UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA

ÁREA DE LA EDUCACIÓN, EL ARTE Y LA COMUNICACIÓN

CARRERA DE ARTES PLÁSTICAS

TÍTULO:

EL GRAFITI DE BANKSY COMO ARTE DE INTERVENCIÓN BASADO EN LA ESTÉTICA RELACIONAL, COMO REFERENTE PARA REALIZAR UNA PROPUESTA PLÁSTICA.

Tesis previa a la obtención del grado de Licenciado en Artes Plásticas, mención: Pintura.

POSTULANTE:

Kleber Enrique Ajila Vacacela

DIRECTOR DE TESIS:
Lic. Néstor Miguel Ayala Peñafiel

Loja-Ecuador
2014

LIC. NÉSTOR MIGUEL AYALA PEÑAFIEL, DOCENTE DE LA CARRERA DE ARTES PLÁSTICAS DEL ÁREA DE LA EDUCACIÓN, EL ARTE Y LA COMUNICACIÓN DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA Y DIRECTOR DE TESIS.

C E R T I F I C A

Haber asesorado y monitoreado con pertinencia y rigurosidad científica la ejecución del proyecto de tesis titulado, EL GRAFITI DE BANKSY COMO ARTE DE INTERVENCIÓN BASADO EN LA ESTÉTICA RELACIONAL, COMO REFERENTE PARA REALIZAR UNA PROPUESTA PLÁSTICA, de autoría del estudiante, Kleber Enrique Ajila Vacacela.

Por lo que se autoriza su presentación, defensa y demás trámites correspondientes a la obtención del grado de licenciatura.

Loja, Diciembre 5 de 2013.

Lic. Néstor Miguel Ayala Peñafiel
DIRECTOR DE TESIS

AUTORÍA

Yo, Kleber Enrique Ajila Vacacela, declaro ser autor del presente trabajo de tesis y eximo expresamente a la Universidad Nacional de Loja (UNL) y a sus representantes jurídicos de posibles reclamos o acciones legales, por el contenido de la misma.

Adicionalmente acepto y autorizo a la UNL, la publicación de mi tesis en el repositorio Institucional-Biblioteca virtual.

AUTOR: Kleber Enrique Ajila Vacacela

FIRMA: _____

CÉDULA: 1104662703

FECHA: 23 de julio del 2014.

CARTA DE AUTORIZACIÓN DE TESIS POR PARTE DEL AUTOR PARA LA CONSULTA, REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL, Y PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DEL TEXTO COMPLETO.

Yo, Kleber Enrique Ajila Vacacela, declaro ser autor de la tesis titulada: "**EL GRAFITI DE BANKSY COMO ARTE DE INTERVENCIÓN BASADO EN LA ESTÉTICA RELACIONAL, COMO REFERENTE PARA REALIZAR UNA PROPUESTA PLÁSTICA"**, como requisito para optar al grado de Licenciado en Artes Plásticas, mención: Pintura; autorizo al Sistema Bibliotecario de la Universidad Nacional de Loja para que con fines académicos, muestre al mundo la producción intelectual de la Universidad, a través de la visibilidad de su contenido de la siguiente manera en el Repositorio Digital Institucional (RDI).

Los usuarios pueden consultar el contenido de este trabajo en el RDI, en las redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio la Universidad.

La Universidad Nacional de Loja no se responsabiliza por el plagio o copia de la tesis que realice un tercero.

Para constancia de esta autorización, en la ciudad de Loja, a los 23 días del mes de julio del 2014, firma el autor:

Firma:

Autor: Kleber Enrique Ajila Vacacela
Cédula de Ciudadanía: 1104662703

Dirección: Barrio Obra Pía **Correo electrónico:** kkkkleberboon@yahoo.es

Teléfono: 0993437191

DATOS COMPLEMENTARIOS

Director de tesis: Lic. Néstor Miguel Ayala Peñafiel

Tribunal de Grado:

Lic. Carlos Ramiro Andrade Díaz	PRESIDENTE
Lcda. Adriana Nataly Maldonado Sánchez	VOCAL
Lic. Javier Andrés Barnuevo Solís	VOCAL

AGRADECIMIENTO

Mi agradecimiento extendido a mi madre, la dueña de esto que soy. A mis hermanos, que atosigados cargan conmigo y consigo.

A Néstor Ayala, brazo necesario al momento de conjeturas.Estos humildes pasos, que no son nada, si es que no se los ve como pasos.

A Freddy, Israel, Mónica y Paola, con quienes nerviosamente invadimos la ciudad para llenarla de manchas.

DEDICATORIA

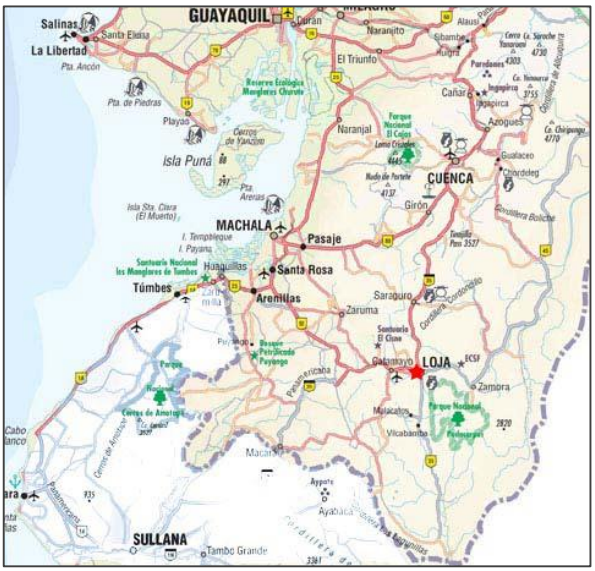
Dedico mis desordenadas divagaciones e ideas fútiles a mi madre. Todo lo que soy, y lo que no, apenas es una idea en ella, que es la niebla de la que vine.

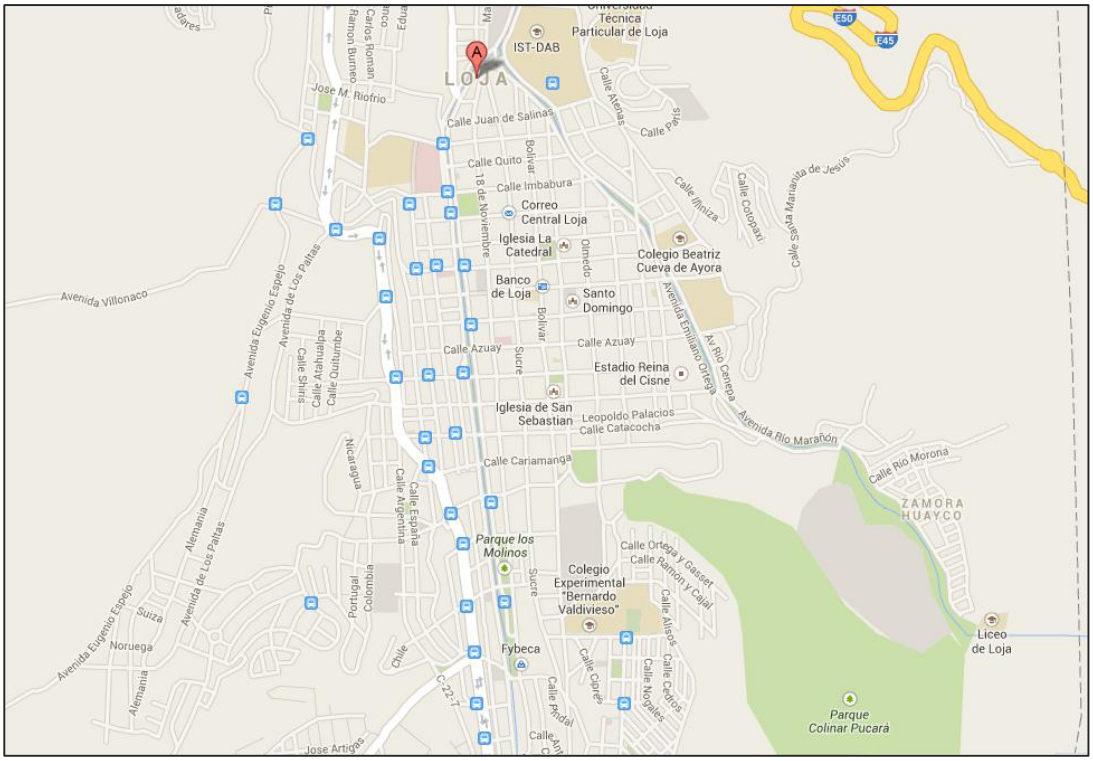
AMBITO GEOGRAFICO DE LA INVESTIGACION

BIBLIOTECA: Área de la Educación, el Arte y la Comunicación

TIPO DE DOCUMENTO	**AUTOR NOMBRE DEL DOCUMENTO**	FUENTE	FECHA/ AÑO	**AMBITO GEOGRAFICO**							
				NACIONAL	REGIONAL	PROVINCIA	CANTÓN	PARROQUIA	BARRIOS COMUNIDAD	OTRAS DEGRADACIONES	NOTAS OBSERVACIONES
TESIS	**Kleber Ajila Vacacela EL GRAFITI DE BANKSY COMO ARTE DE INTERVENCIÓN BASADO EN LA ESTÉTICA RELACIONAL, COMO REFERENTE PARA REALIZAR UNA PROPUESTA PLÁSTICA.**	UNL	2012	Ecuador	Zona 7	LOJA	LOJA	Sucre	Casco Urbano de Loja	CD	Licenciado en Artes Plásticas, mención: Pintura

MAPA GEOGRÁFICO





ESQUEMA DE TESIS

- **Portada**
- **Certificación**
- **Autoría**
- **Carta de Autorización**
- **Agradecimientos**
- **Dedicatoria**
- **Ámbito Geográfico de la investigación**
- **Mapa Geográfico y croquis**
- **Esquema de tesis**

a. Título
b. Resumen Castellano – Ingles
c. Introducción
d. Revisión de Literatura
e. Materiales y Métodos
f. Resultados
g. Discusión
h. Conclusiones
i. Recomendaciones

- **Propuesta Alternativa**

j. Bibliografía
k. Anexos: Proyecto de Investigación.

- **Índice**

a. TÍTULO:

EL GRAFITI DE BANKSY COMO ARTE DE INTERVENCIÓN BASADO EN LA ESTÉTICA RELACIONAL, COMO REFERENTE PARA REALIZAR UNA PROPUESTA PLÁSTICA.

b. RESUMEN

El Grafiti se ha constituido como un referente intrínseco del arte “underground”. Su aparecimiento, desarrollo y evolución le ha permitido introducirse dentro de categorías artísticas. Sus ejecutores pasaron de ser meros aficionados a la estilización de letras y figuras orgánicas a profesionales del arte volcados a la intervención sosegada, estructurada y minuciosa de elementos urbanos. La misma recolección de datos del grafiti pasó de ser un álbum de fotos a estudios minuciosos de propuestas de arte underground, incluso Damien Hirst a reinterpretado obra de Banksy, o el fotógrafo Nick Stern re-haciendo los esténciles del artista inglés con personajes reales.Nada de esto hubiese sido posible sin la existencia de genios como Basquiat, Haring o Banksy, este último revolucionando incluso el mercado del arte urbano a escala mundial. Banksy ha sabido constituirse como el máximo referente del arte urbano de nuestra era, su obra se ha convertido en universal, su influencia es notoria en las miles de artistas callejeros, en la reproducción de su obra o en la utilización análoga de sus formas o técnicas.

ABSTRACT

Graffiti has been constituted an intrinsic relation of art "underground". Its emergence, development and evolution has allowed introduced into artistic categories. Its executors went from being mere aficionados to the organic stylization of letters and figures to professionals to the art dumps to the intervention calm, structured and thorough of urban elements. The same data collection of graffiti went from a photo album to detailed studies of underground art proposals, even Damien Hirst reinterpreted a Banksy work, or photographer Nick Stern re-doing the stencils of the English artist with real characters, Nothing of this would have been possible without the existence of geniuses like Basquiat, Haring and Banksy, the latter revolutionizing even the urban art market worldwide. Banksy has known to be constituted as the referent of the urban art of our time, his work has become universal, his influence is evident in the thousands of street artists, the reproduction of his work or the use of analogous forms or techniques.

c. INTRODUCCIÓN

El arte en general fue sacudido por una “explosión cámbrica” a partir de la segunda mitad del siglo XIX, incluyendo “la belle epoque” de Europa y el surgimiento de artistas como Delacroix, Cézanne, la literatura renovada de Allan Poe, Baudelaire o Rimbaud, y la filosofía de Nietzsche. El arte inicio un cambio radical en todos los campos posibles, sin que tal expansión cese en la actualidad.

Así como en Paris de finales del 1800´s surgieron los artistas renovadores amparados por los salones de “rechazados”, así mismo se amparó el fresco dadaísmo de Duchamp décadas después, y así mismo se instaló en las periferias de grandes metrópolis como Nueva York o París el arte urbano o Grafiti. Pero todo inicio ausculta a manera de taras, y no siempre goza de luminosidad y reconocimiento, sino al contrario, de soslayes y persecución. El naciente Grafiti pasó décadas silenciosas recorriendo calles de múltiples ciudades a lo largo del globo. Esto no hubiese cambiado si es que no hubiesen aparecido visionarios y sus personalísimas visiones del mundo underground representada en los muros y paredes de sitios marginales.

La nueva oleada alimentada por la osadía y un camino libre de todo entramado precursor se lanzó a las calles de sus respectivas ciudades a imponer su firma, su creación pueril, pero, sin apenas percatarse que detrás empezaba el desarrollosutil de un nuevo orden de arte urbano; silenciosamente se estaba construyendo el cenotafio en honor a Basquiat y Haring, estaba naciendo el postgraffiti de la mano de Banksy; entonces los cánones se re-categorizaron, , el arte urbano pasaba de ser un acto teratológico, vandálico y prohibido a una representación artística in-site, con todos los parámetros que debe tener una obra para ser considerada artística y sobretodo de dominio y aceptación pública.

Mientras el artista stablishment dejaba galerías, para buscar el contacto directo con el espectador, el artista post recorría ciudades dejando su impronta, y detrás de él las puertas abiertas de los museos cedían paso a un arte informal, pero valioso, se destinaban extensos muros en ciudades como Barcelona para la realización legal de grafiti, el comercio de sus obras iniciaba, los creadores podían soñar (al menos) con vivir de su arte.

Banksy fue parte de la conquista del entramado urbano inglés, y partiendo de "ratas" realizando acciones humanas inició su carrera como post grafitero, la ciudad desde su recodo silencioso supo acogerle, prestarle la oscuridad para que deje sus esténciles en paredes y trenes, hasta que ya logrado el reconocimiento se proteja incluso sus trabajos por parte del estado.

El postgraffiti logró así escapar del guetto artístico del que surgió, supo a partir de su origen humilde y desvinculado de los centros hegemónicos del arte, mutar, reinventarse, acoplarse al soporte y al tiempo, se agigantó o empequeñeció de acuerdo a su necesidad, entró en el action art como Puig, derramando pintura en avenidas para que los vehículos crearan formas a libre arbitrio.

Investigar a cerca del movimiento artístico urbano es por ende un compromiso con el desarrollo ulterior del terreno artístico, no es posible una valoración parcializada y totémica del arte deslindada de la creación post, no es posible explicar el avance del arte a partir de la búsqueda y conquista del espacio exterior por medio de la performance o instalaciones artísticas. La escultura siempre estuvo a disposición del espacio, se prestó para el homenaje, la muestra de poder, el embellecimiento de palacios y ágoras, ergo, tiempo después estaría por aparecer una nueva categoría de creación artística destinada al espacio exterior, pero contraria a la escultura, mientras la primera era trabajar formas tridimensionales a partir de masas, controlada por grupos hegemónicos, la segunda intentaba construir un muro invisible a voluntad, reinventar la favela, colorear el espacio escabroso de la pobreza, llamar la atención al menos entre

ellos mismos, es decir la creación de un lenguaje capaz de superar al lenguaje verbal, se instituía (a manera de cartel) una forma de hacerse notar, su papel era dotar de existencia a un espacio, crear focos de atención en espacios aparentemente vacuos. El folklorismo cromático fue una respuesta inmediata como relleno en las representaciones, las abstracciones de forma y estilo devengaron en propuestas cada vez mejor trabajadas.

Por primera vez el arte no buscaba un espacio, no iba a un retazo físico predispuesto para ello, sino invadía, se tomaba la atribución de declarar que toda la ciudad es un lugar acorde, de haber un manifiesto, éste debió decir cosas como: no es suficiente crear un arte para el espacio exterior elitista y gente predeterminada como la instalación, ni para un grupo limitado como la performance, no necesitamos fusiones interdisciplinarias intelectuales reduccionistas como el fluxus, no necesitamos re-utilizar, sino crear un arte de entorno, para el entorno, el arte debe ser de las masas, es la única forma de apreciación cuasi universal, globalizar la propuesta sin discriminaciones económicas ni intelectuales, es compromiso del creador crear para él, sabiendo que es parte de una sociedad, y no al revés, entonces es más fácil una obra artística en su urbe, antes que llevar a todo el grupo a un espacio determinado.

Los muros de las urbes entonces se decoraron a manera de mosaicos barrocos, proliferaron propuestas vacuas. El verdadero cambio vendría, sin embargo, de ese mismo caldo de cultivo, mezclados entre miles de jóvenes que en pocos minutos pintaban vagones enteros, muros de 6 u 8 metros de longitud, se confundían los visionarios, y poco a poco, por la misma calidad de sus trabajos, la capacidad de transcribir su realidad fueron ganando espacio y vinculación con el mundo artístico.

El problema de mapear el aparecimiento y desarrollo del grafiti son la informalidad de las fuentes, y sobretodo (en el caso de Banksy) que prácticamente no existen investigaciones biográficas serias, sino reportajes

superficiales de sus intervenciones en diversas ciudades, recortes de periódico y apuntes breves en revistas de arte urbano y números virtuales de las misma, es por esto, que (en la biografía de Banksy sobretodo) se recurre a la utilización de páginas web, buscando eso sí, una seriedad pertinente al trabajo.

d. REVISIÓN DE LA LITERATURA

- ✓ CAPITULO I.

  El Grafiti

  El grafiti como propuesta artística

  Fundamentación del grafiti

  - Estética relacional
  - Didáctica de la liberación
  - Estética de la emergencia
  - La estética de hoy

- ✓ CAPITULO II

  Análisis de los esténciles de Banksy.

  - Contexto histórico, social, político, cultural y artístico de la obra Banksy
  - Biografía
  - Análisis estético artístico y técnico de la obra.

CAPÍTULO I

Cuanto más común es un objeto, más por encima de él debe hallarse el artista a fin de conseguir de él lo no-común, para que esto llegue a ser verdad completa

Nikolái Gógol

GRAFFITI

Continuamente (casi al unísono) se ha abordado el concepto "grafiti" desde lo "tag" y/o estilizaciones orgánicas o letrismos, es decir, una construcción hostil a un verdadero concepto de grafiti. Una definición acorde a nuestro tiempo debería permitir introducir las nuevas vinculaciones de tal, por ejemplo el postgraffiti, el arte (urbano) de intervención, o el acercamiento del grafiti hacia la performance o el happening, alejando la posibilidad de crear un concepto que vincule a las manifestaciones grafiti-artísticas de manera mancomunada, y no exponiendo meras especulaciones vacuas sobre paredes manchadas con o sin destreza. Desde éste punto, es menester abordar la historia del grafiti, contexto y avance en los estratos del tiempo a partir de una visión ciertamente amplia, alejada del stablishment o mainstream, pero, corresponde a la aparición y desarrollo de la misma.

En esta tesis, por cuestiones de diferenciación léxica, a la forma de representación artesanal urbana, al denominado Tag, a la intervención empírica sobre paredes, a la escritura intertextual o de contenido político sobre muros exteriores, sin la polución necesaria se la denominará como popularmente se lo conoce: grafiti, y, a la escala de producción de arte urbano estructural y semiológico, a la "artistificación" del grafiti, a la creación ácrata enriquecida por contingentes "revivales", a la re-categorización del arte urbano dentro de cánones estéticos se lo denominará: post grafiti.

El grafiti corresponde en su momento a la parte más urbana del out-door en el arte; desde su aparición (a manera de outsider) supo ubicarse en barrios urbano marginales, ofuscadas por un ghetto en donde la juventud subversiva, o afro

descendiente (no siempre con función delictiva) encontraba su espacio de expresión en el muro. Su origen podría encontrarse en los eslóganes políticos conservados en tabillas o inscripciones de la misma temática en los muros de Pompeya, datados en el siglo II d.C. Se habla aquí de un "posible origen" pues rastrear el mismo con tino es ambiguo, ya que la pintata como tal aparece en los años setenta en Nueva York, dejando atrás un sinnúmero de representaciones análogas de referencia. Es igual aceptada la noción de que es antecesor al grafiti lapintata «The Juwes are the men That Will not be Blamed for nothing» aparecida en Londres en 1888, atribuido a Jack el Destripador, después de asesinar a sus dos últimas víctimas. (PRENTICE, KIRK. Marecheau, 2012, is it real/ Jack the ripper. National Geografic y OLIVER, Martin, 2013. Jack the Ripper. The First Serial Killer. Odisea tv.)

Sin duda, la importancia del grafiti no radica en el lugar o forma de aparición, sino el avance que pudo darse en el mismo, y no es preciso detenerse en este punto, pues su aparecimientoúnicamente mostraba una actitud de escribir, o "manchar" una pared o muro con la intención de marcar algo: lugar visitado, límites de territorios, difundir nombre o tag, la grafía expresada meramente como grafía, etc.

Para que la inscripción de grafías se convierta en "arte": postgraffiti, debe superar infinidad de transformaciones, algo así como la evolución de especies a través de sucesivas adaptaciones biológicas, trasladarse de manos de jóvenes "marca territorios", con cierta destreza para crear o colorear tags cada vez más sofisticados, hasta cimentar un arte urbano deslindado de la "grafía" y la forma torpe de entonces, Haring y Basquiat son quienes finalmente sotierran al grafiti, dos pioneros en el post, ya que sus obras han logrado ubicarse en un peldaño totalmente diferente, no constituyen meras representaciones urbanas, sino verdaderos mapas simbólicos, o nuevas líneas de representación en el arte, son claramente superiores.

No analizar el post y detenerse en el grafiti, corresponde al hecho de que si se lo hace, se corre el peligro de quedar vergonzosamente atrapado en estilización y simplificación de formas y letras, que más allá del color, no hay mucho que explotar, excepto su reconocimiento como taras conceptuales y/o artísticas. El post corresponde a complicadas estructuraciones dentro del arte que abarcan diversas formas de creación, no se estanca (ni lo hará) en estilos o tendencias, sino que es tan divergente como subjetivo, sin que esto signifique empírico, pues sus ejecutores son "artistas" con sólidas formaciones en escuelas de arte superior.

El post supo crear una relación en el arte, como en su debido tiempo lo hizo el Fluxus, con la diferencia que el post no agrupa diferentes modalidades de creación como la poesía con la música, el cine y las artes visuales; sino que incursiona dentro de las posibilidades del arte alternativo, esto es: una obra post corresponde a una performance, otra a una instalación in-site, alguna más a pintura contemporánea, o trampantojos, y otras a explotación de nuevas tendencias, todo el grupo se constituye en organizaciones simbióticas, con puntos de acopio y escape.

El post es el triunfo pírrico, creador de la nueva gama de representación de arte urbana no sumergida en nada sino libre, y a merced del creador que lo sabrá llevar donde su concepción artística así lo crea, desde Hamilton, hasta Mimo Rubino, desde Vallauri hasta Banksy, desde Eltono hasta Buren.

POST GRAFITI

Introducción al post grafiti como propuesta artística

Bauman (2007) había dicho que cada una de las estructuras de la sociedad actual estaba en constante cambio, en estado "líquido" y por ello necesitaban enormes presiones de fuerzas para mantener su estructura. El post grafiti como siguiendo este discernimiento se había expandido en diversas ramas a través del arte visual de las últimas décadas, si bien es cierto, surge del grafiti, en la actualidad solo mantiene características mínimas con su antecesor, la condición urbana es uno de los paralelismos, y quizá el principal, por el resto, el post grafiti ha sabido fluctuar en una armónica relación con el arte visual, y perfomático, a través de su evolución ha transformado cada uno de sus elementos, abrirse campo en nuevos soportes, nuevos elementos, nuevos lugares, y a la inversa del arte pictórico adentrarse en museos y galerías, pero, solo en parte, ya que la gran gama de representaciones post grafiti prefirieron involucrarse en un acople semiótico solamente conseguido en esta tendencia, pues en la representación tradicional del grafiti no existía (tampoco existe) un trabajo estético delineado.

Se consideran post grafiti: las representaciones abstractas de Daniel Buren o Eltono, los trampantojos de Mimmo Rubino o Ro and I´homme Pendu, los esténciles de Banksy, el figurativismo del brasileño Vallauri, los carteles negros y otras propuestas (incluso acciones de arte) de Richard Sierra, los trabajos de Cichocki en superficies innovadoras, entre otros, lo que claramente une a estos personajes con el arte urbano: post grafiti, es su condición de vinculación directa con el espectador, la ubicación preferentemente en zonas marginales, el uso de técnicas tradicionales de formas nuevas, la ubicación en espacios exteriores como muros o calles, pero no más que adherencias escuetas a su escuela formadora como es el grafiti, incluso se encuentran referentes del post grafiti no

en el tag de New York o Paris, sino en otros fronteras, como el arte conceptual, letrista, o performance.

Historia

En la actualidad se llama grafiti (palabra plural tomada del italiano grafiti, graffire) o pintada a varias formas de inscripción o pintura, generalmente sobre mobiliario urbano. La Real Academia de la lengua española designa como "grafito" una pintada particular, y su plural correspondiente es "grafitos", aunque ésta palabra es especifica de las inscripciones arqueológicas." (Diccionario Océano, 2008, Barcelona. Oceano.)

A primer paso grafiti consistirá en textos pintados en paredes exteriores con temáticas de diversa índole, estarán desde frases espontáneas urbanas, construcciones retóricamente sencillas (utilizarán metáforas, símiles, etc.), satirizando su medio, su cotidianidad, a sus gobernantes, o el sistema general que los acoge, frases como: "Un muchacho al año no hace daño: monseñor Arrechi" (Villalba, 2014 p138), o: la única iglesia que ilumina es la que arde (Kropotkin), o "tristeza en la música ecuatoriana, la cantante y actriz Sharon (la hechicera) ésta mañana fue encontrada viva en su casa". (Villalba 2011)

Analizado desde este ámbito, el grafiti no es sino la inscripción gráfica de un texto o tag en una pared o muro, este es su existencia mayoritaria y tradicional, totalmente alejada de las tutelas artísticas, pero como tal, el grafiti también tiene su historia, y es meritoria ser buscada y abordada, puesto que es a partir de este inicio, que posteriormente (solo en ciertos casos) logra ascender de categoría, y aparecer como post grafiti, para ser considerado como una propuesta artística, y no manifestaciones vagatélicas, agregados de la cultura Hip Hop o clichés juveniles.

El concepto de estilo es especialmente importante. Más allá de las habilidades caligráficas o pictóricas, el estilo se refiere a la frescura y personalidad con que se interpreta el estrecho vocabulario gráfico del grafiti. También la metodología está sujeta a normas, desde la obtención de los materiales hasta la elección de los soportes. "Aunque pudiera parecer lo contrario, el grafiti es una cultura conservadora, centrada en la reproducción de sus tradiciones, en la que la creatividad se aprecia sólo dentro de un orden." (Abarca 2008, Graffiti o arte urbano. Urbanario)

Como tal, el grafiti aparece en New York por los años setenta, logra apogeo en la década siguiente, en París sucede algo parecido, Sudamérica tendrá que esperar a que llegue la última década del siglo XX para lograr que el grafiti invada las calles, sobretodo en México, Venezuela, Brasil y Argentina, pero la mayor parte de estas referencias, el tipo de trabajo que logra enmarañarse es el tag, apegado a nociones sub-urbanas, naciente de arrabales y suburbios, otros estilos que se arraigan, son los de formas orgánicas, o tridimensionales, todas aquellas dentro de escuelas de crítica social, o acciones anti políticas de reacción ante duros períodos de dictaduras, crisis sociales y políticas desligadas con el arte exceptuando a Vallauri en Brasil.

Generalmente se considera grafiti a las formas, "grafías" o inscripciones, típicamente sobre propiedades públicas o privadas out-door, de contenido social o político, y de aspecto decorativo, pero este tipo de grafiti no va a ser abordado, sino el que logra superar la calidad de Tag, el post grafiti, el que cultivan artistas como Basquiat, Ro and l´homme Pendu, Swoon, Mimmo Rubino, Roadsworth, Banksy o Haring, Cichocki (entre otros) que lo elevan a otro nivel, quienes a través de dicha tendencia crean propuestas inmersas en condiciones estéticas válidas dentro de categorías artísticas, esto se vislumbra en sus propuestas, Basquiat por ejemplo recoge imágenes axiológicas y etnográficas de la época dentro de la tipografía grafiti, y las reordena, las planifica, nos muestra a través

de sus obras un mundo subversivo, universaliza la imaginería negra, una guerra fría en torno a propuestas contra su mentor Warhol, nada comparable con el típico grafiti callejero, o las formas planas de Keith Haring que súper o sobrepuestas y mediante la imagen humorística son dotadas de simbologías ricas, generalmente son temáticas religiosas o sobre la guerra, su obra se encuentra dentro de un figurativismo, mucho más notorio que en el anterior artista, pero no de menor calidad, o los trabajos de Banksy, a quien se lo puede analizar desde diversos puntos, pero sobretodo el anarquista, antisistema y crítico de transnacionales y potencias globales, insertándose con ello dentro de propuestas contemporáneas como los trabajos de Buren, Sierra, Azebedo, etc. El artista inglés fluctúa entre estéticas emergentes, y puede ubicarse dentro de analogías temáticas y comparables con propuestas de arte instalativo o perfomático, como el de Cichocki, claro está, solo de ciertos puntos, pues la mayor parte de la obra de Banksy es pictórica, pero a pesar de ello, su contenido no se enclaustra a aquella dimensión, sino que abarca pisos relacionales como lo diría Bourriaud.

