos su segunda propuesta gráfica. Vemos el perfil de un ser humano desnudo, erguido en sus dos pies. No alcanzamos a ver sus manos, dado el corte realizado a propósito para no develar aún la imagen completa. Debo aclarar que en la mano izquierda lleva una lanza y la derecha se dirige hacia el frente. La variante gestual de su pie izquierdo muestra la acción de caminar. Unas diminutas rayas, dibujadas sobre el dorso de este ser, nos habla de un ser involucionado: mitad hombre-mitad bestia.

Vayamos al tercer elemento gráfico de su composición. Tenemos ante nuestros ojos el trazo de un carrito de compras de supermercado, un medio de transporte de mercancías

¹² Ernst H. Gombrich opina en *Historia del arte*, Alianza Editorial, Madrid, 1984, p. 32 y 33: “No podemos esperar comprender esos extraños comienzos del arte a menos que tratemos de introducirnos en el espíritu de los pueblos primitivos y descubrir qué clase de experiencias es la que les hizo imaginar las pinturas, no como algo agradable de contemplar, sino como objetos de poderoso empleo. No creo que sea tan difícil asimilar este modo de sentir. Lo único que se requiere es la voluntad de ser absolutamente sinceros con nosotros mismos y preguntarnos al propio tiempo si no seguimos conservando también algo de *primitivos* en nuestra existencia.”

¹³ Llamamos *primitivos* a esos hombres, en el sentido que le da Ernst H. Gombrich (1984, p. 33): “no porque sean más simples que nosotros —sus procesos de pensamiento son a menudo más complejos—, sino porque se hallan mucho más próximos al estado del cual emergió un día la Humanidad”.

¹⁴ Roman Gubern en su libro *Del bisonte a la realidad virtual* define el concepto de *diálogo intertextual* como el fenómeno mediante el cual un texto dado le hace eco a textos previos.

creado en 1936. Veamos cómo Banksy une estos dos elementos. La presencia del carrito empujado por el hombre-bestia evidencia el engaño. Une arbitrariamente el primer tercio del siglo pasado con la era glaciaria. Es un hecho que la composición completa de la pieza muestra una total incongruencia histórica.

Podríamos argumentar a favor de visitantes, curadores y personal del museo, incapaces de ver el engaño, que el título de la pieza permaneció oculto, en el reverso. Decía: “Hombre primitivo va al supermercado.”

Pero, en su contra, habla el texto de la cédula de identificación expuesta, dándole anclaje al sentido de la broma. Decía así: “Este ejemplo de arte primitivo muy bien conservado data de la era post-catatólica y al parecer representa a un hombre primitivo aventurándose en los terrenos de la cacería fuera del pueblo.”

Dimensión 2: Como pieza falsa descubierta

Una vez descubierta la totalidad de la imagen, me pregunto: ¿cómo explicar la demora para identificar la pieza expuesta furtivamente?

Lo primero que percibimos a través de la broma de Banksy es la indiferencia del público y del personal del museo. Esta evidente realidad se nos lanza como *bumerang* interrogándonos: ¿dónde nace el engaño?

Una primera conclusión podría ser que: en la actualidad, los visitantes de museos otorgan al lugar de exposición mayor fuerza significativa que a las propias obras. Esta fuerza significativa le da valor de autenticidad a lo expuesto, en demérito de la percepción individual. Tratando de no caer en el error del monje medieval, tal supuesto debería haberse observado y confirmado en la galería 41.

Una interpretación de otra posible intención del autor la hallamos en el elemento de la piedra —parte fundamental de los muros y medio natural de los graffiteros—. Al elegirla, Banksy retoma el antecedente más remoto de esta expresión, practicada por ciudadanos del antiguo Imperio Romano. A Banksy lo mueve el deseo de recuperar los orígenes de su medio de expresión.

Dimensión 3: Como pieza en una sala de arte greco romano antiguo

El lenguaje del espacio forma parte del contexto. A los antiguos romanos no les fue ajeno el *graphiti*. Así lo demuestra la abundancia de inscripciones en latín vulgar encontradas en las paredes carbonizadas de Pompeya, por la erupción del Vesubio, en el año 79 de nuestra era. Estas inscripciones contenían consignas políticas, insultos, deseos, declaraciones de amor y ocurrencias. Era un medio de comunicación popular.

Banksy recurre a los orígenes de este medio para comunicar su postura política frente a la realidad actual. Los signos icónicos de su piedra construyen, por asociación, una narrativa que contiene una crítica a la sociedad de consumo. En el siglo XXI la humanidad —nos dice— sigue vinculada a su condición primitiva.

La semántica de este mensaje se construye estéticamente conjuntando tres miradas. La primera, dirigida hacia el pasado remoto de las cavernas; la segunda, hacia el presente y, la tercera, representándonos seres mitad humanos, mitad bestias.

Vallamos a la última dimensión.

