



Universidad Autónoma de Querétaro.

Facultad de Bellas Artes.

Arte Urbano.

**Los procesos de apropiación y significación en los graffitis
de Banksy.**

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de

Maestro en:

Artes con Línea Terminal en Arte Contemporáneo y Sociedad

Presenta:

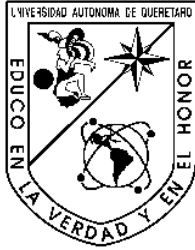
Beatriz Eugenia de la Concha Ahúja.

Centro Universitario

Santiago de Querétaro, Qro.

Noviembre, 2012

México



Universidad Autónoma de Querétaro.
Facultad de Bellas Artes.
Maestría en Artes con Línea Terminal en
Arte Contemporáneo y Sociedad.

Arte Urbano.
Los procesos de apropiación y significación en los graffitis de Banksy

TESIS

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de
Maestro

Presenta:

Beatriz Eugenia de la Concha Ahúja.

Dirigido por:

Dra. María Margarita De Haene Rosique.

SINODALES


Dra. María Margarita De Haene Rosique
Presidente


Firma


Mtro. Manuel Álvarez Fuentes
Secretario


Firma


Mtra. Aura Francisca Moreno Lagunes
Vocal

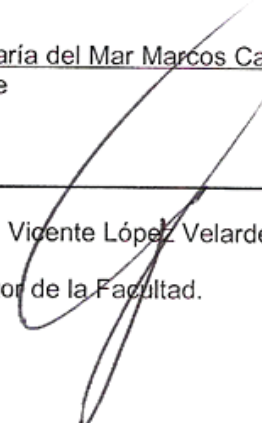

Firma

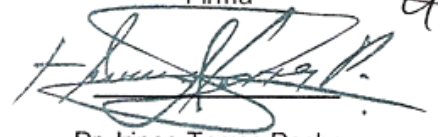
Dr. Benito Cañada Rangel
Suplente


Firma

Mtra. María del Mar Marcos Carretero
Suplente


Firma


M. en A. Vicente López Velarde.
Director de la Facultad.


Dr. Irineo Torres Pacheco.
Director de Investigación y Posgrado

Centro Universitario
Santiago de Querétaro, Qro.
Noviembre, 2012
México

RESUMEN

El presente trabajo de investigación tiene como principal objetivo comprender los procesos de apropiación y significación en la obra urbana de graffitis del artista inglés Banksy debido a la propuesta artística-social que manifiesta y que se enmarca en el área de arte contemporáneo. Para comprender la esencia de su obra se pretende vincularlo con otras propuestas plásticas artístico-sociales del graffiti que a lo largo de la historia han consolidado esta nueva propuesta anónima y trasgresora en los espacios públicos urbanos. Obra cuyo principal interés es mostrar un contenido de carácter ideológico a la sociedad, valiéndose de la apropiación de elementos significativos e icónicos para estructurar el lenguaje creativo que le otorga validez. En este sentido se realiza una investigación que exponga la trayectoria artística de este popular graffitero de finales de los 80's donde se analicen las fuertes críticas y sátiras sobre política, sociedad, cultura pop, consumismo, deterioro moral y ambiental que caracterizan su obra y realizar conexiones rizomáticas con la obra de otros artistas como Basquiat, en cuanto a su contenido temático, con Warhol, en el aspecto de apropiación y con Duchamp en lo que se refiere a la significación. El arte urbano de Banksy se manifiesta como una propuesta artística innovativa y creativa de las que destaca el uso de estenciles o plantillas, técnica muy usada por su homólogo francés Blek le Rat. Esta investigación pretende mostrar la propuesta apropiacionista de este artista del graffiti de destacadas obras de la historia del arte, así como la apropiación y resignificación de espacios públicos.

(Palabras clave: Arte urbano, apropiación, significación, graffiti, Banksy)

SUMMARY

The main objective of this study is to understand the appropriation and meaning processes in the urban graffiti work of the English artist Banksy. Due to the social-artistic proposal that is manifested, his work falls within the framework of the area of contemporary art. To understand the essence of his work, it is important to relate it to other plastic social-artistic proposals of the graffiti movement which throughout history have become consolidated in this new anonymous and transgressive expression in public urban spaces. The primary interest of these works is to show a content of ideological character to society, using the appropriation of significant and iconic elements to structure the creative language which gives it validity. It is with this in mind that research is conducted to expose the artistic trajectory of this popular graffiti artist from the late 80's, analyzing the strong criticism of and satire on politics, society, pop culture, consumerism and moral and environmental deterioration that characterize his work. Also, rhizomatic connections are established with the work of other artists such as Basquiat, in thematic content, Warhol, in the aspect of appropriation and Duchamp, related to meaning. Banksy's urban art is manifested as an innovative and creative proposal in which stencils or templates are used, a technique much utilized by the Frenchman Blek le Rat. This study proposes to show the path of appropriation of this graffiti artist, author of outstanding historical works of art, as well as the appropriation and resignification of public places.

(Key words: Urban art, appropriation, meaning, graffiti, Banksy)

Dedicatorias.

A mi Familia, Juan Carlos, Beatriz Eugenia, María José y Jimena
con todo mi amor.

A mis Padres y Hermanos con todo cariño y gratitud.

A mis maestros y amigos, especialmente a Bertha y a Paul,
por su apoyo incondicional.

A todas aquellas personas que de una u otra forma colaboraron en la
elaboración de esta investigación y aportaron su experiencia y conocimiento.

Agradecimientos.

En la preparación de esta investigación se recogieron las opiniones desinteresadas de los Directores y Coordinadores de Investigación y Posgrado de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro, así como de investigadores, académicos y personal administrativo de la misma.

Destaco el apoyo otorgado por la Doctora María Margarita De Haene Rosique quien con su conocimiento y experiencia guió el desarrollo de esta investigación.

A cada uno de los lectores: M. Manuel Álvarez Fuentes, M. en A. Aura Francisca Moreno Lagunes, M. en A. María del Mar Marcos Carretero y Dr. Benito Cañada Rangel, muchas gracias por sus valiosas aportaciones y compartir sus conocimientos y experiencias en el campo del arte.

Al Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey Campus Querétaro, por la beca otorgada para la realización de esta maestría.

Al apoyo prestado por mis compañeros y amigos del Departamento de Diseño Industrial y Arquitectura del ITESM, campus Querétaro.

Arte Urbano.

Los procesos de apropiación y significación en los graffitis de Banksy.

Índice general.

	Página.
Resumen	ii
Summary	iii
Dedicatorias	iv
Agradecimientos	v
Índice general	vi
Índice de Imágenes	viii
Introducción.	2
1. Arte Urbano y Apropiacionismo.	10
1.1. Contexto de la Modernidad.	11
1.2. Muerte del Autor.	15
1.3. Arte Urbano.	18
1.4. Apropiacionismo.	23
1.5. Fotografía y Apropiación.	27

2. Graffiti y Arte Contemporáneo.	35
2.1. El Graffiti en el Arte Contemporáneo.	36
2.2. Graffitistas Precursores.	39
2.2.1. Jean Michel Basquiat.	40
2.2.2. Keith Haring.	47
2.2.3. Xavier Prou alias Blek le Rat.	51
2.2.4. Robbo posteriormente conocido como King Robbo.	57
2.3. El Muro de Berlín, Espacio Urbano de Significación para el Graffiti.	66
3. Procesos de apropiación en los Graffitis de Banksy.	74
3.1. Banksy en el Arte Contemporáneo.	75
3.2. Procesos de Apropiación y Significación de la Mona Lisa.	86
3.3. La Mona Lisa en el Universo del Graffiti de Banksy.	100
3.4. Apropiación y Resignificación del espacio con los Graffitis de Banksy en el Muro de Cisjordania.	106
Conclusiones.	117
Glosario de Términos.	120
Referencias Bibliográficas.	125
Referencia Electrónicas.	130

Índice de Imágenes.

Figura	Capítulo 1	Página
	Poema de Banksy, Columbia Road, London 2004.	10
1	Marcel Duchamp L.H.O.O.Q. ,1919 Ready-made rectificado. Lápiz sobre tarjeta postal, 19.7 x 12.4 cm.	26
2	Marcel Duchamp Fountain, 1917. Ready-made.	31
3	Sherrie Levin. After Duchamp. 1991 Urinario en bronce.	31
4	Julian Schnabel. Untitled, 1973 Acrílico sobre canvas.	32
5	Julian Schnabel Formal Painting and his dog, 1974 Acrílico sobre canvas.	33
Capítulo 2		
	Poema de Banksy, Soho, London 2004.	35
6	Jean Michel Basquiat. SAMO 4.U 1975. Graffiti sobre muro.	41
7	Fotografía de Jean Michel Basquiat y su Obra.	42
8	Jean Michel Basquiat. Black Skull, 1982. Acrílico, oleo y pintura es spray sobre canvas. 182.9 x 152.4 cm. Collection of Mr. and Mrs. John Martin Shea.	44

Figura 9	Jean Michel Basquiat. Cabeza, 1982. Colección Privada. Acrílico y óleo sobre tela y madera. 169.5 x 152.4 cm Propiedad de Jean-Michel Basquiat.	45
10	Jean Michel Basquiat. Man from Naples, 1982. Museo Guggenheim, Bilbao. Acrílico y collage sobre madera 122 x 244.5 cm	46
11	Keith Haring Crack is Wack, Mural en Nueva York, 1986.	49
12	Keith Haring K. Kardio Pintada en el Muro de Berlín, 1986.	49
13	Blek le Rat. Viejito en Belfast, 1983. Esténcil unicromático de figura humana escala 1:1	52
14	Blek le Rat. Ratas con tag Graffiti con esténcil. París, 1981.	53
15	Blek le Rat. Leake Street, Waterloo.	54
16	Blek le Rat. Soldado Ruso. Graffiti con esténcil. París, 1984.	54
17	Blek le Rat. Mujer sentada. Graffiti con esténcil. Marruecos, 1987.	55
18	Blek le Rat. Marroquí parado. Graffiti con esténcil. Marruecos, 1987.	56
19	Robbo. Merry Christsmas train. Londres, 1988.	58

Figura	Graffiti bomba con spray sobre un vagón de tren en Londres.	
20	Robbo. Come on Robbo. Barcelona, 2011. Graffiti bomba con spray sobre muro.	59
21	Robbo. Tongue. Graffiti sobre canvas. Museo Victoria Albert, 2011.	60
22	Robbo. Robbo Inc. Graffiti . Camden, Londres, 1985.	62
23	Banksy. Intervención de Banksy. Alteración de graffiti con esténcil. Camden, 2009.	62
24	Robbo. King Robbo Graffiti y esténcil. Robbo le devuelve el favor. Camden, 2009.	63
25	Banksy. Fucking Robbo. ¿Duelo de graffiteros? Alteración de graffiti.	63
26	Robbo. R.I.P. Banksy career. Graffiti. Camden, Julio 2010.	64
27	Banksy ¿Banksy regresa? Graffiti. Camden, Enero 2011.	65
28	Banksy Homenaje a Robbo. Abril, 2011. Graffiti con esténcil. Camden.	66
29	Dimitrij Vrubel. Bruderkuss. Beso de Hermanos. Graffiti, Berlín, 1989.	67
30	Erich Honecker y Leónidas Berznev. Fotografía.	68

Figura		
31	Birgit Kinder. Trabant. Graffiti, Berlín, 1989.	69
32	Jesús de Diego. Graffitis en el Muro de Berlín, 1998. Trabajo fotográfico.	70
33	Fotografía del Muro de Berlín actualmente.	72

Capítulo 3

	Poema de Banksy, Wall and Piece, 2005	74
34	Banksy Intro a la serie televisiva Los Simpson. Temporada 22.	78
35	Banksy Ejecución de Can't beat the feelin'. Esténcil sobre canvas.	80
36	Huynh Cong Út. La niña de Napalm, 2004 Fotografía. Premio Pulitzer.	83
37	Banksy. Can't Beat the Feelin', 2006. Esténcil sobre canvas. Deutsche Bank	84
38	Andy Warhol. Marilyn Monroe. Serigrafía.	85
39	Banksy. Kate Moss. 2005. Litografías.	85
40	Banksy. Kate Moss al estilo Marilyn, 2005. Litografías.	85
41	Leonardo Da Vinci. (1452-1519). Monna Lissa del Giocondo. (1503-1506).	87

Figura	Museo de Louvre, París.	
42	Tarjeta Postal Los nuevos tiempos y las comunicaciones. París, 1911.	88
43	Tarjeta Postal. Le retour de la Joconde. París, 1914.	88
44	Tarjeta Postal 1914. Publicidad para una empresa de blasones.	89
45	Tarjeta Postal 1911-1913.	89
46	Tarjeta Postal 1911-1913.	89
47	Kazimir Malevich. Composición con Mona Lisa. Óleo y collage sobre lienzo, 1914. Museo Estatal Ruso, San Petersburgo.	89
48	Marcel Duchamp. L.H.O.O.Q., 1919 Ready-made rectificado. Lápiz sobre tarjeta postal, 1919.	90
49	Fernánd Leger. La Mona Lisa con llaves, 1930. Óleo sobre tela . 91 x 72 cm. Musée National Fernand Léger.	91
50	Salvador Dalí. Autorretrato con la Mona Lisa, 1954. Foto Philipe Halsman	92
51	Robert Rauschemberg. La Mona Lisa, 1958. Tinta, lápiz y acuarela cobre papel. 581 x 730cm	93
52	René Magritte. La Gioconda, 1960. Óleo sobre canvas. 70 x 50 cm. Colección Privada.	94