Al remontarse al origen del post grafiti(o grafiti en general, puesto que el primer problema surgiría en intentar separar ambos orígenes, está claro que parten de lo mismo: la "grafía", su diferencia es posterior), de acuerdo a un artículo de Javier Abarca, Josef Kyselak a principios de 1800 seríauno de los iniciadores, quien primero trabajó tags, claro con una intención deslindada aunque no por completo de lo que con el tiempo se convertiría en grafiti, Arthur Stace es otro de los pioneros, al igual que el anterior, solo muestra cierto indicio del posterior naciente grafiti, pues si el primero buscaba difundir su nombre, el segundo lo hacía como una actividad de tipo religiosa y además personal.

El postgraffiti es una intervención urbana en la que el peatón es partícipe activo de la obra. Un par de ejemplos son Invader y Eltono, dos artistas que juegan a "dejarse ver" por "toda la ciudad", pero de una forma entendible. Lo que repiten

no es un nombre ilegible sino un motivo gráfico y fácil de reconocer con el que cualquier espectador puede identificarse.

El impulso de dejarse ver no responde en este caso a una competitividad interna entre los artistas. Forma parte en cambio del juego artista/espectador que constituye la experiencia estética del post grafiti: el artista reproduce su imagen, y el espectador se sorprende en cada encuentro no planificado y aprecia el modo en que el artista se hace con cada localización, con el in-site. Es un juego no supeditado por la búsqueda, sino por los encuentros. Esto crea un vínculo entre las dos partes, una rara forma de relación íntima que sucede en el espacio público. Además, el post grafiti no es la cosificación de un acto pictórico realizado con apremio, las obras no siempre cuentan con autorizaciones respectivas por ende su ejecución es llevada a cabo en cortos lapsos, incluso escasos minutos, o con la ayuda silenciosa de cómplices que incluyen desde autoridades, hasta meros espectadores o dueños de los espacios. Entre sus características quedaran adheridas situaciones más complejas y completas, e incluso se llegará a categorías instalativas o performáticas como es el caso de Hambleton, el cual encuentra su explosión cámbrica a partir de los 80, aunque en la década anterior ya mostraba alguna ramificación para nada insertable dentro del entonces bien asentado grafiti.

Entre la gran gama de artistas post grafiti, se desglosa los de mayor trascendencia, aquellos que con su trabajo dejaron el legado de lo que hoy se constituye como post grafiti, a continuación un leve repaso por artistas de diversos lugares, que trabajando sincronizada mente (sabiéndolo o no) supieron crear su estilo y caligrafía como una nueva forma de representar en espacios públicos el arte dentro de una escuela que los críticos llamarían post grafiti. Curiosamente ésta índole “urbana” tendrá cierta analogía con el desarrollo del “conceptualismo” en América, que posteriormente será analizado.

Este ligero recuento de artistas post grafiti inicia con uno de los íconos grafiti del país brasilero como es Alex Vallauri (Asmara, Etiopía 1949 – São Paulo 1987) creció en São Paulo desde 1964, donde estudió arte y grabado.

> "Participó en la Bienal de la ciudad en 1971 con una serie de grabados. Durante esa década desarrolló un interés por la estética kitsch y la imaginería popular, y en 1974 inició un trabajo de recopilación fotográfica de murales de bares y restaurantes, cuyos resultados presentó en la Bienal de 1977. En 1978, después de haber estudiado litografía en Suecia durante unos años, comenzó a practicar el post grafiti en las calles de São Paulo." (Abarca, 2009, Alex Vallauri, Plantillas en São Paulo desde 1978. Urbanario)

Obra realizada por Vallauri en Sao Paulo a inicios de los años 80, la misma muestra elementos comunes en el artista brasileño como mujeres de calle siempre de botas negras.

El primer intento de apropiación de espacios públicos por parte del artista brasileño se dio cuando se lanzó a las calles repitiendo una silueta de una bota de taco, algo mayor que el tamaño natural, ejecutado con esténcil y espray. Dichas obras fueron acogidas con interés, estampando la misma imagen incluso sobre camisetas y postales de Sao Paulo, esto indirectamente permitió una rápida conquista del espacio por parte de Vallauri.

Silueta parte de la serie de Hambleton llamada "Night life" desarrollada entre 1981 y 1986.

Richard Hambleton (Vancouver, 1954) realizó a partir de 1974 hasta casi 1980 una serie de postgraffiti icónico fundamental en la historia del arte en ebullición. Su primera obra importante fue la serie "Image mass murder" (Imagen de asesinato en masa), "que consistió en seiscientas veinte siluetas humanas de tamaño natural trazadas con tiza blanca en el suelo –similares a las que usa la policía para marcar la posición de un cuerpo asesinado– y acompañadas de manchas de pintura roja a modo de sangre. Hambleton propagó sus siluetas por catorce grandes ciudades de Estados Unidos y Canadá a lo largo del período entre 1976 y 1978. El realismo de las escenas, el misterio de su autoría, y el hecho de que las ubicaba en zonas de baja criminalidad provocaron numerosos artículos en prensa."(Hambleton, 2009)

Otras series importantes del artista fueron, "I only have eyes for you" (solo tengo ojos para ti), la cual era la impresión de un autorretrato sobre papel que después sería impregnado en las principales ciudades de USA y Canadá (11 en total), la degradación del color en la imagen hacía que a los tres meses aproximadamente solo quedara una silueta blanca, casi fantasmal. Así mismo, también es importante "Night life" (vida nocturna), desarrollada entre 1981 y 1986 en Nueva York que incluía 450 esténciles con siluetas de sombras de personas, de tamaño natural, esta serie fue ejecutada en Europa.

Aunque Daniel Buren (un artista conceptual) ya había llevado su icono más allá de su París natal a principios de los setenta, Hambleton es el primer artista del post grafiti –y el único de su generación– que propagó sus campañas a escala nacional e internacional siguiendo la metodología que caracteriza a la escena actual.

Quizá el grafitero más conocido después de Basquiat o Banksy sea Keith Haring, el cual nació y creció en Reading, Pennsylvania (1958). “Mostró temprano interés por el arte y estudió diseño en la Ivy School of Professional Art de Pittsburgh, ciudad en la que montó su primera exposición individual –de obra aún abstracta– a los veinte años, en 1978. Ese mismo año se trasladó a Nueva York para estudiar en la School of Visual Arts. Allí entró en contacto con el grafiti, que se convertiría en una de las mayores influencias en su trabajo, y desarrolló la campaña de post grafiti que le llevó a la fama.”(Haring, 2013. Www.Haring.com)

Haring posando delante de uno de sus trabajos iniciales de pos grafiti a inicios de

Uno de los malentendidos comunes producto del desconocimiento de esta realidad es la clasificación de Keith Haring, Jean-Michel Basquiat o Banksy como artistas del grafiti, aunque el fenómeno sería una influencia importante en todos ellos ninguno de los tres podrían ser propiamente llamados escritores de grafiti. Eran pintores formados en la tradición del arte culto que experimentaron en

mayor o menor medida con la actuación independiente en la calle, en ellas desarrollaron (o desarrolla en el caso de Banksy) una producción intrínseca al medio y el tiempo. Su trabajo en la calle es un medio y no un fin.

La vinculación es consecuencia de varios factores. Por un lado, sus estilos pictóricos –definidos como "bad painting" (pintura mala) – eran en diferente medida cercanos al del grafiti de entonces. Por otro, los dos primeros saltaron al estrellato a principios de los ochenta en Nueva York, mientras tenía lugar el breve boom del grafiti en el mundo del arte, que llevó a un puñado de escritores del metro como Lee o Futura 2000 a pintar sobre lienzo y a exponer internacionalmente. Por supuesto, Haring, Basquiat y Banksy consiguieron fama a través de sus obras de calle, pero éstas no formaban parte del juego del grafiti. Eran en realidad muestras de post grafiti, dirigidas al público general.

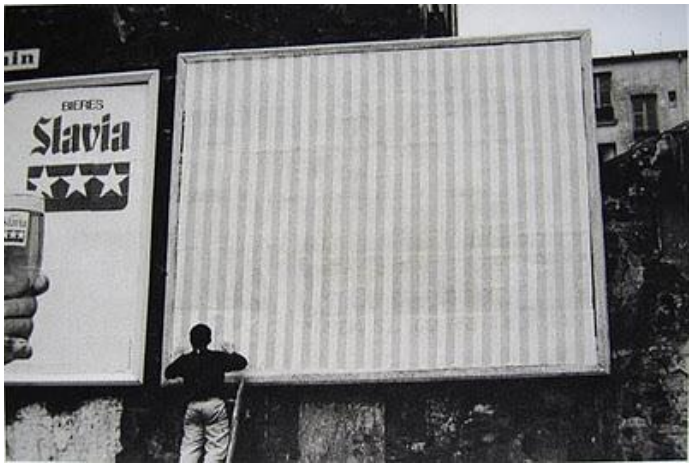
Entre sus primeros experimentos de calle estuvo también la contra publicidad: ese mismo año Haring intervino una serie de paneles publicitarios de Chardón –que mostraban el rostro de una mujer junto al trasero de un hombre enfundado en unos vaqueros– obliterando la primera letra de modo que leyeran "hardon" (erección). Tanto estas intervenciones como los carteles satíricos se encuentran entre los primeros ejemplos documentados de culture jamming, el conjunto de tácticas de activismo posmoderno que distorsionan con humor el lenguaje dominante para volverlo contra sí.

Pero el proyecto público que dio fama a Haring fue: en 1980 comenzó a dibujar con tiza sobre los papeles negros con que la empresa explotadora de los paneles publicitarios del metro los cubría en los periodos en que no estaban alquilados. Aunque su actividad tenía lugar en el escenario más característico del grafiti la actitud de Haring era muy distinta a la de los escritores. Actuaba abiertamente mientras el metro estaba en funcionamiento, sujeto a los comentarios del numeroso público y en compañía de una fotógrafa que documentaba el proceso.

Este conjunto de factores conferían a la obra un componente performático que el artista consideraba importante.

La elección de un soporte temporal –cuya usurpación no causa mayores daños– y de un material tan poco agresivo como la tiza separaba claramente el trabajo de Haring del grafiti, y solía además evitar problemas legales al artista. Pero la principal diferencia entre el grafiti y los dibujos de Haring radica en que éstos son inteligibles para el público, la característica básica del post grafiti, los dibujos, siempre cambiantes, eran ejecutados con un estilo claro y legible, que además de hacerlos accesibles permitía la rapidez de lectura necesaria en un entorno de flujo rápido como es el metro.

Otro de los representantes del llamado post, es el artista Daniel Buren (1938) que en 1966 era un pintor que, después de varios años reduciendo progresivamente su vocabulario gráfico, había acabado limitándose a usar en sus cuadros la (conocida en él) tela bicolor de los toldos franceses.



Daniel Buren cubriendo una de las vallas publicitarias en Paris a finales de los 60.

A manera de muchos artistas actuales, su trabajo ilegal en ciertas ciudades ocurría como consecuencia –o incluso como parte– de su participación en algún evento artístico en el lugar, al que había sido invitado. De esta manera las actividades legal e ilegal se retroalimentan y son de interdependencia subjetiva:

la legal paga el viaje, y la ilegal sirve de publicidad. Un esquema que podría ser entendido como simple y llana promoción de guerrilla: la construcción en pos de una lucrativa imagen de marca de un artista a costa de una limpieza municipal pagada por los contribuyentes.

> "Todo en el post grafiti de Buren resulta increíblemente contemporáneo: su vocación internacional, su uso de copias impresas, o la soltura con que compagina los aspectos legales e ilegales de su trabajo, por momentos parece incluso querer lanzar guiños a un grafiti que aún estaba por nacer. Sorprende que una pieza como "Cent quarante stations du métro parisien" –por la que instaló sus carteles sobre paneles publicitarios en ciento cuarenta estaciones del metro de París–, que reproduce el escenario y esquema esenciales del grafiti, se ejecutará a principios de 1970, antes incluso de que en Nueva York el grafiti saltara de la calle al metro." (ARTE, la guía visual definitiva, 2008, Dorling Kindersley)

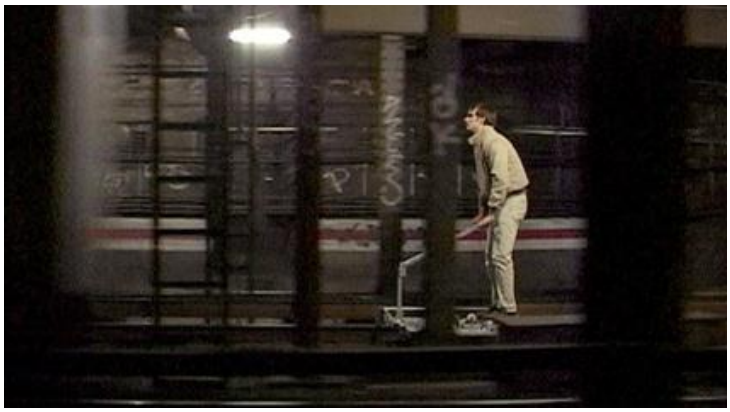
Pero Buren no es el primer caso histórico de post grafiti. Otro francés, Gérard Zlotykamien (1940), comenzó a experimentar con sus icónicas siluetas humanas en 1963, y no dejaría de utilizarlas hasta cuarenta años después.

Obra del francés Zlotykamien de los años 60 en Paris.

“En un nivel parecido de avance en la escala grafiti se encuentra Matthias Wermke es, conjuntamente con los suecos Akay y Adams. Lo que une a estos tres, y los diferencia de otros destacados intervencionistas como el madrileño SpY o el norteamericano Brad Downey, es que su discurso gira alrededor de su larga experiencia como practicantes del grafiti. Y en esto radica gran parte de la relevancia que les otorgo: sus trabajos son fórmulas que logran, por fin, hacer arte académico a partir del grafiti.”(Abarca, 2010.Matthias Wermke, arte desde el grafiti. Urbanario.es)

El grafiti es parte axiológica de la vivencia, Rilke (2011), mucho antes había señalado que sin la íntima necesidad no surgía el arte, y la necesidad es el resultado de la experiencia. Este esquema, para volverse visual, debe tamizarse en la mente del creador, para a partir de aquello, se materialice la imagen como resultado de un escogimiento a-priori.

> “Tratar de apreciar el grafiti desde fuera, desde los términos en que se juzga una obra académica, e ignorando la cultura que le da sentido, equivale a tratar de apreciar la poesía en un idioma desconocido buscando valores en el timbre, el tono o la fonética. Esa táctica jamás nos permitirá compartir las inquietudes y hallazgos del autor.” (Revista MOMBACA, Diciembre 2006. Jorge Páez, Archivo de la revista.)



Matthias Wermke realizando la obra *Zwischenzeit* de 2008, video instalación.

> “Las acciones e intervenciones de Matthias Wermke tienen entre sus principales líneas argumentales la visión del proceso de tránsito y de la zona fronteriza como espacios liberados. El artista vincula estas inquietudes con su infancia en los últimos años del Berlín del este, presenciando intentos de escapada, y viviendo íntimamente el proceso de caída del muro. En Border crosser (2006) Wermke cruza desnudo el río Spree junto al Bundestag, de este a oeste, siguiendo una conexión sugerida por las escaleras a ambos lados. Tres años después, Wermke y Adams duermen flotando en el río una mañana de verano, en un par de camas sobre balsas construidas por ellos mismos con styrofoam. En Balloons (2007) el artista escala las estructuras de metal de los puentes de Brooklyn y Manhattan para atar grandes racimos de globos en puntos muy elevados.” (Abarca, 2010, Matthias Wermke, arte desde el graffiti. Urbanario.es)

A pesar de que varios de los artistas anteriores citados, y parte de su obra no se adentran en lo que es grafiti, al analizarse dichos trabajos dentro de post grafiti, la situación cambia, pues en este margen, el letrismo queda superado, cada uno de los artistas crean propios lenguajes sosteniendo el concepto de grafiti en cuanto a espacio, elemento urbano, dimensionalidad, in site, repercusión en el público, incluyendo incluso aspectos performaticos o instalativos, dentro de estos aspectos se investiga a cada uno de ellos, es por esto que se los toma en cuenta, pues además de lograr una nueva serie de obras tipo grafiti, están desligados de artes conceptuales y letraicas como las de Jenny Holtzer, Luis Camnitzer, Clemente Padin, Joseph Kosuth, etc. Dentro de los representantes actuales del pos grafiti se pueden nombrar por ejemplo en Brasil el grupo Os Gemeos, Waldemar Zaidler, El colectivo Tupiñaodá, Ro and I´homme Pendu en Alemania, Nele Azebedo, Swoon, Claes Oldemburg & Coosje van Bruggen, Shepard, Dr Hoffman, etc.

Avenida de México DF obstruida por unos minutos, obra realizada por Santiago Sierra en 1998.

Santiago Sierra (también parte), quien muestra en su obra urbana una solidez formal a prueba de bomba que vuelve con ella a actuar en la calle de forma independiente. Sierra utiliza una de las técnicas más extendidas en la escena del arte urbano, el cartel, en este caso, el cartel de pequeño formato, el utilizado por gestores y promotores de minorías culturales instalados tanto en espacios asignados, como en otros prohibidos.

> "En su principal obra, se imprimieron 4.000 carteles negros, que se pegaron a principios de verano de 2008 en las áreas londinenses de Shoreditch y Bricklane. Sierra se acerca al vocabulario del cero absoluto y a generar con ello un potencial semántico que embriaga. Vuelve a conseguir resultados formales implacablemente bellos de la manera más natural. "(Abarca, 2009. Algunas obras de Santiago Sierra. Urbanario.es)

En otra de sus obras: la intervención "Puente peatonal obstruido con cinta de embalaje" (México DF, 1996), Sierra obstruyó el acceso a un puente peatonal. La instalación se dio sin mayores contratiempos, a pesar de ser ejecutada durante el día, la gente, lejos de inmutarse, sin percibir el desarrollo y sentido de la obra, simplemente avanzaba hasta el siguiente puente. La obra apenas pudo documentarse, sin embargo en ella se presencia la violencia visual y permisiva de

la obra cortando el sentido formal y estereotipado de las ciudades. La cinta representaría el “embalaje” del elemento utilitario para la sociedad, que a su vez repercute en el individuo permaneciendo inocuo, como en la obra, no busca una nueva estructuración, sino que “se adapta” y sigue.

En este tipo de obras de Sierra no utiliza el autoreferencialismo extremo y hasta la náusea de la forma minimalista, del elemento utilitario concreto, los sustituye por una intromisión salvaje al contexto social, acosa a la sociedad mediante un objeto. “Obstrucción de una vía con un contenedor de carga” (México DF, 1998), es otro ejemplo.

El artista norteamericano Dan Witz, también se encuentra dentro de este mosaico de exponentes post grafiti. En 1978 pintó una serie de pequeños fuegos en las paredes de su escuela en un gesto de rechazo a la esterilidad de su posmoderna arquitectura. El suceso supuso un escándalo y Witz fue expulsado para ser vuelto a aceptar después por miedo a la reacción del alumnado. El artista sostiene que esta experiencia le hizo consciente del poder comunicativo del trabajo público independiente de forma que ya no dejó de practicarlo.

Seria Birds of Manhattan, desarrollada por Witz en la ciudad del mismo nombre en 1979.

Witz conocedor del post grafiti antes realizado en su ciudad y del arte urbano vinculativo que desarrollaban Keith Haring, Jenny Holzer o Richard Hambleton, y el por entonces exitoso y conocido Haring prefirió mantenerse al margen huyendo del mainstream que se estaba gestando con los nuevos creadores que a más de urbanos se convertían en populares y legalmente aceptados.

Principalmente la obra de Wiltz está constituida por muy pequeñas imágenes hiperrealistas o en trampantojo ubicadas en lugares estratégicos para el artista, oscilan entre la discreción y el intento de mostrarse. Lo principal (señala el arista) no es hacer obra por considerarla así, sino divertirse y que en el encuentro espectador-obra haya algo, algo gracioso.

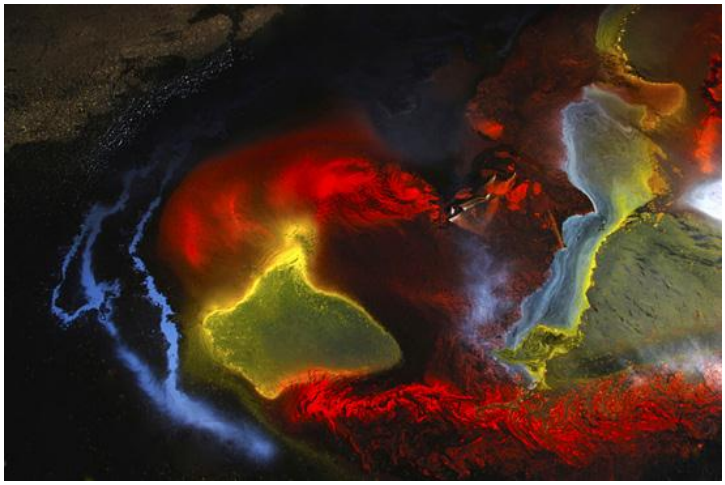
Una de sus sobresalientes obras de intervención específica es la poética pieza "Poem down Broadway" (Poema a lo largo de Broadway, 1981), la cual consistía en letras metálicas incrustadas en el pavimento o la acera, Witz en total realizó cerca de 50 palabras, entre las cuales estaban: roam (deambular), qualm (duda), smear (calumnia). La serie estaría inspirada en el cut-up de la narrativa de William Burroughs y en el modo en que los objetos se incrustan en el asfalto como referente calor del verano neoyorquino.

Su primer proyecto postgraffiti a gran escala fue, Birds of Manhattan (Los pájaros de Manhattan, 1979), que incluía 40 pequeños colibríes pintados en la ciudad. "Aunque Nueva York vivía entonces años de fuerte presión municipal contra el grafiti Witz podía permitirse encuentros con la policía, que después de observar la delicadeza del trabajo no solía darle problemas."(Abarca, 2009. Dan Witz, arte silencioso desde 1978. Urbanario.es)

La mayoría de series de Witz funcionan como postgraffiti icónico: repiten un motivo constante que muta en cierta medida cada vez que aparece. Su imaginería es eminentemente introspectiva y tendiente al ilusionismo visual por el detallado trabajo, con excepción de algunas obras, "Hoodies" 1994, obra que consistía en una serie de más de setenta serigrafías con la imagen de un amenazador encapuchado pegados en sectores de expendio de heroína en su barrio.

Considerando el continuo rompimiento de las reglas grafiti a lo largo de los años, es ineludible encontrarse con Christopher Cichocki (1979) sus intervenciones

eclécticas que van desde video arte hasta aplicaciones originalísimas de pintura (en chorros de agua por determinados lugares, por ejemplo)La influencia mayormente notoria de Cichocki podría ser el artista Andy Goldsworthy (1956) quien, de alguna forma, reordena pequeños tramos de la naturaleza, algo así como un micro land art , o un ready made con elementos orgánicos.



En ésta obra, Cichocki pinta con aerosol un charco en la calle, los colores diseminados por sobre el líquido le dan una apariencia cercana a

En la obra mayormente notoria del artista Cichocki se interviene con pintura en espray sobre charcos dejados por la lluvia, los efectos logrados son increíbles, la superficie líquida permite una fluidez y mezclas de colores especial, con lo cual se asemeja a partes del cosmos, pero, es su estructura simbólica, adolece a la ocultación colorida o irónica (como trabajaba Christo al cubrir con telas obras arquitectónicas) de la vía, por la cual transita el desarrollo.

Por otro lado, el artista español Eltono (1975) crea series de postgraffiti a manera de mapas visuales, partiendo de sus ya muy conocidas figuras geométricas y líneas, las series están realizadas por colores por (lo general bicromías) y suele utilizar un color distinto cada día, a partir de una análoga serie de figuras geométricas, sus series incluyen esténciles en puertas de madera, hasta intervenciones en edificios.

Pared intervenida por Eltono en Waterford, Irlanda. Octubre 2012.

Eltono se distingue por su criterio constructivo y su sensibilidad en la localización, improvisa in situ formas y colores para integrarse en el equilibrio existente. Escoge casi siempre superficies desatendidas con la intención de reanimar su dignidad y para aprovechar la carga formal de las texturas envejecidas y geométricas. Tales soportes son a menudo poco visibles, lo que añade privacidad al encuentro fortuito con la obra. Renunciando a la visibilidad sacrifica un buen número de encuentros del espectador con su obra pero incrementa a cambio la capacidad de penetración de cada uno de ellos, sin embargo, también se puede decir que Buren, por ejemplo logra mayor nitidez y sentido en la propuesta al ocultar publicidad con sus series de líneas monótonas, a diferencia de Eltono que simplemente inserta líneas en espacios en deterioro.

Edificio en Madrid intervenido por Spy con la obra titulada “cameras” 2013

Conforme el Street art ha ido cediendo el paso al postgraffiti, cada una de las intervenciones ha ido acaparando estadios de mayor sutileza y destreza artística. Cada uno de los creadores intenta abrir un campo particular con cada una de sus propuestas, así, el español Spy arremete contra la invasión publicitaria retocando letreros y cambiando su sentido inicial por uno mayormente lúdico y/o urbano, altera señales de tránsito o escribe en muros la palabra mambo, incluso hace las mismas letras en metal de un metro de alto y las incrusta junto a una pileta. Una de sus conocidas series constaba de multitud de señales de tránsito alteradas, que no fueron divisadas, sino hasta que en un diario conocido de distribución gratuita se publicara sobre las intervenciones, entonces fueron retiradas, pero, la obra ya había cumplido su objetivo, pueda que Spy no intente precisamente llamar la atención o forzar la mirada del espectador, sino busque el encuentro, que en ese devenir interminable de imágenes el espectador se encuentre con su obra, como si fuera parte de un paisaje, un juego visual en donde se sobrepone la rutina por sobre del arte, y pasa desapercibido en muchos de los casos, lo que no quiere decir precisamente inexistente. El encuentro casi imperceptible de la obra constituye en realidad un atinado ejemplo del rol del

arte en la actualidad, en donde perdiendo su importancia lucha, sin saber que va perdiendo. En otras obras, el autor empaquetó con cinta de embalaje (obra titulada Wrap realizada el Alemania 2013) y con cinta de precaución patrulleros de la policía (obra titulada Caution realizada en Nueva York en 2008).

Uno de los escasos representantes del postgraffiti del continente asiático es Tsang Tsou Choi, nacido en la provincia china de Guangdong (1921-2007). El escribidor Choi intervenía en un barrio de Hong Kong que según, perteneció a sus ancestros, las frases escitas en las paredes constaban de los nombres de personas que forman su árbol genealógico a más del reclamo de sus tierras, este trabajo, que incluso constaba de una fase de restauración de los contenidos en caso de que empezase a borrarse le costó incluso el abandono de su familia, cuando, ni siquiera la policía le había molestado. Sus escasas obras son consideradas como patrimonio local en la actualidad.

Tsang Tsou-Choi, (el rey de kowloon) junto a una de sus obras, septiembre 2013. Foto: Ricky Chung

El postgraffiti como propuesta artística

El grafiti es parte de las subculturas desarrolladas en las grandes metrópolis como Nueva York, Paris o Sao Pulo, y corresponde como pasó con el punk, el break dance, el rap, o el hip hop (al cual se adhirió el grafiti) en una manifestación enteramente urbana, practicada por adolescentes y/o adultos, los cuales muestran una postura reaccionaria, o revolucionaria es sus propias sociedades. El grafiti surge de esta manera, y de la misma logra asentarse en algunas ciudades de América y Europa, pero, esa propia explotación de sí, primero como un nombre escrito en un lugar visible, más tarde con una estilización de las letras, para luego llegar a frases contestatarias o ingeniosas, y finalmente, abordar contenidos, experimentar superficies y dimensionalidades, crear estilizaciones válidas como propuestas artísticas, buscar y lograr relaciones de estructura, forma o contenido con la performance, instalación, o acciones de arte, es que logra su nueva categoría: el post grafiti, y es en este contexto, en donde esta manifestación urbana logra su objetivo, y trasciende ya no solo entre la sociedad adyacente, sino en el mundo de las artes, y evoluciona a la par con ella, he incluso es reinterpretada por connotados artistas como Damien Hirst, el cual toma una obra de Banksy.

La importancia de esclarecer entre definiciones de palabras como grafiti y post grafiti es prioritaria, pues, no existe ninguna representación dentro de lo que es propiamente llamado grafiti que corresponda a una categoría artística, lo que en esta escuela se encuentra son tags, estilizaciones de objetos y/o caricaturización de personajes, algunos trabajos claramente logran una factura impecable, técnicamente bien elaboradas, pero sin fondo alguno, su carácter intuitivo y/o empírico es visualmente apreciable, esto se ejemplifica claramente con la obra de Mr. Brainwash, (personaje creado en un mockumentary de Banksy) en donde, antes que obras de delicada estructuración, son representaciones panfletarias, parodias urbanas, claro, con su trabajo obtuvo fama, incluso la misma Madonna

utilizó uno de sus trabajos como portada del disco Celebration, pero, ni las cuantiosas sumas de dinero recibidas por sus obras, la fama, y la muy marcada amistad con Banksy, son suficientes para que sus obras lograsen lo que las del artista inglés, y es superar la condición de ilustración, no llegar a un blackout, lo cual supone una involución.

Os Gemeos en Sao Paulo es una clara representación del postgraffiti, Hambleton en Estados Unidos, Eltono o Daniel Buren dentro del postgraffiti minimalista, al igual que Cichocki, y sus siniestras formas de aprovechar superficies inusuales. Sin embargo, ni la neo figuración, o la transgresión de superficies tradicionales del grafiti, hacen que esta escuela sea considerada plenamente artística. Si se realiza un análisis a priori de la propuesta de grafiti en su estructura elemental, puede deducirse que la temática gobernante es social urbana, que no hay mayor sutileza en la selección de elementos, y si existen diversas formas, esta responden a acoples forzados, o incongruentes, y, aunque están en vínculo directo con el espectador, este no reacciona como debiera, pues la obra no forma parte de la existencia que el arte como tal lo dicta.