Dimensión 4: Como pieza de fondo en fotografía

El autor deconstruye la lógica del museo con su ritual, centrado en el poder atribuido a la imagen por los seres primitivos. A Banksy no le basta con plasmar su pintura en la caverna que cobija al arte consagrado. Recurre a la fotografía y a su publicación en Internet para registrar la intención ética y poética de su hacer. Un hacer que involucra al público en un nuevo tipo de relación y cuestiona el lugar de exhibición del objeto artístico.

En su acto subversivo, Banksy se vuelve el cazador que persigue la presa de nuestra percepción, justamente en el lugar destinado a exaltarla.

El *graffitero terrorista* planea la culminación de su acción rebelde con el estallido de los flashes y la reproducción y difusión de su imagen en los medios de difusión masiva, transformando así a la pieza. Una vez descubierta, deja de estar en primer plano y se va al fondo en el retrato, cediendo su lugar al descubridor, quien pasa a ser sujeto participativo. Al decidir publicarla en Internet, pinta la piedra de nuestra prehistoria digital, convirtiendo el trofeo —por el itinerario de la acción estratégica— en símbolo de

la sensibilidad perdida en las prácticas de consumo turístico.

La foto le devuelve al espectador el poder de su mirada y de su acción. Si el hombre primitivo atribuía un poder a la imagen, el graffitero, en pleno siglo XXI, convoca ese poder para hacer sucumbir a la industria mediática. Una vez atrapada por el escándalo, ésta se encargará de reproducir y difundir la imagen, asombrándonos a todos.

Es precisamente con el asombro como podemos recuperar y ampliar la percepción. Al respecto Aldous Huxley dice: “La mente tiene que cobrar conciencia de la realidad física de la cual se ha acostumbrado a encogerse. La única manera de conseguirlo es asombrándola. El hecho de que la gente se asombre es la mejor prueba de que necesita asombrarse, porque sus reflejos están erróneamente condicionados; necesita todo un curso de sobresaltos hasta que se desmantele ese condicionamiento.”¹⁵

Conclusiones

El sobresalto de Banksy se vuelve, en realidad, un diagnóstico del estado que guarda la percepción humana en el actual *mundo feliz*. Hoy, no somos capaces de distinguir lo auténtico de lo falso. Su atentado es, sobre todo, un llamado de alerta. En su libro *Existencialism* (juego de palabras que combina el existencialismo con *stencil*) dice: “Quiero mostrar que el dinero no ha acabado con la humanidad de todas las cosas. Los museos y galerías son como salas de trofeos para un puñado de millonarios. El arte es el último de los grandes cárteles. Un puñado de gente lo hace, un puñado lo compra y un puñado lo exhibe. El público no tiene ninguna opinión sobre el arte que ve.”

Reconozco el gran mérito de sus intervenciones no en la osadía de colocar en huecos de museos sus piezas, sino en que con ellas traspasa los muros del silencio, levantados por los grandes medios de difusión masiva. Es en ese

gran escaparate donde logra colgar el contenido de sus mensajes. Banksy ha encontrado un original y arriesgado sistema de comunicación alternativa,¹⁶ con el que rompe el cerco de las estructuras informativas predominantes. Sistema que nos revela que, en materia de sensibilidad, “algo va mal en la vida intelectual”.¹⁷ Razón y emoción se han divorciado. Nos hemos vuelto menos observadores y menos escuchas y, con ello, menos analíticos, reflexivos y críticos.

Algo va mal e irá empeorando si le permitimos a la señora Grundi adueñarse de nuestra capacidad de pensar, con el pretexto de que, en materia de educación, las emociones son el último reducto de los procesos de conocimiento.

Daniel Prieto Castillo, docente y comunicólogo argentino, asegura que: “Cuando se percibe mal, se piensa mal y se consume más. Hay que descolonizar la conciencia —nos aconseja— y en ello juega un papel fundamental la educación por el arte y para el arte, que en definitiva es una educación por y para la realidad.”¹⁸ Por eso, hoy día es válido pensar en la urgente necesidad de promover espacios para desarrollar la percepción crítica. Los atentados estéticos de Banksy forman parte de estos espacios. Su arte efímero se torna permanente cuando lo analizamos.

Banksy ¿artista o vándalo? ¿Legalidad o prohibición? La elección es nuestra. Pero antes de decidirnos, observemos si en la hendidura que deja ver toda línea divisoria se cuela la voz de la señora Grundi, tan dispuesta a levantar muros con prejuicios.

¹⁶ Daniel Prieto Castillo explica en su libro *Diseño y Comunicación*, UAM-X, México, 1982, p. 70. que: “la comunicación alternativa no se explica desde la comunicación misma, sino desde relaciones sociales alternativas; la noción de alternatividad debe ser entendida en conexión con la ruptura del autoritarismo (cuya) clave está en la estructura de la vida cotidiana, pensada en términos individuales, interpersonales y grupales”.

¹⁷ *Ibidem*, p. 41, 46 y 47.

¹⁸ Daniel Prieto Castillo, *Estética*, ANUIES, México, 1977, p. 53.

¹⁵ Aldous Huxley, *op. cit.*, p. 119.