Figura		
53	Andy Warhol. La Mona Lisa, 1963. Serigrafía y pintura acrílica sobre lienzo.	95
54	Andy Warhol. Mona Lisa Doble, 1963. Serigrafía en seda sobre canvas. 72.4 x 94.3 cm. Houston, Menil Collection,	95
55	Andy Warhol. Cuatro Mona Lisas, 1963 Serigrafía en seda, con pintura sintética a base de polímeros sobre canvas. 112 x 74 cm. Museo Metropolitano de Arte de Nueva York.	96
56	Andy Warhol. Treinta son mejor que una, 1963. Serigrafía en seda, con pintura sintética a base de polímeros sobre canvas. 279.4 x 240 cm. Colección Privada.	96
57	Andy Warhol. Mona Lisa, 1963. Serigrafía en seda, con pintura sintética a base de polímeros sobre canvas. 319.4 x 208.6 cm. Galería Blum Helman, Nueva York.	97
58	Andy Warhol. Mona Lisa, blanco sobre blanco, 1979. Serigrafía y pintura acrílica sobre lienzo. 62.9 x 50.5 cm. Galería Bruno Bischofberger, Zurich.	97
59	Keith Haring. Apocalypse 6, 1988. Serigrafía. 96.5 x 96.5 cm.	98
60	Jean Michel Basquiat. Mona Lisa, 1983. Acrílico sobre canvas y crayón de aceite.	99

Figura 61	Banksy. Mona Lisa con cara feliz. Apropiación de espacio y obra. Museo Louvre, París, 2004.	100
62	Banksy. Mona Lisa Actual. Graffiti con estencil y texto. Enmarcado sobre muro.	102
63	Banksy. Mona Lisa con AK-47, 2005. Graffiti con estencil.	103
64	Banksy. Mona Lisa con lanza misiles. Londres, 2007. Graffiti y tag con estencil sobre muro de ladrillo.	104
65	Banksy. Mona Lisa con lanza misiles. Bergen, Noruega, 2007. Graffiti y tag con estencil sobre muro blanco.	105
66	Banksy. Mona Lisa con lanza misiles. Londres, Shoreditch, 2007. Graffiti y tags con estencil sobre muro blanco.	106
67	Banksy. Muro de Gasa, 2005. Graffiti con estencil, spray y pinturas acrílicas Niño del otro lado del Muro a través de un hueco.	109
68	Banksy. Cerca de Bethleem, 2005. Graffiti con estencil, spray y pinturas acrílicas. Niños jugando con cubeta.	109
69	Banksy. Muro de Gasa, 2005. Graffiti con estencil, spray y pinturas acrílicas. Niño sentado al pie de la escalera.	110
70	Banksy. Muro de la vergüenza, Israel.	111

Figura	Graffiti con estencil unicromático. Niña elevándose con globos.	
71	Banksy Muro de Gasa, 2005. Graffiti con estencil, spray y pinturas acrílicas. Doble en el Muro simulando papel.	112
72	Banksy Muro de Gasa, 2005. Graffiti con estencil, spray y pinturas acrílicas. Hombre jalando cortina.	112
73	Banksy Muro de Gasa, 2005. Graffiti con estencil, spray y pinturas acrílicas. Sillones y ventana.	113
74	Banksy Muro de Gasa, 2005. Graffiti con estencil, spray unicromático. Recorte y abra.	114
75	Banksy Muro de Gasa, 2005. Graffiti con estencil sobre piedra, spray unicromático. Rata cavando.	115
76	Banksy Muro de Gasa, 2005. Graffiti con estencil, spray y pinturas acrílicas. Paloma	116

***Cualquier pared o publicidad existente en la plaza pública
que te obliga a mirarla,
que no te da la oportunidad de escoger o no verla,
es tuya.
Te pertenece,
ya que es parte de tu campo visual
y puedes hacer lo que quieras con ella.***

Banksy, Existencilism, 2002.

ARTE URBANO.

Los procesos de apropiación y significación en los graffitis de Banksy.

Introducción.

El territorio es algo físico, pero también extensión mental.

Silva.

Las diversas manifestaciones de arte urbano y en especial el graffiti mural han inundado los escenarios urbanos ya que la sociedad moderna ha perdido el miedo a intervenir el espacio y hacerse presente en éste, interactuando a través de infinitas expresiones artísticas y de comunicación para retomar su presencia en torno a la ciudad que vive y transforma.

Los espacios públicos son lugares sobre los cuales se desarrolla gran parte de las actividades cotidianas y en los que el arte ha incursionado para formar parte de este contexto urbano dinámico y multiforme que caracteriza a la sociedad contemporánea. Espacios que además de poseer un carácter escenográfico, trabajan como esferas comunicativas en donde la coincidencia de lo público supone un acierto para el continuo flujo de ideas, asombros o actividades generadas por nuestra sociedad.

La ciudad es la imagen de un mundo, pero también del modo contrario: el mundo de una imagen, que lenta y colectivamente se va construyendo y volviendo a construir, incesantemente. (Silva, 1992:38)

El imaginario urbano de la sociedad de principios del XX se ha transformado en un escenario de diversos lenguajes artísticos, en el que imágenes, esculturas y expresiones como el graffiti y los murales adquieren gran relevancia. La concepción que se tenía respecto a las formas de representación de las

expresiones artísticas ha sufrido un cambio trascendental producto de los avances tecnológicos, científicos y filosóficos de la modernidad.

Tomar como objeto de estudio los procesos de apropiación y significación en los graffitis de Banksy se debe principalmente a que su obra se manifiesta dentro del área de arte urbano contemporáneo y representa uno de los movimientos de expresión artística recurrente de la sociedad contemporánea a nivel mundial, lo que condujo a la formulación de una plataforma conceptual en torno a los siguientes ejes temáticos: Arte urbano contemporáneo, apropiación, significación, graffiti y Banksy.

Relacionado al universo del arte, así como a las diferentes técnicas gráficas y a la representación de la realidad, los graffitis de Banksy encontraron en la modernidad un espacio propicio para su desarrollo y proliferación en diferentes ciudades del mundo, en cada caso con un lenguaje particular y con un discurso propio.

Los procesos de apropiación y el uso de elementos icónicos significativos han sido un recurso del que se han valido diversos artistas a lo largo de la historia del arte para expresar sus discursos. La obra de Banksy también utiliza estos recursos para mostrar su visión acerca de la sociedad del siglo XX y evidenciar contradicciones sociales de la modernidad, como la idea del progreso económico, la sofisticación del desarrollo tecnológico, el monopolio del poder económico-político confrontado a innumerables acontecimientos deplorables como guerras, hambrunas, genocidios, o destrucción del medio ambiente.

En la época contemporánea el graffiti ha trascendido a la categoría de Graffiti Mural, como una modalidad de arte urbano o street- art. Esta nueva expresión ha sido utilizada por artistas plásticos que no requieren espacios específicos como museos o galerías para que su obra sea exhibida y se apropian del espacio urbano. Es el caso de la propuesta artística del controversial británico Banksy quien ha invadido las calles de Londres con su obra y ha sabido seleccionar sitios

de interés y controversia para plasmar y reproducir por medio del estencil sus graffitis y difundir así su discurso.

La obra de Banksy (pseudónimo que recibe este artista) se podría describir como un fluctuar entre competir o trabajar con el contexto, ya que existe un ciclo de cambio enmarcado de manera notoria por la violencia, el control, los medios de comunicación, la dura manipulación de la información, el poder de las mega corporaciones, los avances de la tecnología, el consumo como fuerza motora, diferencias sociales cada vez más grandes, la contaminación sonora/visual y el denso caos informativo que satura el medio en el cual nos manejamos en el día a día.

El deseo por investigar los graffitis de Banksy proviene del interés por reflexionar sobre su producción y conocer las particularidades de apropiación de imágenes icónicas así como los sistemas de significación en su propuesta y en propuestas similares de artistas contemporáneos. El presente estudio busca establecer una conceptualización teórica en torno al graffiti, a la apropiación y a la significación de elementos icónicos empleados por Banksy.

Para comprender la producción de Banksy fue necesario consultar textos que muestran su producción como el libro de Martin Bull *Banksy Locations and Tours* (2007) y el libro *Banksy's Bristol: Home sweet Home* publicado por Steve Wright que muestra los graffitis de Banksy en Bristol, además de los tres publicados por el propio artista y que compendian su producción de obra, entre ellos el de *Existencilism* (2002). El último libro publicado es el de *Wall and Piece* (2005) que incluye además breves poemas del mismo artista.

Es importante hacer notar que Banksy adquirió popularidad por haberse introducido disfrazado en importantes museos del mundo y burlar los sistemas de seguridad para colgar algunas de sus obras de manera clandestina. En mayo de 2005, colocó una piedra de aspecto primitivo a manera de pintura rupestre, que mostraba una figura humana entre animales salvajes empujando un carro de

supermercado y que actualmente pertenece a la colección permanente del museo de Bristol.

Por tratarse de una investigación teórica se analizó el conjunto de su obra, así como textos y documentos que se refieren a la historia del graffiti en el contexto de la historia del arte; documentos acerca del espacio urbano y el fenómeno de la apropiación tanto del espacio público, como la intervención y apropiación de obras relevantes de la historia del arte llevada a cabo por diferentes artistas.

El modelo para el análisis crítico de los graffiti de Banksy se desarrolló desde una perspectiva contemporánea por lo que fue necesario realizar la investigación documental de teóricos que analizan desde diferentes enfoques la producción de arte urbano contemporáneo.

Se consultaron los libros de Pierre Francastel de: *Sociología del Arte* (1972), *Pintura y Sociedad* (1990), *Arte y Técnica*, (1970). Para reflexionar acerca del arte de la posmodernidad se analizaron textos como el de Ana María Guasch, *El arte último del siglo XX* (2009) que parte del simbólico 1968, momento que supone el fin del dogma formalista y en el que el posminimalismo se precipita en una intensa desmaterialización de la obra de arte. Así mismo aborda la posmodernidad simulacionista, apropiacionista e inexpressionista que, amparada en la muerte metafórica del autor alienta la crítica de la representación y la vuelta a los sistemas de reproducción dedicando un capítulo a sus investigaciones acerca del arte del graffiti.

También se consultó el texto de Serge Guilbaut, *Los espejismos de la imagen en los lindes del siglo XX* (2009). En lo que respecta al fenómeno de la apropiación de imágenes de la historia del arte, se consultó el libro de José Jiménez, *Teoría del arte* (2002) el cual dedica un capítulo a la imagen icónica de la Mona Lisa y sus apropiaciones a lo largo de la historia. Además se consultó la visión del filósofo y crítico de arte Jorge Juanes en su libro *Territorios del arte*

contemporáneo (2010), en el cual también se discute acerca de la modernidad, posmodernidad, la globalización y el multiculturalismo en el arte.

Además se reflexionó en torno a ejes temáticos de la problemática posmoderna, tales como la cultura de la imagen, el simulacro bajo la perspectiva de Jean Baudrillard consultando los libros de *Cultura y Simulacro* (1978) y *Las Estrategias Fatales* (1983), *Los graffitis de Nueva York, la resurrección de los signos* (1974) y a los denominados *Los no lugares, espacios del anonimato* (1993) del antropólogo y sociólogo Marc Augé para quien los espacios públicos urbanos son considerados como un espacio de circulación, un sitio en donde fundamentalmente se conserva el carácter de anonimato y la imágenes expuestas reciben otro tratamiento.

En la presente investigación se abordó la problemática de la posmodernidad y se realizó una aproximación teórica descriptiva para comprender las coyunturas políticas, sociales y económicas contemporáneas, momento en el que se realizan las obras de Banksy. Por lo anterior, se analizaron conceptos del sociólogo francés Gilles Lipovetsky de sus libros *La era del Vacío* (1986) *El Imperio de lo efímero* (1990), *La sociedad Hipermoderna* (2006), los cuales analizan el fenómeno de la sociedad posmoderna, con temas como el consumo, el hiperindividualismo contemporáneo, la hipermodernidad, la cultura de masas, el hedonismo, la moda y lo efímero, los mass media, el culto al ocio, la cultura como mercancía, el ecologismo como disfraz y pose social. Se consultó también el libro de Marshall Berman *Todo lo sólido se desvanece en el aire* (1988) que aborda la experiencia de la modernidad.

En la presente tesis se configuró además un archivo de imágenes de las obras de Banksy y de otros artistas que son representativos y que aluden a los conceptos que se analizaron, tal es el caso de Andy Warhol, de Jean Michel Basquiat, de Blek le Rat y de algunos otros graffiteros destacados por su trayectoria artística.

Al igual que Banksy, en los años 60's Andy Warhol se interesó en la cultura moderna y supo interpretar el hastío del mundo, del materialismo, de la manipulación política, de la explotación económica, del consumo desmedido y del fanatismo de los medios de comunicación. El tratamiento que dio a su obra por medio de la repetición y apropiación de imágenes de productos de consumo confirieron a su producción una naturaleza visual propia de la cultura de masas. Las imágenes que Warhol muestra en su obra son atractivas e impactan al espectador pues logran establecer significados por medio de asociaciones a partir de la apropiación de elementos de la cultura popular con la intención de presentar una crítica de la sociedad consumista contemporánea.

Actualmente Banksy presenta su producción de graffitis como una forma de expresión artística que denota alto contenido social y como un intento de reconstrucción y apropiación del espacio público con la intención de darle identidad y re significarlo así como lo hizo en su tiempo el artista Jean Michel Basquiat en la Ciudad de Nueva York.

Jean Michel Basquiat fue uno de los más importantes artistas graffiteros de la segunda mitad del siglo pasado e ícono trágico en el mundo del arte contemporáneo. La obra de Basquiat invadió el bajo Manhattan, los vagones del metro de Nueva York, así como las bardas de la ciudad, con una propuesta compleja, con múltiples referencias a artistas como Picasso y Pollock. En su obra se encuentran también referencias a la cultura de África primitiva y la música de jazz.

En la investigación se analizaron textos y documentos de autores que reflexionan sobre los temas de espacio público, arte urbano, graffiti, apropiación y significación de espacio, desde los estudios de arte. Igualmente, se tomaron en consideración autores que han reflexionado y trabajado en la producción de graffitis. Con la intención de reflexionar sobre la producción de artistas graffitistas se configuró un archivo de imágenes de sus obras, de las que se seleccionaron las que se consideraron más representativas para este estudio.