En el postgraffiti, el panorama cambia, pues, en primer orden, solo se considera postgraffiti cierto tipo de obras que cumplan requisitos, y en segundo, la diversidad de propuestas en fondo y forma es incomparable con su antecesor el grafiti. El postgraffiti entra en contacto con el espectador, no es un cadáver expuesto al aire libre, hilvana delicadamente sus estructuras y se acopla a la vista del espectador, y lo trasforma, una forma con un rostro capaz de mirar, como lo diría Serge Daney. El mismo hecho de pasar desapercibido corresponde a un intento de no ser obras stablishment que desesperadamente buscan contacto, sino al revés, un soirée que se esconde para que el encuentro sea de mayor fuerza y sentido. Corresponde a un acople de formas de acuerdo a cierta simbología sobre estructuras o superficies previamente estudiadas, normalmente no realizadas por antisociales o grupos hip hop, sino por

estudiantes o profesionales del arte, esto no significa que dentro de la escuela grafiti no haya nada rescatable, los mismos avant la lettre de Basquiat y Haring empezaron en las calles, puede existir obra de calidad superior al estándar, pero será mínima, la ley de probabilidad existe, hasta un reloj parado acierta dos veces al día, como lo diría Woody Allen.

Si observamos la obra de Vallauri en Sao Paulo, y su notable influencia en Os Gemeos de la misma ciudad, y la de Banksy, directamente influenciado por Bleck Le Rat por ejemplo, existen enlaces que hacen de estas obras artísticas; la mera representación queda de lado, no es el empirismo atrofiando la estructura de la obra, sino al contrario, obras al alcance de cualquier espectador. La idea pura retratada con sutileza y el entorno cómico, que casi nuca ha sido dejado por el postgraffiti. La figuración caricaturesca de Vallauri, Os Gemeos y Banksy constituye no una simple superposición de colores o formas sobre superficies planas, sino va más allá, aprovecha el site specific, engrana en paisajes, los reinventa, les da vida o los mata, literalmente, los dos artistas, y el colectivo Os Gemeos, no improvisan, pueda que Banksy continúe en la modalidad de grafitero nocturno, escapando continuamente de autoridades, justificando así en la mayor parte de sus obras el uso del esténcil, por la velocidad del mismo, pero nada tiene que ver con Blek, por ejemplo, y sus continuos roces con el artista inglés, cada uno, superponiendo o tachando la obra del otro, en este simple ejemplo, se muestra la condición del artista y la del simple grafitero, mientras Banksy interviene sobre la obra de Blek, sin anularla, Blek tacha, o crea un humor pueril, a partir de la creación ya existente.

Vallauri y Banksy tienen cierto paralelismo (incluso en el 2013 trabajaron juntos un par de obras en Nueva York) cuando muestran paisajes satirizados, con ligeras cargas de realismo mágico, en el caso del brasileño, priman las representaciones de mujeres, con objetos cotidianos como teléfonos (sobretodo), animales, tacones, símbolo utilizado de forma paralela a Tábara, pero con distintos

destinos, Banksy lo utiliza en un par de obras ligeramente escondidas de la luz solar, en ambos casos sobresale el dibujo casi exclusivamente lineal, dando color solo a centros de interés, contrastando con el trabajo mucho más detallado y coloreado del colectivo Os Gemeos, en donde se mantiene la actitud caricaturesca en sus elementos.

Todas (estas) "variaciones móviles (de postgraffiti) que se generan en el ambiente inducen incertidumbres, como lo diría Nelson Santos Avilés, una especie de intersticio, dicho así por Marxs, al referirse a las comunidades que escapan al cuadro económico capitalista por no responder a la ley de ganancia."(Bourriaud, 2006) El postgraffiti constituye así en el camino que logró hacerse destruyéndose a sí mismo, evolucionando voluntariamente de forma colateral de lado de las escuelas artísticas, no únicamente del lado de la destreza, pues ya Delacroix lo decía: no es en su destreza (hablando de pintores en su caso, pero se puede también decir lo mismo de los grafiteros) en lo que consiste su mérito. Consiguió con el tiempo erigir su nuevo terreno de desarrollo, crear infinitas formas de representación ya no dimensionadas por cánones tradicionales, sino creando estadios propios, utilizando el símbolo de una manera particular, un estilo, y una secuencialidad en la propuesta logrando saltos notorios como los de Basquiat, Haring, Buren o Banksy.

La asociación del concepto de cocido a lo civilizado en palabras de Claude Leví Strauss y de crudo a lo primitivo, "es una forma digerible para los nuevos soportes de arte procesual urbano, (el postgraffiti) intenta diluir las fronteras en experiencias intersubjetivas y colectivas"(Bbabba, 1994), alejadas del mainstream, y por supuesto también de lo underground, no se trata de reiterar procesos, ni insertar propuestas de artistas de zonas periféricas, como lo hizo la exposición cocido y crudo presentada en 1994 en algunas ciudades europeas, en donde no solo mostraron obras desligadas del círculo hegemónico del arte, sino que crearon estadios de desarrollo en los cuales quedaron circunscritos

procesos, pues es esto lo que hace del arte: relacional, coexistencia, y en caso extremos como Tiravanija, co-habitabilidad.

Al dejar un espejo en medio de una acera a una hora de concurrencia multitudinaria, este, primeramente llenaría la atención, pero no solo eso, llevaría a un actuar, aunque muy leve de la gente que frente a él se traslada, se mirarían en él, o lo mirarían a él, llevarían a su pensamiento un pequeño cigoto que les perturbaría un instante, y luego lo conversarían con los inmediatos interlocutores, o, preparar un esténcil con una hoja en blanco pegada de un lado, (Eltono)y adherirla por un tiempo determinado en una vía transitada para que sean los conductores y sus vehículos, quienes inconscientemente graben la textura de la vía en el papel en blanco, todo este proceso sería el que el arte relacional abrazaría para determinar que la obra no es de resultados, sino de procesos, aunque el primer ejemplo no se realiza con una obra de índole postgraffiti, plenamente puede acoplarse a la obra de Banksy, o cualquier otro representante de esta tendencia resultado de una bifurcación exitosa del arte urbano marginal.

FUNDAMENTACIÓN DEL POSTGRAFFITI

"Si el Fluxus como arte-diversión es simple, entretenido, y aborda temáticas triviales"(Maciunas, On art/Fluxus art a musement, 1965), el postgraffiti entona cierto paralelismo, lógicamente adquiriendo nuevos logros del arte, despejándose aún más de las doctrinas objetuales o conceptuales tan en boga a finales del siglo XX, logra, sosteniéndose en una broma continuada, como la vida de Groucho Marxs, exponiendo brazos minimales en casi nada comparables con las obras museísticas de Fontana o Sol Le Witt, Mimo Rubino, por ejemplo no podría compararse con ninguno de los representantes anteriores, ya que, para iniciar, es obra exterior, basado en el trampantojo, simple como Flavin o Hesse, pero nutrida de contenido.

Si a lo mejor se trata de encontrar escuelas aparentemente cortejadas con el postgraffiti, el pop art, al igual que el junk art, pueden estar emparentadas, pero de manera esporádica, a lo mejor el enlace tenga que ver con simbologías a partir de los materiales, o el empleo de los mismos, abanico que puede abarcar desde el assamblaje hasta esculturas o instalaciones como es el caso de Claes Oldemburg, artista a la cual si se la considera dentro de la categoría postgraffiti, (y a la vez -sobretodo- en el pop art)) por su visible apego a lo cotidiano, no así un Botero, que aunque trabaja escultura de elementos comunes, estos no dejan de ser representaciones naif, determinadas por su estilográfica.

Para determinar claramente los componentes que el postgraffiti acata, es necesario emitir criterios basados en estéticas recientes como la de Bourriaud, o Laddaga, sometiendo a las obras a los estudios planteados y desmenuzándolas de acuerdo a sus estructuras textuales, ya que las obras que conforman el "post" no pueden ser analizadas dentro de cánones renuentes y a lo mejor obsoletos, pues, a pesar de hablar de "reiteración" en el arte, este no se detiene, e intercepta formas de hacerse nuevo, evoluciona a la par con la sociedad, analizarlas desde el pasado sería ilegitimo, pues las obras quedarían reducidas en

su totalidad, negando casi por completo su existencia transformadora de las artes.

El postgraffiti como arte relacional.

Bourriaud (2006) inicia el prólogo de su libro Estética Relacional sosteniendo que la mayor parte de los críticos y filósofos se niegan a pensar (en) las prácticas contemporáneas (del arte) en su totalidad, (…) permanecen entonces ilegibles, ya que no se puede percibir su originalidad y su pertinencia si se las analiza a partir de problemas ya planteados, es decir, si el arte actual queda sometido a análisis e interpretaciones basadas en parámetros ya establecidos, escasamente se logrará valorar a su obra de forma totalitaria, pues siempre habrán sitios débiles para la estética ya planteada.

Categorizar una obra desde la praxis relacional, implica que esta debe tener, como su nombre lo implica: interactividad, resumiendo las palabras de Vanessa Beecrotf, se diría que en al arte relacional, interesa, tanto lo que se había previsto, como lo que realmente sucede, y, lo que Tiravanija sostiene: no es importante lo que se ve, sino lo que sucede entre las personas. Con estos enunciados, podemos determinar que el postgraffiti, se encuentra adherido dentro de esta estética, pero de una manera diferente a la mayoría de artistas analizados por Bourriaud, Cichocki por ejemplo, jamás podrá ser categorizado como un grafitero, sus obras se constituyen como relacionales, en ellas el resultado no es el resultado, sino la suma de procesos que dan como punto culminante la obra, pero no acaba allí, las utopías de proximidad quedan derrumbadas por la conexión experimental de sus habitantes senso-perceptivos. El "estar juntos", (existir) conviviendo obra espectador, arrastra cualquier emoción, que en el pasado quedaba relegada a lo visual, constituye una forma de vida, sin que esto cree conexiones con la obra del Brasileño Eduardo Kac.

El postgraffiti constituye en su forma la estructuración de acciones de arte que muestran resultados no terminados, es una demostración, para todos los hombres que vendrán de la posibilidad de crear significación estando al borde

del abismo, según palabras de Cornelius Castoriadis, el abismo sería el objeto, superado éste, lo planteado por el arte relacional accede ya no al concepto, ni a la forma u objeto, sino trasciende a la experiencia, una posproducción, (el artista como ente axial, y los espectadores como secundarios o terciarios) como lo definiría luego el mismo Bourriaud, en donde muestra, los modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo", a esto se une los escritos de Laddaga, y su Estética de la emergencia, en donde

> "se investiga sobre la proliferación de iniciativas de artistas destinadas a facilitar la participación de grandes grupos de personas muy diversas en proyectos donde se asocia la realización de ficciones o de imágenes con la ocupación de espacios locales y la exploración de formas experimentales de socialización (relacional)". Las nuevas ecologías culturales.(Laddaga, 2006.)

> "La actividad artística, siempre inmutable, deja entrever el avance que en algún momento fueron decisivos en el desarrollo de las artes como Duchamp para el dadaísmo y vanguardias posteriores, Warhol, para el arte superando su muerte, Kaprow, y el lenguaje de las instalaciones, Cage y el Fluxus, Beuys o Klein y su aporte para la performance, y, son estos mismos, los cuales a través de sus obras, crean los estadios en los cuales ha de forjarse los conceptos que no rigen, sino sostienen a los mismos, los críticos, han de asentar su valoración de acuerdo a la determinación del artista, quizá del mainstream, pero, ya no se rige tanto por la interpretación y el desenmascaramiento sino por su capacidad para hacer conexiones y recorridos: las teorías ya no están tan ligadas a esquemas articulados previamente." (Samir Kassir y Elias Sanbar. Artículo aparecido en Reveu d´études Plestiniennes, nº 40, 1991)

Así, el desarrollo de los mismos no está supeditado ni por artistas, ni por críticos, es tanto el artista que se adhiere a los conceptos en boga, como los estetas que

crean teorías a través de las obras, pero, en cualquiera de las dimensiones señaladas, el arte jamás será el mismo, podrá reinventarse, retroalimentarse, retomar, reinterpretar, pero asediará permanentemente lo no hecho, los espacios que osas entre virginidad y menarquía, pero no desde lo nuevo o por inventar, sino partiendo de la cosa en su habitad, y dentro de ello se intercalan las manifestaciones post, de las cuales se investiga.

"En nuestros días, las obras ya no tienen como meta formar realidades imaginarias, o utópicas, sino constituir modos de existencia, o modelos de acción dentro de lo real ya existente." (Bourriaud, 2006) Crear relaciones proxémicas entre objetos, inventar lenguajes, pero lenguajes interdisciplinarios, interactivos, no artista vs espectador, sino a la par. Bertrand Russell hablaba de que uno entiende al mundo de acuerdo al lenguaje, partiendo de esto, las obras se entenderían a partir de uno, y el lenguaje es personal, esto implicaría un entendimiento personal, pero la obra relacional no busca aquello, sino unificar esa percepción vivencial, atañer la diáspora de conceptos que en muchos de los casos tanto a ofuscado el new art para los tradicionalistas.

Hans Haacke, invitaba a varios espectadores a descifrar relaciones y encontrar contenidos ya inscriptos en las imágenes; en cambio, la generación siguiente de artistas consideraba la imagen como una relación social en sí, y al espectador como un sujeto construido por el objeto, su espectro, se logra entonces su aparejo, antes no dado. Y, es este mismo alegato que concentra el postgraffiti como un brazo del arte relacional, al analizar la obra de Spy, por ejemplo, sus señales de tránsito adulteradas, o sus intervenciones en postes y paredes, son obras tremendamente interactivas, el artista retoma un símbolo crucial en el desarrollo de las ciudades, como las señales, agentes estáticos e inertes, que desde su quietud mantienen el orden en las calles y aceras, Spy se basa en estas señales para crear imágenes relacionales, en movimiento perpetuo, muchos de los cuales pasan desapercibidos, pero son intrínsecos métodos de llegar a la

colectividad, en otras palabras, lo que Spy está haciendo, llega mucho más allá de adulterar una señas, sino crea un ambiente simbólico en torno a esta, abre un espacio de intervención de acciones y sentidos, perpetua el contenido de su obra hacia un plano de acción, determinado por la apreciación o la no visualización del elemento.

El que es comparable con SpY, es Dan Witz, pues también trabaja en señales de tránsito, con la diferencia de que el artista new yorkino introduce en las señales imágenes mucho más naturalistas, sin que esto ofusque el carácter mágico y cómico a la vez. Dan Witz, en su propuesta como artista urbano ubica personajes detrás de las líneas que perfilan las señales, por lo general, la acción contrasta con el carácter de la señal, con ello logra resultados parecidos a los de Spy, ambos dentro de un relacionismo sensorial.

Con Swoon a lo mejor se bosqueja la cotidianidad, pero, al igual que Spy, ella manifiesta permanentes interacciones urbanas espectador-obra, la artista señala que una de las marcas más profundas de la identidad es el de "temporalidad", el reconocimiento de su forma de ser y lo efímero de la expresión, concatenando con las palabras de Bourriaud se diría que su obra es una apertura hacia un intercambio ilimitado, única en su estilo, apenas asociable con ro and I´homme Pendu, distanciados por la técnica y los formatos, la primera se especializa en impresiones de tamaño real de personajes cotidianos adheridos a paredes con pegamentos vegetales, y completada con los fondos de las paredes, e intervenciones de la autora, el segundo, realiza animales mitológicos de gran formato, los cuales los mezcla con la participación de personas reales, un postgraffiti que utiliza la performance. Si bien los segundos realizan obras efímeras, esto no imposibilita la convivencia sensorial con la obra, he aquí la principal diferencia del postgraffiti con el arte relacional estandarizado por Bourriaud.

El post se basa estructuralmente en la convivencia sensorial y espacial con la obra, mientras que Parreno, Tiravanija, Félix Gonzales Torres, etc., se basan en la experiencia vivencial con la obra, esto no significa que las unas se encuentren lejos de las otras, sino que están unidas por los mismos canales que las separan, el arte analizado por Nicolás, es el que está dentro de galerías, plazas o centros de interés del arte, tiene un nivel de aceptación y captación grande comparado con el post, el cual, se desarrolla en terrenos totalmente urbanos, no demasiado accesibles por más vanguardista o contemporáneo sea la obra.

Otra de las diferencias sustanciales, corresponde a que los artistas señalados por Estética Relacional, son personas públicas, gente que puede acudir donde quiera con total libertad y presentarse con su nombre y apellido, mientras que los del post (en su mayoría) responden a seudónimos como una memoria de la cultura grafiti street, y no solo eso, sino porque sus obras tienen implicaciones políticas y sociales, y en algunos casos pueden ser procesador por organismos de ley, entonces, deben ocultarse bajo seudónimos, el caso más famoso es el de Banksy, al cual lo conoce la mayoría del universo artístico, y sus obras están entre las principales galerías, y en las principales colecciones de arte, es un personaje anónimo, ni siquiera se sabe con exactitud su nombre, en el documental Exit Through The Gift Shop, se lo muestra con pasamontañas y voz modulada, características que en nada impiden la creación de sus obras, es cierto que no tienen el mundo a su disposición como cualquier artista, pero cuando las luces despiertan, logran aún más que eso, pues el lugar no lo buscan, ni lo piden, solo intervienen en el, llegando incluso como el artista inglés a lugares como el muro de Gaza, o Disneylandia , y salir sin que casi nadie lo note, y si alguien lo hizo, calla por voluntad propia.

Las imágenes llevan inmiscuidos poderes de reunión, de concertación, Eltono e Invader hacen claramente aquello, sus obras son relacionales por su carácter de intervención primero, de coexistencia segundo, ambos utilizan formas

geométricas basadas en el Tetris, Pacman o Space Invader, como flash back´s para la memoria, el nombre de Invader, responde al juego de video, este grafitero representa las formas a base de cuadrados en distintos lugares de la urbe, Eltono por su parte, va un poco más allá, y crea formas geométricas de colores generalmente primarios, y los inserta en muros, o paredes enteras, incluso galerías, sin despegarse de su origen en los juegos de vídeo de los 80´s. Improvisa in site formas y colores sin romper la armonía existente en la pared o muro intervenido, se trata de un grafiti con adherencia minimal, asociable con Buren, quien también utiliza líneas, pero el artista madrileño es polícromo, y no utiliza vallas, sino que selecciona diversidad de formas geométricas, acordes a la arquitectura del lugar.

"Una vez que la elaboración secundaria del estilo ha recubierto el juego turbulento de las formas en el arte, ningún ojo humano, sea de nuestra generación o de las venideras puede ver nueva e íntegramente sus efectos," (Ehrenzweig, 1972) esto concatena con algunos aspectos del arte postgraffiti creado a partir de los años setenta, que oscila entre la desmaterialización de sus elementos y la existencia virtual en archivos permanentes como vídeo y fotografías. Los artistas, entonces, sostenidos por una memoria colectiva testigo se afianzan por medio de sus obras a un intersticio efímero, una existencia que a modo de la era digital aparece, se expande y desaparece dejando huella, pero sin que importe. Una visión holística que parte del espectador o del artista, pero incumbe a ambos.

Esto incluye la introducción de la performance o instalaciones e intervenciones en el medio como producción post, dentro de este tipo de ejecución, se encuentra Matthias Wermke, uno de los más relacionales, por el tipo de obras que realiza.

Wermke muestra, sin duda la vanguardia más desnuda e implicada, la más difícil de vender y la más relevante desde el punto de vista intelectual, sus obras están

dentro del site specific intervention, y corresponden verdaderos desafíos sus interpretaciones. Akay y Adams (artistas suecos), son también parte de este grupo, e incluso han trabajado juntos en algunas obras, ellos son capaces de crear elementos surreales, llevar a cabo intervenciones sugestivas, como por ejemplo las dos camas sobre un río con personas durmiendo en ellas, son obras que corresponden totalmente al espacio interactivo, por ende relacionales, sus obras son rostros que nos miran, nos contemplan como si fuéramos obras de arte. Nuestra necesidad es entonces ubicar nuestra visión sobre, y no entre, como lo permite el post.

Matthias Wermke y Adams cruzando el río Spree. Acción de arte llamado Border Crosser, Berlín 2009, imagen: Jürgen Große.

Al igual que Wermke, Brad Downey (1980) está dentro en esta índole, sus adoquines formando pirámides o muros son un ejemplo de la subjetividad interdisciplinaria que caracteriza al post, Wermke tienen entre sus principales líneas argumentales la visión del proceso de tránsito y de la zona fronteriza como espacios liberados. El artista vincula estas inquietudes con su infancia en los

últimos años del Berlín del este, presenciando intentos de escapada, y viviendo íntimamente el proceso de caída del muro.

> *"*EnBorder crosser (2006) Wermke cruza desnudo el río Spree junto al Bundestag, de este a oeste, siguiendo una conexión sugerida por las escaleras a ambos lados. Tres años después, Wermke y Adams duermen flotando en el río una mañana de verano, en un par de camas sobre balsas construidas por ellos mismos con styrofoam. En *Balloons* (2007) el artista escala las estructuras de metal de los puentes de Brooklyn y Manhattan para atar grandes racimos de globos en puntos muy elevados." (Abarca, 2010. Matthias Wermke, Arte desde el graffiti. Urbanario.es)

Estas intervenciones muestran el carácter de relacional, el mismo artista, en el colectivo Stop Making Sense por ejemplo, cuelgan un maniquí de uno de los cables del alambrado público, aquí no se puede hablar de obras tradicionales, ellas mismas intentan inventar encuentros posibles, tal y como la estética relacional lo demanda.

Cada una de estas obras, claramente no tienen que ver con performances en donde la gente actúa activamente para el desarrollo de la obra, no estarán directamente enclaustrados con los nombrados por Bourriaud, pero, estos artistas son parte de procesos, y sus obras consisten en la intromisión de actitudes sensoriales y en algunos casos físicas, esto hace del post, precisamente una categoría superior al tag del grafiti cliché. Constituyen micro-territorios, sin embargo su alteridad puede llevarlos a lo pacato.

Basándose en el hecho de que es el arte el que hace al arte, y no los artistas, y: un logro pictórico del artista no es su logro, sino el logro del color a través de él, se implanta un código, en el cual, los artistas solo serán instrumentos inconscientes al servicio de las leyes que los superan. El artista post intentará

crear relaciones en el público, se focalizará en la invención de modelos sociales, convirtiendo así, las relaciones en formas, según Bourriaud.

A diferencia del mainstream, el post no responde a los curules del arte ecléctico, éste busca modos de socialización en sociedades heterogéneas, es cierto que casi la totalidad de los artistas post tienen formación superior, y que algunos de ellos han logrado ingresar en los círculos de los comercios del arte, pero gran parte de sus miembros continúan asediando en silencio las calles a oscuras, persiguen la soiréea voluntad, Swoon, por ejemplo, ha aparecido en diversos artículos y libros de arte, fue entrevistada por New York Times, y sin embargo conserva su identidad oculta, como si se tratara de una acción de arte donde es parte de la obra permanecer anónimo.

Lógicamente el post no incluye ofrecerse para lavar platos de personas elegidas al azar (Ben Kimmont) o instalar una radio en una galería de arte e invitar al público a participar en una discusión que sale al aire (Lincoln Tobier), si incluye, por ejemplo elaborar cientos de carteles negros y pegarlos en diversos lugares de la ciudad, bloquear con cinta adhesiva los escalones de un puente peatonal, o dejar un conteiner atravesado en una calle (Santiago Sierra), o adulterar cómicamente señales de tránsito (Spy y Dan Witz),

> "o trasladarse acostado en una cama, sobre un río, o, construir un pequeño vagón impulsado a mano, (proyecto Zwischenzeit, 2008), para recorrer de noche las vías del metro de la ciudad, (Wermke) y de un segundo vagón desde el que Leinkauf (su compañero de trabajo) grababa. Los vagones están diseñados de tal modo que es posible plegarlos y transportarlos a modo de mochila, algo imprescindible dado que actuaron, por supuesto, sin permiso. La documentación resultante se instaló como una triple proyección en bucle de diecisiete minutos."(Abarca, 2010. Matthias Wermke, arte desde el graffiti. Urbanario.es)

Cada una de estas acciones son manifiestos de los artistas pos dentro de sus normativas inmersas en el arte, éstos se mantienen en una prolongada acción de arte, al permanecer al borde de la sociedad, como si en todo momento desarrollaran la obra, no son de momentos como sus compañeros analizados por Nicolás, sino, que estando al margen, son a la vez parte de un círculo al cual solo aparecen repentinamente para volver al anonimato, y conservar sus vestigios grafiti, y continuar creando.

En la Galería Umberto I, de Turin Italia, Eltono ubicó cinta doble faz en la pared de la galería diseñando un patrón, y una montaña de confeti en el centro. En la inauguración de la instalación, la gente interactúa pegando con sus manos o jugueteando entre ellos. Obra realizada en 2009.

En otro de los aspectos, donde los artistas post, engranan con los relacionales de Bourriaud, es "en la situación de que sus trabajos poseen un universo de formas, una problemática y una trayectoria que le pertenecen totalmente (excluyendo de este grupo a Eltono, o Swoon, o Rubino): ningún estilo, ninguna temática o iconografía se relaciona con ellos directamente"(Bourriaud, 2006), Banksy no responde sino a códigos temporales, si bien sus esténciles de ratas constituyen una iconografía, el artista inglés no está supeditado a no superarlos, crea, por ejemplo, cientos de billetes con la figura de la princesa Diana en vez de la reina Isabel, escapa de el arquetipo que resultaría si se mantendría dentro del esténcil, o cierto ícono únicamente, en otra obra, por ejemplo va a cierta calle

con pasamontañas, y se deja retratar por uno de los dibujantes que realizan retratos por el lugar, claramente con esto, Banksy es parte de este universo relacional, libre, y aún más libre si se trata de Wermke, Akay o Adams, Cichocki, Hambleton, Ro I´homme Pendu, los cuales han sabido ganarse un lugar en la producción post, y a la vez en el arte.

La emergencia del postgraffiti

Si se quiere relacionar el postgraffiti con Estética de la Emergencia de Reinaldo Laddaga (2006), se debe partir de lo que el autor llama "ecologías culturales", es decir, "el arte que debe practicarse en la forma de producción de objetos, o de eventos que se separen e interrumpan el curso habitual de las acciones en un mundo."(Laddaga, 2006) La relación compete al conglomerado de obras post que están dentro de las acciones, obras presentadas como posibles aperturas hacia un intercambio ilimitado, como lo diría Bourriaud, la principal diferencia entre la estética de Laddaga y la de Bourriaud, es que la del último se cimenta en las producciones actuales, totalmente del siglo XXI, y todo en análisis gira prácticamente sólo en él mismo, en cambio el crítico argentino parte de conglomerados posmodernistas, y de proyectos como La Commune(Paris 1871)de Watkins, los cuales no son necesariamente de los últimos años, se entiende, que, Papini(1881), creaba escenarios instalativos o performáticos en sus cuentos, como lo describe Camnitzer(2008), pero, al igual que el proyecto La Comuna, no representan avances demasiado visibles en el cambiante devenir de la historia del arte, pero si importantes.

Partiendo de tales nociones, lo de "ecologías culturales" es perfectamente válido para explicar la producción post en cualquiera de las dimensiones, Laddaga explica que "el arte a partir del posmodernismo deja de ser aislada, apoyándose en el criterio de Ranciere, el cual dice: el arte (de su tiempo) es una práctica cuyo momento decisivo es el aislamiento, la puesta a distancia de un fragmento de materia o de lenguaje que, en virtud de la interrupción de sus vínculos inmediatos con el espacio en el que viene a aparecer, se expone como portador de otras potencias. Y el artista es quien, desde un retiro, constituye una aparición separada y saturada, por eso mismo, de exterioridad. En Cambio las obras de nuestro tiempo, corresponden a ideas no extranjeras a sí mismas, es decir, en

ellas, el espectador presenta condiciones de posibilidad para sus propias decisiones" (Ídem)

Marlon de Azambuja, Potencial Escultórico, 2010, cinta adhesiva, banca, tamaño variable.

Marlon de Azambuja, por ejemplo, a diferencia de Daniel Buren, utiliza líneas gruesas de color, no las cubre como códigos de barras a lo Buren, sino rellena por completo los objetos intervenidos, empaquetándolas con cinta adhesiva, algo como un mini Land art de Christo. En otras ocasiones diseña jaulas de aves como edificios o crea a partir de líneas en el asfalto imágenes en trampantojo a la maniera de Rubino. Las gradas o bancas públicas cubiertas anulan con esto su función lógica, pues la cinta adhesiva cubre la silla de brazo a brazo impidiendo la función natural. Podría llamarse a esto intervenciones in-site, si es así, compartirían escenario con Santiago Sierra, con similitudes visibles, las escalas sean tal vez lo más diferente.

Laddaga, a diferencia de Bourriaud, prefiere utilizar collages, y diversidad de intertextualidades, haciendo difícil el análisis lineal de su obra, no existe una redacción limpia, pero analizar tal libro no me corresponde, lo que quiero con aquello aclarar, es que lo esencial es poco, a diferencia del gran afluente de ideas

y conceptos que nos deja Bourriaud, o Danto en su Fin de Arte, o Camnitzer en Didáctica de la liberación. El caso es que el postgraffiti estaría igual insertado en el campo de Laddaga, y lo emergente, pues, es la demanda de autonomía, como el mismo autor lo señala, lo que hace que el postgraffiti se dispare en multitud de direcciones. "Del colapso que genera lo enteramente incomunicable o la comunicación que se quiere absolutamente inmediata (los esténciles de Banksy). De ahí la tentación en la constelación de las vanguardias, en las letras, del jeroglífico y la glosolalia. De ahí la tentación en las artes visuales, de la grilla o el garabato."(Ídem)

En resumen, el libro habla de espectadores como colaboradores activos, y de las obras como escenarios vivos, los cuales son perfectamente acoplables a las obras del post, pues, desde el in-site, hasta la instalación, performance o intervención es abordado por el artista. El ejemplo más notorio de aquello es Banksy.

Los creadores post entrarían en la clasificación de Laddaga, cada uno de ellos han sabido crear sus propios estadios de excavación, cada uno de ellos aprovecharan a su modo los recursos que las nuevas formas de representación permiten, en esta lista estarán Mimo Rubino, Dr Hoffman, Banksy, Nele Azebedo, Claes Oldemburg, Ro and I´home Pendu, Os gemos, Eltono, Waldemar Zaidler, Santiago Sierra, Richard Hambleton, Daniel Buren, Vallauri, entre otros. Todas las obras de los artistas nombrados se diferencian por su técnica, espacio, lugar; construyen "marcos donde las imágenes pueden ser movilizadas para la formación de una colectividad quieta, pero sobretodo en movimiento." (Ídem)

El post dentro de la estética de hoy, según Aumont.

Hablando incluso de propuestas como las de Luis Caballero, Enrique Grau, Immendorff, Paula Rego, Liu Xiaodong, constituye un problema cuando se trata de analizarlas dentro de estéticas kantianas (a pesar de que sus obras corresponden a pinturas propiamente dichas, o sea, una forma de representación, a partir de recursos tradicionales), el problema surge cuando el nexo es débil, y, si se basa en Kant, y su tricotomía, (es decir, juicios basados en conocer, desear y sentir), o sus definiciones como, es bello lo que place universalmente sin concepto, se cae en el peligro de quedar varado en situaciones que oscilan en "lo bello", un concepto superado en el tiempo.

Aumont sostiene su libro en tales dimensiones, a pesar de que su obra corresponde a una "estética de hoy", sus argumentaciones corresponden a disecciones estéticas cartesianas, kantianas, incluso aristotélicas, haciendo imposible una comprensión total del arte de nuestros días.

Bourriaud (2006), en su prólogo de "Estética Relacional" habla de que no se puede percibir su originalidad y su pertenencia (en las prácticas contemporáneas del arte) si se las analiza a partir de problemas ya planteados o resueltos por generaciones precedentes. La tarea de un crítico corresponde examinar los problemas (artísticos) de épocas particulares, pero no solo como inventarios, y en el caso de Aumont, el problema se convierte en pandemia, cuando lo que analiza, apenas corresponde a propuestas artísticas de hasta la segunda guerra mundial, aun cuando su libro fue lanzado en el 2001. El abordaje sistemático de artistas, ya sea en cine (Bergman), arte plástico (Klein), fotográfico (Kertész), es de períodos o tipografías en los cuales no sería demasiado útil apoyarse, a diferencia de los precedentes en América que en cuenta toma Camnitzer (2008) en su libro "Didáctica de la Liberación", los cuales si apoyan, tanto teórica, como visualmente al desarrollo de un post propiamente dicho.

Para Aumont (2001), el arte surge de la conjunción entre necesidades, de dar existencia material a fuerzas invisibles, en uno de sus intertextos, adjunta a Bresson (1975), de sus NOTES SUR LE CINÉMATOGRAPHE (notas sobre el cinematógrafo) lo siguiente:

"Crear no es deformar ni inventar personas o cosas. Es anudar relaciones nuevas entre personas y cosas existentes y tal como existen."

Esta afirmación de Bresson, cineasta que aspiraba a captar lo que se escapa a la mirada ordinaria, lleva sincretismo con lo que Bourriaud afirma, sobre las relaciones interpersonales que debe tener una obra en la actualidad, es una de la partes más relacionales, conforme al arte de nuestros días del libro "Estética de Hoy" sin embargo, no corresponde a palabras del autor, sino a las del cineasta dicho. Aumont nunca analiza propiamente el arte actual como tal, sino sus pasos por la parte media del siglo XX, si bien habla de posmodernismo, y el abandono de la finalidad auto-expresiva del arte, no anudan mayor detalle.

Sosteniéndose en Brancusi-Steichen, dueño de aforismos vagatélicos como: es imposible establecer científicamente que algo sea o no una obra de arte, Aumont se distancia de una conceptualización temporal del arte y flota entre concepciones lejanas. Estas elucubraciones están distantes del post, con las afirmaciones de Aumont, y la precariedad de sus conceptos, haría que la valoración del post, corresponda a creaciones intrínsecas, "bellas" y su carácter de convivencia "ecológica", o inter relacional en el medio se vuelve incómodo e incompleto. Cómo se analizaría la obra de Daniel Buren o Ro and I´home Pendu, si sus creaciones no correspondes a las diagramaciones del libro de Jacques, a lo mejor con Swoon, no habría demasiada complejidad, pues sus formas naturalistas permitirían hablar de "representación", pero solo surgirían análisis breves, Banksy, no concatena con la estética de Aumont, analizarla desde tal punto de vista , correspondería a desaprovechar los lineamientos planteados por

el artista, dejando de lado toda la convivencia, el proceso, todos más allá de la experiencia estética anacrónica.

El artista post, no se interesa por lo bello, no es partidario de obras como resultados, sino como procesos, no es él, sino el medio, la convivencia, la inter relación con el espectador, el cual es a la vez parte de la obra, ya sea activo, o simple arquetipo nulo. El post corresponde a un eclecticismo típico del posmodernismo, del cual, tampoco se desliga el cine la música y la literatura, su desarrollo está íntimamente sujeto al desarrollo del arte en general, no por eso atado, ya que, los mismos conceptos que marcan el rumbo, son los que permiten la ruptura.

El post en Latinoamérica

Camnitzer (2008), a diferencia de Jacques Aumont (2001) o Reinaldo Laddaga (2006), realiza un mapeo mucho más completo (al igual que Bourriaud) del arte actual, sus concepciones parten de estéticas contemporáneas, incluso Bishop (2004), señalando que son preferibles las obras experimentales y con intenciones de intervenir en lo social.

El crítico uruguayo inicia su libro con los lineamientos que permiten visualizar un conceptualismo latinoamericano, habla del arte (en sus inicios separatistas del arte europeo) como compromiso con una vida mejor, aunque esta visión con el tiempo se haya vuelto anacrónica. Lo destacable es que sus pronunciamientos están en armonía con la producción de lo post, lo cual es importante en el desarrollo de un análisis paralelo entre la aparición y desarrollo del post en américa con el letrismo y/o conceptualismo señalado por Camnitzer.

Se analiza en el libro propuestas como la de Los Tupamaros en Uruguay durante los años 60´s, o la propuesta de Simón Rodríguez a inicios de siglo en Venezuela. Pero qué tiene que ver éstas propuestas, u otras, con el desarrollo del postgraffiti en América. La relación se da, en un orden claro, si bien, (en el primer caso) los Tupamaros no perseguían una estética, sino la erosión de información, es mediante aquello que consiguen una categorización (según Camnitzer) artística, luego comparable con el post en el resto del mundo.

"Los Tupamaros, demostraban que era posible utilizar la creatividad artística para afectar estructuras sociales y políticas. …tenían una gran densidad de contexto estético. Por primera vez un mensaje estético era entendible como tal y sin ayuda del contexto artístico dado por el museo o la galería." (Camnitzer, 2008. Didáctica de la liberación. Buenos Aires. Cendeac)

El trabajo del movimiento uruguayo conlleva al primer paralelismo en el sentido de que tanto post como Tupamaros, centran sus estadios de manifestación en zonas no artísticas, la diferencia es que los primeros lo hacían por estar fuera del mainstream, y remontarse a su origen, o sea la calle, los segundos lo hacían con intención publicitaria, y para entrar en contacto directo con el espectador, difundiendo su mensaje apolítico, o en contra de los partidos dominantes.

"El conceptualismo en América empezaba un aislamiento que luego ocuparía lugares importantes como el bon americano en literatura por ejemplo. En primera instancia, se aislaba del arte conceptual norteamericano, y en segundo, no solamente cuestiona la estética, sino también la actitud hacia el papel que tiene el arte, - la manera de producirlo, y el impacto que va a tener" (Ídem), esto es, aunar indirectamente los conceptos que más tarde Bourriaud aclararía con su estética relacional.

En primer término, lo que se intenta establecer, es la diferencia entre arte conceptual (el que estuvo vigente en Norteamérica y Europa) y conceptualismo, Camnitzer habla de "un arte conceptual como, un término que le da importancia excesiva a los parecidos formales como los trabajos conceptuales creados en los centros, e ignora la forma en que el arte se dirige a su público, … paradójicamente son las obras que no son accesibles, (esto es fuera del mainstream) fuera de su público primario, las que … tienen impacto local y una importancia cultural." (Ídem)

Por lo tanto, "lo que ubica a América latina en la "periferia del arte" no es el hecho de que los artistas se inspiran en el arte de los centros hegemónicos, sino la forma particular en que perciben ésta. "(Ídem)

Así, el autor intenta establecer los parámetros que hicieron de América un lugar distinto del mundo, por ejemplo, señala que el arte conceptual partía del objeto como concepto, mientras que en nuestro continente, si bien no había una teoría

fundamentada, los artistas intentaron infiltrar la política como parte del arte, por ende la afectación social, que es donde se encamina la producción post.

Simón Rodríguez tuvo mucho que ver en este sentido, pues su producción estuvo encaminada a la igualdad social y política del continente, su producción poética experimental estaría basada en caligramas, lo mismo pasó con Huidobro, no es que ellos la crearon, en realidad ya había aparecido en España mucho antes, sino que la utilizan de formas nuevas, haciendo del continente el lugar de desarrollo, que por su parte en ecuador, años después, sería desarrollado por Hugo Mayo.

Lo que une a Rodríguez con los Tupamaros y a su vez con el post, es el letrismo, muy presente en Banksy, por ejemplo, y el tratamiento de lo social, o en el caso concreto del post, en lo social. Tucumán Arde es un movimiento posterior influenciado por los Tupamaros, pero una vez más demostraron el aparejo de política y arte, y su discernimiento por diversos sitios totalmente alejados de los centros artísticos. Éstas relaciones tácitas, hacen que en América se dé una primera forma de post, tremendamente ligado a la política, surgirá en forma de carteles, que luego, Hambleton pegará en diversas calles, Tucumán Arde realizará también instalaciones, lo que luego hará Santiago Sierra, pero en espacios exteriores, sin carga política claro, o realizar sus "obras" en calles, cosa que todo el post realiza. Uno de esos claros ejemplos, son los pañuelos pintados en la plaza de mayo, Buenos Aires, constituye un verdadero postgraffiti, en 1983, años en los cuales, si bien Basquiat y Haring daban sus pasos, en realidad no se creaba una gran escuela post, sino aparecimientos ligeros.

Pero algo más que Tucumán, Tupamaros, Simón Rodríguez, forma parte de la creación experimental de la América, el continente entero en aquel entonces estaba (a diferencia norteamericana y europea) preocupado más por la realidad que por la abstracción. José Antonio Hernández, por ejemplo, pinta "libertad pr" y marcas de balas en una pared, José Balmes pinta grafitis con mensajes de

oposición al imperialismo norteamericano, el grupo CADA (Colectivo de Acciones de Arte) distribuye leche en un lugar determinado, para luego, con los envases recuperados realizar obras, además consiguen una página en la revista Hoy de chile, la cual, se publica casi en su totalidad en blanco, el único texto publicado decía:

"imagine esta página completamente en blanco

imagine esta página completamente en blanco como la leche consumida a diario

imagine a cada rincón de Chile privado de leche diaria como páginas blancas para ser llenadas" (Camnitzer, 2008. pag 116)

Éstas obras constituyen verdaderos cimientos en los cuales, el post, sin saberlo, a la postre acataría, pero ni Camnitzer, ni otros críticos hablan de aquello, o, mejor dicho, los análisis y pronunciamientos estuvieron deslindados del propósito post, la obra sobre la leche tuvo multitudinarias recreaciones a lo largo del continente, la obra de "libertad pr", mostró su continuidad en trabajos de Alfredo Jaar con letreros en Santiago para preguntar: "¿Es usted feliz?", por el marco que atravesaba el país en aquellos años, la obra es contextual, al igual que las anteriores.

Cabe señalar que cada una de éstas obras se constituye como pilares en el advenimiento de trabajos posteriores como los de Vallauri, Os Gemos, y de ellos, ya escapándose del post, únicamente adherido por la estilográfica Alberto Mont. Si bien el trabajo de América es un pilar en el post, no lo es a escala universal, sino de acá, no se puede hablar de Mimo Rubino o Eltono influenciados por escuelas latinoamericanas, pero si al hablar de Vallauri, u Os Gemos.

De la propia boca de Antonio Caro, se puede escuchar decirle que no se inspira, sino trabaja sus temas de acuerdo a la realidad de Colombia, eso sería trascendental, a la hora de ponerlo del mismo lado del post, sus temas siempre fueron contextuales, desde 1972, por ejemplo, firmó un sin número de veces con la rúbrica de Manuel Quintín Lame, un líder indígena, símbolo colombiano de la lucha por las tierras recuperadas a sus gentes, antes en manos de terratenientes blancos, la obra corresponde a "arte idea": arte conceptual, pero es contextual, o sea, lo que Camnitzer manifiesta repetidamente como conceptualismo, es precisamente ésta característica la que une la brecha post con las manifestaciones artísticas del continente. Caro al igual que otros artistas en América si bien crearon obras inmersas en elementos pop, no utilizaron el ícono como símbolo de consumo, pues, a la vez, sería un símbolo agitador. Cualquier producto de consumo no inspiraría un arte importante en América, nuestro continente, a diferencia de la parte anglosajona, no pensó en términos de problemas para presentar mediante el arte pop, objetos de maneras frías y despersonalizadas, sino ser eficiente y perturbador, como lo señala Ferrari, a esto se le debe agregar la carga política y social que impactaría de forma sui generis en América. En resumen, la obra plástica en América es infinitamente contextual, de allí que gran parte de su obra, ya sea por el contenido, o por el proceso, lugar o punto de fuga, este íntimamente ligado con el desarrollo del postgraffiti.

Antonio Caro realizando la grafía del líder indígena Manuel Quintín en uno de los cristales de un local comercial. Obra realizada desde 1972.

Ya recapitulando, el conceptualismo en nuestro continente introdujo la idea del arte como perteneciente al dominio público, una expropiación del objeto artístico en nombre del público, que es exactamente lo que persigue y realiza el post. La misión que persiguió a los creadores fue antes que crear nuevos ismos, buscar la re significación del contenido, sin introducir cambios en el objeto. Con su trabajo, lograron un incremento de la libertad en la toma de decisiones, desbaratar el museo como "institución educacional", espacializar el lenguaje, en esto son claros ejemplos Max Aub, Juan José Tablada, Nicanor Parra, León Ferrari, el mismo Luis Camnitzer, Antonio Caro, etc.

CAPITULO II

ANALISIS DE LOS ESTÉNCILES DE BANKSY

Contexto histórico, social político, cultural y artístico de la obra de Banksy

Banksy es un “artista urbano” anónimo casi en su totalidad, su obra, técnica, temática ha sido recogida en los libros por él mismo trabajados: “Banging your head against a brick wall” (Golpeando tu cabeza contra una pared de ladrillo)2001, “Existencilism” (De existencialism -existencialismo- y esténcil -plantilla)2002, “Cut it out” (Recórtelo)2004, “Wall and Piece” (Muro y pieza) publicado por Random House 2005, y el documental “Exit through the gift shop” (Salga por la tienda de regalos) 2010 nominada al premio Óscar como mejor documental, y el documental de Channel 4 llamado "Graffiti Wars" 2011 que habla del conflicto entre Robbo y Banksy. Este enigmático personaje ha realizado obras importantes como: grafitis hechos en el muro de la franja de Gaza (2005), en prisionero de Guantánamo inflable colocado en Disneyland (2006), la cabina de teléfono británica colocada en el barrio de Soho, Londres (2006), los billetes falsos de 10 libras con la cara de Lady Diana en vez de la Reina de Inglaterra (2004-2006), y hasta se rumoró desde una página web del Reino Unido, a mediados del 2011 su intervención en El Cristo Redentor de Rio de Janeiro, convirtiéndolo en un Osama Bin Laden extendiendo los brazos con dos impactos de bala en el pecho, pero solo se trató de una broma, aunque el monumento si ha sido intervenido por grafiteros informales.

El “artista” de origen inglés se constituye como un ícono en el postgraffiti, puesto que sus obras han sido exhibidas en grandes museos como el Brooklyn

Museum, Metropolitan Museum of art, el MoMA y el Museo Americano de Historia Natural en Nueva York además del TATE Modern de Londres y el Louvre de Paris, sus obras han sido interpretadas por personajes reales y fotografiadas por Nick Stern, o dados vida mediante gif por el artista serbio ABVH, apareciendo incluso hasta en Los Simpson en el capítulo 22 MoneyBART de la temporada 22.

Su obra gira alrededor de una crítica hacia lo establecido, al sistema socio-político y económico, lo ha hecho a partir del sus primeros esténciles en su ciudad natal Bristol en 1992, luego en 1993 ya en Londres dónde satirizaba ratas, según el propio artista influenciadas por Blek le Rat, más tarde se inclinó por la utilizar íconos como policías, militares, niños, siempre bajo la ironía poética, lo mágico, y hasta lo provocador, ya sea por el contenido o el lugar, ejemplo del primero sería sus esténciles en Londres realizados en torno a los juegos olímpicos de forma paralela, y del segundo, los trabajos en el muro de gaza en el 2005.

Banksy es un artista callejero errante, alguien que a pesar de tener un prestigio enorme a nivel global, se mantiene en el anonimato, algo así como si su propia vida oculta fuera la representación de la existencia silente de una persona común, y es el medio próximo, el evidente, el de la globalización representado en cada uno de los trabajos. El mundo en el que opera el grafitero inglés es el de las transnacionales, el de los países tercermundistas proveedores de materia prima a los de primer mundo, el de la globalización de medios de comunicación como televisión o INTERNET y mediante ellos, la inserción cultural, con ello la multiculturalidad, lógicamente con el debido desnivel, pues las grandes potencias convierten en gregarios a sus naciones dependientes.

Es cierto que los tiempos de imperios son historia, pero también es cierto que el capitalismo mantiene un sistema de explotación del hombre por el hombre, esto hace que haya dominadores y dominados, que cada estado potente se valga de cualquier artimaña capitalista para someter a sus “súbditos” y mantenerlos en el subdesarrollo, América siempre ha sido uno de los

continentes amarrados al mainstream, y no solo artístico, sino en cualquier ámbito, es suficiente recordar la dependencia de culturas ibéricas por siglos y la posterior también dependencia del país del norte, los Estados Unidos. Pero, como ya se lo dijo, la dependencia económica no es lo único, África por ejemplo vive una a-culturización de países como Francia o Inglaterra, mientras que la mayoría de América recibe tal influencia de Norteamérica, en realidad el proceso de globalización no ha creado la unificación de costumbres y pensamientos, sino expandir la incidencia de las potencias a escala universal, así podemos citar el ejemplo de miles de ecuatorianos adorando a cantantes orientales gracias a la incidencia del Punp It Up, o la globalización de subculturas como los EMO, o Hipsters.

El principio que destaca en este concepto es el de un mundo interrelacionado, con estrechez de vínculos económicos, políticos, sociales y culturales producto de las tecnologías de la información y la comunicación (TIC), particularmente INTERNET, como disminuidoras de las distancias y de incomprensiones entre personas y como promotoras de la emergencia de una conciencia global a escala planetaria, al menos en teoría. Esta profunda interrelación entre todas las regiones del mundo originaría una poderosa red de dependencias mutuas y, de ese modo, se promovería tanto la solidaridad como la lucha por los mismos ideales. Por otro lado, como la teoría del efecto mariposa sostiene, un acontecimiento particular en un sitio determinado, por muy alejado que esté, podrá provocar efectos globales, es el caso de la interdependencia financiera, y el colapso por efecto cadena del poder económico. La comunicación por satélite permite la difusión de datos a escala global en cuestión de segundos, y esto permite adoptar medidas cautelares en caso de requerirlo, se recuerda las campañas mundiales de la gripe aviar, y la AH1N1, que en otras circunstancias hubiese sido imposible mantener casi en control total el brote. La solidaridad es también mayor de forma virtual que en la realidad, se empieza a trasladar la necesidad de reclamo a plataformas irreales,

es decir, el compromiso de ayuda ya no termina en el estrato físico, sino en la conciencia, lo cual hace que no sea necesario ayudar, sino mostrar intención de ayuda, se recurre a la nada. La ayuda debe ser supeditada en nuestro tiempo a un forzamiento (un desastre natural) por ejemplo, y no de otra manera, Ghana (por ejemplo) se llena de electrodomésticos usados provenientes de Europa, con lo cual ocasionan sobrecargos en consumo de energía, y la chatarra como resultado, al no existir plantas de procesamiento, crean vertederos junto a ríos y dañan el medio ambiente, sin que sea plausible una ayuda, pues el deterioro es lento, hace falta un boom para llamar la atención.

Pero sin duda, el "instrumento" que mejor ha podido globalizarse es la tecnología, más países tienen satélites en órbita, la población media disfruta de teléfonos o reproductores de alta tecnología, computadores e INTERNET cada vez más interactivos, útiles, inteligentes, pero hacedores de hombres dependientes, consumidores, y gracias a esta mecánica de supervivencia de la industria, el colapso ideológico a escala global, pero esto representa una ironía, pues el mismo INTERNET permite la universalización de conocimientos, tecnología, servicios, pero a mínima escala, a pesar (por ejemplo) de existen solo en Ecuador millones de usuarios de la red a diario, es una ínfima parte la que lo utiliza con fines formativos.

La explotación de recursos representa un axial en la producción no sólo de Banksy, sino del post en general, pues, son años en dónde el peso del combustible fósil empieza a desmejorarse, los recursos naturales escasean, el efecto invernadero producido por el esmog acelera el deshielo de los casquetes polares, con esto el aumento del nivel de los mares produciendo desastres naturales en las zonas costeras, este efecto invernadero también ocasiona veranos muy secos, provocando simultáneos incendios en varias regiones del planeta, perdiendo bajo el fuego millones de hectáreas de follaje y especies endémicas. La población éste año alcanzó los 7 mil millones de personas, con

China delante como el más poblado, pero con una jerarquía a perderse dentro de una veintena de años por la india, país más pobre, por consiguiente, con mayor índice natal.

En resumen, el mundo atraviesa etapas de múltiples cambios con olor catastrófico, las nuevas generaciones aunque no siguen rígidos controles de natalidad tienen menor descendencia. Luego de un abuso desmedido de combustible fósil, los combustibles alternativos son mejor aceptados pues, organizaciones a nivel mundial establecen pautas para un mejor y sustentable desarrollo de la humanidad, viéndose en la obligación de tener el tema energético como algo prioritario de sus discusiones. Todo desarrollo sustentable debería basarse en energías ecológicas y economías de vinculación social, precisamente lo que escasea. Potencias como Norteamérica no cesan en sus políticas de extracción de petróleo o gas natural en países del medio oriente, creando espacios de conflicto, la universalización de la cultura se puede avizorar sin tanto problema, lo vernáculo sólo queda restringido a pequeños poblados, con fuertes lazos de memoria cultural. El arte ya no es conceptual, ni conceptualista, los nuevos órdenes de "ecologías culturales" se respiran en la producción de artistas jóvenes, aun se percibe la unificación de corrientes artísticas, pero no a una escala Fluxus, sino de acuerdo a la utilidad, o proceso de la obra, pues lo relacional está en boga, y sus destellos aparecen en varias latitudes del planeta.

Rifkin (2000) en La era del acceso plantea: "conviene saber, qué significa vivir en un mundo donde las redes electrónicas remplazan los mercados, y donde la importancia de tener acceso es mayor que la de tener propiedades, en donde la misma cultura se convierte en mercancía". (Rifkin, 2000) La cultura de la televisión y las transnacionales, la moda pop y el consumismo, y el poder en manos del G8 son denominadores comunes en nuestro medio, y, aunque la plástica ya no persigue intereses netamente políticos, su incidencia es palpable

desde diversos ángulos, la sátira, ironía, humor negro, son mecanismos utilizados por el artista urbano para proyectar su punto de vista respecto al medio. Si se habla por separado del contexto artístico de Banksy, se lo adentra en la producción post, la del esténcil irónico, ya se dijo anteriormente que su serie de ratas era claramente incidencia de Black Le Rat, pero el resto de su obra se adentra al espacio, la intervención, el eclecticismo, la reinterpretación, y la performance, su obra constituye el claro ejemplo del arte en nuestros días, del arte de procesos, propuestas perdurables o efímeras alejadas del mainstream, Banksy es la clara representación del artista de hoy, el más libre, sin estilos, son firmas de identificación, el arte de hoy representa la acción, y el post es acción.

BIOGRAFÍA

Banksy aparece oculto tras el abrigo negro en el documental sobre él mismo titulado: exit trough the gift shop

La verdadera identidad de Banksy siempre un secreto difícilmente conservado, se ha realizado incluso minuciosos estudios para dar con él, concluyendo que es imposible encontrarlo, un periodista incluso señaló que Banksy era uno, y varios a la vez.

Por el mismo motivo de que no se puede dar con el artista, alrededor se ha creado una serie de mitos, que alejados o no, constituyen un enfoque de lo que es Banksy. Se sospecha que su verdadero nombre es Robin Banks y antes de ganar prestigio como grafitero trabajaba de carnicero. También se ha especulado que sus padres (los padres de Robin Banks) desconocen el paradero y actividad del mismo.

Incluso existe la sospecha urbana de que Banksy es en realidad un colectivo de artistas y no existe en absoluto.

Después de un exhaustivo trabajo de un año de duración, en julio 2008, The Mail on Sunday llegó lo más cerca que sea posible de revelar su identidad.

La investigación inició con una fotografía tomada en Jamaica que supuestamente es de Banksy, el personaje de la foto es un hombre de 30 años aproximadamente, viste una camisa azul y pantalones vaqueros, un rostro ligeramente sonriente y una lata de aerosol a sus pies.
Cuando la imagen se publicó lo que parecía ser el primer eslabón del anonimato con el que el artista se ha protegido,incluso cuando su obra atrajo la atención del mundo del arte, sin que por eso, se diese con su paradero. Lógicamente Banksy negó que la imagen fuera suya.

Con esta fotografía, viajaron hasta Bristol, donde se pusieron en contacto con un hombre que afirmaba haber conocido al artista y que era capaz de dar un nombre.
"El hombre de la fotografía, insistió, era conocido como Robin Gunningham - y que no requería mucha imaginación para averiguar cómo ese nombre podría dar lugar a la Banksy apodo." (www.mailonsunday.co.uk)

La investigación señala que los posibles padres son Peter Gordon Gunningham, de 66 años, un gestor de contratos retirado de la zona de Whitehall de Bristol y su madre, Pamela Ann Dawkin-Jones, de 67 años, fue secretario consejero en la sociedad, y creció en el ambiente exclusivo de Clifton. Ahora trabaja en un asilo de ancianos. Sin embargo ellos mantienen un silencio hermético al hablar de su hijo, el posible Banksy.

En 1984, en ese entonces Robin de 11 años, ingresa al Bristol Cathedral School, donde años antes había pasado por sus aulas la súper modelo Sophie Anderton.

Los investigadores señalan que es difícil imaginar a Banksy, el renegado anti-autoritario, como un escolar público deambulando por el antiguo monasterio del siglo 17, con sus patios interiores y el alumnado siempre rezando.

En una entrevista en 2006 con la revista Swindle dirigida por Shepard Faireyy que no se publica desde 2009, Banksy dijo: "Vengo de una ciudad relativamente pequeña en el sur de Inglaterra. Cuando tenía unos diez años de edad, un niño llamado 3D estaba pintando las calles duro. Creo que había estado en Nueva York y fue el primero en traer de vuelta a la pintura en aerosol Bristol. Crecí viendo la pintura de aerosol en el camino y las calles, antes en una revista o un ordenador."(Fairey, 2006. Swindle magazine)

En su libro Wall and Piece, dijo: "Cuando tenía 18 años, pasé una noche tratando de pintar tarde otra vez en grandes letras plateadas burbujas en el lado de un tren de pasajeros. British Transport Police apareció y me trizas huyendo a través de un arbusto espinoso. El resto de mis compañeros llegaron al coche y desapareció así que me pasé más de una hora escondido debajo de un camión dumper con aceite de motor con fugas por todas partes." (Banksy, Wall and Piece, 2007)

"Cuando estaba allí escuchando a los policías en las pistas, me di cuenta de que tenía que cortarme el tiempo de la pintura en la mitad o renunciar por completo. Yo estaba mirando hacia arriba en la placa de estampado en la parte inferior de un tanque de combustible cuando me di cuenta de que sólo podía copiar ese estilo y hacer que cada carta alta 3 pies.
Llegué a casa por fin y se metió en la cama junto a mi novia. Le dije que había tenido una revelación de la noche y me dijo que deje de tomar fármacos que abandonarlo porque es malo para el corazón. "(Ídem)

Fue a partir de en julio de 2003, que Banksy empezó a ganar notoriedad. “Entre las obras se incluían cerdos vivos y una novilla rociadas con un retrato de Andy Warhol. La reina era representada como un chimpancé. Un activista por los derechos animales se encadenó a las rejas de protesta, pero la RSPCA (Royal Society for the Prevention of Cruelty to Animals) dio el visto bueno.” (www.mailonsunday.co.uk)

Su arte urbano combina escritura con una técnica de estarcido similar a Blek le Rat, quien empezó a trabajar de eso modo en 1981 en París. Banksy reconoció la influencia de Blek aludiendo la genialidad de su predecesor visionario veinte años antes que él. Sus obras se han hecho populares al ser visibles en varias ciudades del mundo, especialmente en Londres.

Homenaje a Tom Waits, Obra realizada en 1983 por Blek le Rat, en la que se observa la utilización de plantillas o esténciles como luego Banksy también utilizará. Blek es considerado el padre artístico de Banksy.

El artista londinense aborda temas que incluyen ratas, monos, policías, miembros de la familia real y los niños. Además de su trabajo en dos dimensiones, una de las célebres instalaciones de Banksy es la de un elefante vivo pintado con un patrón de papel tapiz victoriano, tal provocó controversia

entre los derechos de los animales. Otras piezas polémicas es la realizada en el muro de gaza entre Israel y Palestina en el año 2005. Ha reinterpretado una obra de Monet de la serie Nenúfares, además, uno de sus esténciles es parte de la portada del disco Think Tank de Blur.

En el carnaval de Notting Hill, 2004, 200 billetes falsos fueron arrojados a la multitud que luego trataron de gastar en los comercios locales. En vez de leer Banco de Inglaterra, se lee Banksy de Inglaterra y en lugar de la cabeza de la reina, la de la princesa Diana, uno de estos billetes se lo vendió en internet por 20, 000 libras. A finales de 2005, "Robin" recibió una gran cantidad de atención de los medios para un espectáculo en una galería londinense de Notting Hill área que contó con 200 ratas vivas corriendo sobre como parte de la experiencia del arte visual. Para eliminar cualquier riesgo para la salud, habían sido especialmente criadas para ser libres de la enfermedad. El artista explicó el razonamiento detrás de los roedores en una entrevista con el *Times,* de Londres como un intento de ser "deliberadamente entretenido. "Yo no cruzo la ciudad para ver una exposición de pintura, pero me gustaría cruzar la ciudad para ver 200 ratas." (TIME magazine, abril 2010)
En 2006, en la fecha del lanzamiento de su álbum debut, Banksy introdujo 500 discos compactos falsos de París en varias tiendas de música del Reino Unido. La portada del disco había sido adulterada, en ella aparecía la estrella norteamericana en topless con cabeza de perro, además el contenido del disco constaba de remixes de las canciones originales.