Los resultados de la investigación se presentan en tres capítulos de acuerdo al siguiente orden:

En el capítulo 1:

1.1. Contexto de la Modernidad: Se exponen diferentes estudios y reflexiones acerca de la Modernidad mostrando todos los cambios que sucedieron en la sociedad y que afectan la creación y producción artística, así como en la manera de ver y percibir el arte.

1.2. Muerte del Autor: Se explican cuestionamientos vinculados con la autoría y la muerte del autor, así como su relación con el carácter anónimo del graffiti.

1.3. Arte Urbano: Se presentan y analizan estudios sobre la transformación del espacio urbano y la implicación que tienen estas transformaciones en la concepción y creación de arte urbano.

1.4. Apropiacionismo: Se muestran y despliegan estudios de arte acerca de la estrategia de la apropiación de imágenes en el mundo del arte, la cual caracteriza un recurso en la práctica artística contemporánea.

1.5. Fotografía y Apropiación: Hace referencia a la influencia de los recursos fotográficos en la apropiación y reproducción de imágenes, así como en la disolución de la autoría y en elaboración de estenciles.

En el Capítulo 2:

2.1. El Graffiti en el Arte Contemporáneo: Se presenta el panorama de la aparición del graffiti y la incorporación de éste en el espacio contemporáneo.

2.2. Graffitistas Precursores: Se hace referencia a artistas que incursionaron en el universo del graffiti y sirvieron de precedente a la obra de Banksy. Además de que introdujeron su obra en el mundo del arte dejando una profunda huella.

Entre los que se mencionan, Jean Michel Basquiat, Keith Haring, Blek le Rat y Robbo.

2.3. El Muro de Berlín, Espacio Urbano de Significación para el Graffiti: Se reflexiona acerca de este espacio público, así como la significación de propuestas específicas de artistas graffitistas que plasmaron su obra en este escenario histórico.

En el Capítulo 3:

3.1. Banksy en el Arte Contemporáneo: Se explica y analiza la trayectoria artística de Banksy, artista que ha logrado introducirse y cotizarse por diferentes medios dentro del sistema del Arte Contemporáneo.

3.2. Procesos de Apropiación y Significación de la Mona Lisa: En este apartado se describen y analizan los procesos de apropiación en la obra de la Mona Lisa en el transcurso de la historia del arte y que han servido de marco conceptual a la obra de Banksy.

3.3 La Mona Lisa en el Universo del Graffiti de Banksy: Se analizan diversos aspectos que pueden ser motivo de las diferentes representaciones de la Mona Lisa así como los procesos de apropiación y resignificación de este graffiti de Banksy.

3.4. Apropiación y Resignificación del espacio con los Graffitis de Banksy en el Muro de Cisjordania: Se explican los antecedentes históricos de este espacio amurallado y la intervención del graffitista Banksy en el Muro de la Vergüenza, analizando la serie de graffitis inscritos en este espacio.

Como apartado final se presentan las Conclusiones, un Glosario de términos, así como las Referencias bibliográficas y electrónicas para esta investigación.

1. Arte Urbano y Apropiacionismo.

*Only when the last tree
has been cut down
and the last river
has dried to a trickle
will man finally realize
that we cannot eat money
and reciting old proverbs
makes you sound like a twat*

Banksy, Columbia Road, London 2004.

1. Arte urbano y Apropiacionismo.

El rompimiento que se da en la modernidad fue algo más que un cambio en la apariencia de las imágenes y las obras de arte, o en los sistemas de las convenciones en la representación. En realidad, fue inseparable de una reorganización masiva del saber y de las prácticas sociales que modificaron en miles de formas las capacidades productivas, cognitivas y de deseo del sujeto humano.

Crary

En este primer capítulo se exponen diversos estudios y reflexiones acerca de cambios ocurridos en la sociedad de la Modernidad y que han afectado a la creación, a la producción artística y a la manera de apreciar el arte por parte del espectador en el espacio urbano contemporáneo.

Entre los aspectos a analizar se encuentra el carácter de autoría y se analizan textos de Michel Foucault como el de *La muerte del autor* en donde se cuestiona el carácter de autoría de la obra. Además se analiza el recurso del apropiacionismo que se da en la práctica artística contemporánea y el uso de la fotografía como fuente de inspiración para los artistas en lo que respecta a la reproducción, apropiación y multiplicación de imágenes en el espacio público.

1.1 Contexto de la Modernidad.

Con la modernidad la sociedad sufre cambios que afectan la manera de percibir y mirar la realidad así como sus representaciones. La preocupación por el futuro se convierte en el centro de interés, un futuro incierto e inquietante marcado por las injusticias sociales, el alto grado de desarrollo tecnológico que aun y cuando ofrece beneficios inmediatos, genera daños al ecosistema con una contaminación global atmosférica y psicológica que provoca la insatisfacción y angustia constante. Gilles Lipovetsky comenta a este respecto:

Con la modernidad se produjo una ruptura, no ya para reinscribir el presente en el centro de las preocupaciones de todos, sino para invertir el orden de la

temporalidad y traspasar del pasado al futuro el lugar de la felicidad venidera y el fin del sufrimiento. (Lipovetsky, 2006:14)

Gilles Lipovetsky en su libro *La era del vacío* (Lipovetsky, 1983) analiza el paradigma individualista de la sociedad y explora las nuevas facetas del individuo contemporáneo, el reinado de la moda, la nueva economía de los sexos, la explosión del lujo y las mutaciones de la sociedad de consumo, cambios que han repercutido en el ámbito artístico dando como resultado nuevas y diferentes formas de expresión en el arte contemporáneo.

Para Lipovetsky, las dos plagas de la modernidad son la técnica y el liberalismo económico. Por una parte la modernidad no ha conseguido materializar los ideales ilustrados que se había fijado como objetivo y por otra, en vez de garantizar una auténtica liberación ha dado lugar a un estado de esclavitud real burocrática y disciplinaria que se ejerce sobre los cuerpos y sobre los espíritus.

Marshall Berman¹ en su libro *Todo sólido se desvanece en el aire*, alude que el pensamiento actual sobre la modernidad está dividido en dos vertientes: La primera respecto a la modernización en economía y política y la segunda centrada en el modernismo del arte, de la cultura y la sensibilidad. Berman en su discurso, intenta situar el pensamiento Marxista entre estas dos vertientes lo que resulta sorprendente al evidenciar cuan presente está este pensamiento en la era moderna. Las afinidades entre Marx y los modernistas quedan todavía más claras si observamos la frase de su libro, *Todo sólido se desvanece en el aire*, es decir, todo lo sagrado es profanado, y los hombres, se ven forzados a considerar serenamente sus condiciones de existencia y sus relaciones recíprocas. En la modernidad, el mercado mundial al expandirse, absorbe y destruye todos los mercados locales y regionales por lo que la producción, el consumo y las necesidades humanas se hacen más internacionales y cosmopolitas. La frenética

¹ **Marshall Berman**. Filósofo marxista y escritor estadounidense de origen judío. Nació en el Bronx en 1940. Inspirado en las tesis de Karl Marx, fue creando desde esa base sus ideas sobre modernismo y modernidad donde se entiende la cultura contemporánea como un mito permanentemente recreado, tomando así el enlace temático sugerido por la Escuela crítica acerca de entender la modernidad como irracionalidad contenida en racionalidad y "mito ilustrado". Sin embargo, gran parte de sus impulsos creativos y trabajo intelectual tiene una formación liberal. Eso se ha profundizado desde los años 90, en un marcado seguimiento por el arte visual contemporáneo y su afición reconocida por Nueva York, su ciudad natal, la cual ha estudiado urbanística y culturalmente de manera magistral a lo largo de su vida.

vida moderna basada en el capitalismo en opinión de este autor, nos hace sentir que somos parte de la acción arrastrado por la corriente, lanzado hacia delante, sin control, deslumbrado y amenazado al mismo tiempo por la avalancha que se nos viene encima. De igual forma, descubrimos que las sólidas estructuras sociales que nos rodean se han desvanecido. (Berman, 1988).

Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo, y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos. Los entornos y las experiencias modernas atraviesan todas las fronteras de la geografía y la etnia, de la clase y la nacionalidad, de la religión y de la ideología: se puede decir que en este sentido la modernidad une a toda la humanidad. Pero es una ideología paradójica, la unidad de la desunión: nos arroja a todos en una vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia. Ser modernos es formar parte de un universo en el que, cómo dijo Marx, “Todo se desvanece en el aire”. (Berman, 1988:1).

Berman analiza los textos de Baudelaire, visionario de la vida moderna, quien nos habla del Modernismo en las calles de París del Siglo XIX. En el ensayo *El pintor de la vida moderna*, Baudelaire nos da una de sus definiciones más conocidas acerca de la modernidad:

Por “modernidad” entiendo lo efímero, lo contingente, la mitad del arte cuya otra mitad es eterna e inmutable. El pintor (o novelista, o filósofo) de la vida moderna es aquel que concentra su visión y su energía en sus “modas, su moral, sus emociones”, en “el momento fugaz y todas las sugerencias de eternidad que contiene”. (Baudelaire, 1863).

La serie de transformaciones culturales y urbanísticas que acontecen en París entre 1850 y 1870, le confieren el título de “capital del siglo XIX” y escenario arquetípico de la modernidad. El impacto producido por el desarrollo industrial, los trabajos de restauración de Napoleón III, la nueva disposición urbana encabezada

por Haussmann, confieren a la ciudad de París de una nueva fisonomía que no puede pasar desapercibida, instaurando así, un espacio urbano que brinda un nuevo espectáculo visual a los parisinos y al mundo.

La creación de un imaginario en torno a París fue generándose por la literatura, el pensamiento y las expresiones del arte y la cultura; el escenario de la modernidad que ofrece la experiencia de la gran ciudad invita a ir más allá de las posibilidades que ofrecen los lenguajes existentes, por lo que se inicia el proceso de configuración de una estética de la modernidad. (De Haene, 2009:23).

Baudelaire descubre en este nuevo escenario la posibilidad de una poesía urbana, expresando en sus poemas los sentimientos de aislamiento, soledad interior, libertad y anonimato, que lo embriagan a él y a la sociedad parisina del momento y que sirven de precedente al siglo XX.

Berman aborda el tema del modernismo del subdesarrollo, la ciudad real, la irreal y ciudades del Siglo XX. Profundiza en el concepto de modernismo desde la óptica de la ciudad de Nueva York, a la que tipifica cómo la selva de los símbolos, ya que el arte urbano invade las calles y donde ser modernos significa experimentar la vida personal y social como una vorágine, encontrarte y encontrar a tu mundo en perfecta desintegración y renovación, conflictos y angustias, ambigüedad y contradicción, y de alguna manera, sentirte cómodo en la multitud, y hacer tuyos sus ritmos, moverte dentro de sus corrientes en busca de las formas de realidad, belleza, libertad, justicia, permitidas por su curso impetuoso y peligroso.

En estos contextos, podemos afirmar que el arte ha sido una manifestación que ha acompañado a la humanidad desde sus inicios, revelando tanto la grandeza como la decadencia de los diversos pueblos y culturas. En este sentido podemos comprender las obras de arte como un reflejo del hombre, de sus ideas, de sus pasiones, de sus miedos, de sus deseos y anhelos más profundos.

Con el paso del tiempo se han presentado diversas concepciones sobre el arte, dando lugar a un dinamismo constante, en el cual las corrientes emergentes se oponen a las anteriores y luchan incansablemente por tener un lugar en la historia. Uno de los momentos más radicales de dicha evolución artística se dio en la Modernidad, a partir de las vanguardias, las cuales marcaron una clara ruptura con el arte tradicional y dieron lugar a una serie de elementos jamás imaginados. (Vite, 2007:19).

La relación entre el arte y todas estas transformaciones sociales ha sido un interesante objeto de estudio que se ha enfatizado en los tiempos contemporáneos. Banksy utilizando un lenguaje plástico de graffitis, murales urbanos, apropiaciones e intervenciones a piezas de la historia del arte, así como también instalaciones e intervenciones de espacios públicos, expone su discurso crítico a la sociedad contemporánea. Su obra se caracteriza por apropiarse de otras imágenes, por transformar signos dados, por trabajar en el anonimato, por cuestionar mitos y valores culturales además de cuestionar aspectos de la política mundial y de la sociedad contemporánea.

1.2. Muerte del autor.

Ana María Guasch en *Los Estudio Visuales, un estado de la cuestión* menciona que el discurso de la apropiación, las teorías posestructuralistas de la muerte del autor y de la deconstrucción, el cuestionamiento de la representación y el discurso de la diferencia fueron decisivos para cuestionar algunos de los valores de la modernidad. (Guasch, 2003:8).

A finales de los años sesenta y comienzos de los setenta las reflexiones de Roland Barthes, Michel Foucault y Jacques Derrida proclamaron la crisis de la autoría, vinculada a la crisis del yo. Así, la autoría se convierte en el espejismo de la propiedad intelectual, mientras que la figura del Autor se transforma en marca de origen o género.

Siempre ha sido así, sin duda: en cuanto un hecho pasa a ser relatado, con fines intransitivos y no con la finalidad de actuar directamente sobre lo real, es decir, en definitiva, sin más función que el propio ejercicio del símbolo, se produce esa ruptura, la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura. (Barthes, 1968).

Roland Barthes transfirió las teorías establecidas por Ferdinand de Saussure en el campo del lenguaje hacia los fenómenos sociales y culturales, los cuales pasaron a ser susceptibles de ser analizados como sistemas de signos. Además intentó descubrir la estructura interna de las representaciones de la realidad, que la sociedad capitalista había reemplazados o sustituido por símbolos y apariencias. Roland Barthes retomó las teorías cuestionadoras de los valores de originalidad y de aura asociadas a la obra de arte y cuestionó la idea de la literatura como declaración de principios autoritarios.