El periodista Max Foster (2008) se refiere a los crecientes precios del (post) grafiti o arte callejero como "el efecto Banksy". El interés por Banksy se intensificó aún más con el lanzamiento del documental "Exit through the gift shop" en el 2011, obra como ya se dijo, nominada a un premio de la academia.

ANÁLISIS DE LA OBRA DE BANKSY

Análisis estético, simbología, tema.

El trabajo de Banksy no se centra en íconos o elementos gráficos repetidos a través de esténciles aquí y allá pero al mismo tiempo es fácilmente reconocible tanto por su forma como por su contenido. Sus acciones transmiten en todas y cada una de las ocasiones una especial mezcla de crítica e ironía inteligentes y cáusticas muy poco habituales. Especial repercusión han tenido sus múltiples acciones en museos importantes sobreponiendo elementos preparados con antelación y que en ocasiones han permanecido durante varios días o incluso semanas. No menos sorprendente resulta su uso de plantillas sobre seres vivos como vacas en el campo o en animales dentro de zoológicos o también sus alteraciones de elementos urbanos como pasos cebra o conos que se usan para redirigir el tráfico durante la ejecución de obras.

Si el efecto Banksy ha afectado a alguien especialmente es al francés Blek le Rat, pionero del arte urbano a la europea, que comenzó a actuar en París en 1981. Blek fue el instigador y principal actor de la saludable escena de arte urbano parisina de los años ochenta, basada en la figuración y el uso de plantillas, que desapareció de las calles con la llegada del grafiti neoyorquino en el cambio de década.

Ni Blek ni ninguno de sus contemporáneos llegaron a establecerse como artistas profesionales. Hubo varias exposiciones e incluso una subasta que alcanzó precios entonces sorprendentes, pero la burbuja estalló sin mayores consecuencias. Es posteriormente, con más de cincuenta años, cuando Blek vive del arte, y gana cuantiosas cantidades de dinero, eso sí con la ayuda indirecta de Banksy al reconocerlo como su maestro de estilo.

La mayor parte de vida artística urbana de Blek la supo llevar en un anonimato casi completo, salvo por amigos cercanos y de oficio apreciadores de su propuesta, sin embargo, después del reconocimiento público que hace Banksy, que se ve asediado de invitaciones a exposiciones, publicaciones y entrevistas. Esto es así porque "las obras de la superestrella del arte urbano, Banksy, recuerdan bastante a las de Blek. El mismo Banksy no oculta el parecido y se reconoce heredero de Blek, lo que ha propiciado el súbito éxito del francés."(Abarca, 2011. El papel de los medios en el desarrollo del arte urbano. Urbanario.es)

Las paredes que Banksy selecciona son grises y comunes, muestran el deterioro del tiempo o la intervención empírica de las mismas con intenciones grafiteras, entonces, al intervenirlas, (el postgraffiti) rompe esa monotonía al transformarlas en figuras o colores, darles vida, a partir de imágenes nuevas que aportan al paisaje urbano. El artista urbano toma justamente el abandono y el desinterés que conllevan las paredes, símbolos del enclaustramiento socio-visual posmoderno, y les da un valor no sólo estético, pues se hacen parte del patrimonio común, las rescata de la apatía. Es, a la vez, muy honesto con ellas pues las interviene o transgrede pero sin transformarlas en algo diferente, pinta un paisaje selvático o distorsiona las grietas existentes con figuras analógicas a la forma accidental, a pesar de haber sido intervenidas, siguen siendo paredes, pero a la vez se han convertido en una pieza artística.

Banksy es un ejemplo evidente de cómo la cultura suburbana, incluyendo en punk, el rap, son aceptados finalmente por el establishment. Es innegable también la influencia del pop art al descontextualizar íconos o imágenes cosmopolitas en situaciones absurdas o desacralizantes y utilizar este concepto de "fábrica" en el arte. Se diferencia de estos movimientos -aunque son parte de él- no porque se masifique y sea alabado por coleccionistas que le dan un buen precio (así como sucedió con el punk y el rap), sino porque la gente ha entendido

su mensaje enmarcado en un activismo político-poético que señala con voluntad, ingenio y valentía las contradicciones, vacíos y problemas del mundo contemporáneo. Devuelve el arte a su sitio como expresión de los devenires del ser humano al instalarlo en el lugar mismo en que transcurre la vida en la era del capitalismo avanzado. Reinventa el arte urbano apuntando a quienes debe apuntar: las grandes transnacionales, el sistema político institucional, las leyes, los organismos represivos militares y la apatía ciudadana.

La primera obra a ser analizada del artista urbano Banksy corresponde a una de los esténciles exhibidos en el Bristol's City Museum y Art Gallery de Londres en el año 2009, y realizado en Mali – África en el año 2006, conjuntamente con algunas plantillas más. "La exposición incluía una reinterpretación de Las Espigadoras (The Gleaners), pintado en 1857 por el francés Jean-Francois Millet, una pieza de mármol con la frase de Pablo Picasso "the bad artist imitate, the great artist steal" (el mal artista imita, el gran artista roba) tachado su nombre y debajo puesto el de Banksy, una pintura de la sala de reuniones de los diputados del reino unido llena de chimpancés, la instalación de un quemado helado furgoneta, hasta una revisión de su genial instalación Village PetStore and Charcoal Grill que realizó hace un tiempo en New York,"(www.Bristol.gov.uk)sus series de monos con chalecos escritos con mensajes, una escultura de tipo griego con minifalda, una gaseosa y un cigarrillo, un paisaje romántico escrito "the exit gift shop", en total 100 obras entre instalaciones, esténciles y pinturas reinterpretadas.

En este esténcil realizado en Malí, África 2006 se muestra claramente la importancia que juega el espacio y sus características particulares, con el cual se logra un efecto de acople, y no de invasión como sucede normalmente con el grafiti.

La obra central es realizada en una de las humildes paredes en Tombuctú situado en la nación del oeste africano de Malí en el borde del Sahara aparentemente en 2006, el esténcil corresponde a uno de una serie pequeña, en dónde se muestra niños en diferentes acciones, como por ejemplo: un niño sentado en una humilde tina y mirando al espectador, una niña de color sentada con su mano derecha ligeramente levantada intentando hacer que se pose un pájaro amarillo de forma estilizada, dos aborígenes cazando a un toro realizado a partir de una pared que pierde su revestido. La obra muestra una humilde señora poniendo a secar las franjas de la cebra que a su lado espera, junto a sus pies hay un recipiente, donde sugiere la obra, son lavadas las franjas. La obra representa a una de las especies enigmáticas del continente, el perisodáctilo corresponde a uno de los grandes animales del continente negro, acompañado de leones, impalas, guepardos, cocodrilos, rinocerontes, elefantes, búfalos, jirafas, también es de los migrantes que junto a rebaños de Ñus atraviesan kilómetros de sabana en busca de agua y alimento. El animal, tiene una ligera semejanza con el extinto Quagga sudafricano, que era una variante de la cebra común, el primer trazo que se puede establecer –dicho esto- es que la obra indica el desinterés del ser humano ante la evidente desaparición de especies endémicas.

El primer dato refulgente es que en la República de Malí, ubicada al Nor-oeste de África no existen cebras en la actualidad, los últimos ejemplares se extinguieron hace unos 5000 años AC. El mismo animal lleva en sí una riqueza desde histórica hasta mitológica en el continente, una de sus leyendas indica que la causa de sus rayas es que, perdida entre un poblado, y pretendida por sus gentes, ya que era un animal blanco y bello, cayó sobre un bote de pintura y luego, al revolcarse por el suelo se hizo las franjas, con la intención de quedar "fea" y no ser capturada, y que luego las otras cebras hicieron lo mismo, o el desde su aspecto mitológico el Okapi del Congo, el cual es el pariente más próximo de las jirafas ancestrales.

La cebra (cevra que significa asno salvaje) ha sido desde siempre un animal propenso a maravillarse por la población adyacente, por ejemplo se sabe que es un animal al que no se puede domesticar por su estado paranoico y su rabia creciente con la edad, o la misma razón misteriosa de sus franjas. En la actualidad, solo se distinguen 3 subespecies distribuidas al sur del continente africano.

Banksy al introducir la imagen simbólica de la cebra en Malí, crea una reacción de presencia "espiritual" e histórica del animal ahora extinto, es un llamado de atención de un animal mágico (por sus franjas lavadas) al descuido medio ambiental y la caza furtiva, no solo local, la cebra supone así una existencia inmaterial es decir no táctil en la actualidad, es un regreso "sublime" como fue el regreso del cóndor a las montañas norteamericanas. La extinción de animales por influencia directa de la presencia humana ha sido constante, en el mismo África, incluyendo Malí, desapareció el Quagga (equino similar a la cebra) cuando los colonizadores arribaron al continente negro, o el Bubal Hartebeest (un antílope de gran tamaño habitante del norte africano y el golfo pérsico y península arábiga) también el Rinoceronte Negro, y otro número de especies en peligro. Banksy recrea la noción inmutable de la gente a convivir con su pasado de forma inherente, pero a la vez inconsciente, según la noción de artista inglés

se diría que la historia y el presente conviven de la misma forma sobre el mismo espacio físico, y sin necesidad de estar escrita, pues los libros suponen un punto de vista deliberadamente personal siempre equívoco y exagerado.

Cuando el realismo mágico surgió por los años 20, su objetivo, a diferencia del ya existente surrealismo era mostrar lo increíble, no lo imposible como lo hacía el surrealismo, las posibilidades entonces eran sumamente amplias a un estadio no explotado, y, como es el caso de numerosos autores postgraffiti se basan en tal, para ejecutar su trabajo. Pero, el trabajo "mágico" del artista no constituye solamente en retirar las franjas de la cebra, si se observa detenidamente la forma del animal, y las franjas retiradas, surge una intencionalidad en retirar precisamente esas franjas para que el perisodáctilo tome una apariencia de un Quagga o el mismo Okapi, los cuales no tienen (o tenían) franjas en todo el cuerpo.

Los documentales Earthling (terrícola) dirigida y producida por Shaun Monson, "La Sangre de las Bestias" de Georges Franju 1949, "The Cove" dirigida por Louie Psihoyos y un sin número de otros trabajos, narra la forma de explotación deliberada y especismo hacia los animales. La matanza dolorosa, la persecución indiscriminada de cazadores furtivos hacia especies incluso protegidas, la caza y comercialización de pieles de especies exóticas, y demás forma parte de una existencia abrumadoramente violenta, la serie de la BBC "Killing for a Living" narra la frase básica de la existencia de la vida que es: matar para vivir, sin embargo, el equilibrio tiende a palidecer cuando hay una sobrepoblación destruyendo arduamente los mismos recursos de los cuales depende. Así ya se ha extinguido gran parte de la vida, aunque solo pervive el 5% del total de especies que han habitado alguna vez el planeta, precisamente es la presencia del ser humano que acelera la desaparición de muchas.

Su razón es "asemejar", el hecho de que esté siendo lavadas sus franjas corresponde a un África bajo un efecto de apariencias, a la vez, por el cuerpo

blanco del animal: simpleza, es una representación icónica del continente aún en dependencia directa de países como el mismo Reino Unido de Banksy, o Francia, la obra de carácter mágico, es una muestra de esa utopía no vista u ocultada a voluntad por el habitante africano, la cebra en postura pasiva mirando hacia su parte frontal derecha, figuraría el progreso antes que en construcción, solo en la mira. La señora que tiende sus franjas junto al recipiente de agua será el pequeño mundo en el que cada individuo se desenvuelve, y con escases de agua y alimentación, la señora está tendiendo las franjas, o sea las ilusiones, está lavando ese feo camino de sus anhelos, y viéndoles secarse frente a ella misma, en un lugar demasiado árido para desarrollar. El espacio, al igual que los demás esténciles, juega un papel preponderante en la obra, pues en todos representa el "primitivismo" en el continente, ésta obra, aunque es de crítica, no corresponde al humor negro preponderante en Dolk, artista urbano nacido en Bergen , Noruega , en 1979 (comparado y hasta confundido con Banksy), o a él mismo en obras, en dónde por ejemplo sustituye al caballo mecánico que funciona con monedas por el de un delfín, asemejando dar un salto, y debajo hay un barril que aparece entre una negra mancha de petróleo, mientras su cola permanece enredada por una jaula, aquella es una de las obras de mayor crítica al descuido ambiental por parte de barcos pesqueros, o empresas explotadoras de petróleo, aunque de estructura simple y directa.

Lo que queda de "La cebra" es el ambiente de progreso lento del continente, en base a poquísimos recursos, y a visiones personales, antes que planes verdaderos que permitan resurgir al continente cuna de la civilización humana. Banksy ahonda en temas como éstos, critica la sobre explotación de países desarrollados, y el mercantilismo a escalas desiguales a lo largo del planeta, ya lo ha hecho en Europa, Norteamérica, y es el turno de África, en donde queda implantada su firma ante el espectáculo del capitalismo: la explotación.

La obra está situada en la parte superior de una de las humildes construcciones de doble piso (sin terminar) en Tombuctú, en otras palabras, es totalmente visible, igual que la crisis del continente, la apariencia es importante en la obra, los personajes están tranquilos, pero por qué, no existe una dualidad que los haga estallar y reaccionar, sino solo pasa, los personajes están como semidormidos en el ambiente, Vil Viola trata sobre esta temática, y además, en él, el agua es un elemento importante.

Esténcil que muestra a dos escolares seguramente en posición firme, como entonando un himno patrio. Inglaterra, posiblemente de 2006

La segunda obra motivo de análisis corresponde al esténcil realizado en el norte de Inglaterra posiblemente en 2006, representa a dos niños prometiendo lealtad al gigante de supermercados en Inglaterra Tesco, que vuela como funda de plástico en el lugar de una bandera.

El artista londinense una vez más asevera su crítica a la globalización, pues Tesco se constituye como la multinacional británica más grande, y una de las principales de Europa.

La imagen es clara y no permite una interpretación alejada de la santificación del consumismo desde temprana edad en el mundo, Banksy muestra claramente como el mundo le rinde tributo al consumo, un consumo dañino, de ahí la utilización de la funda plástica tan dañina para el medio ambiente. Uno de los niños iza la funda, mientras los dos del frente la veneran, y es lo que precisamente sucede, la publicidad en boca de los medios (el niño que iza) es la que promueve el consumo, pero publicidad es al mismo tiempo control, pues el medio solo es soporte de la intención multinacional, de crear la necesidad, y en base de esto, su supervivencia en los hombros del mundo consumista. Los niños también representan la inocencia, o la manera tan ingenua de formar parte de los "bosques" globalizadores, en donde uno se beneficia de las "necesidades imaginarias" de los otros.

Si bien no hay la misma carga mágica que en la obra anterior, el artista emplea otra manera de crítica, mucho más limpia y directa, como precisamente son los efectos del mundo que trabaja en pos del consumo.

El niño es el símbolo universal de la inocencia, y a la vez libertad, pero como en este caso, existe una meditada adoración, queda suprimida la libertad, y la bandera, símbolo de identidad y respeto, es claramente el ícono preciso para representar por medio de la funda, el respeto a un sistema dañino para el mundo entero, o al menos para los menos favorecidos países tercermundistas como Zizek (Joseph, 2007 Zeitgeist film, Estados Unidos) lo explicaría claramente al señalar que nuestra época si se caracteriza por algo es aceptar que el sistema está aquí, y se va a quedar. El esloveno se atrevía a señalar que a pesar de que cada uno de nosotros conocemos que el sistema no funciona, nadie hace algo para evitarlo o contrarrestarlo.

Cuando se mira un esténcil o instalación de Banksy, se experimenta reacciones estéticas de humor, sublimidad, poética o tristeza, dependiendo de la temática abordada, "Robin" siempre ha sabido decir que su obra gira en torno a la bien

establecida globalización y consumismo, y las dos obras analizadas corresponden a la temática, lo mismo que la crítica al sistema.

Si se mira la funda de plástico con la inscripción de Tesco, se puede crear un vínculo con la obra “caja de brillo” (incluso por la presencia de los mismos colores) de Warhol, de hecho, la Kate Moss de Banksy consiste en una reinterpretación a lo Warhol, además de otras obras adheridas al pop art por su utilización de íconos de consumo masivo como McDougal o Disney. Si Warhol representa el “brillo” que necesita el medio mediante sus cajas, Banksy habla de una libre existencia (por eso ondea) de multinacionales y transnacionales a lo largo del planeta, y, como ya se dijo, de influencia negativa, pues la funda es aquello.

e. MATERIALES Y MÉTODOS

Materiales:

Para recopilar información:

- bolígrafo
- papel
- computador
- Impresora
- plotter
- pintura en aerosol
- Internet
- cartulina
- cúter
- pintura acrílica
- cinta adhesiva
- marcadores y lápices
- juego geométrico

Para realizar la obra:

- cartulina Bristol
- cartulina plegable
- latas de aerosol (varios colores)
- marcador
- plotter
- esferográfico
- lápiz
- cinta masking
- paredes externas en los que se intervino
- vehículo para transporte
- cúter

Métodos:

La Presente Investigación corresponde a la utilización de diversos métodos de investigación científica como:

Criticismo: Pues se indaga la posibilidad, a partir del análisis de diversos elementos del postgraffiti, de que sea parte de la Estética Relacional planteada por Bourriaud. El planteamiento en cuestión, no introduce al Grafiti dentro de este enmarcado, pero analiza obras interrelacionales, cosa que compete a la creación post. De igual forma ocurre con "Didáctica de la liberación" de Camnitzer, pues, a pesar de que se adentra en el estudio de propuestas de periferia, no toma en cuenta las propuestas post, de ahí la utilidad del método de Kant, para inter-relacionar y crear un vínculo arte relacional- postgraffiti.

Bibliográfico: Ya que es parte esencial en el trabajo de recolección de información y teorización del mismo. Los textos corresponden al orden físico y virtual, además de páginas y ensayos. La cuantificación dela investigación es notoriamente axial en torno a "Estética de la Emergencia de" Reinaldo Laddaga, "Didáctica de la Liberación" de Luis Camnitzer, "Estética de Hoy" de Jacques Aumont y "Estética Relacional" de Nicolás Bourriaud, todos en formato físico.

Método Explicativo: admitirá describir e interpretar los diferentes referentes teóricos bibliográficos, y datos recolectados, sobre el arte de intervención, estética relacional y grafiti, para argumentar y sustentar la problemática en estudio.

Hipotético deductivo: Pues parte de una posibilidad, que, acorde al avance de la investigación, la misma puede ser corroborada o no. De acuerdo a lo planteado, el postgraffiti es parte del arte relacional que plantea Bourriaud, pues mantiene características tales para ser tomado en cuenta.

La investigación permitirá dilucidar las relaciones existentes entre postgraffiti y arte relacional como parte de una sola corriente artística o de dos diferentes. El planteamiento, a priori escatima la real inclusión, pues cohabita, convive, y sobre todo es proceso, y no resultado, como lo apunta Bourriaud.

Resultado del análisis de cada elemento parte del postgraffiti (criticismo) es la visión parcializada del mismo, lo cual es esencial para proponer una obra dentro del postgraffiti, pues, a mayor conocimiento, mayor libertad de creación. De la misma forma, el análisis de los libros de Laddaga, Bourriaud, Aumont y Camnitzer, permiten crear un mapa de tiempo y evolución de propuestas artísticas colaterales al mainstream, lo cual es importante, no sólo para crear una obra pertinente, sino también actual.

f. RESULTADOS

Teóricos:

La obra de Banksy se ha transformado un periplo extenso de posibilidades para los creadores actuales. Sus trabajos han sido reinterpretados por Damien Hirst, o transformados en personajes reales por el fotógrafo Nick Stern, por señalar algunos. Banksy partiendo *de* Blek le Rat, su máxima influencia, ha sabido transformar a su "David de Miguel Ángel sosteniendo un fusil" hablando simbólicamente, sin perturbar su influencia, es decir conformar un anagrama.

Calles de diversas ciudades han sido "asaltadas" por el artista inglés, con temáticas recurrentes a la época, es decir: la globalización de costumbres y prácticas cotidianas, el mercantilismo como centro hegemónico, la intromisión de transnacionales, y la banalización poblacional propugnada por los medios de comunicación.

Su obra siempre satírica, irónica es una comedia infinita a lo largo de los años que lleva llenando de esténciles al mundo. Siempre buscado, pero siempre esquivo, continúa manifestando la idea de gran parte de una población que simple y llanamente concatena, aprueba, y se adueña de la obra. La actualidad que ha sabido mantener a su producción, y el ingenio en cada una de sus obras lo mantienen relevante. La capacidad de ruptura del arte hoy establecido le ha permitido alcanzar galerías importantísimas como el TATE, o el Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York.

Nunca antes un artista había logrado tal universalidad, a lo mejor Basquiat estaba cerca de aquello, pero su prematura muerte hizo que convertido en

leyenda quedara atrapado en profesionales y aficionados al arte, mas no en la masa, que es precisamente donde radica Banksy.

La razón principal del apogeo, como antes se dijo, es la existencia análoga de su obra a su tiempo, el artista inglés es parte de su mundo, como lo es Chomsky, Bauman o Zizek, es decir, cada uno de los factores que adulteran o modelan la presente década está inmersa dentro de su obra. El cualquier país se siente el poder hegemónico y totalizador de las transnacionales monopolizadoras, el "nuevo orden mundial" se inmiscuye y consientes o no de aquello nos valemos del arte para verlo materializado.

Se ha acusado al arte de alejarse peligrosamente del contexto político de su entorno, y sintetizarse in extremis, de atraparse en un minimalismo perpetuo, de volverse un objeto frío y sin la manipulación necesaria por el artista condensador y/o catalizador del mismo. Ahí la propuesta del artista inglés que se resiste a dejar la realidad socio-política de su entorno. De hecho, Luis Camnitzer dirá que no es necesario un arte despolitizado, sino al contrario comprometido con su realidad, sensible a sí mismo y a su ribera. Es importante un arte que sin perder su carácter particular sea a la vez universal, lo que quiere decir sencillo, pero no simple.

Fernando Pessoa (2013), en *"Escritos sobre el genio y locura"* precisamente deduce: el arte sencillo, sin ornamentos es el arte de verdad superior pues no necesita de ningún decoro o elemento artificioso y descontextualizado para transmitir lo que debe, es decir una idea clara, y no un arbusto de posibilidades, todas sin punto fijo.

Prácticos:

Armados con un vehículo, salir a media noche con un pequeño grupo de cómplices a "destruir" el ornato de la ciudad, tan cuidado por la municipalidad, no es cuestión de valor, sino de inventiva, para antes que destruir un punto estratégico, recrear en él lo necesario.

Un par de años anteriores, con un amigo, habíamos penetrado en las nocturnas calles de la ciudad para recubrir algunos muros exteriores con formas orgánicas, una de ellas representaba a la AH1N1 tan de moda por entonces, lo cual resultó un poco incómodo, pues cada cierto tiempo miembros de la policía en motocicletas o patrulleros rondaban por el sector seleccionado, al igual que policías metropolitanos; lo que no comprendimos al instante fue que nuestro trabajo, no era sobrepintado y borrado por autoridades, sino permanecía varios meses, esto de alguna manera significaba que la sociedad no está en contra de propuesta urbanas, sino no toleraba propuestas de mala calidad u ofensivas para ciudadanía o autoridades.

Con la experiencia anterior, nos dispusimos a volver a las calles, ésta vez con propuestas mucho mejor elaboradas y más pertinentes a lugar y tiempo; y en un par de noches, con dos o tres horas de recorrer varios puntos de la ciudad nos dispusimos a pintar esténciles (8 en total) con la misma adrenalina de la anterior ocasión, pero con mejores resultados. Cada esténcil fue elaborado en un tiempo promedio de 5 minutos.

Han pasado cuatro meses desde entonces y casi todos los esténciles realizados se mantienen intactos, lo cual no es normal, ya que generalmente duran una o dos semanas. Esto es una muestra de la aceptación, o en todo caso del "no rechazo" a una propuesta evidentemente evasiva en un espacio; la forma y los lugares en los que se realizaron las obras no son para despertar grandes voces ni tumultos en la gente, sino una silenciosa existencia en dichos espacios, seguramente fueron vistos por mucha gente, algunos incluso apenas de reojo, otros se habrán guardado la imagen en su mente, lo cual, antes que crear una obra que obliga a mirarla, a buscarla, a trasladarse a un espacio predestinado, convive de manera simultánea con el espectador, es parte de su cotidianidad, de su objeto visual rutinario, es decir existe sin apenas hacer bulla.

g. DISCUSIÓN

La existencia de una obra artística siempre estará justificada, de no darse tal, es posible que no se trate de una obra, púes reiterados errores lo confirmarían. Adentrarse en una índole común, percibir lo que el habitante promedio vive, el medio en el que trabaja, y se desenvuelve sin ser consiente, es tarea del creador. Una obra no ha de estructurarse con lo que no existe, su papel no consiste en inventar nada, el verdadero rol radica en transformar la visión cotidiana, crear nuevos ángulos de percepción, trastrabillar la segmentación estigmatizada del espectador.

Cada una de las estructuraciones de las obras intenta aquello, incluso existe en alguna la obviedad, pero, la sociedad actual ha aprendido a valerse de la urgencia, lo instantáneo, antes que de lo necesario, es decir, permanece ciega, quizá tal aprendizaje lo ha tomado de sus referentes virtuales y de medios televisivos que bombardean al espectador una actitud somatizadora, una actitud gregaria.

Ciertamente el grafiti ha sido una voz fiel de los lugares y las necesidades marginales, de acuerdo a eso han sabido mantenerse de forma ilegal y en sitios de pobreza, resistiéndose o adentrándose de forma polémica a los sitiales del arte debidamente reconocidos. La propuesta intenta mantenerse en tal índole, el hecho de invadir un espacio para desde el mismo protestar sobre la sociedad actual y su desenvolvimiento en el espacio, la forma en que ejerce el sentido de la vida y la reacción frente a la oferta. La sociedad actual desempeña un rol altamente importante en el sentido de que es quien sostiene o derrumba (si lo quisiese) el sistema que lo controla, George Carlin (1996) siempre había hablado del problema de la gente que tiene para acatar lo que el sistema a través del estado y medios de comunicación estigmatiza a la población, dándole ilusiones

falsas de la realidad, una proyección contraria a lo que en realidad acontece. Desde este punto es menester del arte abordar el estado de crítica, como un espiráculo de la sociedad desde donde se vislumbre el real camino de la sociedad.

El documental alemán Zeitgeist (2007) narra sucesivamente el sistema de control que irónicamente no es impuesto, sino pedido por la sociedad en general, es un éxito rotundo la introducción de necesidades, el crear estereotipos que obliguen a la gente a vivir endeudada por el hecho de que "necesita" aparentar, renovarse, estar "in", buscar comodidad, la trampa del esnob sin derrotero.

h. CONCLUSIONES

El desarrollo de Tesis, estructuración y ejecución de las obras finales dilucida que:

Conclusiones teóricas:

-El grafiti constituye una extremidad vestigial para el postgraffiti.

- El postgraffiti es de y para el peatón, como el arte urbano en general; no el arte de acción, que se realiza ante un espectador y en espacios urbanos, pero es para públicos especializados.

- Crear postgraffiti conceptual no es lo mismo que conceptualizar arte urbano o grafiti.

- Mientras el postgraffiti ingresa lentamente a galerías y círculos artísticos, el arte mainstream huye de ellos.

- La creación de un arte despolitizado en nuestro tiempo no significa que éste arte deja de estar vinculado con su realidad.

-Haring, Basquiat y Banksy son los principales exponentes e innovadores en el arte postgraffiti.

- El postgraffiti como manifestación artística multidisciplinaria es acorde a ser analizada de acuerdo a estéticas contemporáneas y versátiles como Estética Relacional de Bourriaud.

Conclusiones prácticas:

- El grafiti antes que ser un ente devaluado por la sociedad es más bien algo inexplorado, ahí radica su debilidad.

- Una obra artística será mejor y más apreciada mientras más pública sea.

- La sociedad no requiere una obra que involucre búsqueda, sino encuentro.

- Siempre será mejor una obra que tenga la posibilidad de ser vista por un mayor número de personas, y de diferente contexto, antes que una de museo, la cual en primer orden, ejerza un carácter separatista.

- El vínculo sociedad-cotidianidad permite el desarrollo de una variada temática escasamente explotada por el arte en el medio.

- El problema de escasa valoración y desconocimiento se da principalmente por una relación mínima espectador-obra. Un *ghetto* artístico voluntario.

- Es compromiso del creador establecer conexiones del arte con la vida misma, y es parte de esto el realizar obras alrededor del mismo.

i. RECOMENDACIONES

Recomendaciones teóricas:

- Investigar sobre el origen, evolución y adaptación del grafiti al contexto artístico de nuestra época.

- Es menester un análisis del arte postgraffiti en acciones de arte o instalaciones y acciones de arte como tal.

- Es necesario una clara diferenciación entre arte urbano, grafiti y postgraffiti.

- La aceptación del museo, y el menosprecio del mismo por el mainstream es una reacción espejo determinada por el tiempo.

- El contexto político puede o no puede ser objeto de representación, la realidad está en otra parte.

- Es elemental estudiar a Basquiat, Haring y Banksy para entender el desarrollo del arte grafiti y postgraffiti.

- Considerar Estética Relacional de Bourriaud como un documento importante para entender el postgraffiti.

Recomendaciones prácticas:

-El artista debe vincularse activamente con su medio y por ende con su público

- La sociedad requiere una existencia simbiótica: arte-sociedad. Un arte público logra aquello.

- El out-door es un espacio acorde a la apropiación artística. La ciudad es una gran galería.

- La propuesta cuando es de alcance masivo aunque contribuye escasamente a educar sobre arte, permite una valoración mayor a la de museo. A mayor espectador, mayor repercusión de la obra.

- Investigar enfáticamente sobre la diversidad de propuestas urbanas que están dentro del postgraffiti.

- Intentar crear propuestas apegadas no solo al medio, sino a la estructura del mismo.