Para Roland Barthes, un texto no es un conjunto de palabras con un único y “teleológico” significado, sino un espacio multidimensional en el que una variedad de estilos, ninguno original, se combinan, mezclan y chocan distanciándose del significado primigenio. Un texto (o una imagen) debe entenderse, pues, como un tejido polisémico de códigos donde lo más importante no es el acto creativo, único, original e irrepetible, sino las acciones “menos ampulosas y grandilocuentes” de seleccionar, escoger y combinar. (Guasch, 2000:381).

De igual manera, el graffiti mural en la actualidad, se conforma en un espacio multidimensional, ya sea la calle, una banqueta, una barda, un espectacular, un vagón del metro, etc., espacios todos ellos, en los que se combinan códigos y figuras icónicas previamente seleccionadas que validaran el discurso artístico.

En 1968 Roland Barthes publica el texto *La muerte del autor* en el que pone en cuestión la noción de autoría. En este texto refleja la dominación del autor frente a la obra, hecho que, obstaculiza la experiencia de la lectura y la condiciona al punto de limitar la comprensión de un texto a la vida del autor. A medida que la obra surge, el autor comienza a desaparecer.

De la “muerte del autor de significados únicos” o, lo que es “la muerte del artista”, y de ese sustituir el “crear” por el “combinar, el escoger o el seleccionar” derivan algunas de las ideas más pertinentes del pensamiento posmoderno, como la ruptura de los discursos lineales, el cuestionamiento de la idea de progreso y la potenciación de los procesos de relecturas y de recorridos oblicuos a través de la historia del arte. El autor - el artista – ya no crea, sino como apostilló Julia Kristeva siguiendo a Roland Barthes, produce. (Guasch, 2000:382).

Para Barthes, el texto, es en definitiva, un espacio “antiestético” en el que una variedad de escrituras, ninguna original, se mezclan y se contraponen.

La “muerte del autor” implica para Barthes, la apertura de todo un nuevo campo de actividad en el arte. El individualismo, como rasgo característico del positivismo, hace de la persona del autor un ser que produce obras u objetos que van a ser consumidos gracias al prestigio de su nombre. La figura del autor cobra importancia gracias al valor que se le asigna al nombre. Como dice Barthes, “la persona humana” es la que ocupa el centro de la escena creativa. Es el sujeto que desplaza al objeto a un segundo plano. Y en este sentido la obra permanece oculta fuera de la experiencia del otro. (Barthes,1968).

El autor es un personaje moderno, producido indudablemente por nuestra sociedad, en la medida en que ésta, al salir de la Edad Media y gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubre el prestigio del individuo o, dicho de manera más noble, de la “persona humana”. Es lógico, por tanto, que en materia de literatura sea el positivismo, resumen y resultado de la ideología capitalista, el que haya concedido la máxima importancia a la “persona” del autor.

En estas condiciones es la obra que es silenciada en beneficio de la voz del autor, que se instaura como autoridad. Así la voz del autor resuena en el contexto de la experiencia estética, imposibilitando que el espectador y el lector puedan encontrar su propia voz en el relato, en la obra. En la experiencia estética, es la obra la que debería hablar, transmitir, y no el autor a través de su obra. Es decir, que la obra se convierte, no en una extensión de la voz del autor, sino en una voz

autónoma. La obra escapa a los dominios del autor para ser re significada por el otro: el espectador y el lector. En estos términos, Barthes enuncia el resurgir del lector, quién había sido acallado por la voz ensordecedora del autor.

Si Barthes propuso que la verdadera unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, en el lector o espectador, la práctica apropiacionista radical imprimirá un movimiento centrífugo a toda la operación, para hacer que la práctica artística se presente ahora más bien como marco o margen, para realizarse en los límites de su exterioridad. (Prada, 1998:70).

Frente al Autor, el Lector y el Texto se erigen como los verdaderos protagonistas de la escritura. El arte mural o Posgraffiti de Banksy representa un paso más en la disolución de la autoría, ya que el carácter de anonimato, el uso de un pseudónimo, la técnica gráfica empleada en sus graffitis y la producción gráfica de sus esténciles en la red, facilitan la reproducción de su obra. Para Banksy, este carácter anónimo fortalece el discurso de su obra dentro del sistema contemporáneo y refiere: “Hacerse invisible para ser visible”. (Banksy, 2002:25).

1.3. Arte Urbano.

En el espacio urbano se interrelacionan diferentes elementos y dicha relación crea un conjunto de elementos con una personalidad específica que dota a ese espacio de un estilo que es reconocido. Los elementos artísticos que intervienen en la percepción del espacio pertenecen a muchas disciplinas, como la arquitectura, la escultura, el diseño de paisaje, la iluminación, los espectaculares, hasta la presencia del ser humano que habita y deambula ése espacio son los elementos que dan el carácter. Una de las características propias del entorno urbano, es el movimiento continuo y cambiante lo que le otorga la característica del concepto de lo efímero. La combinación de factores que intervienen en la percepción estética del espacio público es en todo momento único e irrepetible, no conservable ni coleccionable.

Tanto la estética urbana, como el arte urbano actual reflejan ideas culturales y filosóficas que se fueron gestando en el cambio de siglo XIX y XX. El concepto de realidad fue cuestionado por las nuevas teorías científicas como la teoría de la subjetividad del tiempo de Bergson, o la teoría de la relatividad de Albert Einstein, o de la mecánica cuántica, o de la teoría del psicoanálisis de Freud.

En este contexto, en la segunda mitad del siglo XIX, el espacio urbano de la ciudad de París se configuraba como escenario emblemático de la modernidad. Haussmann, prefecto de París, fungió como el primer urbanista de la modernidad, dotando a esta ciudad medieval de una red de avenidas, espacios abiertos y luminosos, que alterarían la configuración espacial de la ciudad y la convertirían en un espectáculo visual, adaptable a las necesidades de industrialización, comercio y control político acorde con la idea de progreso.

El poeta Baudelaire nos deja sentir en su libro *El spleen de París*, el sentimiento melancólico de la soledad y la nostalgia ocasionada por esta transformación urbanística.

Baudelaire requiere de una apertura formal que da cabida a las imágenes que propone la vida moderna e inaugura el poema en prosa que rompe con las normas e instaura la modernidad en la poesía; inicia así una poesía urbana que proclama la experiencia de la gran ciudad con todos sus avatares. La ciudad será para Baudelaire el receptáculo de pasiones y contradicciones que configuran el espíritu del héroe moderno que se siente abandonado entre la multitud. (De Haene, 2009:91).

Baudelaire recrea la imagen de soledad interior del ciudadano moderno rodeado de la multitud en un espacio libre que en ocasiones le permite evadir las convenciones sociales y le brinda el carácter de anonimato.

Por otro lado, las nuevas tecnologías hacen que el arte cambie de función, ya que la fotografía y el cine ya se encargan de plasmar la realidad. Todos los factores anteriormente mencionados produjeron los orígenes de las nuevas

tendencias del arte contemporáneo: el arte abstracto, el arte de acción y conceptual, el arte efímero, donde el artista ya no intenta reflejar la realidad, sino su mundo interior y expresar sus sentimientos.

Para principios del siglo XX las grandes metrópolis sufren grandes cambios, podemos ver cómo clases sociales diferentes y masa de gente se mueven juntas.

Durante un momento luminoso, la multitud de soledades que constituyen la ciudad moderna confluyen en una nueva especie de encuentro, para constituir un *pueblo*. “Las calles pertenecen al pueblo”: se apoderan del control de la materia elemental de la ciudad, y la hacen suya. Durante un breve instante, el caótico modernismo de los movimientos bruscos solitarios da paso a un modernismo ordenado de movimiento de masas. (Berman, 1988:164)

En el siglo XX, el movimiento de las grandes urbes se describe en masa y tiene por sello distintivo la autopista. En 1924 Le Corbusier, posiblemente el mayor arquitecto urbanista del siglo XX lanza su manifiesto en el que expresa el cambio brusco que ha sufrido nuevamente la ciudad debido al aumento de los vehículos, las vías rápidas, el tráfico y el poder que implica sobrevivir a este fuerte ritmo. En la modernidad, el nuevo sujeto es el abstracto e impersonal, el poderoso hombre del coche. Lo que ha ocasionado un reordenamiento social y espacial con entradas y salidas estrictamente vigiladas y controladas. Berman refiere de esta paradoja moderna: “La trágica ironía del urbanismo modernista es que su triunfo ha contribuido a destruir la misma vida urbana que esperaba liberar”. (Berman, 1988:169).

Es así, dentro de este nuevo contexto, donde surge una nueva sensibilidad y una nueva poética del espacio, por la cual las obras de arte adquieren una autonomía propia, evolucionando y transformándose con el tiempo en paralelo a la percepción que el espectador tiene de ellas. En ese dinámico y fugaz tejido multiforme, el artista funge tan sólo como un artífice que establece las condiciones para que la obra siga su propio destino. El carácter efímero de la obra de arte urbana surge con mayor fuerza ya que la ciudad se moderniza en un vertiginoso

cambio constante, producto de una insaciable sociedad consumista, dando paso al nuevo lenguaje contemporáneo.

El arte contemporáneo está íntimamente ligado a la sociedad, a la evolución de los conceptos sociales, como el mecanicismo y la desvalorización del tiempo y la belleza. Es un arte que destaca por su instantaneidad, necesita poco tiempo de percepción. El arte actual tiene oscilaciones continuas del gusto, cambia simultáneamente: así como el arte clásico se sustentaba sobre una metafísica de ideas inmutables, el actual, de raíz kantiana, encuentra gusto en la conciencia social del “placer” característica esencial de la cultura de masas. En una sociedad más materialista, más consumista, el arte se dirige a los sentidos, no al intelecto. Así cobró especial relevancia el concepto de moda, una combinación entre la rapidez de las comunicaciones y el aspecto consumista de la civilización actual. La velocidad de consumo desgasta la obra de arte, haciendo oscilar el gusto, que pierde universalidad, predominando los gustos personales. De este modo, las últimas tendencias artísticas han perdido incluso el interés por el objeto artístico: el arte tradicional era un arte de objeto, el actual de concepto.

Arthur C. Danto² en su tesis sobre una supuesta muerte del arte en el horizonte contemporáneo de la cultura y en su libro *Después del fin del arte*, menciona que:

Lo contemporáneo es desde cierta perspectiva, un período de información desordenada, una condición perfecta de entropía estética, equiparable a un período de una casi perfecta libertad, por lo que es urgente entender la transición histórica desde el modernismo hasta el arte posthistórico. (Danto, 1999:34).

² Danto C. Arthur. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Barcelona, 1999. En este libro se reúnen entre otras muchas cosas, el pop, el “arte del pueblo”, el futuro de los museos y la contribución teórica de Clement Greenberg que ya hace mucho tiempo explicó el sentido de la modernidad sobre una base crítica fundamentada en la estética- para esbozar una nueva historia del arte que va desde la tradición mimética (la idea de que el arte es una fiel representación de la realidad) hasta los manifiestos de la época moderna en los que el arte se define como la filosofía del artista. La conclusión es que ya no se pueden aplicar las nociones tradicionales de la estética al arte contemporáneo, sino que hay que centrarse en una filosofía de la crítica del arte que pueda arrojar luz sobre la que quizá sea la característica más sorprendente del arte contemporáneo que todo es posible.

Lo que conlleva a investigar los movimientos artísticos desde la década de los sesenta, fecha que representó un parte aguas en las transformaciones de la sociedad en el ámbito cultural, social, político y filosófico, y que definitivamente repercuten hasta la época contemporánea a la cual pertenece Banksy.

En los sesenta hubo un paroxismo de estilos, primero a través de los nouveaux realistes y del pop, donde no había una manera especial de mirar las obras de arte en contraste con los que he designado “meras cosas reales”. Para usar mi ejemplo favorito, no hay nada que marque una diferencia visible entre la Brillo Box de Andy Warhol y las cajas de Brillo de los supermercados. Además el arte conceptual demostró que no necesariamente debe haber un objeto visual palpable para que algo sea una obra de arte. (Danto, op.cit., p.35).

El mundo del arte de los setentas estaba habitado por artistas cuyos objetivos no tenían nada que ver con mover los límites o ampliar la historia del arte, y sí con poner a éste al servicio de metas personales o políticas. Los artistas tenían en sus manos la herencia de la historia de la vanguardia, que puso a su disposición posibilidades que ella misma había elaborado y que el modernismo hizo todo lo posible por reprimir.

En los años setenta el paroxismo disminuyó. El artista se libera de la carga filosófica, de la carga histórica y es libre para hacer arte en cualquier sentido que desee, con cualquier propósito o sin ninguno. Esta es la marca del estilo contemporáneo. (Ídem).

Lo anterior amplía las posibilidades del artista para experimentar nuevas formas creativas y entablar con mayor libertad nuevos diálogos artísticos con el espectador; como ejemplo de ello observamos manifestaciones de arte urbano como son el graffiti, la propaganda, el cartel, las instalaciones, los happenings y los murales.

Banksy, en su libro *Existencilism*, escribe:

Imagina una ciudad donde el graffiti no fuera ilegal, una ciudad donde todos pudieran dibujar donde quisieran. Donde cada calle estuviera inundada con un

millón de colores y pequeñas frases. Donde esperar el bus en el paradero no fuera aburrido, una ciudad que se sintiera como algo vivo, respirando, que pertenece a todos, no solo a los gentes del estado y a los hombres de negocio, imagina una nueva ciudad como ésa y deja de apoyarte en la pared, está mojada. (Banksy, 2002: 22).

Banksy hace patente el pensamiento de que el espacio público le pertenece a todos y debe estar abierto para expresar por medio del graffiti, o murales urbanos todo lo que se tenga que decir en un marco de libertad e igualdad.

1.4. Apropiacionismo.

El arte contemporáneo es tan plural en intenciones y acciones como para permitir ser encerrado en una única dimensión por lo que ha buscado diversos medios para expresarse. Uno de los caminos encontrados por los artistas para comunicar su discurso es el Apropiacionismo.

La principal contribución artística de la década de los setenta fue la aparición de la imagen “apropiada”, o sea, el “apropiarse” de imágenes con significado e identidad establecidos y otorgarles una nueva significación o identidad. Cuando una imagen pudo ser objeto de apropiación se admitió inmediatamente que no podría haber una unidad estilística perceptible entre esas imágenes de las que se apropia el arte. (Danto, 1999:37).

El eje central de las prácticas apropiacionistas empieza desde el Dadaísmo. El dadaísmo es un movimiento que surge a principios del siglo XX y que plantea nuevos rumbos al arte, al que considera como una herencia agotada que ya no vale para expresar lo que los tiempos modernos exigen. El Dadaísmo no intenta establecer cánones y apuesta por lo efímero, por la subversión perpetua e inesperada del arte que defiende el derecho a la libertad creativa y a la autoría individual. Como lo menciona el filósofo y crítico de arte Jorge Juanes en *Territorios del Arte Contemporáneo* (Juanes, 2010:199), el Dadaísmo de un modo similar al arte urbano, intenta acercar el arte a la vida, a la calle, en el mundo de la

vida y en la cotidianidad, es donde encontrará material que le servirá de catalizador para la constitución artística.

La investigación de los factores que determinan cómo el arte recibe su definición dentro de la cultura, el eje central de las prácticas apropiacionistas de las últimas décadas, empieza ya con el dadaísmo. El intento de acabar con la institución-arte implicaba un sistema de actuación que, inevitablemente, tenía que ser iconoclasta y, por ello, apropiacionista. (Prada, 199:70).

Entre las aportaciones que el movimiento Dada brinda al arte, destaca la destrucción de la noción de centro en el arte por medio del collage, que trata de romper la idea de un centro de referencia a partir del cual todos los elementos serían secundarios y hace una propuesta fragmentada y desjerarquizada en la construcción artística.

Otra de las grandes aportaciones de este movimiento, es sacar las cosas de su contexto habitual utilitario y ponerlas en un contexto inesperado, en una dimensión abierta, poética que provoca en nosotros una sensación de choque y de sorpresa. (Juanes, 2010:200).

El recurso de descontextualizar objetos e imágenes también es utilizado por Banksy en diversas obras y nos remite a la idea de que Dada sigue estando presente en el arte contemporáneo. Jorge Juanes indica las diferentes aportaciones que brinda el movimiento Dada y las repercusiones de éste en el arte de la actualidad.

La asociación libre y fuera de contexto entre las cosas, romper con la pureza de las artes tradicionales, integrar todas las artes, la promiscuidad estética, el fotomontaje, el diseño gráfico, el apropiacionismo de obras, (como es el caso de La Gioconda), el ready made, son aportaciones fundamentales en Dada. (Ídem).

De acuerdo a José Jiménez no se puede hablar del movimiento Dada sin hablar de Duchamp, uno de los protagonistas insoslayables del arte contemporáneo.

En su opinión, el máximo apogeo de la práctica dadaísta y el eje central de la actividad de Duchamp giró en torno a un proceso de desmitificación del valor aurático de la obra de arte y a la temática de la apropiación. (Jiménez, 2010:28).

Este proceso apropiacionista se hace especialmente patente por su marcada ironía e iconoclastia en el “ready-made” titulado *L.H.O.O.Q.*³, de 1919 de Marcel Duchamp (Figura 1) donde muestra una alteración que hace a una litografía de la obra de la Mona Lisa.

Este gesto apropiacionista por parte de Duchamp, parece suponer una crítica sobre la relación estrictamente visual del espectador con la obra tradicional.

La imagen reproduce una intervención de Duchamp sobre una reproducción fotográfica de la obra de Leonardo, realizada en 1919. Duchamp pintó con un lápiz en la figura un bigote y una perilla, y en la parte inferior agregó una extraña inscripción, un anagrama: L.H.O.O.Q. cuya pronunciación francesa de esas letras establece una homofonía, es decir, un deslizamiento del sonido al sentido, “ella tiene el culo caliente”. La burla rompe de inmediato todo sentido de respeto hacia una de las imágenes más venerables de nuestra tradición artística y pone de manifiesto su erótica carga latente. (Jiménez, 2010:28).

³ *LHOOQ* fue concebida por Duchamp en París en el verano de 1919, justo el año en el que se celebraba el 400 aniversario de la muerte de Leonardo. La obra de Leonardo pierde en este *ready-made asistido* de Duchamp su carácter sublime, ese distanciamiento que brinda su realidad casi estrictamente teórica, ajena a toda posibilidad pulsional.



Figura 1
L.H.O.O.Q. 1919.

Anna María Guasch afirma que en la escena artística norteamericana de los primeros años ochenta, se dieron diversas tendencias con un denominador común: superar los límites impuestos por la austeridad teórica de los últimos episodios de la modernidad (minimalismo y arte conceptual) y propiciar un retorno a la pintura y, más específicamente, a la imagen y a su potencial narrativo. (Guasch, 2000:341).

En la situación plural neoyorquina, empezaron a perfilarse dos tendencias, la apropiacionista, supeditada a la teoría de la imagen y al universo de los media y representada por artistas como Robert Longo, Sherrie Levine y Cindy Sherman y la neo expresionista, paralela a los nuevos expresionistas alemanes y a los transvanguardistas italianos cuyos principales intérpretes fueron Julian Schnabel y David Salle.

La tendencia apropiacionista fue patrocinada en la Nueva York de finales de los años setenta y principios de los ochentas por artistas que exponían en el *Artist*

*Space*⁴ y en las galerías *Metro Pictures* y *Nature Morte*, y que participaron, algunos de ellos, en la exposición *Pictures*⁵ que puede considerarse como el inicio de la posmodernidad teórico-citacionista.

Como estrategia de lenguaje el apropiacionismo crítico se sitúa en uno de los parámetros fundamentales de lo postmoderno, ya que supone una radicalización de los recursos de la cita, la alusión o el plagio que caracterizan la práctica artística postmoderna; como estrategia crítica implica una actitud de revisión, de relectura de los dado, de toma de conciencia de la influencia de los sistemas de exposición y comercialización sobre la obra de arte su dependencia del contexto institucional y del discurso histórico por él determinado. (Prada, 2001:10).

El proceso apropiacionista es muy evidente a lo largo de la obra de Banksy, ya que este artista usa la apropiación de imágenes y figuras icónicas con el objeto de re significarlas en una nueva escritura crítica de representación.

1.5. Fotografía y Apropiación.

El crítico e historiador de arte norteamericano Douglas Crimp afirmó en el catalogo de la muestra *Pictures* que los artistas de esta exposición obtuvieron una nueva clase de representación a través del uso de medios fotomecánicos. Mediante el uso de imágenes existentes, tomando imágenes apropiadas o realizando la simulación de ellas y con temáticas que reflejaban el mundo circundante mantenían un tenso diálogo de significaciones. Crimp justificaba la elección del término *picture* (imagen) tanto por la capacidad comunicativa de la imágenes como por su capacidad de sugerir ambigüedades.

En su acepción coloquial, la palabra imagen (*picture*) carece de connotación específica: un libro de imágenes puede contener dibujos o fotografías y, en el lenguaje corriente, un óleo, un dibujo o una lámina son a menudo denominadas

4 **Artist Space** nació en 1972 como una proyecto piloto para el Consejo de las Artes en la Ciudad de Nueva York con el objeto de asesorar a los jóvenes artistas.

5 "**Pictures**" fue el título de la exposición que Douglas Crimp presentó en el Artist Space de Nueva York en Octubre de 1977.

imágenes. Así mismo, imaginar (*picture*) como verbo, puede referirse tanto a un proceso mental como a la creación de un objeto estético.⁶

En los trabajos de los artistas presentes en *Pictures*, Douglas Crimp vio una ruptura con la modernidad y una identificación con la emergente posmodernidad. Douglas Crimp afirma que lo que pretendían los artistas antes mencionados, más que buscar las fuentes o los orígenes era indagar en las estructuras del significado, ya que, detrás de cada imagen siempre se puede hallar otra imagen.

En el libro *On the Museum's Ruins*, Douglas Crimp (1981) habla del fin de la pintura y propone a la fotografía como única alternativa en el marco de la posmodernidad. Partiendo del pensamiento de Walter Benjamin, sustancialmente de lo expuesto acerca de las teorías sobre la noción de aura en *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, ensayo en el que el esteta alemán contrapuso la fotografía a la pintura sujeta a los tradicionales condicionantes de originalidad y autenticidad. Douglas Crimp consideró a la fotografía como un medio continuador de las performances capaz de superar las representaciones basadas en el concepto de aura.⁷

Si la fotografía había sido inventada en 1839, no fue descubierta hasta la década de los setenta. El apetito por la fotografía en la pasada década fue insaciable. Artistas, críticos, coleccionistas, comisarios de exposiciones y estudiantes de escuelas de arte se apropiaron de la fotografía para huir de su enemiga, la pintura. (Crimp, 1980:76)

Dentro del ámbito del graffiti, los métodos fotográficos representaron una herramienta muy útil en la elaboración de los estenciles simplificando su producción, mejorando notablemente la calidad y propiciando la práctica del apropiacionismo.

De acuerdo con Guasch, Douglas Crimp en su apuesta por la fotografía reconoció implícitamente, y alentó explícitamente, el trabajo de aquellos artistas

6 Se ha consultado la versión "Pictures" publicada en la revista October, p.75.

7 Crimp Douglas. *On the Museum's Ruins*. Massachusetts Institute of Technology. Cuarta Edición. 1993. extraído de la p.web http://books.google.com/books?id=b3NefTf5ggYC&pg=PA44&hl=es&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false

que como R.Longo, B. Kruger y R. Prince en su censura de la representación habían desarrollado un programa de crítica normativa y estandarizada de los media y habían adoptado la fotografía y la metodología de la apropiación como instrumentos prescriptivos para inscribir la “nueva pintura” en el territorio de la posmodernidad.

Para el teórico y pintor Thomas Lawson⁸, esa “nueva pintura” era la única salida posible a los últimos y más recientes episodios de una modernidad, que en su afán por revivir el pasado desde la nostalgia, habían convertido lo que podía ser un homenaje en un pastiche histórico o en un ejercicio de mala conciencia del espíritu formalista. Para Lawson, la decadente secuela del espíritu formalista absolutamente desacreditado del artista, tan sólo podía ser superada por la fotografía, un arte que había restaurado la idea de distancia estética como valor y como medio para generar un proceso de apropiación:

Nosotros conocemos la vida real tal como aparece representada en filmes y videos. Todos estamos implicados en un espectáculo de satisfacción que en último término acaba siendo alienante. En todas estas manifestaciones, la cámara es nuestro dios.... (Lawson, 1981:43).

Graig Owens influenciado por el pensamiento de Douglas Crimp y colaborador en la revista *October*, publica el ensayo *The allegorical Impulse. Toward a Theory of Posmodernism*, donde reivindicó la alegoría que la modernidad consideró como una aberración estética colocándola como un fenómeno posmoderno. Para Graig Owens, los primeros trabajos alegórico-discursivos, cuyos autores se apropiaban de imágenes muy conocidas para proyectar en ellas conceptos e ideas abstractas, se vieron en la exposición *Pictures*. Para Owens, la imagen apropiada de un fotograma, de una fotografía o de un dibujo debía ser sometida a una serie de manipulaciones que la vaciarían de su resonancia y significación y la convertirían en opaca. Owens establece las

⁸ **Lawson Thomas**. Last Exit: Painting, en *Artforum*, octubre de 1981. Pintor y crítico de origen escocés. Llegó a Nueva York a mediados de 1970. En 1979 fundó la *Real Life Magazine* en colaboración de jóvenes artistas norteamericanos interesados en cine, televisión, fotografía y publicidad. También fue comisario de algunas exposiciones en las que planteaba la relación entre el arte y los mass media. Organizador de la muestra *A Fatal Attraction: Art and the Media* que agrupó a veinte artistas, entre ellos, Dara Birnbaum, Barbara Bloom, Jeff Koons, Barbara Kruger, Robert Longo, Cindy Sherman, etc.

relaciones entre la alegoría atraída hacia lo fragmentario, lo imperfecto o lo incompleto, profundizando en el papel desempeñado por la “ruina”, considerado por Walter Benjamin como emblema alegórico por excelencia que representa la historia, un irreversible proceso de disolución y decadencia o un alejamiento progresivo de los orígenes.

En la pintura apropiacionista se dio un proceso por el que imágenes muy familiares, emblemáticas o alegóricas se hacían opacas y distantes respecto a sus orígenes hasta el punto de que su significado pasaba a ser precisamente esa distancia.

En lo que respecta a las imágenes apropiadas de otras imágenes con medios fotográficos, podemos mencionar a artistas como Troy Brauntuch (1954) quién destacó por un conjunto de trabajos sobre imágenes del III Reich y en especial de la figura de Hitler, imágenes cargadas de significado histórico, las cuales manipulaba y fragmentaba hasta hacerlas opacas a la propia realidad.

A finales de los años setentas, Richard Prince valiéndose de re fotografías (fotografías de fotografías) borra las diferencias entre arte y realidad, infiltrándose en los intersticios que puedan existir entre la realidad y la ficción; por este medio, lleva a cabo series en color, partiendo de anuncios publicitarios exponentes del lujo y el placer mundano con los que hace aflorar la manera de ser norteamericana. Obras como *Gangs* (1984) y el *Cowboy de Marlboro* (1980-1988) mediante las cuales logra una creciente dosis de realismo. En 1986, Richard Prince abandona la re fotografía y empieza a redibujar la realidad a partir de imágenes apropiadas del mundo de los cómics y de los dibujos animados.