PROPUESTA ALTERNATIVA

PROPUESTA ARTÍSTICA

Referentes teóricos

En “La aventura semiológica”, Ronald Barthes (1993), ejemplifica la disección de los íconos en una obra de arte, relacionando al hombre con su permanente lectura del mundo, el hombre lee libros y cuadernos, pero también lee manos, rostros, mascotas, paisajes, colores, climas, dicho de otra manera lee símbolos. El deber de la semiología es descifrar los signos del mundo, partiendo de concepciones morales, religiosas, o ideológicas, es descubrir el mensaje que está detrás de cada uno de los objetos que existen, o de manera concreta, los que son parte de obras artísticas. La imagen juega un papel trascendente, la apropiación de aquella corresponde ya no a una primeramente llamada “representación”, sino a un traslado de espacio-tiempo y utilidad en la obra, su polisemia permite a la obra adoptar una gama análoga de significados, según “retórica de la imagen” del mismo Barthes. Danto dirá que este desarrollo narrativo del arte tomará un giro a partir de los ochentas, el autor aprecia una discontinuidad, ya lo importante no es la mímesis, sino la reflexión sobre los sentidos y métodos de representación; esto quiere decir, que ninguna obra corresponde a la acepción de nuevas o mejores soluciones estéticas para las obras, sino, una obra es libre, ya no necesita parecer para serlo, el arte es posible de cualquier forma, en cualquier lugar, en cualquier tiempo, lo que la hace obra, es la estructuración semiótica de sus partes. Una sinécdoque.

Leyendo “catálogos y revistas de arte que transmiten mecánicamente esa ideología del recelo y que elevan el coeficiente "crítico" de las obras a la

categoría de piedra de toque que permite separar lo interesante de lo insignificante, ¿cómo no tener la impresión de que esas obras ya no son criticadas sino seleccionadas en una cadena destinada a calibrarlas? Esas buenas calibraciones son de público conocimiento: dominaban ya a finales del siglo XIX, época en que cierto academicismo privilegiaba el tema (que no podía ser confundido con el contenido)" (Bourriaud, Radicante. 2009) Los tiempos posmodernos ven nuevamente obras que manifiestan sentimientos edificantes disfrazados de una "dimensión crítica", imágenes que se redimen de su indigencia formal por la exhibición de un estatuto minoritario o militante, o discursos estéticos que exaltan la diferencia y lo "multicultural" sin saber claramente por qué.

Una obra, según Camnitzer, no necesita estar desapegada de lo político o social para ser obra, ya lo demostró el desarrollo del experimentalismo y lo alternativo en las artes a partir de la primera guerra mundial en nuestro continente, y, se lo demuestra con las apropiaciones que son comunes en el proceso del arte en nuestros días, respecto a esto, Bourriaud en "postproducción" dirá: desde comienzos de los años noventa, un número cada vez mayor de artistas interpretan, reproducen, re-exponen o utilizan obras realizadas por otros o productos culturales disponibles. Ese arte de la post producción responde a la multiplicación de la oferta cultural, aunque también más indirectamente respondería a la inclusión dentro del mundo del arte de formas hasta entonces ignoradas o despreciadas.

Tales artistas que insertan su propio trabajo en el de otros contribuyen a abolir la distinción tradicional entre producción y consumo, creación y copia, ready-made y obra original. La materia que manipulan ya no es materia prima. Para ellos no se trata ya de elaborar una forma a partir de un material en bruto, sino de trabajar con objetos que ya están circulando en el mercado cultural, es decir, ya informados por otros. El mismo desarrollo de las artes permite nuevas

acepciones para cada una de las disciplinas ya establecidas, si en cierto sentido, Danto (2010)creía que el "arte narrativo" ha muerto, aceptaba la inclusión de nuevas categorías, y, Claire Bishop, determina esta evolución, por ejemplo: "el "giro social" del arte contemporáneo desde los noventa ha sido que los artistas prescindieran de llevar a cabo sus propias performances (como sucedía mayormente entre los sesenta y los ochenta, también en el body art) y para ocupar su lugar contrataran a no profesionales." (Revista Otra parte, 2010)Una subcontratación, que obviamente lleva detrás su semiología. Santiago Sierra no contrató, a nadie, él fue contratado para diversas actividades, y ese trabajo era su obra.

Según con lo aprendido, las normas anti-narrativas que establece Danto (2010) para el arte de nuestros días, la capacidad relacional de las obras de Bourriaud (2006), la "ecología" que puede sostener una obra de acuerdo a Laddaga, son preceptos axiales a la hora de estructurar mi propuesta.

No se puede decir menos de "El espectador emancipado" de Ranciere (2008), que aunque tiene una vinculación teatral, es acoplable a la post modernidad y eclecticismo que recoge el arte de nuestros días, Claire Bishop y Bourriaud en contraposición, son parte de las más claras argumentaciones del arte de nuestros días, sin ellos, no se podrá elaborar mapas conceptuales de la propuesta in-site, out-door de intervención a ser levantada para las obras posteriores. Sus levantamientos teóricos a partir de obras de nuestros días, sus desciframientos icónicos a partir de elementos perceptibles en la obra, su significante, sostenido en la materia visible y/o palpable de la obra, permite una acepción clara de lo que es el arte hoy en día.

Según la "Estética relacional", una obra no puede existir sin que ésta tenga una capacidad de "relación" entre los individuos, es la convivencia de la obra lo que hace que exista, y trascienda, el post grafiti se inserta en este campo, porque ya de entrada, post es existencia. Y, de acuerdo a Camnitzer, el conceptualismo en

América se dio de manera singular, no fue arte conceptual, sino conceptualismo, vale la pena hacer hincapié en estos términos, pues el postgraffiti no toma al objeto para darle un concepto, sino, hace que el concepto viva y se interrelacione con el objeto, o sea hace lo que el arte en nuestro continente hizo.

Referente Artístico

Si del mapa se borra a Duchamp, es imposible que Beuys o Warhol desarrollaran sus posteriores carreras, pues, los referentes puestos por el ready-made son los precursores de la gran gama de producción en el arte del siglo anterior. Ningún artista, ninguna obra permanece totalmente alejada del mundo, el artista en los últimos tiempos ha roto su cliché de hombre solo, y empieza a integrarse a su mundo, y realiza obras desde y con la sociedad, sus acciones ya no corresponden a "apropiaciones" del medio, sino una integración artista-sociedad.

Pero para llegar a este nivel de creación, algunos procesos se darán, el arte político y social tendrá un gran peso en América del sur, irónicamente dejando mínimas huellas en el norte ya en los años setenta. Jean Miquel Basquiat es uno de los artistas sociedad, precisamente porque parte del grafiti, su obra es urbana, su obra siempre dicótoma giraba en torno a riqueza y pobreza, integración y segregación, sus obras son un collage de poesía, dibujo y pintura entre la figuración y la abstracción, Rauschenberg uno de los artistas pop que trabajaron cerca de él muestran una línea de aparejo entre ambas propuestas. Basquiat se corresponde a uno de los artistas "urbanos" más importantes, y a la par con Kaith Haring, son los primeros Street art en incursionar en los círculos del arte. La dicotomía y la crítica social en ambos artistas, son importantes referentes, la soltura de la línea, el ícono, las composiciones dinámicas se corresponden como enlaces de análisis a la hora de estructurar la obra personal.

Santiago Sierra es también un artista a tomar en cuenta, su trabajo es social, al igual que el de Haring o Basquiat, pero no se detiene en la pintura, sus acciones de arte corresponden verdaderas críticas al sistema, el acto simbólico de "pagar" a la gente para que haga cosas sin sentido como masturbarse, quedar encerrado, dejarse golpear, es una directa representación del trabajo de los migrantes, una crítica al absurdo sistema capitalista, sus 4000 carteles totalmente negros pegados en Londres (1966) son el indicio de la existencia anónima de la gente, los carteles resultarían una voz muda, no transmitida, a pesar de estar en público. Sierra ha sido uno de los artistas urbanos preocupados en conservar lo espontáneo e "ilegal" del arte urbano o postgraffiti, sus acciones como detener el tráfico estacionando lateralmente un tráiler por unos minutos, o cubrir con cinta de embalaje un paso peatonal corresponden a "interrupciones" en la rutinaria existencia de la gente, el mismo desarrollo de la acción permite ver la poca atención que la gente le da a su situación en el mundo, como si el existencialismo Sartriano fuese su modo de vida. El encasillamiento sistemático de la gente hacia el sistema es lo que Sierra aprovecha para montar sus acciones, elemento que Banksy también adopta, ambos artistas, divididos por tiempo, lugar y estilo son recurrentes expositores de la "mafia" capitalista.

Las intervenciones urbanas de Spy también son recursos válidos, el artista español no siempre es irónico como Banksy, pero su obra (a veces) supera la calidad del artista londinense, sus intervenciones en señales de tránsito o carteles son muy creativas, a través de la apropiación readapta algunos elementos del paisaje, permaneciendo incluso desapercibido, el punto de la obra no es "dejarse ver" sino existir, como cada una de las cosas que son parte de la ciudad, estar, sin ser demasiado importantes en realidad.

En resumen, se intenta estructurar una obra en espacios urbanos a lo SpY, utilizando la ironía de Banksy, aunque no en todas las obras, ni dentro de un

estilo marcado, hay que recordar que Bourriaud señala que el artista de la actualidad no está dentro de ningún estilo ni técnica, es libre, por eso la referencia de Sierra, esto no quiere decir que la obra será instalativa, sino que se verá influenciada por la misma corriente sociológica que el artista español. La obra puede girar en torno a la dicotomía de Basquiat, a la ironía de Banksy, a lo metafórico de Spy, o a lo clarividente de Sierra. Creo estos son artistas importantes en la estructuración de la obra final. Sin olvidar que Cindy Sherman, por ejemplo se apropia de sí misma para a través de aquello presentarse al mundo de manera irónica. Sherman es una de las artistas que según la conceptualización de su obra, se puede proyectar en el arte a crearse a partir de dichos referentes.

Estructuración de la obra

Baudrillard (1993) señala (en Cultura y Simulacro) que la cultura actual es un simulacro, que no somos parte de una realidad, sino de una hiperrealidad, o sea, la que está montada sobre los medios de comunicación y nuestras propias creencias, que todo lo que vivimos, hacemos o sentimos es parte de un "simulacro" y por ende nos ofusca del verdadero sentido de existencia en nuestro tiempo. De acuerdo a eso, y al mecánico "maestro ignorante" de Ranciere, se puede deducir que la cultura global padece una pandemia de miopía respecto a los verdaderos estandartes de dominio. Las tutelas del consumismo y la automatización hilvanadas por la tecnología afectan al mundo casi como placebo, los teléfonos se cambian constantemente, sin que detrás de éste cambio exista un razonamiento: por qué, la sobre oferta crea un estadio de "sobreconsumo", el por qué es simple, nadie está consciente de eso.

Por otro lado, la "mestización" a escala global, crea aculturamientos también a escala global, las diferencias entre culturas se minimizan, y es la superior la que finalmente se impone, pero esto no es nuevo, en realidad cada pequeño poblado

que conquistó a su poblado vecino hizo lo mismo, está claro que en todo el tiempo que convivieron Cromañón y Neanderthal un millón de años aproximadamente, se dio a parte de los combates por territorios o presas similares, un inter-aprendizaje entre el hombre inferior: Neanderthal y el moderno: Cromañón. A partir de ellos, ya solo con un ser humano extendiéndose por la esfera global, se fue rencontrando con sus ancestros, los cuales eran cada vez más propios del lugar, el resultado es una amplitud enorme de modos de vida, enlazados a sí mismo por una gran cantidad de símiles.

El mestizo es el denominador común en nuestro mundo, sus estratos corresponden a una analogía cultural que no es lo mismo que cultura vernácula, dada entre sociedades separadas por tiempo y espacio. El mestizo neutraliza su ancestralismo y adopta una cultura universal como la vestimenta o la música, o algún modo de vida. Artefactos como la televisión o teléfonos han sido capaces incluso de filtrarse entre culturas aborígenes o de rasgos muy marcados, por qué lo consiguen, la respuesta está en la "hiperrealidad" de Baudrillard.

Pero al igual que el encadenamiento de la sociedad al consumo, la aculturización es un efecto que no presenta un cuadro sintomatológico, entonces, si no hay ataque, no hay defensa. La creencia, eludiendo cuestiones religiosas, es el timón que genera en la persona la falsa realidad, Freud, en un aforismo a cerca de la existencia de dios dirá: es un hecho muy sorprendente el que todo esto (dios) sea exactamente lo que nosotros nos sentimos obligados a desear que exista. Cada persona centraliza su visión en lo que "desea", y vive con esa imagen transformada es psicosis, puesto que luego ya no diferencia entre lo que desea, y lo que es, es el sentido invertido de la frase de Cioran: lo que sé, arruina lo que deseo.

Esa "ironía absurda" no preocupa a nadie, o a casi nadie, sería como si Wilde tendría razón cuando dice: Lo menos frecuente en este mundo es vivir. La mayoría de la gente existe, eso es todo. El problema de la "vida" o "existencia"

acaba por sacudir a nuestras sociedades, siempre he creído que hay más gente muerta en las calles que en los cementerios, el automatismo preocupa, cuando fallece una persona, sus familiares lo acompañan hasta el lugar donde permanecerá, pero cuando "fallece" o peor aún, cuando nace fallecido, esto no pasa, y permanece todos los años de existencia sin hacer nada, sin preocuparse por un momento de su entorno, y las cosas que alrededor suceden, es un autómata que si ve en la televisión que debe comprar un teléfono, lo hará, porque es presa fácil de la manipulación propagandística no de productos, sino del sistema, de "El costo de lo gratuito" como lo señala un documental (De Áth, Barnes, 2010. Revolución Virtual, BBC.).

El problema de la realidad (diría) es que nunca existe, ya Heráclito fue capaz de señalarlo, una persona o no es capaz de transgredir a las demás, o no en la medida que debiera. La verdad es tan universal como particular. La inocencia o el conocimiento son lo mismo si ambos mantienen un sustento.

La inteligencia es irónica, en el film "Rear Window" de Alfred Hitchcock (1954), Stella, la enfermera del protagonista dice: "lo único que la inteligencia le ha dado al ser humano son problemas".

Los estratos sociales codifican culturalmente (por así denominarlo) el tipo de reacción de cada sociedad, pero esta reacción se ha ido transformando a lo largo de los tiempos. Nuestra sociedad actual ya no es capaz de buscar un cambio, de cuestionar, poco a poco hemos ido acallando, de ahí que el arte de ha ido desarraigando de la sociedad sin que deba hacerlo. Un pueblo sin arte es un pueblo que no razona, que acata, que no vive.

Los poblados marginales en base a subempleos y duros empleos como obreros apenas subsisten condicionados por un mundo empeñado en mantenerlos así. Marcola (máximo dirigente de la organización criminal de Sao Paulo, Brasil) en una entrevista para O Globo sostenía que la única forma en que los suburbios

son noticia es cuando aparecen incendiados o en enormes derrumbes de sus villas en las montañas, que la pobreza se puede erradicar, pero es demasiado caro, y nadie gastará dinero en ello. Estos condicionamientos, eso sí, embaucados en un auto-estancamiento asombroso no permiten una fluidez de ideas, es que a nadie le interesa emprender el cambio, a pesar de estar conscientes de la dura realidad en la que existimos. Aprendimos desde pequeños a respetar códices, a mirar al dueño de los medios de producción lejos, intocables, y sin embargo, el poder radica en nosotros. La diputada mexicana Ada Luz Ferrer González causó repudio en redes sociales al señalar que "es pobre el que quiere", aunque catatónico, el burdo planteamiento corresponde al tópico de actuación promedio de las masas.

Pero volviendo al tema de la "hiperrealidad", Quetzalcóatl, el dios máximo de todo Mesoamérica fue la figura que indirectamente permitió la fácil introducción de los conquistadores españoles, pues, el relato señala que Tezcatlipoca, hermano del dios máximo, al traicionarlo, le ofrece pulque como medicamento y lo emborracha, con lo cual Quetzalcóatl destruye su ciudad (Tollan) y viola a su hermana, al día siguiente, ya consciente se arrepiente de lo que hizo, y decide irse por ya no considerarse digno de ser el rey de su ciudad, escala una montaña, luego en una barca hecha por serpientes desaparece entre el horizonte y el mar, el relato señala que se fue al cielo, y se convirtió en la estrella más brillante (venus), pero antes de partir, había prometido que volvería, décadas después, llegarían los conquistadores españoles, por el mismo lugar por donde se creía que desapareció el dios y en barcas parecidas, los Aztecas pensaron que su dios regresaba, y confundieron todo, de esta manera, el único imperio en América que podía hacerle frente sucumbió fácilmente en manos españolas por la equívoca interpretación de su cosmovisión, o más bien por la coincidencia. Este relato muestra cómo hechos totalmente desvinculados pueden formar cadenas de reacciones inocentes, crear "falsas realidades" a partir de las cuales se confunda todo y se atosigue de errores.

Iván Pávlov decía: condiciona a la gente para que no espere nada y tendrás a todos excitados con la mínima cosa que les ofrezcas, y eso es lo que hace el sistema, mantenerlos ocupados en trivialidades. El problema no radica en la condición social, sino en no querer mejorar, puede que los recursos mínimos promuevan sensibilidad: “Un artista nunca trabaja en condiciones ideales." Tarkovsky, “una obra de arte solo surge de una íntima necesidad” Rainer María Rilke, pero no pasa en la mayoría, es más, “se trabaja para vivir, pero todo ese tiempo se trabaja, y no hay tiempo para vivir” como uno de los cómics de Quino (Quino,Mafalda. 2004).

Suelo considerar más y mejor productivo el vivir de la gente cotidiana, pues está completamente desconectada de su realidad, y no le interesa si hace algo o no, es un equipo mecánico entrenado para alimentar hijos, y sostener el sistema, no sufre ningún tipo de tormento por lo que acontece en el mundo, una persona ambientalista siempre pensará en que si compra un auto, éste contribuirá a la contaminación o sobre explotación de combustible fósil y el deterioro de pisos climáticos por la tala de bosques adyacentes a petroleras; pero un tipo común dirá, es necesario para mi trabajo. Los razonamientos duales de cada persona hacen que algunos tipos de problemas se generalicen y sea difícil encontrar solución, cada persona crea un escudo de acuerdo a su convicción, y si ésta convicción está supeditada por otra mayor, en este caso de sistema, sus reacciones serán autómatas, preconcebidas.

El engranaje es preciso, el sistema de explotación de un capitalismo naciente se transformó en auto dominación, el dueño de los modos de producción pasa de capataz a proveedor de bienes y servicios, e irónicamente se convierte en Indispensable pues el consumidor necesita constantemente de la cambiante tecnología tan “indispensable” para su modo de vida. La juventud no es la que alimenta la ebullición, si bien son la parte mayormente notoria, es la adulta, o sea los jóvenes de la generación anterior los que descarnadamente contagiaron

el hambre de artefactos a su descendencia. El consumismo ha sabido extender poco a poco su pandemia, a tal punto de que en nuestros días el sistema globalizado de sobre oferta alcanza la totalidad planetaria con una masiva actividad del comprador, se produce más de lo que se necesita, se trabaja más de lo que se necesita, esto hace que colapse todo, incluso el ocio que no existe como tal, sino como descanso. El Zeitgeist (moving foward) hace una descripción evidente de la forma en que el dinero (por ejemplo) maneja sus círculos de auto-abastecimiento y retroalimentación a través de medios masivos indirectos como la propaganda, o directos como los medios de comunicación, dice: "un economista es el que estudia las formas de mantener pobre a un pobre", encuentra de manera cruel su sentido utilitario.

Ahora, trabajar la obra a partir de ésta nomenclatura consiste en desfragmentar la "hiperrealidad" y convertirla en iconografía, trabajo arduo, dentro de obras que buscan la temática consumismo, se destacan trabajos de Antonio Caro y los objetos de León Ferrari, el artista colombiano siempre ha tenido una preferencia por trabajar temática de subversión sobretodo antinorteamericana, su trabajo irónico. De su propia voz surge: yo no me inspiro, busco temas de la realidad colombiana, el direccionamiento temático no descansa en lo "espectacular", precisamente eso es lo que rompió en Colombia por los años 70, Ferrari por su parte con sus cuadros escritos tuvo un aparejo con la poesía concreta, pero sus objetos posteriores, llenos de vírgenes, imágenes de Jesús y santos, mostraron una reacción beligerante con la iglesia, ganándose incluso un juicio. Prevalece lo contestatario, recuerdo una obra de Óscar Bony, en donde se muestra a una familia obrera como obra de arte, es un trabajo que "pone a la luz" la familia sostenedora que la minería, el tema es trabajado a lo Caro, simplemente se exterioriza. Un caso curiosos y a la vez aparejado ocurrió en la edición 2013 de ARCO, en donde un mendigo se coló, y "la obra" "técnica mixta sobre cartón: hombre mal oliente, orín y vino" fue comprada por un coleccionista en 150 000 Euros.

Éstos referentes sirven solo en la medida de la forma de extraer la estructura parcial de la obra, no quiere decir que se va a cuestionar la institución religiosa (Ferrari) o extraer temáticas de subversión (Caro), lo que se intenta, al igual que los artistas nombrados, es crear ruptura, estructurar la obra desde 1. El andén de "muertos" (forma en que denomino a la persona común, por su existencia simple en el espacio, sin preocuparse ni de sí, ni del mundo, una existencia vacía, biológica y gregaria, lo que llamaría existencia básica del individuo como ser vivo, no como ser humano) y 2. La nomenclatura social, si en primer orden se preocupa por el desarrollo y vivencia del individuo en el espacio, el segundo se refiere a su ambiente y forma en que se lo trabaja, o destruye mejor dicho.

Reiterando lo de "hiperrealidad" el ser humano en concreto a ser abordado es el simple, el que guarda memoria espacial sin detalles, el autómata, el exabrupto sostén del consumismo, el ser que mantiene una ilusoria existencia sobre cimientos desconectados de la realidad circundante. El comprador nato, el maniquí con cambios permanentes de imagen e implementos, el de ciega dependencia hacia el objeto, que por considerarlo "nuevo" o "necesario" acude casi intuitivamente hacia los puntos de abasto a proveerse del sistema decorado de tecnología.

De acuerdo a lo señalado anteriormente, la obra se estructurará:

1. La técnica (en parte), forma de representar la imagen, espacios, forma de intervención, y secuencialidad temática (en parte) se influenciará en Banksy, Basquiat, y Haring.

Al hablar de éstos artistas, se intenta plantear obras esténcil y artísticas, no intervenciones apresuradas y/o tags, como rutinariamente se realiza. Los artistas antes citados, si bien empezaron en la calle (Banksy continúa en ella) demostraron ahí mismo la calidad sostenimiento y solvencia de las mismas para trascender y sobreponerse a las rayaduras de grafiteros empíricos.

La sublevación antisistema de Banksy, la cultura afro de Basquiat y la crítica a la guerra de Haring, antes que como temática, sino como forma de interpretación de estados sociales o históricos son importantes a la hora de conjeturar propuestas postgraffiti.

2. La forma de utilización, o utilidad del espacio, la creación de relaciones de habitabilidad o sarcasmo de acuerdo a Santiago Sierra.

Santiago Sierra utilizaba espacios públicos frecuentados como puentes peatonales o vías, y lo hacía con sentido de tachadura de elementos de cohesión de sistema. Creaba espacios visibles de negación, utilizaba lo notorio para invisibilizarlo sin hacerlo perder de vista, solo negaba la observación. La intención es entonces no buscar espacios para hacerlos notorios o darles vida, sino desarrollar intervenciones en dichos lugares, de tal forma que no se altere ni el lugar ni su sentido, la obra no deberá existir como obra, sino como elemento ambiente susceptible o no a la vista. El que esté y no se vea no significa que no exista.

3. La costura estética de acuerdo a Bourriaud y el alejamiento a lo narrativo de Danto.

Hacer una obra contemporánea significa estar en ese tiempo y trabajar de acuerdo a lo que tal permite. Una obra no puede ser un objeto frío y terminado puesto simplemente ante el espectador para que exteriormente analice, separando por lo tanto crítica y obra. Nuestro tiempo está supeditado por la inter disciplina y la interactividad, lo que hace que el arte busque lo mismo, y es a través de la estética de Bourriaud que se logra. Además de corresponder a aspectos relacionales, coexistencias, interdependencias artista-obra-espectador la obra no debe centrarse en aspectos narrativos o esquemas anecdóticos, sino superarlo, no es

importante una obra que diga algo, sino que diga lo que el espectador presienta. La ambigüedad es utilitaria en el arte relacional.

4. La temática, como anteriormente se señala, parte de la “hiperrealidad” de Baudrillard sostenida en Cultura y Antagonismo. Esto no significa que las obras son rescrituras del texto mencionado, sino que el tema surge de uno de los puntos abordados, hay que recordar que una obra no es un conglomerado, sino un particular, que a la vez es contextual, y procesual.

Estar sujeto a un mundo sostenido por imágenes que no representan lo que es, por acontecimientos que no ocurren como se los narra, y sin embargo aceptar apaciblemente los maquillajes impuestos constituye un acto de digresión consigo mismo. Entender el proceso que gobierna al mundo y desarrollar interpretaciones es elemental para intentar al menos detener el horadado espacio de desigualdad y enriquecimiento deshumanizado.

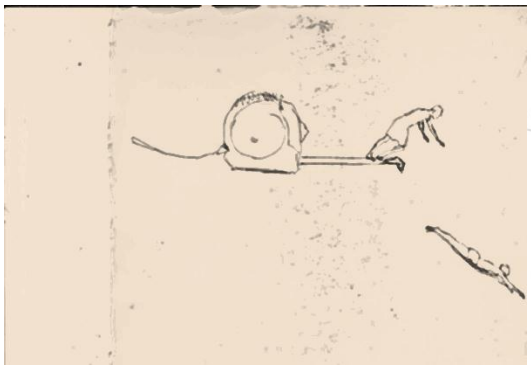
No es aceptable que en la era en que somos mayormente conscientes de nuestra humanidad, e intentamos documentar tal, demostremos por otro lado cuan creativos somos para sumergir a la mayoría a Guettos donde no queda más remedio que tener hambre.

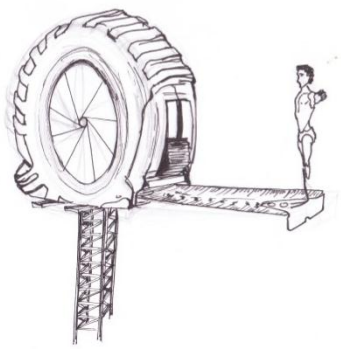
PROCESO DE BOCETAJE

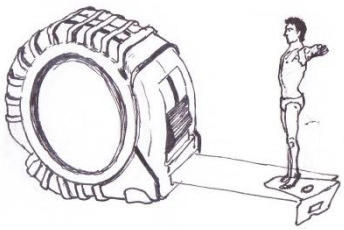
1. **Iniciales**

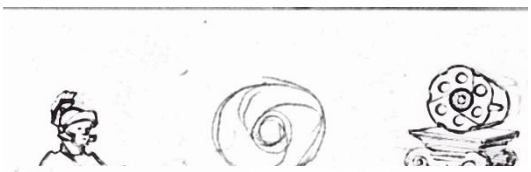
Este proceso corresponde al bagaje imaginológico y sígnico de denominadores comunes de la cultura local y a la vez universal. Es un momento de cohesión entre realidad y elemento imperante, actor viandante y receptor-artista. El descubrimiento de dólmenes característicos de nuestra población media como INTERNET o navegadores web como Google, además del papel que desempeña la religión en nuestro tiempo, "la medida" del hombre contemporáneo, su estado somatizado, la auto digresión, el esbirrismo bucólico atravesado por un trampantojo placebo, la tentatoria al gregarismo, le garcons en almacenamiento progresivo de imágenes mediáticas, y actitudes pandémicas gangrenarias.