A finales de los años setentas Sherrie Levine inició un trabajo a través de la re fotografía, donde se apropia del trabajo de otros artistas, por lo general reconocidos fotógrafos de los años treinta y cuarenta, abriendo simbólicamente el camino a la reivindicación de la mujer en el mando de la sociedad. A principios de los ochenta, Levine se apropia por medios artesanales de imágenes que muestran temáticas asociados a las labores femeninas para realizar versiones en color de

trabajos de destacados artistas masculinos del siglo XX como Mondrian, Miró, Matisse, de Kooning, etc. Sus series tituladas *After* conservan la iconografía de las obras apropiadas, pero subvierten su técnica, su formato y su composición, convirtiendo así el “cuadro falso” en obra original a través de la distancia temporal y de la ausencia espacial. A partir de 1985 Levine empieza una nueva serie en la que sustituye la copia de obras concretas por la apropiación de imágenes y objetos así como motivos aislados de su contexto entablando un tenso diálogo con los maestros de la tradición formalista.

Sherrie Levine, se apropia de la obra “*Fuente*”, presentada por Marcel Duchamp como escultura en el *Salón de la Sociedad de Artistas Independientes en Nueva York* en el año 1917 (Figura 2) y en 1991 expone su versión del urinario con la obra titulada “*Después de Marcel Duchamp*” (Figura 3) trabajado con un cambio de material más adecuado a la época de bronce platinado, que le brinda nuevas connotaciones.

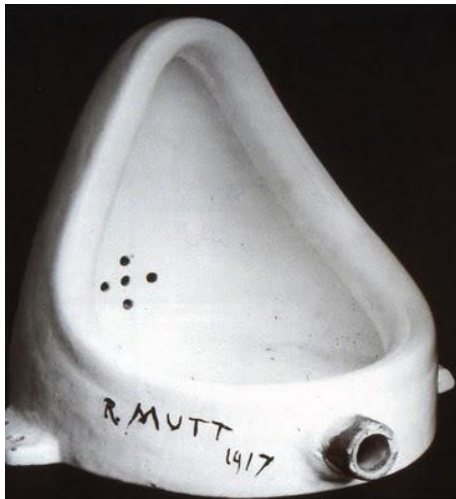


Figura 2
Fountain, 1917.



Figura 3
After Duchamp, 1991.

En las artes visuales, el término apropiación normalmente se refiere al uso de elementos prestados para la creación de un nuevo trabajo. Los elementos prestados pueden incluir imágenes, formas o estilos del arte histórico o de la cultura popular o materiales y técnicas de contextos no artísticos. Desde los 80's el término también se refiere más específicamente a copiar el trabajo de otro artista para crear un nuevo trabajo el cual puede o no alterar el original.

En la bienal de 1983 por iniciativa del *Whitney Museum of American Art* de Nueva York, representantes del arte apropiacionista como Cindy Sherman, J. Holzer, y B.Kruger presentaron a los nuevos expresionistas Julian Schnabel, David Salle y Eric Fischl y dieron entrada a los graffitistas Jean Michel Basquiat y Keith Haring. El trabajo de Julian Schnabel transmitía alusiones culturales al arte, a la religión, a la literatura y a figuras icónicas producto del marketing. (Figura 4).



Figura 4
Untitled, 1973.

Dicho artista, incorporó en sus pinturas palabras, mensajes verbales y sentencias cortas que planteaban cuestiones sociales muy al estilo del graffiti. (Figura 5).



Figura 5

Formal Painting and his dog, 1974.

Una de las definiciones de Apropiación dice que para apropiarse de algo es necesario estar en posesión de ese algo. Actualmente, es muy sencillo poseer en la red una inagotable fuente de imágenes de todo tipo, incluyendo todas las obras de la historia del arte. Aunado a la gran accesibilidad de imágenes, los medios fotográficos y electrónicos tales como el escaneo, el photoshop, el ilustrator, han facilitado el apropiarse de imágenes y obras para alterarlas, modificarlas, intervenirlas, etc.

Los graffitis surgidos con plantillas en París, a mediados de los 80's abandonaron el patrón pictórico tradicional para aproximarse al modelo reproductivo, donde la noción de original, pierde su sentido habitual. (Garí, 1995:201).

Además el avance tecnológico en la manipulación de imágenes favorece la creación de estenciles de mayor calidad y permite una fácil reproductibilidad. Al poder ser reproducida una obra digitalmente por cualquier persona, el carácter de autoría se desvanece, ya que cualquier persona puede hacer un estencil, conociendo la técnica.

Las prácticas artísticas en el espacio contemporáneo se han visto influenciadas por los cambios tecnológicos, sociales y culturales que ha sufrido la sociedad a través de la historia. La sociedad contemporánea vive y transita un espacio globalizado en donde la inmediatez de las imágenes brinda un espectáculo de distracción y entretenimiento constante. El espacio urbano actual es un espacio dinámico, que posee características multiformes y donde la producción de imágenes se presenta sin importar su origen, su autoría, su duración o la técnica artística empleada además comúnmente se propician las prácticas apropiacionistas.

Una de las más comunes prácticas artísticas de la sociedad contemporánea en el espacio público, es el arte urbano o street art dentro del cual encontramos el graffiti y el posgraffiti.

2. Graffiti y Arte Contemporáneo.

Love Poem

beyond watching eyes

with sweet and tender kisses

our souls reached out to each other

in breathless wonder

And when I awoke

from a vast and smiling peace

I found you bathed in morning light

quietly studying

all the messages on my phone

Banksy, Soho, London 2004.

2. Graffiti y Arte Contemporáneo.

El segundo capítulo muestra el movimiento del graffiti y su incorporación al arte contemporáneo, así como una breve semblanza de graffitistas que han sido un precedente importante para el arte y sirvieron de antecedente a la obra de Banksy.

En este capítulo se explica la re significación de los espacios públicos y se hace referencia al Muro de Berlín el cual ha significado a través de la historia una pieza clave de encuentro de grandes graffitistas. En este Muro graffitistas de todo el mundo plasmaron su obra, lo que dotó a este espacio de una re significación como escenario mundial que muestra la naturaleza propia del arte del graffiti o street art.

2.1. El Graffiti en el Arte Contemporáneo.

Para el año de 1956, un grupo de jóvenes intelectuales, artistas, arquitectos, diseñadores y críticos londinenses mostró especial interés por el colorido vocabulario de los medios de comunicación comerciales y fundó una especie de comunidad de trabajo denominada el "*Independent Group*", en el *Institute of Contemporary Arts* (ICA) de Londres. El *Independent Group* organizó la exposición "*This is tomorrow*" en la galería estatal Whitechapel, dicha exposición fue considerada como el comienzo del movimiento pop inglés. En dicha exposición, el pintor Richard Hamilton en colaboración con John McHale y el arquitecto John Voelcker, creó un ambiente en el que combinó el mundo de las imágenes de los medios populares de comunicación de masas, con las posibilidades visuales, acústicas y olfativas de la tecnología moderna. Para este artista, el concepto de Pop Art, hace referencia al mundo de imágenes de la cultura industrial de masas que por entonces empezaba a impregnar la conciencia imperante. Hamilton calificó el Pop Art como un arte en una carta que escribe a Allisson y a Peter Smithson:

Popular (diseñado para un público de masas), Transitorio (solución a corto plazo), Consumible (rápidamente olvidado), Barato (producido en masa), Joven (dirigido a la juventud), Gracioso, Sexy, Lleno de trucos, Glamuroso, (fascinante, cautivador), Big business. (Hamilton, 1970:31).

Hamilton comparte con Duchamp la actitud distanciada y fría, la predominancia del pensamiento conceptual, el acoplamiento de ámbitos gráficos y semánticos muy alejados entre sí, la mezcla de los medios empleados y la pluralidad de estilos. Lo que más le interesa es profundizar en el conocimiento analítico. Como profesor de arte teórico y crítico, Hamilton influyó de forma decisiva en la evolución del pop art inglés.

A principio de los años 60's un grupo de jóvenes artistas estudiantes del *Royal College of Art* (RCA) entre ellos David Hockney, Allan Jones, Derek Boshier y Peter Phillips desarrollaron un arte que tiene aspectos en común con la música de los Beatles y de los Rolling Stones que empezaba a difundirse por entonces. La orientación que surge del *Royal College of Art* forma parte de un movimiento más revolucionario que se enfrentó a los prejuicios y la conciencia elitista de clase del establishment cultural. El "*Swinging London*", movimiento cultural que vivió la ciudad de Londres durante la segunda mitad de 1960, convirtió a la ciudad inglesa en la capital mundial de la cultura y de la moda y el centro ideal de una rebelión internacional de la juventud contra las desacreditadas escalas de la anterior estructural patriarcal de valores. La coyuntura económicamente favorable, la liberación de las limitaciones sociales y de los tabúes sexuales, la emancipación de la mujer, la píldora anticonceptiva, la droga, la música jazz, soul y pop, la popularización de la mística oriental, del budismo zen y de la música hindú, la creciente familiaridad con países y culturas extrañas, el coche, el avión, la televisión y la omnipresencia de los medios de masas configuraron el clima espiritual y social en el que se inspiró el pop art inglés. (Lucie-Smith, 1970:185)

Sin embargo, el escenario del éxito del movimiento Pop Art se situó en estados Unidos casi simultáneamente y sin conocimiento de los progresos que

se habían producido en Inglaterra. Los artistas americanos alimentaron el lenguaje del arte con la intensa jerga de la calle. En la ciudad de Nueva York, en Manhattan, artistas como Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, James Rosenquist y Andy Warhol, empezaron a atraer la atención de reconocidos coleccionistas privados pues sus pinturas y esculturas celebraban el idioma de la cultura urbana de las grandes ciudades, los anuncios, los cómics, las fotografías y el diseño, a veces con finalidades afirmativas y otras críticas.

Desde finales de los años setenta, grupos de jóvenes de los barrios marginados de Brooklyn y del Bronx empezaron a cubrir las paredes de los espacios públicos como bardas, andenes, túneles y vagones del metro con garabatos y pintadas para mostrar su inconformidad y desacuerdo a las estructuras sociales, políticas y económicas de un sistema que les era absolutamente adverso o para afirmar su identidad y dar testimonio de su existencia en el seno de un sistema que los tenía apartados. Los graffiti writers o graffitistas encontraron en la pintura al spray la forma de dejar huella en el espacio público por medio de tags e imágenes figurativas extraídas principalmente de los cómics y de los videojuegos. Con expresiones eclécticas y con un estilo pictórico salvaje, hacían patente su existencia e inconformidad al sistema. Algunos graffitistas montaron sus estudios en el East Village y se reunían en el *Mudd Club* (lugar considerado por Andy Warhol como un laboratorio de lo bizarro y lo creativo), centro de reunión para una subcultura de la música de break, rap y hip hop y espacio underground donde se llevaron a cabo performances, filmes y exposiciones de graffiti en las que destacó el grupo de graffitistas *Futura 2000*. En el año de 1980 la exposición de *Times Square Show* organizada por el colectivo *Colab* (Collaborative Projects Inc.), mezcla de manera indiscriminada y anónima a artistas profesionales y graffitistas. Posteriormente en 1983 el prestigioso galerista Sidney Janis realizó la exposición *Post-Graffiti* y a raíz de este evento, los artistas del graffiti fueron objeto de un progresivo reconocimiento e integración en el sistema del arte, entre ellos se puede mencionar a Jean Michel Basquiat, Keith Haring y Kenny Scharf. Al mismo tiempo en Europa, el *Museo Boymans-van-Beuningen de Rotterdam* presentó la exposición *Graffiti* que mostró

el trabajo de los taggers o artistas del gueto. No fue hasta 1991 cuando el *Musée National des Monuments* de París, presentó el trabajo conjunto de graffitistas norteamericanos y franceses que tenían en común la experiencia del metro; hecho que se consideró el primer reconocimiento institucional a la tendencia del Graffiti.(Guasch, 2010:367).

La acepción actual del término graffiti se debe a los primeros investigadores que estuvieron en la escena, en donde las paredes de los barrios marginales y el metro de Nueva York aparecían inmensas imágenes hechas con pintura en aerosol. Autores como Craig Castleman⁹, Sarah Giller¹⁰, Jane Gadsby¹¹ y Henry Chalfant¹² estuvieron presentes en la aparición del fenómeno artístico y lo registraron mediante trabajo de campo desde su inicio en los primeros años sesenta hasta mediados de los noventa. En definitiva fueron los precursores del serio estudio del graffiti.

2.2. Graffitistas Precursores.

Este apartado tratará acerca de aquellos graffitistas que han tenido trascendencia dentro del arte y cuya propuesta artística representa un antecedente importante para Banksy.

Por trascendencia entendemos a todos aquellos artistas que de manera valiente, se han adelantado a su tiempo, han podido vislumbrar cambios

9 **Craig Castleman.** Profesora e investigadora de comunicación en Bernard M Baruch College en Manhattan. Ha escrito varios libros que describen la historia del graffiti en el metro de Nueva York abordando un análisis del significado social e la escritura de graffiti. Escritora de varios libros en torno al tema del graffiti, tales como: *Getting up Subway Graffiti in New York*. 1982, *Levantarse*, 1984 y *La política del graffiti*.

10 **Sarah Giller.** Graffiti: Transgresión, la inscripción en el paisaje urbano. Universidad de Brown, 1997.

11 **Jane Gadsby.** *Taxonomía de los enfoques analíticos para Graffiti*. 1995.

12 **Henry Chalfant.** Fotógrafo, cineasta, escultor de la Universidad de Stanford. Comenzó a fotografiar las pintadas del metro de Nueva York a mediados de 1970 y continuó en la década de 1980. Chalfant realizó la documentación histórica más influyente del arte del aerosol. El libro *Subway Art*, 1984 coautor con Martha Cooper y la película de *Style Wars*, 1983 que co-produjo con el director Tony Silver. Ambos documentos capturan la cultura del arte en aerosol durante el periodo de mayor apogeo en la Ciudad de Nueva York. En 1987 escribe junto con James Prigoff *Arte Spraycan* que documenta la expansión global del arte del aerosol. Sus obras han servido de modelos culturales para los movimientos del arte del graffiti en todo el mundo. Sus fotografías se han exhibido internacionalmente y ha dado conferencias en instituciones como el Museo Whitney de Nueva York.

importantes, romper paradigmas y generar nuevas técnicas y espacios de expresión alternativos en el entorno del mundo del arte, dejando así con sus aportaciones un legado a la humanidad.

Entre los que podemos mencionar a Jean Michel Basquiat, por qué logró trasladar su arte callejero a las galerías y museos más prestigiosos del mundo y colocarse como un ícono mundial del graffiti.

Keith Haring artista graffitero cuya propuesta artística basada en figuras realizadas por líneas de contorno y dotadas de un gran movimiento y expresividad, trascendieron a un lenguaje visual universalmente reconocible del siglo XX con el que abordó temas de nacimiento, muerte, sexo y guerra.

La aportación al mundo del arte que realizó Blek le Rat, fue desarrollar la creatividad para aprovechar el avance tecnológico aunado a la experimentación con diversos materiales para la creación de esténciles, que le brindaron la oportunidad de reproducir su obra en muros de diversos países.

Se considera la obra de Robbo por considerarse una leyenda del graffiti inglés y por mantener la técnica del espray en el graffiti mural.

2.2.1. Jean Michel Basquiat.

Jean Michel Basquiat, uno de los más importantes artistas graffiteros de la segunda mitad del siglo pasado e ícono trágico en el mundo del arte contemporáneo quien inunda la ciudad de Nueva York en el bajo Manhattan con su obra estilísticamente complicada ya que está inspirada en múltiples referencias de artistas contemporáneos como Picasso y Pollock, presencia de la cultura del África primitiva, de la música de jazz e incluso quizá del abuso de heroína. Nacido el 22 de Diciembre de 1960 en Brooklyn, Nueva York, creó un sinnúmero de graffitis en los vagones del metro en Nueva York imprimiendo la firma de SAMO @ que significa "SAME old shit".

En 1977 bajo el pseudónimo SAMO llenó las áreas cercanas a los clubes y galerías del viejo Manhattan con sus aforismos pintados en espray. Un par de años después, Jeffrey Deitch remarcó el nexo existente entre la música y el arte en las obras de Basquiat. En sus observaciones, Deitch menciona que la desarticulada poesía callejera de SAMO marca una guía para amantes de la cultura del arte y del rock underground. (Figura 6)



Figura 6
SAMO 4.U, 1975.

Deitch hace notar la consecuencia de la transición de Basquiat desde los descuidados garabatos y no adulterados de quien preferiría no estar en la escuela,

hacia el artista que combina lo mejor de la poesía pop con la visión del arte contemporáneo enmarcando sus obras con fuertes y contrastantes colores.

SAMO representa los ingeniosos dichos de una preciosa y valiosa mente adolescente que, a pesar de su juventud, veía el mundo en tonos de gris, yuxtaponiendo las cómodas estructuras corporativas con el entorno social al que quisiera pertenecer: el predominante mundo del arte blanco. (Sirmans, 2005:98).

En 1980 a los 19 años participó en la exhibición de “*Times Square Show*” y atrajo la atención de críticos, especialistas en arte y artistas, entre ellos Andy Warhol, con quien entabló una gran amistad y juntos realizaron cientos de trabajos. Basquiat, el gran graffitero de Nueva York, viajó a Módena, Italia, donde cobró gran fuerza su trabajo como pintor de arte afro-americano y comenzó su gran adicción a las drogas, aunadas a un estado paranoico.



Figura 7
J.M. Basquiat y su obra.

En la opinión de Ana María Guasch la obra de Jean Michel Basquiat, a diferencia de la mayor parte de los graffitistas, poseía una cierta curiosidad intelectual y sentía una verdadera fascinación por el expresionismo abstracto, por los trazos textuales de Kline, por los primeros trabajos de Pollock, por las pinturas con figuras de De Kooning y por las caligrafías de Cy Twombly. Estos intereses junto a sus raíces haitianas y puertorriqueñas, le llevaron a tener un gran dominio del grafismo expresivamente gestual.

Interesado también por las *combine paintings* de Robert Rauschenberg y por el Art Brut de Jean Dubuffet, así como por la cultura popular, los graffitis de Basquiat adquirieron una cualidad plástica y expresiva cada vez más próxima a la de la reciente pintura norteamericana, hasta el punto que Jeffrey Deitch definió su trabajo como una chocante combinación del arte de De Kooning y de los garabatos pintados con spray en el metro neoyorquino. (Guasch, 2000:372).

Jean Michel Basquiat obtuvo mayor reconocimiento en el ámbito del arte gracias a su amistad con Andy Warhol, quien lo puso en contacto con el galerista suizo Bruno Bischofberger quien dio a conocer su obra en Europa y con el que Basquiat colaboró estrechamente hasta su muerte.

En la corta e intensa actividad de J.M. Basquiat, se pueden distinguir tres etapas:

La primera comprendida entre 1980 y 1982 en la que los graffitis sígnicos se mezclan con visiones callejeras y formas simbólicas de tradiciones culturales primitivas como máscaras, esqueletos y calaveras como se puede apreciar en su obra titulada *Black Skull* (Figura 8).



Figura 8
Black Skull.

La segunda de 1982 a 1985, con obras pobladas de palabras – conceptos, imágenes vudús, totémicas y arcaizantes, retratos – homenajes a héroes negros y referencias a la sociedad de consumo norteamericana.

En la obra titulada *Cabeza*, (Figura 9) Basquiat muestra una silueta humana en color negro contrastando con un fondo amarillo que nos habla de la dicotomía interior y exterior, ya que la figura se encuentra dividida por una línea blanca.

En esta obra aparece la palabra AOPKHES, situada en el interior del cuerpo en el lugar del corazón, lo que hace referencia a jeroglíficos de la cultura ancestral egipcia y suponen el sufrimiento interno del cuerpo por el abuso de las drogas.



Figura 9
Cabeza, 1982.

La tercera, de 1986 a 1988, período con cuadros cada vez más sofisticados en sus contenidos y en su compleja figuración pictórica, con múltiples y fragmentarias citas de culturas primitivas o antiguas. (Guasch, 2010:372).

En la obra *El hombre de Nápoles (Man from Naples)*, (Figura 10), toda la superficie del lienzo parece haber sido considerada por el artista como una gran pizarra en la que garabatear y mezclar signos.

El título de la pintura procede de una frase escrita sobre la cabeza de un asno de color rojo que, aunque circundado por un sinfín de inscripciones, manchas de colores, tachaduras y signos elementales, domina la composición como si de una

imagen totémica se tratara. El humor, la ironía y el primitivismo definen esta representativa pintura llena de fuerza.



Figura 10
Man from Naples, 1982.

La obra de Schnabel junto con la de Basquiat llegó a ocupar páginas enteras en revistas de moda como el *Time*, *Newsweek*, *Vanity Fair* y *Vogue*, no tanto por su pintura sino por su vida en la alta sociedad, su presencia en fiestas y en clubes de moda como el *Palladium*. (Guasch, 2000:358).

En 1996, Julian Schnabel escribió y dirigió la película titulada "*Basquiat*". Junto con John Cale se encargó de escribir la música para el largometraje. La temática de dicho film aborda la relación de Schnabel como pintor con el graffitista y expresa la opinión que este artista tenía acerca de la obra de Basquiat, más que propiamente la obra y trascendencia de Jean Michel Basquiat en el mundo del arte.

Basquiat comienza a ser reconocido por los críticos y su carrera pasa de la calle a las galerías, exponiendo en Nueva York, California, Europa y Japón. Su creaciones son audiovisuales, pintura en lienzo, en cartón, así como la utilización de objetos que encuentra tirados. Pero son los murales y graffitis las producciones que más se han destacado y han influenciado el resto de sus propuestas. Basquiat muere a los 27 años, dejando un vasto legado artístico y destacando como la figura más importante del graffiti en Nueva York a principios de los años 80's.

2.2.2. Keith Haring.

Keith Haring fue un importante artista y activista social cuyo trabajo refleja el espíritu de la generación pop y la cultura callejera del Nueva York de los años 1980. Nació en Pensilvania en 1958 y muere en 1990 en Nueva York. Obtuvo formación artística junto con Joseph Kozuth en su etapa de profesor en la escuela de artes visuales de Nueva York. En 1980 comenzó a hacer graffitis, dibujando con rotulador imágenes similares a dibujos animados sobre anuncios en el metro de Nueva York. Más tarde le siguieron unas historietas dibujadas con tiza blanca sobre los paneles negros del metro reservados para publicidad. Fue arrestado en varias ocasiones por dañar la propiedad pública. Su primera exposición individual fue en la galería *Tony Shafrazi de Nueva York*, en 1982.

Los primeros dibujos o pictografías de Haring realizados con tiza blanca sobre pizarra negra en las estaciones de del ferrocarril metropolitano de Nueva York, combinaban personajes de *Mickey Mouse*, de los *Smurfs* y otros inventados por él y en los que confrontaba símbolos sexuales y políticos. Guasch los califica como obras de arte público y de acción conceptual.

Entre 1981 y 1984 Haring llenó más de 5,000 paneles con figuras danzando, corriendo, gritando, copulando, etc. Al igual que Jean Michel Basquiat, Haring fue accediendo paulatinamente a las galerías del *East Village* que permitían que los

jóvenes artistas mostraran su rechazo a la ideología y al mercado de los “consagrados”.¹³

Haring inauguró en 1981 la *Fun Gallery* con una muestra de pinturas en óleo y acrílicos, siendo esta galería la primera en apostar abiertamente por el arte del graffiti. Las telas expuestas por Haring en dicha muestra estaban pobladas de escrituras automáticas, personajes, danzantes, figuras medio hombre y medio animal, símbolos geométricos todo ello enmarcados por pantallas de televisión. (Guasch, 2010:374).

En 1986 pintó un trozo del muro de Berlín. En ese mismo año abrió la boutique *Pop Shop* en el Soho, donde vendía productos como camisetas, postales, llaveros, posters, recuerdos y artículos decorados con sus propios motivos gráficos, siempre en colores vivos y fluorescentes destinados a un amplio público. En 1989 creó la *Fundación Keith Haring* cuyo objetivo es luchar por la solución de los problemas sociales.

En su graffiti *Crack is wack (La grieta es wack)* (Figura 11), ubicado en Harlem River Drive y la calle 128 este. Haring creó este mural en 1986, un momento en que la enfermedad del sida y el abuso de las drogas como el crack estaban golpeando fuertemente a la ciudad. En un recorrido cíclico de izquierda a derecha, se puede observar como el comercio del crack simbolizado por una gran nube y un billete generan muerte y disturbios en la sociedad, acabando el recorrido visual en la esquina inferior derecha con un enorme monstruo con dientes afilados que devora los principios éticos y morales de un hombre que se encuentra atado de pies y en una posición vertical y de cabeza.

El mural de *Crack is wack*, es considerado un símbolo urbano y una obra artística que se mantiene muy bien conservada en el Harlem River.

13 Susan Narotzky “Nueva York, East Village o donde la ciudad termina”, en *Lápiz*, junio de 1985, p.51.

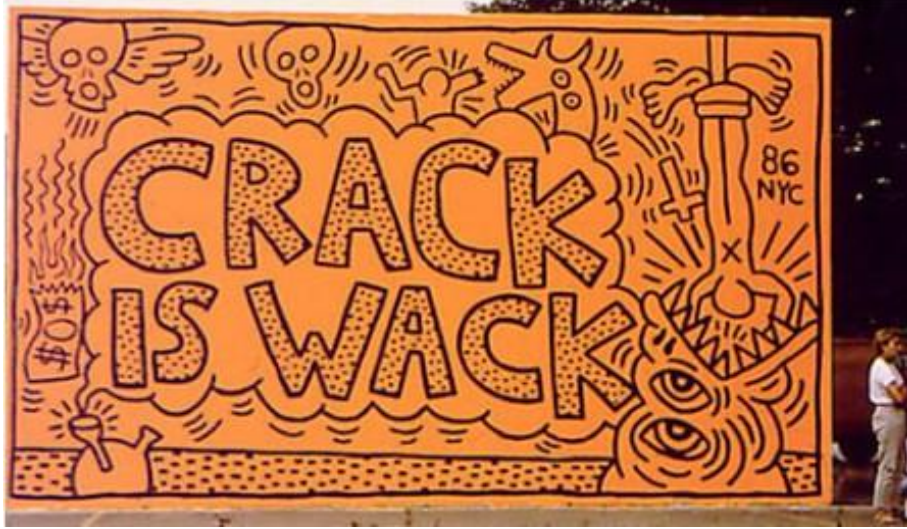


Figura 11
Crack is wack, 1986.



Figura 12
K.Kardio, 1986.

El mural *K. Kardio* (Figura 12) realizado en 1986 en el muro de Berlín fue de aproximadamente 300 metros de longitud, con figuras vinculadas con los colores de la bandera alemana, amarillo, rojo y negro, y simbolizaba la búsqueda de la unidad entre la república Federal de Alemania Occidental con la República Democrática Alemana Oriental. El graffiti muestra una figura humana contorneada con una línea gruesa de color negro a la que acompañan trazos cortos de líneas rojas que en su conjunto hacen vibrar a la figura y la dotan de gran movimiento. El mural fue cubierto al paso de los años con el trabajo de otros artistas, antes de la destrucción del muro en 1991.

Con una iconografía casi invariable hasta 1990, tanto en su pintura como en sus intervenciones en espacios públicos realizadas en una gran variedad de soportes, Haring creó un microcosmos de imágenes testimoniales de la situación vital de cualquier ciudadano medio enfrentado a la autoridad, al poder, ahogado en el conservadurismo y el puritanismo a ultranza. Murió víctima del SIDA en Nueva York, el 16 de febrero de 1990. (Guasch, 2010:374).

Las obras de Haring muestran una iconografía en la que mezcla elementos sexuales, platillos voladores, personas, perros y otros animales que se combinan con figuras danzando, figuras corriendo, bebés gateando, halos, pirámides, televisiones, teléfonos y referencias a la energía nuclear. El tratamiento que da Keith Haring a temas como el poder y el miedo a la tecnología sugiere angustia y refleja su inquietud moral. Su primera exposición individual fue en la galería *Tony Shafrazi* de Nueva York, en 1982.