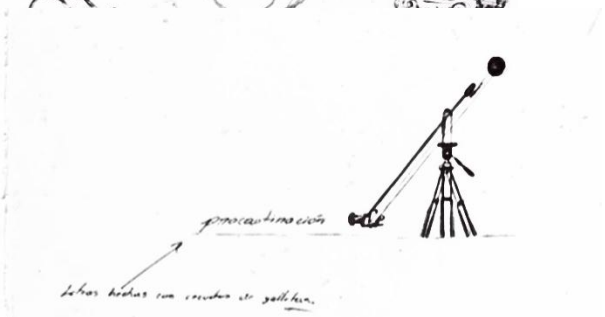
La combustión de escapes hacia inmunidad para el sistema, el enriquecimiento ilícito y oportunista, el estado "juguete" de la seguridad social, y algunas temáticas distintas se concentran aquí para su valoración y tamizado necesario

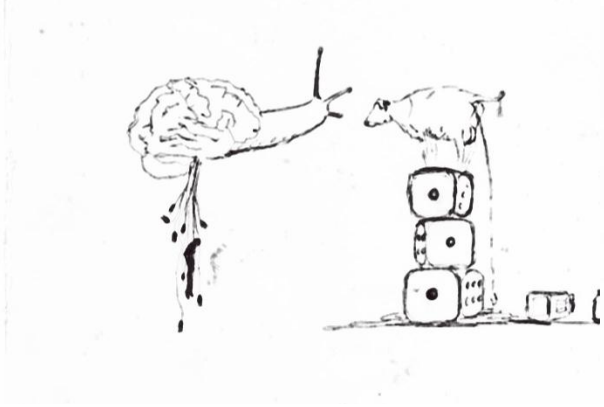


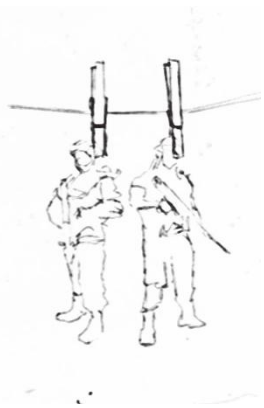


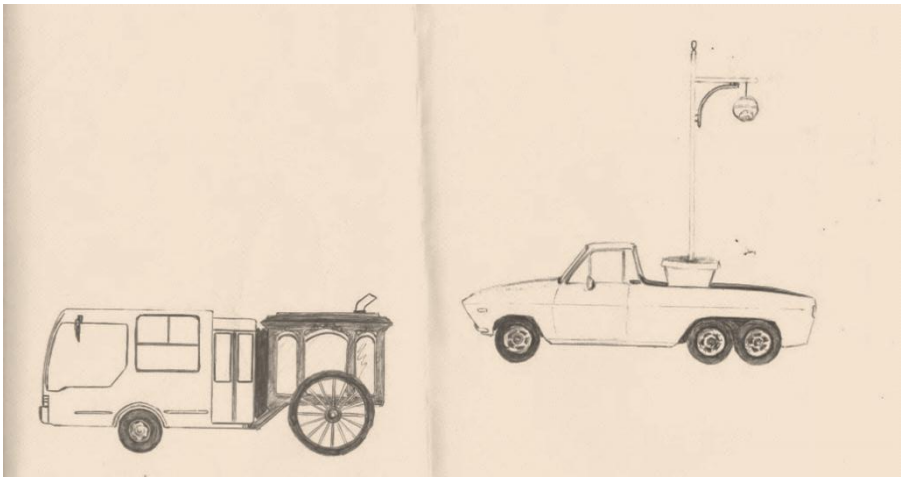


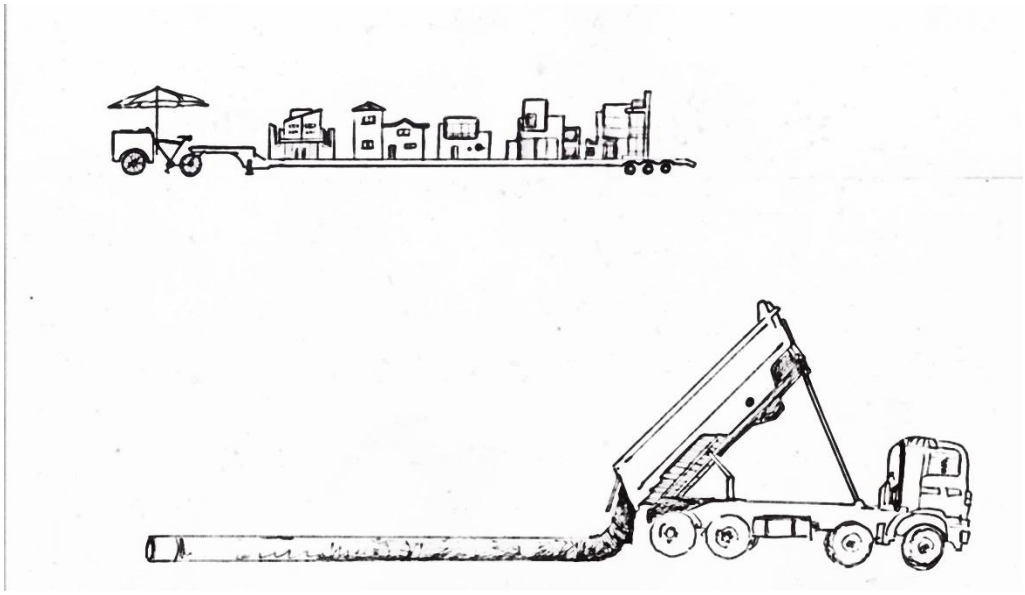


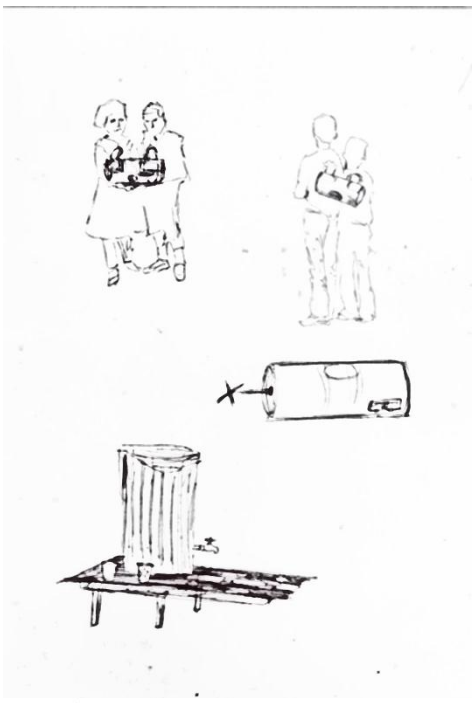

procastinación

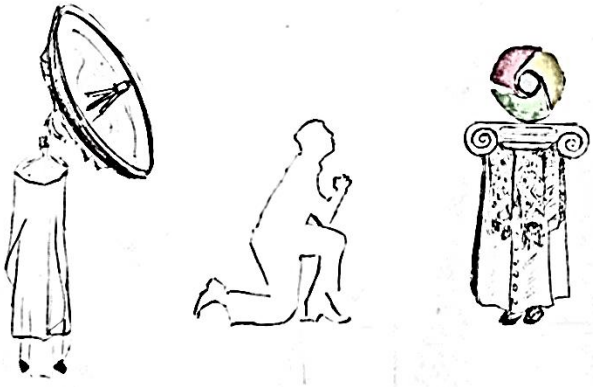


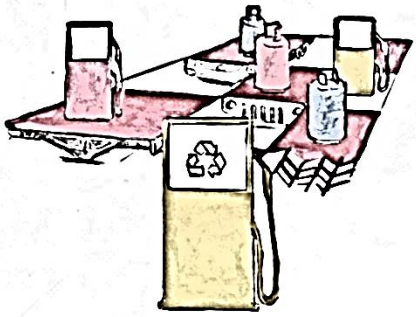


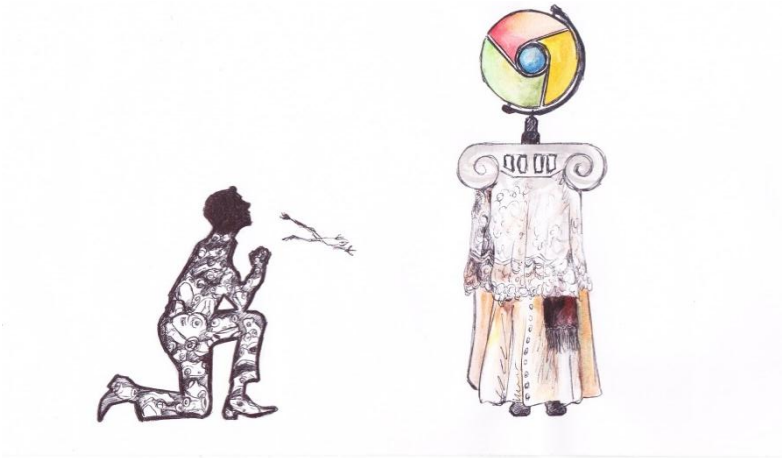


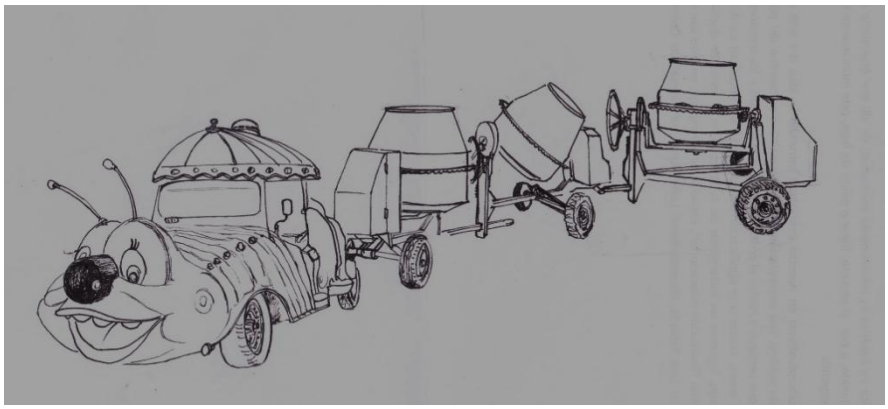












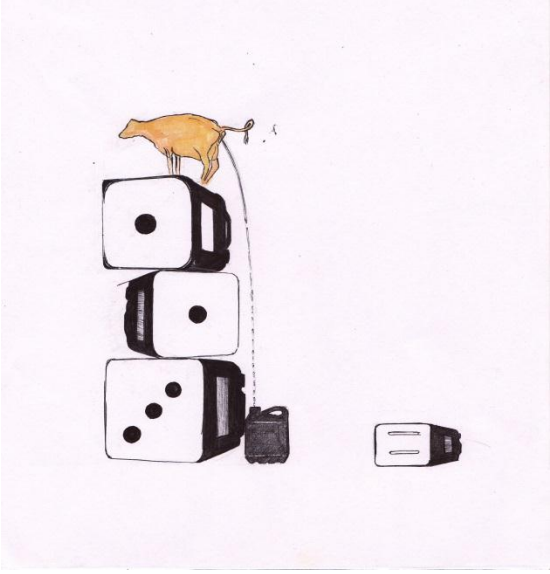
2. Finales

Después de indagar en diferentes espacios temáticos, sobresalen aquellas que (sobretodo) son de nuestro tiempo, y destacan: 1. la sacralización de la tecnología e INTERNET, situación que no se da de forma recíproca, ya que si la web se creó de forma gratuita y libre, en la actualidad consta de reglamentaciones que permiten a gobiernos de algunos países a espiar, o lucrar a partir de información personal. 2. La incorpórea forma de enriquecimiento peculativo, y piramidal levantado a partir de malversación de ideales e inyección de ideologías consumistas. Es un caligrama que representa la desigualdad de repartición de recursos. 3. el enclaustramiento ideológico teológico, la inducción de costumbres religiosas ortodoxas y la polémica ante el libre pensamiento. Antes que la búsqueda de respuestas acorde al tiempo y lugar, se prefiere mantener la neo-mitología cristiana católica sin preocuparse si quiera de su pasado histórico y su carácter sincrético. 4. El espejismo de la potabilización del agua, y tratamiento de desechos biodegradables o tóxicos. Los gobiernos no se preocupan por crear soluciones amigables con el ambiente, sino formas económicas de esconder la basura; es parte de esto las enormes cantidades de electrodomésticos de segunda mano exportados de Europa a África y los barcos (también Europeos) que desechan barriles con elementos radioactivos sus mares.

En California, por ejemplo se desechó toneladas de vidrio roto, el mismo que, después de ser triturado por la fuerza natural del agua, se lo empieza a utilizar como sustituto de arena en la producción de concreto, pero, no se investiga el costo que significó desechar vidrio al mar. El problema de la deforestación que acarrea la extracción de bauxita en Brasil, del cual se elabora el aluminio. Lo que sostiene la imagen es la forma de hacerse daño a uno mismo, de vivir desde y para la basura, siendo parte incluso, y acrecentarla constantemente, pero no saberlo, aunque sea notorio. 5. La

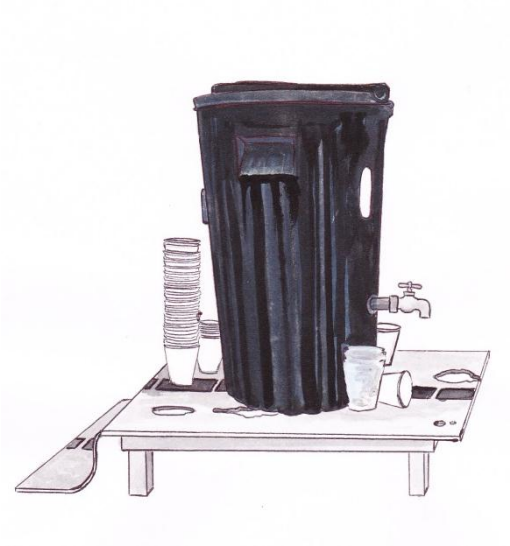
construcción sistematizada de productos que contribuyen al deterioro humano como la comida chatarra o el cigarrillo. Se argumenta incluso el aparecimiento y desarrollo de los mismos, la publicidad engañosa o empaques que esconden el contexto perjuicioso a la salud de sus consumidores a la deriva. 6. La cadena basura por basura, que entre anonimatos se prolifera, el hombre crea basura y se empapa en ella, se arroja a sí mismo, vive de y para la basura como si se tratada de una nueva deidad. 7. La pérdida del valor inmueble como tal, es decir la nueva forma de posesión gracias a elementos como la web o la especulación y el estallido de burbujas económicas, tales hacen que la propiedad sea frágil, inestable, trasladable, y represente caídas financieras abruptas. Nuestra nueva sociedad está al margen de poseer riquezas indetectables, o hasta inexistentes, pero materiales en su concepción, no se puede hablar entonces de un despojo de propiedades, sino la re-conceptualización de la materia, que sin ser de nadie, es de todos. 8. La existencia humana determinada por medidas prestablecida, que aparentemente crear puentes de desarrollo, pero lo que hacen el poner en peligro su avance y exponerse a la "caída" que no se ve como culpa estatal o de administraciones públicas, sino propia, que es la peor forma del sistema, es decir: traslada la culpa desde su punto de fuga hasta uno reflejado, que no es parte, sino como adopción.

1

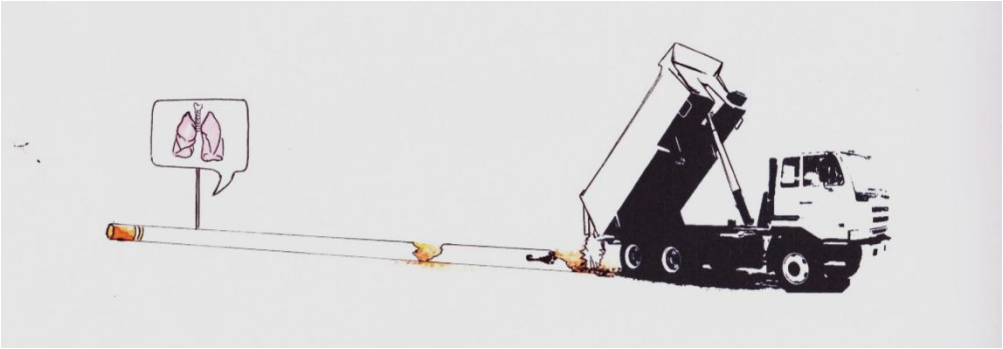


2

3



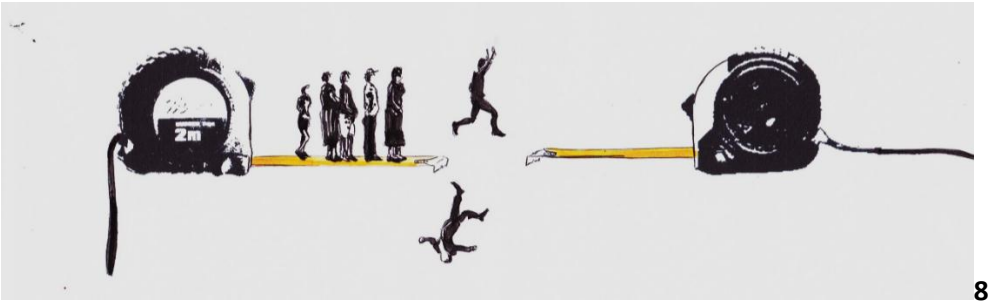
4



5

6

7



8

3. Elaboración de Plantillas

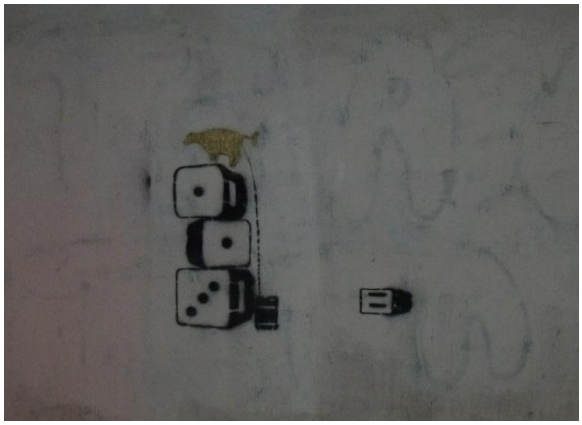
El hecho de escoger plantillas o esténciles para elaborar los grafitis consiste en utilizar un formato y tipo de obras desarrollado sobre todo por Banksy y una gran cantidad de grafiteros en la actualidad. El formato estaba determinado por el tamaño intencional de la obra, no se requiere obras monumentales, no se intenta crear espacios artísticos colosales, sino espacios, que la mirada no sea forzada, sino que la obra sea parte del encuentro, de la sorpresa, del accidente. Las plantillas son elaboradas de acuerdo a la cantidad de colores, así, si son tres colores, son tres plantillas que permiten la separación de colores.

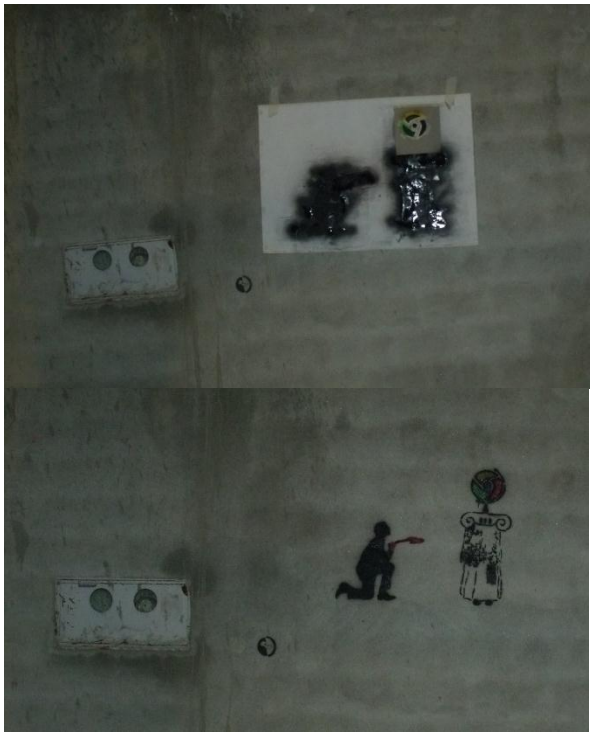
4. Ejecución y Obra Final

Los espacios previamente escogidos eran lugares un poco alejados, la intención no fue interponer imágenes en espacios céntricos, pues el grafiti no corresponde a coexistir con lugares concurrentes, sino más bien habitar la periferia, surgir como voces entre la gente y sus favelas, no intenta crear polémica desde el centro de poder, sino desde fuera, es decir protestar desde el pueblo, desde la pared de su casa, llevar la idea desde el dormitorio hasta el cular que concentra el poder.

Cada esténcil fue elaborado en aproximadamente 5 minutos cada uno, en lugares separados.

ROTO





GLOSARIO

ácrata: Partidario de la acracia o supresión de toda autoridad.

action-art: Se denomina action-art a un grupo variado de técnicas o estilos artísticos que hacen énfasis en el acto creador del artista, en la acción.

anacrónico: Que está en desacuerdo con la época presente o que no corresponde a la época en que se sitúa.

anagrama: Palabra que resulta de la transposición o reordenación de las letras de otra.

analogía: Relación de semejanza entre cosas distintas.

andén: En las estaciones de trenes y autobuses, especie de acera al borde de la vía o de la calzada.

a-priori: Palabra en latín que significa:antes de examinar un asunto concreto.

assemblaje:es un método artístico en el cual se consigue tridimensionalidad o volumen yuxtaponiendo diferentes objetos-no-artísticos muy próximos unos a otros.

avant la lettre: expresión francesa que significa antes de tiempo, precursor o visionario.

axiológico: de axial, es decir relativo a un eje o columna temática.

bad painting: es una tendencia dentro del neo expresionismo que toma elementos de la calle como grafiti, esténciles o carteles, de manera reaccionaria a un arte intelectual en los años 70. Es descuidado, sucio a veces.

belle epoque: Corriente artística que surge en Francia a finales del siglo XIX y el inicio de la primera guerra mundial en 1914, caracterizado por el optimismo, elegancia y el refinamiento de corrientes artísticas frescas y novedosas. Surge en esta época el expresionismo, el fovismo y el amor a la tecnología (con el futurismo en el caso del arte).

bicromía: relativo a la utilización de dos únicos colores.

blackout: palabra en inglés que significa apagón.

cliché: idea o expresión común y repetida ocasionalmente.

desacralizante: desacralizar,o quitar el carácter de sagrado a algo que lo tenía.

eclecticismo: Que está compuesto de elementos, opiniones, estilos de carácter diverso, y de tiempos diferentes.

elucubrar: Pensar con intensidad sobre un determinado problema para establecer conclusiones y soluciones.

endémico: Especiede animal, vegetal, o artefacto propia y exclusiva de una determinada zona.

escueto: Sin adornos, sencillo, estricto, especialmente referido al lenguaje y al arte.

especismo: Es un término acuñado en 1970 por el psicólogo Richard D. Ryder quien lo aplicó para describir la existencia de una discriminación moral basada en la diferencia de especie animal.

establishment: Círculo de artistas y/u obras que gozan de reconocimiento por parte de galeristas y curaduría. Pertenecen a un grupo de estilo análogo que predomina en un lugar o un tiempo.

esténcil / estarcido: es una técnica artística de decoración en que una plantilla con un dibujo recortado es usada para aplicar pintura con brocha, cepillo o aerosol, lanzándola a través de dicho recorte, obteniéndose un dibujo con esa forma.

estereotipo: Idea o imagen aceptada por la mayoría como patrón o modelo de cualidades o de conducta.

etnográfico: relativo a la etnografía o el estudio por separado de las culturas a partir de sus diferencias de origen y proceso de acoplamiento al medio.

explosión cámbrica: término utilizado en ésta tesis para señalar la enorme expansión de estilos y tendencias artísticas desde finales del siglo XIX, como igual de enorme fue la diversificación de vida en este periodo.

figurativismo: es la representación pictórica de figuras como objetos identificables mediante imágenes reconocibles; bien sea procurando verosimilitud, distorsionándolas o intensificando alguno de sus aspectos.

Fluxus: Es un movimiento artístico de las artes visuales organizado en 1962 por George Maciunas, que intentó fundir disciplinas como la poesía, el teatro, el cine o la música, en una sola obra diversa y estructurada a la vez.

Ghetto: Gueto, es un área separada para la vivienda de un determinado origen étnico, cultural o religioso, voluntaria o involuntariamente, en mayor o menor reclusión.

glosolalia: Es la capacidad sobrenatural para la vocalización de un idioma existente pero desconocido al que habla o de palabras de un lenguaje espiritual desconocido.
Lenguaje ininteligible, compuesto por palabras inventadas y secuencias rítmicas y repetitivas, propio del habla infantil, también común en estados de trance o en ciertos cuadros psicopatológicos, intoxicaciones o problemas neurológicos.

Iconografía: es la descripción del tema o asunto representado en las imágenes artísticas, así como de su simbología y los atributos que identifican a lo representado.

inocuo: inofensivo, que no hace daño.

In-site: el concepto se refiere a obras artísticas visuales desarrolladas en un lugar específico, son obras de proceso que normalmente incluyen al action art y el site specific, realizadas frente a un público no predestinado, sino accidental.

intertexto: Intertextualidad,el conjunto de relaciones que acercan un texto determinado a otros de variada procedencia.

Junk art: es una modalidad del arte contemporáneo en donde se construyen obras con elementos encontrados generalmente en la basura. Apareció iniciado el siglo XX.

Land art: es una corriente del arte contemporáneo, por lo general de tamaño colosal y que utiliza materiales de la calle. Esta expresión inglesa se ha traducido también como «arte de la construcción del paisaje» o «arte terrestre». Generalmente, las obras se encuentran en el exterior, expuestas a los elementos, y sometidas a la erosión natural; así pues, algunas desaparecieron, quedando de ellas sólo el recuerdo fotográfico

litografía: Arte de reproducir o de imprimir dibujos o escritos grabados previamente en piedra o en planchas de metal, desarrollado a partir de 1796.

Mainstream: anglicismo que literalmente significa corriente principal, es un término que se utiliza para designar el pensamiento, gusto o preferencia predominante en un momento determinado en una sociedad.

minimal: es el intento de reducción de una cosa a lo mínimo, sin ningún elemento accesorio.

mockumentary: es un género de cine y televisión o una obra de dicho género. Se suele incluir dentro de la comedia, aunque existen casos de falsos documentales dramáticos. El falso documental se presenta como una grabación de la vida real, aunque se produce como una obra de ficción. Es un medio habitual de parodia y sátira.

naif: el término se aplica a la corriente artística caracterizada por la ingenuidad y espontaneidad, el autodidactismo de los artistas, los colores brillantes y contrastados y la perspectiva acientífica captada por intuición. En muchos aspectos, recuerda (o se inspira) en el arte infantil, y el de la edad media.

neo figuración: es un movimiento artístico de la segunda mitad del siglo XX, caracterizado por una vuelta a la pintura figurativa frente a la abstracción, aunque los pintores tratan el tema de una manera informal y expresionista. Surge como reacción al

arte abstracto tras la Segunda Guerra Mundial, en especial durante los años 1950 y 1960.

New art: del francés art nouveau, es un movimiento artístico que surge a fines del siglo XIX y se proyecta hasta las primeras décadas del siglo XX. Antes que una corriente específica, es la suma de ellas que predominan por la innovación y superposición de una sobre las demás.

nomenclatura: Conjunto de las voces técnicas de una especialidad. Listado de nombres.

out-door: término que se refiere a las acciones de arte realizadas en lugares públicos, o al aire libre, desarrollados por lo general por tendencias artísticas superiores a 1950.

outsider: es alguien que se mantiene en la periferia de las normas sociales, que vive aparte de la sociedad común o alguien que observa un grupo desde fuera.

periplo: Navegación que se efectúa alrededor de algún lugar.

performance: es una muestra escénica de arte, muchas veces con un importante factor de improvisación, en la que la provocación o el asombro, así como el sentido de la estética, juegan un papel principal. Se diferencia del Happening, por la participación activa del artista.

pervive: Seguir viviendo, continuar, permanecer.

pírrico: Triunfo obtenido con más daño para el vencedor que para el vencido.

posmodernismo: designa generalmente a un amplio número de movimientos artísticos, culturales, literarios y filosóficos del siglo XX, que se extienden hasta hoy, definidos en diverso grado y manera por su oposición o superación de las tendencias de la Edad Moderna. En sociología en cambio, los términos posmoderno y posmodernización se refieren al proceso cultural observado en muchos países en las últimas dos décadas, identificado a principios de los 70.

proxémico: es el término empleado por el antropólogo Edward T. Hall en 1963 para describir las distancias medibles entre las personas mientras éstas interactúan entre sí. El término proxemia se refiere al empleo y a la percepción que el ser humano hace de su espacio físico, de su intimidad personal; de cómo y con quién lo utiliza.

Pulque: es una bebida alcohólica típica de México que se fabrica a partir de la fermentación del jugo o aguamiel del agave o maguey, especialmente el maguey pulquero.

Ready made: es un tipo de arte realizado mediante el uso de objetos que normalmente no se consideran artísticos, son modificados sin ocultar su origen. Marcel Duchamp fue su creador a principios del siglo XX.

refulgente: Que resplandece.

revival: Movimiento artístico,sociológico, o de cualquier otro género,que tiende a revalorizar modas o estilos del pasado.

semiológico: de semiología, que es la disciplina que estudia el signo y aborda la interpretación y producción del sentido, pero no trata el significado (que es abordado por la semántica), ni las denominaciones, incluyendo en estas las verbales (estudiadas por la lexicología, la lexicografía y la onomástica) y las no verbales (que estudian la simbología, la iconografía y la iconología).

sincretismo: En antropología cultural y religión, es un intento de conciliar doctrinas distintas. También se utiliza en alusión a la cultura o la religión para resaltar su carácter de fusión y asimilación de elementos diferentes.

Site specific: el término hace referencia a las acciones de arte o performances realizadas únicamente en lugares determinados, ya que su sentido consta de la arquitectura del mismo o la historia del sitio. Las obras no solo consideran lugar, sino tiempo como acople de su sentido artístico.

soirée: término en francés que significa tarde.

somatizadora: Somatización. Es un diagnóstico psiquiátrico aplicado a pacientes quienes se quejan crónica y persistentemente de varios síntomas físicos que no tienen un origen físico identificable.

subversivo: Que intenta subvertir el orden social o moral establecido, es decir invertir la estructura económica o social.

tag: Pintada callejera de una palabra o signo que identifica a un grupo urbano. Por lo general es el nombre o seudónimo del ejecutor.

tara: Defecto que resta el valor de algo.

trampantojo: es una técnica pictórica que intenta engañar la vista jugando con el entorno arquitectónico, la perspectiva, el sombreado y otros efectos ópticos y de fingimiento.

underground:es un término de origen inglés con el que se designa a los movimientos contraculturales que se consideran alternativos, paralelos, contrarios, o ajenos a la cultura oficial o mainstream.

unísono: Con el mismo tono o sonido. Fragmento musical en el que las voces o instrumentos suenan con tonos idénticos.

vernáculo: Significa propio del lugar o país de nacimiento de uno, nativo.

j. BIBLIOGRAFÍA

Libros:

AUMONT Jacques, estética de Hoy. Ediciones CÁTEDRA. España 1998.

ARTE, La guía visual definitiva, DORLING KINDERSLEY Editora. Reino Unido 2008

BANKSY. Banging Your Head Against a Brick Well. Editado por el propio Banksy. Inglaterra 2001.

BANKSY. Existencialism. Editado por el propio Banksy. Inglaterra 2003.

BARTHES Roland, La Aventura Semiológica. *Título original: L´aventure sémiologique.* Ediciones PAIDÓS. Segunda edición. España 1993.

BAUDRILLARD Jean. Cultura y Simulacro. Editorial KAIRÓS, Barcelona, 1978.

BAUMAN Zygmunt, Arte ¿Líquido? Ediciones SIQUITUR. Madrid 2007.

BOURRIAUD Nicolás. Estética Relacional. *Título original: Esthétique Relationelle.* ADRIANA HIDALGO Editora. Segunda edición. Argentina 2006.

BOURRIAUD Nicolás. Radicante. *Título original: Radicant.* ADRIANA HIDALGO editora. Buenos Aires. 2009.

CAMNITZER, Luis. Didáctica de la Liberación. Editorial HUM. Montevideo-Uruguay. 2008.

DANEY Serge, Cine, Arte del presente. SANTIAGO ARCOS editora. Buenos Aires 2004

DANTO, Arthur C. Después del fin del arte. Editorial PAIDÓS. Buenos Aires, 2003.

DELACROIX, Eugene, Metafísica y belleza. Editorial Cactus. Buenos Aires, octubre 2000.

EHRENGSWEIG Anton, El orden oculto del arte, editorial LABOR. Madrid 1973.

LADDAGA, Reinaldo. Estética de la Emergencia. ADRIANA HIDALGO editora. Buenos Aires, 2006

RILKE Rainer María. Cartas a un Joven Poeta. Editorial GENTE NUEVA. Segunda edición, La Habana. 2011

RANCIERE Jacques. El Maestro Ignorante. *Título original: Le maitre ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. Editorial LAERTES. Barcelona 2002

RIFKIN Jeremy, La era del acceso. Paidós, Barcelona 2000.

RUSSELL Bertrand. Elogio de la ociosidad. Edhasa, segunda reimpresión. España 2004.

SILVA Armando. Imaginarios Urbanos. Arando editores 6ta edición. Colombia 2006.

VILLALBA Andrés, Muñones. ESKELETRA Editorial. Ecuador 2011

VILLALBA Andrés, Soterramiento. Ruido Blanco. Ecuador2014.

Documentales:

ZEITGEIST The movie. Documental escrito, dirigido y producido por Peter Joseph. Estados Unidos 2007.

EXIT THROUGH THE GIFT SHOP. Película documental dirigida por Banksy. Inglaterra 2010.

FRANJU Georges. Le Sang des bêtes (La sangre de las Bestias). Francia. 1949.

GRAFFITI WARS. Documental de Channel 4, sobre Banksy y Robbo.

EARTHLINGS. Documental escrito y dirigido por Shaun Monson. Estados Unidos. 2003.

BOMB IT. Documental sobre Graffiti. Dirigida por Jon Reiss. Estrenado en Tribeca Film Festival. New york. 2007

LA GRAN BURBUJA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO. Documental escrito, dirigido y presentado por Ben Lewis.

BASURA ELECTRONICA EN AFRICA. Documental de TVE Española dirigido por Jo´se Antonio Guardiola, y producido por Ana pastor. 2012

Tesis:

Nuevas formas de representación social. Tesis de Jesús Muñoz Farías. Universidad de Chile. Santiago, 2006

Documentos web:

EPSTEIN Ariela. Los Grafitis De Montevideo. Apuntes para una antropología de las paredes. . 2004. Documento PDF encontrado en:

http://www.unesco.org.uy/shs/fileadmin/templates/shs/archivos/anuario2007/articulo_13.pdf

BHABHA Homi K. The location of culture. New York/Londres, 1994. Documento PDF encontrado en:
http://www9.georgetown.edu/faculty/irvinem/theory/Bhabha-LocationofCulture-chaps.pdf

Revista virtual MOMBAÇA. Diciembre 2010:
http://archivodelarevista.blogspot.com/#uds-search-results

BISHOP Claire. Antagonismo y estética Relacional, ensayo encontrado en:
http://salonkritik.net/10-11/2010/08/antagonismo_y_estetica_relacio.php
CAMARGO Alexander, Seminario denominado: El Graffiti, una manifestación urbana que se legitima. Dictado en la Universidad de Palermo, 2008.

Páginas web:

http://www.urbanario.com. Página escrita por Javier Abarca. Varios ensayos.
http://www.eltiempo.com.ec/noticias-cuenca/121064-artistas-unidos-por-el-grafiti/
http://www.haring.com/!/about-haring/bio#.UqH-5dLuKSp
http://www.amphibia.com.ar/estetica-de-la-emergencia-sobre-la-reorientacion-actual-de-las-artes/
http://www.gestiopolis.com/recursos/documentos/fulldocs/eco/criglo.htm
http://www.visionesalternativas.com/militarizacion/articulos/movim/1.htm
http://www.slideshare.net/doblacolga5/cultura-global
http://www.mailonsunday.co.uk/news/article-1034613/Banksy-uncovered-The-nice-middle-class-boy-graffiti-guerrilla.html

http://insidetherockposterframe.blogspot.com/2009/08/shepard-fairey-interviews-banksy-for.html
http://www.dailymail.co.uk/femail/article-1034538/Graffiti-artist-Banksy-unmasked---public-schoolboy-middle-class-suburbia.html
http://www.notablebiographies.com/newsmakers2/2007-A-Co/Banksy.html
http://www.letra.org/spip/spip.php?article1383&lang=es
http://conexionrevista.com/2012/03/banksy-arte-urbano-de-critica-politica-y-social/
http://www.elmundo.es/elmundo/2008/01/15/cultura/1200394542.html
http://sangria.cl/2012/07/critica-como-ser-amado-por-quienes-detestas-banksy/
http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/arts_and_culture/8094839.stm

ANEXOS

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA

ÁREA DE LA EDUCACIÓN, EL ARTE Y LA COMUNICACIÓN

CARRERA DE ARTES PLASTICAS

TEMA:

El grafiti de Banksy como arte de intervención basado en la estética relacional, como referente para realizar una propuesta plástica.

Proyecto de Tesis previo a la obtención del grado de Licenciado en Artes Plásticas Mención: Pintura

POSTULANTE:

Kleber Enrique Ajila Vacacela

Loja-Ecuador
2012

a. TEMA:

EL GRAFITI DE BANKSY COMO ARTE DE INTERVENCIÓN BASADO EN LA ESTÉTICA RELACIONAL, COMO REFERENTE PARA REALIZAR UNA PROPUESTA PLÁSTICA.

b. PROBLEMÁTICA

Yo creo porque sé.
Es decir, sé hasta qué punto soy bueno-para-nada.
El arte en tanto que comunicación es el contacto entre los bueno- para- nada
que hay en uno y los bueno-para-nada que hay en los demás.
El arte, como creación, es fácil, como es fácil ser bueno.
Dios es tu perfecto bueno-para-nada.
Como el mundo de la creación es el mundo bueno-para-nada,
pertenece a cualquiera con creatividad,
es decir, cualquiera que revindique su don innato natural:
la condición de ser bueno-para-nada.

Roberto Filliou «GOOD-FOR- NOTHíNG- GOOD- ATEVERYTHING
(Bueno para nada, bueno para todo)

El arte, a partir del siglo xx, más que en ninguna época muestra su poder mutable, saca a flote toda su capacidad de crear aforismos, y abrirse paso entre la constante evolución de la idea. En ese permanente mutar, se adhiere a conceptos, elementos, ideas, se reinventa, se reinterpreta, se desmaterializa, o a su vez, como lo dice Camnitzer, se antimaterializa, se despega de la forma, o el códice, inventa cánones o los destruye, se apega al letrismo, como Kosuts, Kawara, Roriguez, Caraballo, Padín, Ferrari, Tablada, Salcedo o Caro. En fin, no importa la dirección, el arte mejor que nunca, camina, más libre, más compleja, más arte.

Duchamp será un elemento axial para que el arte se convierta de intentos conceptuales a conceptos procesuales, será él quien forje el nuevo tipo de construcción artística, y percepción también, estará acompañado, según Danto, por artistas creadores de nuevos conceptos como Warhol, y, Beuys, indiscutible para un sinnúmero de críticos, siendo este último, el que mejor se apegue a lo que Baudrillard llama: arte relacional, el arte de nuestros tiempos, el arte de procesos, no de resultados.

El grafiti tiene su cabal, en este ámbito, y, a partir de su surgimiento como grafía por los años cincuenta, pasa a ser un importante peldaño en producción de arte, como lo demuestra Basquiat, Haring o el esténcil Banksy, sin olvidarse de

Latinoamérica, en donde movimientos políticos de revuelta como Los Tupamaros, que aunque alejados del arte, lograron resultados de interés plástico, como lo demuestra Camnitzer.

Como término, el grafiti artístico empieza a utilizarse desde finales de los años ochenta, quienes lograrías esta categoría serían Keith Haring, Kenny Scha´f, y Richard Hambleton en Nueva York, y en parís grafiteros como Blek y Némo.

El grafiti cada vez iría buscando nuevos tipos de manifestaciones, que incluían la utilización de nuevos materiales, o formas que reflejaran la realidad del desarrollo urbano circundante, esta evolución incluía la utilización de posters, stickers, acrílicos, collages, o el apoyo [como en la actualidad] de nuevas tecnologías como el computador y el INTERNET. Poco a poco el grafiti va colonializando nuevos espacios en las ciudades, interviene en vehículos abandonados o vallas publicitarias, crea ingeniosas intervenciones y sistemas de signos.

La utilización de nuevas técnicas, y tipos de representación, crea las primeras líneas de diferenciación entre arte callejero y grafiti, entre post-grafiti y neo-grafiti.

El "Bramdalism" o marca personal fue por primera vez usado por el artista Banksy en el 2003 en una exhibición en Londres capturando el humor y la antipatía hacia ciertas marcas. Por regla general se designa como arte grafiti a la creación de signos y/o logos personales, los cuales generen una marca propia y original.

Los grafiteros tradicionales, no admiten que Haring o Basquiat sean considerados de los suyos, la diferencia es palpable, algo similar ocurre con Banksy, aunque en menor medida. Aunque Haring es uno de los primeros en utilizar signos, es Basquiat quien mejor los utiliza, y llega a lenguajes visuales, pero no es hasta Banksy que el grafiti pasa de su soporte bidimensional a un plano de intervención, el artista inglés, distinto a los antes citados, se enrumba en un arte *in site,* obras que no se pueden trasladar, pues la ubicación cumple una función, se juega con texturas, los se crea a partir de elementos dados, a partir de historias trazadas alrededor del soporte urbano.

c. JUSTIFICACIÓN

Como entes críticos, reflexivos y buscadores de propuestas artísticas acordes a la época, el lugar, o el medio donde se habita, se justifica este trabajo original y propositivo, en el que destaca la valoración del arte de intervención, y el grafiti, los cuales conllevan a desarrollar el siguiente tema **El grafiti como arte de intervención basado en la estética relacional, como referente para realizar una propuesta plástica**, ya que mediante este proyecto se pretende realizar obras dentro de la urbe con un profundo contenido artístico y estético.

La Universidad Nacional de Loja, busca la interacción teórica-práctica, mediante un compromiso con el medio donde habita, esto proporciona desarrollo de conocimientos, habilidades y destrezas que llevados a la práctica suministran oportunidades para intervenir dentro del medio, intervención que en este caso corresponde a lo artístico.

El desarrollo de la presente investigación permitirá afianzar el conocimiento de la temática, solventará la formación personal como investigador, y posteriormente como creador de una obra con calidad artística.

Se considera trascendental este trabajo, pues al ser una obra pública, estará en vinculación directa con el espectador, y será éste mediante su actuar activo o pasivo quien se complemente con la obra. Con la interrelación la obra habrá alcanzado su propósito.

Como estudiante se ha recibido una adecuada formación académica, artística y estética, cimiento imprescindible a la hora de estructurar la obra final.

El trabajo pretende ser un pilar en lo referente a propuestas artísticas locales, intenta mediante soportes artísticos plasmar obras de profundo contenido, el cual permita conformar un lenguaje propio, un sello de identidad.

La plataforma simbólica intenta sostenerse en elementos y actores cotidianos, en situaciones en común para el ente local, no partir de ancestralismos, o precolombinismos, sino de situaciones, problemáticas o acontecimientos actuales, y son parte de la rutina diaria.

La obra pretende sostenerse en la estética relacional propuesta por Nicolás Bourriaud, la cual detalla un importante encadenamiento conceptual para obras alternativas.

Toda la propuesta está plenamente enmarcada a ser un aporte a la cultura local, ser parte no tanto del patrimonio concebido, sino más bien del que está estructurándose.

La propuesta está enmarcada para ser un arte capaz de sostener una relación simbiótica con el lugar. Que cada uno de los elementos a utilizarse pueda coexistir en mutua dependencia, no se trata de cubrir muros o paredes. Por eso, ante la no existencia de referentes locales, se justifica el estudio del grafiti de Banksy como arte de intervención basado en la estética relacional, como referente para realizar una propuesta plástica.

d. OBJETIVOS

General: Generar propuestas inmersas en el grafiti artístico como arte de intervención basado en la obra de Banksy y la estética relacional.

Específico:

1. Investigar sobre el grafiti como creación artística.
2. Análisis de la obra realizada en África en el año 2004, y, del esténcil de Londres realizado en el año 2006 por Banksy.
3. Elaborar una propuesta plástica que utilice como lenguaje una estructura simbólica armada a partir de la cotidianidad de Loja y el esténcil de Banksy.

e. MARCO TEÓRICO

Evidentemente, el paso más avanzado hacia el concretismo es una especie de nihilismo del arte. Este concepto se opone y rechaza el arte en sí, ya que su propio significado implica artificialidad, ya sea en la creación, en la forma o el método. Para lograr mayor afinidad y comprensión de la realidad concreta, el nihilista del arte o el antiartista (ellos generalmente niegan estas definiciones) crea «antiarte» o ejercita la nada. Las formas «antiarte» se dirigen principalmente contra el arte como profesión, contra la separación artificial entre el intérprete y el público, entre el creador y el espectador o entre el arte y la vida; se sitúa contra las formas, pautas o métodos artificiales del propio arte; contra un arte que precise un fin, una forma y un sentido determinados; el antiarte es vida, es naturaleza, es auténtica realidad, es uno y todo. La lluvia es antiarte, el murmullo de una multitud es antiarte, un estornudo es antiarte, el vuelo de una mariposa o los movimientos de los microbios son antiarte. Son tan hermosos y tan dignos de ser conocidos como el propio arte. Si el hombre pudiera experimentar el mundo, el mundo concreto que lo rodea (desde las ideas matemáticas a la materia física) en la misma forma en que experimente el arte, no habría necesidad de arte, artistas ni de otros elementos «no-productivos» similares.

BEUYS, FLUXUS, DUCHAMP: HISTORIAS DE PROVOCACIÓN JULIA GALÁN SERRANO

Mientras el hombre [tal vez homínido] transitaba por el sendero de la evolución, conforme agudizaba su poder mental, iba discerniendo nuevas cosas, inventando artefactos cada vez más complejos, y empezando a formularse preguntas sobre si, o sobre el ambiente que lo rodea. Cuando hubo tallado la primera piedra, invento la cultura[1], y quizá un poco después, el arte como tal empezaría a surgir, sin que ni siquiera se percataran de aquello. Tuvieron que pasar miles de años para que pueda definirse el arte como tal, y adaptar ese concepto al tiempo, lugar y tipo de obra que tajo a tajo el arte iba armando.

Periódicamente a través de los siglos, los artistas o, en su defecto, la obras irán labrando las definiciones, conceptos y soportes en los cuales "deba basarse"

[1] Fundamento sostenido por el documental: LA ODISEA DE LA ESPECIE de Televisión Española S.A y Sagreta Tv S.A 2002

para que una obra sea o no artística, claro está que estas normas serán creadas tan pronto como vencidas, este es el sentido que ha permitido que el arte como tal, jamás se estanque, siempre ha tenido un camino para enrumbarse, y continuar con su existencia, ser parte del lugar, tiempo y espacio.

A partir del 1900 estos cambios empezaban a presentarse muy a menudo, y con mayores repercusiones, el mundo plástico soportaba un bombardeo de multitudinarias propuestas, todas aquellas, en contraposición de alguna anterior, o intentando crear un nuevo lenguaje, transformación que iría a la par de lo social, político o económico.

Y más aún, el presente de las artes estará definido por una inquietante proliferación de un cierto tipo de proyectos: artistas o escritores, quienes en nombre de la voluntad de articular la producción de imágenes, textos o sonidos, y la explotación de la vida en común renuncian a la producción de obras de arte, o la clase de rechazo que se materializa en las últimas vanguardias.[2]

Según Camnitzer, la obra de arte en américa latina, caminará en cierto sentido un poco distante de la europea, y anglosajona, tendrá en ella sus raíces, o ligeras influencias, pero la producción del continente llevará su firma propia.[3] En Latinoamérica "lo relacional" se llenará de una característica diferencial respecto al contexto europeo y norteamericano: pone el acento en el componente comunitario, público y contestatario,que cuestiona o rebasa las búsquedas únicamente de un placer cercano a lo estético.[4]

Claire Bishop es una de las cuestionadoras de la estética relacional, por considerarla una estética que mantiene a las obras ciertamente limitado a las galerías, pasando por alto la intervención activa del espectador Según estas críticas, el arte relacional representaría una forma suavizada de crítica social, una pantomima falsamente utópica de un arte "no comprometido", un universo relacional en cierta medida acrítico y negador de las asimetría sociales, que de alguna manera niega las relaciones de poder en que se sustenta[5]. No bastaba con mostrar que el sentido de una obra está subordinado al marco (…) sino que era

[2] LADDAGA R. *Estética de la emergencia Buenos Aires* A.H editora 2006
[3] CANMITZER L. *Didáctica de la liberación*. Ad Hoc editorial 2004
[4] BOURRIAUD N. *Estéitca Relacional* Buenos Aires A:H editora 2008
[5] BISHOP C. *Antagonismo y Estética Relacional*

igualmente importante considerar la identificacióndel propio espectador con la imagen[6].

Bourriaud contesta a estas críticas diciendo que sería absurdo juzgar el contenido social o político de una obra relacional desembarazándose de su valor estético.[7] Estos procesos no dependen de un arte social o sociológico, apuntan a la construcción formal de espacios-tiempos que no representarían la alienación, y las obras lo demuestran, Banksy es uno de los artistas grafiteros, que junto a Basquiat o Keith Haring dejan entrever en sus obras la activa participación del espectador, haciendo de la obra: un conjunto estético relacional.

Ya tratándose particularmente de Banksy, su obra aborda lo irónico, absurdo o poético, basta con mirar su esténcil de un cavernícola sosteniendo con una mano una bandeja con unas papas fritas y una gaseosa, y en la otra un hueso, mientras observa al espectador, los elementos nos transportan a una gigante cabina de consumo de chatarra, inmersos todos, una obra con un profundo contenido filosófico, y a la ves cuestionador; o aquel esténcil en donde unos policías en motocicleta, resguardan a un camión que en su parte superior lleva una inmensa dona, aquí, la fuerza irónica es plausible, lo relacional respira cuando en la mente del espectador se forja la diosificacion del consumo. En la obra que muestra a una humilde señora de 50 años quizá, tendiendo las franjas de una cebra que esta parada al lado izquierdo de aquella, lo lúdico es evidente, la ironía igual, sería casi imposible que alguien que observa esta obra, se vaya sin inmutarse en lo mínimo, la obra está cargada de una tremenda carga filosófica, particularmente en el caso de los animales, los cuales, o se adaptan a los espacios copados por seres humanos, o quedan confinados en la historia, una obra que invita a la reflexión, y a la vez divierte.

En cierta forma, todo el expediente artístico que Banksy ha manejado está lleno de diversión, algo a lo que Nicanor Parra decía que *la diversión es vida, cuando no me burlo de alguien, estoy como demasiado amargado,* el inglés se basa mucho en el cuestionamiento permanente a nuestra sociedad, a veces son imágenes jocosas, en otras ocasiones con cierta dureza, o colosales.

Banksy crea imágenes estarcidas ingeniosas y delicadamente subversivas, a menudo con un mensaje político.[8]

---

[6]DEUTSCHE R.*Evictions: Art and Spatial Politics [Desalojos: arte y políticas del espacio]* (1966)
[7]RANCIÈRE J:*Políticas Estéticas*
[8] ARTE La guía visual definitiva: 1945 Actualidad. Singapur 2010

Cada una de las teorías, incluso la de Claire Bishop, son puente fundamental, para un completo entendimiento del arte de intervención, y la estética relacional planteada por Bourriaud, estudiar las teorías, significará comprender las mismas, para mediante aquello, poder ejecutar una obra plástica acorde al nivel requerido.

Hipótesis:

Existe una influencia del arte de intervención y la estética relacional en los esténciles de África 2004, y, el de Londres 2006 realizados por Banksy.

Variable independiente. Estética relacional y grafiti.

Variable dependiente. Esténciles de África 2004, y, el de Londres 2006 realizados por Banksy.

f. METODOLOGIA.

La información a adquirirse, para alcanzar los objetivos programados; en el proceso de esta investigación utilizará métodos de investigación como:

Método Científico, que da lugar a la formación de teorías, lógicas, racionales y objetivas que permitirán fundamentar la presente investigación, mediante la deducción, la explicación, el análisis, y la experimentación.

Método Explicativo, admitirá describir e interpretar los diferentes referentes teóricos bibliográficos, y datos recolectados, del arte de intervención, estética relacional y grafiti, para argumentar y sustentar la problemática en estudio.

Método Analítico, permitirá una disección de los elementos en los esténciles de África 2004, y, el de Londres 2006 realizados por Banksy, es decir descomponer la estructura simbólica, signica y estética planteada por el artista.

Método Experimental, ya que la experiencia corresponde a una forma de aprendizaje indispensable para el análisis de hipótesis y sus variables, así también permitirá proyectar una propuesta plástica con fundamentos estéticos acorde al tema a investigarse.

Estos métodos serán aplicados cualitativamente dando una clara explicación de los hechos y contenidos a abordarse. La propuesta plástica que surja como resultado debe corresponder a una materialización acorde al nivel requerido.

Para visualizar la cotidianidad juvenil en los jóvenes de la ciudad, es imprescindible la observación directa, y el seguimiento a los mismos en redes sociales como Facebook y Twiter, entre otros.

La obra será realizada en los espacios urbanos dentro de la ciudad, debe ser *in site,* sus planteamientos corresponderán a la estética relacional de Bourriaud, y debe ser obra de intervención, la utilización de esténciles corresponderá a la utilidad de la obra, el tamaño será escogido de acuerdo a la propuesta. El aerosol corresponde a una de las alternativas, pero la técnica puede variar, la obra no debe corresponder solo al elemento pictórico, en aquella se podrá introducir elementos tridimensionales cuidadosamente escogidos, de acuerdo al requerimiento de la obra

g. CRONOGRAMA

Cronograma de tesis											
Actividades	**Abril 2012**	**Mayo-Junio 2012**	**Julio-Agosto 2012**	**Septiembre-Octubre 2012**	**Noviembre 2012-Enero 2013**	**Mayo-Julio 2013**	**Septiembre 2013**	**Octubre 2013**	**Noviembre 2013**	**Diciembre 2013-Marzo 2014**	**Julio 2014**
Elaboración y aprobación del proyecto											
Recolección de información del primer capítulo											
Recolección de información del segundo capítulo											
Análisis de la información recolectada											
Realización del Marco Teórico											
Elaboración de Bocetos											
Selección de lugares a ser intervenidos											
Elaboración de obras finales											
Presentación de 100 % de la Tesis											
Tramitación de aptitud legal											
Exposición de tesis											

h. PRESUPUESTO Y FINANCIAMIENTO

PRESUPUESTO	
•Transporte •Copias e impresiones •Anillado y/o empastado •Internet •Imprevistos •Materiales	190 205 185 150 200 700
Total	1630

i. BIBLIOGRAFÍA

BOURRIAUD, Nicolas Estética relacional. Titulo original: *Sthétique relationnelle.* Adriana editora. Argentina 2008

CAMNITZER, Luis. Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano. Ad Hoc. Argentina 2004

LADDAGA, Reinaldo Estética de la emergencia. Adriana Hidalgo editora. Argentina 2006

AUMONT, Jacques - La estética hoy. Título original de la obra: *De l´ esthétique au présent.* Lavel S.A. Madrid 2004

DANTO, Arthur y varios autores. Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto. Top Printer Plus, Sll. Madrid 2005

BANSKY. Banging your head against a brick well. ©Banksy. England 2001

BANKSY. Existencialism. ©Banksy. England 2003

MANCO, Tristan. Sténcil Grafiti.Thames & Hudson. China 2002

MANCO, Tristan. Street Logos. H & Y printing Ltd. Hong Kong 2004

Multiples Fuentes en INTERNET.

- **ESQUEMA DE CONTENIDOS TESIS**

Aspectos Generales

I. Caratula
II. Certificación
III. Autoría
IV. Dedicatoria
V. Agradecimientos
VI. Índice

a.- TITULO

b.- RESUMEN CASTELLANO – INGLES

c.- INTRODUCCION

d.- REVISION DE LA LITERATURA

- ✓ CAPITULO I.

  El Grafiti

  El grafiti como propuesta artística

  Fundamentación del grafiti

  - Estética relacional
  - Didáctica de la liberación
  - Estética de la emergencia
  - La estética de hoy

- ✓ CAPITULO II

  Análisis de los esténciles de Banksy.

  - Contexto histórico, social, político, cultural y artístico de la obra Banksy
  - Biografía
  - Análisis estético artístico y técnico de la obra.

- Análisis estético
- Características dela obra
- Símbolos utilizados por el artista
- Asunto- tema
- Experiencia estética.
- Representación de la obra

e.- MATERIALES Y METODOS (metodología)

f.- INVESTIGACIÓN DE CAMPO.

- -(Artista en estudio)

g.- CONCLUSIONES

h.- RECOMENACIONES

- Propuesta artística
- Bibliografía y Anexos

ANEXOS

PROPUESTA ARTÍSTICA PLÁSTICA

TEMA

La cotidianidad juvenil de la ciudad de Loja.

INSTITUCIÓN EJECUTORA

Universidad Nacional de Loja

TIEMPO APROXIMADO DE EJECUCION

Nueve meses

RESPONSABLE

Tesista y director de tesis

COSTO APROXIMADO

Mil seiscientos treinta dólares

ANTECEDENTES DE LA PROPUESTA

Si bien el arte público en la ciudad de Loja ha sido representado en cierto nivel, las propuestas alternativas, casi no han aparecido, menos si se habla del grafiti, la propuesta que se intenta ejecutar es pionera, por ello la obra debe ser cuidadosamente estructurada.

Las obras estarán conformadas por imágenes estarcidas, a través de esténciles, o el trabajo con brochas, la conformación de la obra introducirá imágenes jocosas, tipologías de costumbres estándar en la juventud local, toda esta representación está dentro del figurativismo, pero, esto no significa que los elementos correspondan a una lógica tradicional, sino a elementos o escenas mágicas o surrealistas.

JUSTIFICACIÓN

El tema a investigarse fue parte de un escogimiento personal de acuerdo al interés plástico, corresponde al grafiti, por ser una de las tendencias que permite una libertad muy amplia, además está en relación directa con el espectador, y es susceptible de manejarse artísticamente, en este caso bajo la tutela del arte de intervención, y la Estética Relacional de Bourriaud.

Se pretende estructurar una red simbólica del medio de acuerdo a parámetros juveniles, para ello se recurrirá a la observación e investigación de rasgos comunes, reacciones, pensamientos y teorías planteadas por la sicología. El soporte también incluye la investigación de formas de intercambio de información e interrelación entre jóvenes, la forma de utilización del lenguaje y contenidos en el mismo, a través de redes sociales como Facebook o Twiter.

Los escenarios seleccionados corresponderán a requerimientos de la obra, por su contenido y/o función, así como también su magnitud, o colores, aunque de preferencia la gama será limitada. Aunque el grafiti tiene como característica preferencial el hecho de ser ejecutado sin permisos, en este caso, por ser un trabajo de investigación sostenido y respaldado por la Universidad Nacional de Loja, deberá trabajarse con los permisos requeridos, situación que no afectará en lo mínimo aspectos formales o conceptuales de la obra.

La idea de elaborar grafitis como arte de intervención responde a la el interés de trabajar en obras correspondientes a nuestro tiempo, intentando lograr un mayor apego por parte del público, además, si bien es cierto que el arte público existe, como grafiti su existencia es nula. La obra al ser pública, y estar correctamente estructurada, podrá despertar interés en el espectador, permitirle que interactúe, esto hará que la obra cumpla con su rol Relacional.

El hecho de introducir la estética relacional en las obras no corresponde únicamente modismos, sino que representa un interés personal, las obras en la actualidad no son meras figuras geométricas bidimensionales, manchadas o coloreadas por pigmentos tradicionales, sino complejas armazones tridimensionales [ya sea por la idea, el contenido, experiencia estética o estructura] técnicas teóricas y estéticas, que permiten al espectador una degustación muy personal.

OBJETIVOS

Estructurar una red simbólica del medio de acuerdo a parámetros locales, para en base a la red, elaborar grafitis con contenido teórico, fundamentados en la estética relacional de Bourriaud.

FACTIBILIDAD

El proyecto es a llevarse a cabo, es sostenible, y a la vez factible, además, oportuno, de ahí el hecho de realizarlo.El medio necesita obra alternativa, que involucre directamente al espectador.

FUNDAMENTACIÓN

Para la fundamentación de la obras, se tomara de referencia la estética relacional de Bourriaud, además de los planteamientos señalados por Camnitzer en su libro Conceptualismo Latinoamericano, Claire Bishop será oportuna en el caso de aclarar el panorama sobre lo que es, y lo que no es obra relacional, Arthur Danto, y su estética del fin del arte será un apoyo palpable en la hora de deslumbrar a la obra actual como tal, de igual utilidad será Jacques Aumont y su estética de hoy, Laddaga y su estética de la emergencia, así como para el entendimiento, y la posterior armazón del mapa simbólico, se tomará en cuenta libros como El Gen Egoísta de Richard Dawkins, de igual manera, Ciber cultura y el fin de siglo de Mark Dery, y los textos que se consideren necesario al momento de desmenuzar los caracteres de la juventud, y poderlos desglosar en un mapa simbólico.

ÍNDICE

Portada	**i**
Certificación	**ii**
Autoría	**iii**
Carta de Autorización	**iv**
Agradecimientos	**v**
Dedicatoria	**vi**
Matriz de Ámbito Geográfico	**vii**
Mapa Geográfico y croquis	**viii**
Esquema de Tesis	**ix**

a. Título	1
b. Resumen Castellano – Ingles	2
c. Introducción	4
d. Revisión de Literatura	8
- Capítulo I	9
- Graffiti	10
- Postgraffiti	13
- Historia	14
- El postgraffiti como propuesta artística	33
- Fundamentación del postgraffiti	38
- El post como arte relacional	40
- La emergencia del postgraffiti	51
- El Post dentro de la estética de hoy, según Aumont	54
- El post el Latinoamérica	57

- Capítulo II 63
- Análisis de los esténciles de Banksy 64
- Biografía 70
- Análisis de la obra de Banksy 75
- Análisis estético, simbólico, tema
e. Materiales y Métodos 85
f. Resultados 88
g. Discusión 91
h. Conclusiones 93
i. Recomendaciones 95
Propuesta Alternativa
- Referente teórico
- Referente artístico 100
- Estructuración de la obra 102
- Proceso de bocetaje
. Iniciales 111
. Finales 116
. Elaboración de plantillas 121
. Ejecución y obra final 122

Glosario 128
j. Bibliografía 133
k. Anexos: Proyecto de Investigación. 138
Índice 159