El soporte pictórico que utilizaba Haring era variado y accesible. En sus graffitis mezclaba papel, fibra de vidrio, lienzo, piezas de acero esmaltado. Las fuentes en las que inspiró su trabajo son el arte esquimal, africano, maya y de los aborígenes, así como la caligrafía china, los all-over de Alechinsky, Andy Warhol y Mark Tobey, a partir de los cuales evolucionó hacia su estilo semiabstracto característico, una especie de new wave azteca que recuerda a Pollock y a Penck. Gruesas líneas negras bordean figuras esquemáticas en unas composiciones dominadas por un horror vacui evidente que vibran con una energía irresistible y

llamativa. El estilo de Haring refleja el ethos de la generación pop y de la cultura callejera del East Village, Manhattan.

Haring intentó plantear las cosas de la manera más simple posible. Como Warhol, Haring abrazó la cultura demótica, es decir, una combinación de moda, arte y música, rompiendo barreras entre estas manifestaciones para darles una mayor extensión; este factor es básico para entender su éxito comercial en todo el mundo, en varios géneros, incluyendo murales, escultura, posters y pintura corporal.

2.2.3. Xavier Prou alias Blek le Rat.

El artista parisino Xavier Prou nacido en Boulogne-Billancourt en 1952 y mejor conocido como Blek le Rat, es el pionero de la importante escena del Posgraffiti que se desarrolló en París durante los ochenta. En París, durante los años 60 y 70, era muy común el uso de plantillas para realizar pintadas de contenido político, técnica que fue utilizada como herramienta de propaganda en las revueltas del mayo 68 en las que la *Ecole des Beaux Arts* jugó un papel importante. Por otro lado el movimiento punk ya había recuperado las plantillas a partir de 1977. Pero Blek fue el primer artista, del que se tiene noticia, en aplicar la técnica de la plantilla con aerosol para hacer intervenciones de tipo artístico.

Este artista conoció el graffiti en una visita a Nueva York en 1971 y se vio influenciado por el trabajo del artista Richard Hamilton quien trabajaba en grandes escalas la figura humana. Durante diez años trató de emularlo convencido de la necesidad de encontrar un lenguaje distinto y más adecuado al contexto parisino, comenzó a experimentar con la figuración y el uso de plantillas a gran escala. Inspirado en una de las siluetas de Hamilton, Blek le Rat realizó su primera figura a escala natural usando como plantilla la imagen de un anciano, la cual estampó por diez ciudades francesas e inglesas. Ejemplo de esta plantilla es *Viejito en Belfast* (Figura 13).



Figura 13
Viejito en Belfast.

La obra *Viejito en Belfast* realizada en 1983, representa la imagen de un anciano irlandés gritando a soldados ingleses en la ciudad de Belfast de los años 70's. Es la primera obra con plantilla a escala humana que se realiza en la calle. Posteriormente sufre de alteraciones y *writtings*.

Otro precedente mencionado por el artista es la serie de serigrafías con la imagen de Rimbaud, que Ernest Pignon instaló en París en los años 1978 y 1979 y sirvió de modelo para muchas de las series de figuras de tamaño natural. La popularidad del proyecto del anciano hizo que a partir de entonces toda la obra de Blek se compusiera de series independientes que se repiten. Cada una de estas series funciona como una campaña de posgraffiti icónico, como lo hizo también en la serie inicial de *Las ratas*. (Figura 14).



Figura 14
Ratas con tag, 1981.

El conjunto de la obra de Blek funciona como posgraffiti narrativo al incorporar a lo largo de los años una línea argumental formada por múltiples motivos.

Le Blek creó una fuerte escena de posgraffiti Parisino centrada en la plantilla, pero que hizo uso también del aerosol a mano alzada, el pincel, el cartel y el papel pegado. El fenómeno se popularizó especialmente a partir de la publicación por *Le Monde* en noviembre de 1986 de un artículo titulado "*L'école de Blek le Rat*" (*La escuela de Blek le Rat*).

La escena parisina de los ochenta vivió unos años de popularidad mediática que se tradujeron en varios libros, una que otra exposición y una subasta en *Drouot* en 1986, en la que se vendió una obra de Blek por un precio bastante alto.



Figura 15
Leake Street, Waterloo.

El conjunto de la obra de Blek funciona como posgraffiti narrativo al incorporar a lo largo de los años una línea argumental formada por múltiples motivos como se puede observar en el graffiti a escala 1:1 que realiza en Leake Street. (Figura 15).



Figura 16
Soldado Ruso con tag.



Figura 17
Mujer sentada.

Muchos de los murales de este artista fueron ejecutados mediante la combinación libre de diferentes plantillas; una técnica característica de Blek y sus contemporáneos. El trabajo de posgraffiti de este artista inundó las calles de París (Figura 16) y posteriormente apareció en otros lugares del mundo. Su característica principal es que el artista trabajó el estencil unicromático y la escala humana 1:1 en los diferentes personajes que se adecuaban al entorno, mimetizándose con el entorno, como es el caso de esta mujer sentada en Marruecos. (Figura 17 y 18).

La explosión del arte urbano en la segunda mitad de la presente década y sobre todo los numerosos paralelismos entre la obra de Blek y la del millonario Banksy (reivindicados abiertamente por éste), han significado la recuperación del artista francés y su súbito emplazamiento entre la élite del arte. *Thames & Hudson* publicó el primer monográfico sobre Blek le Rat en mayo de 2008.



Figura 18
Marruecos, 1987.

La obra coleccionable de Blek consiste en una serie gráfica de cuadros ejecutados con plantillas equivalentes a las usadas en su obra de calle. Blek aún trabaja ocasionalmente en la calle de forma autónoma, aunque ha renunciado a la plantilla en favor del papel previamente preparado y pegado con engrudo en la pared. Esta técnica, que ya utilizó en los ochenta es preferida por Blek por ser más rápida y por permitirle una fácil desinstalación en caso de ser sorprendido por la policía.

En 1985 Blek obtuvo una gran atención mediática cuando la revista *Le Point* publicó una foto del cantautor Gainsbourg posando al lado de una de sus obras. En octubre de 2006, Blek le Rat tuvo su primera exposición en Londres en la *Leonard Street Gallery*. En el 2008 participó en el *Festival de Cannes*. Su debut en las galerías americanas tuvo lugar en la ciudad de Los Ángeles en la *Subliminal Projects Gallery* en 2008 donde incluía pinturas, fotografías y trabajos tridimensionales. En Diciembre de 2009 presentó una exposición titulada “*El cielo es azul, la vida es bella*” en el *Metro Gallery de Melbourne*, centro del Street art en Australia.

2.2.4. Robbo posteriormente conocido como King Robbo.

En esta investigación se incluye al graffitero inglés que lleva por pseudónimo Robbo, ya que su trayectoria artística ha sido relevante para la historia inglesa del graffiti y se ha entremezclado con la propuesta artística de Banksy.

Robbo es bien conocido como un pionero y líder de la escena de las pintadas en Londres. Robbo emergió como graffitero o *writer* de relevancia a principios de los 80's e inspirado de películas como "*Beat Street*" y "*Style Wars*" trabajó junto con su equipo en Nueva York para obtener información sobre el movimiento de graffiti. Con la experiencia vivida en esta ciudad, el estilo americano empezó a influir en sus propias obras y comenzó a pintar los trenes y los edificios de Londres.

Robbo ha sido descrito como "el primer gran escritor de todos los de la ciudad." En los años 90, las pintadas en el sistema de metro de Londres se convirtieron en un evento más peligroso debido a que la policía estaba en alerta máxima y consideraba al graffiti como una actividad terrorista.

La presencia de Robbo siempre estuvo presente como uno de los pioneros del graffiti de la vieja escuela en Londres. Situándose como uno de los grandes graffiteros de todo el Reino Unido y reconocido en la escena internacional. Aunque admite que su interés por el graffiti inicialmente fue adentrarse en esto por cuestiones de ego y por la emoción de ver su *tag* en todos lados. Su obra se ve fuertemente influenciada por el graffiti americano, específicamente el de Nueva York.

Para mí fue un escape, porque soy creativo, pero vengo de una familia donde o trabajas o formas parte de la delincuencia, así que no hubo nadie que me empujara en esa dirección. No podía entender por qué me funcionó, entonces salí a pintar ilegalmente. Para mí el graffiti ha sido como el rock and roll, es decir, una manera de rebelarse y ser "creativo. (Robbo, 2011).

En 1985 Robbo pinta su primer tren en Londres marcando un antes y un después en la historia del graffiti londinense. Otros trenes le sucedieron, como el de “*Merry Christmas*” (“*Feliz Navidad*”) (Figura 19) en 1998, una pieza creada en colaboración con *Drax WD*, que se dio a conocer a nivel nacional tras aparecer en las noticias de la *ITV* y en el periódico *The Independent*.



Figura 19
Merry Christmas train.

Para Robbo el arte es un instrumento capaz de emocionar, despertar nuestros sentidos y nuestras mentes. Este artista nunca se cansará de pintar las calles de Londres con sus piezas. En 1984 forma su primer grupo basado en la colaboración entre el arte, la música y las fiestas salvajes.

Decir que Robbo es “*always bigger and better*” (“*el mejor y más grande*”) es algo común en la escena del graffiti inglés. Robbo ataca las paredes con letras

contorneadas en negro que rellena con colores vibrantes, creando un eco visual con el paisaje urbano de Barcelona, utilizando el estilo *Bomba*. (Figura 20).



Figura 20
Come on Robbo.

Evidentemente Robbo no es muy dado a galerías de arte y no deja de divertirse la idea de ver como sus obras son apreciadas por todo el mundo y se cotizan en el mercado. El mismo Robbo define su trabajo como: “Llegar hasta aquí ha sido un largo viaje en el que siempre dominaron la diversión, el afán de libertad y la creatividad”. (Robbo, 2011).

Su principal pasión en la vida refleja siempre el mismo conflicto llevar el arte donde supuestamente no puede estar. Esta pasión de más de 30 años es la que actualmente ha llevado a King Robbo y a su obra a formar parte de la historia.

El museo *Victoria Albert de Londres* entre otros, han empezado a coleccionar y albergar la evidencia del graffiti de Robbo como muestra de este movimiento para futuras generaciones. Dentro de esta colección, se encuentra la obra titulada “*Tongue*”, 2011. (Figura 21).



Figura 21
Tongue.

El graffiti en una galería no es una cosa real, lo que la gente necesita saber es que el trabajo está hecho por artistas de graffiti, que son personas con una historia, que son gente que pintan sin pensar en el dinero, sino para la apreciación de su cultura. Cuando llegan a las galerías se ponen ahí como artistas, no como escritores de graffiti y que tienen los mismos problemas que cualquier otro artista. (Robbo, 2011).

En 2011 antes de la apertura de la exposición de Team Robbo en la galería *Signal*, Robbo en tono sarcástico dijo que iba a tomarse unos días libres para pintar sobre otra pieza de su rival más famoso, refiriéndose a Banksy. Una frase que sirvió para crear más polémica y expectación que por el simple hecho de llevarlo a la práctica. ¿Será que la guerra entre ambos graffitistas ha terminado? ¿Habrà King Robbo decidido pasar del tema y como siempre seguir su propio camino?

Mi amor hacia el graffiti se prolífico en una implacable relación, que prefiero llamar “pasión más que obsesión” lo que me ha llevado a ganarme un codiciado lugar en la pared de la fama. Pero una vez que ya había decidido a jubilarme de esa vida, surge la disputa con Banksy que pinto sobre el muro donde estaba una de mis bombas más antiguas, una pinta de 25 años, legado Robbo en el tramo de Camden del Regents Canal, y eso fue lo que me llevó de nuevo a ser el centro de atención”. (Robbo, 2009).

Si bien su actitud hacia la guerra por el territorio en sí parece bastante amable, actualmente es el conflicto más grande del graffiti, considerado como una monstruosidad en el paisaje urbano, frente al street art.

A lo largo de los años connotaciones negativas asociadas a la palabra Graffiti han sido exageradas, parece irreal que la gente pueda terminar en la cárcel por mucho tiempo, sin embargo, alguien pone un estencil y eso está bien, porque atrae el turismo a Shoreditch. (Robbo, 2009).

En la opinión de Robbo, Banksy hizo una gran obra para la escena del graffiti, que fue no delimitar y clasificar las pintadas, sino llamarlas a todas graffiti, y con esto abrió las puertas para artistas como Robbo, otorgándole una buena plataforma para trabajar. En una entrevista realizada en 2011, Robbo puso en claro la diferencia entre su obra y la de Banksy.

Mientras que una rata está sosteniendo un cartel con una crítica social, es mucho más fácil de entender que un pedazo wildstyle de graffiti lleno de color y contraste, es que tenemos una habilidad única que debe ser apreciada, pero tenemos que usar al graffiti como un escalón al mundo del arte porque no lo traemos con nosotros. (Robbo, 2011).

A pesar de las diferencias entre estos graffiteros, Robbo se introduce nuevamente en el centro de atención debido a la disputa internacional con Banksy por la obra profanada de un *tag* titulado *Robbo Inc.*, (Figura 22) localizada en Camden y que formaba parte de una pieza emblemática de la historia del graffiti en Londres ya que tenía 25 años sin ser alterada.



Figura 22
Robbo Inc.

En el 2009 Banksy tomó sus esténciles y apropiándose del muro y sobre la obra de Robbo plasmó un hombre que está tratando de “pegar” el graffiti de Robbo a modo de publicidad callejera. (Figura 23).



Figura 23
Apropiación e Intervención de Banksy.

Después, y con ánimos de venganza, Robbo volvió a re-intervenir la obra colocando la placa King Robbo, pero dejando el estencil que había realizado Banksy, lo que hacía suponer que Banksy reconocía a Robbo como el Rey. (Figura 24).



Figura 24
King Robbo.

Algunos meses después, Banksy coloca como ingeniosa respuesta el prefijo FUC evidenciando que sigue la disputa entre los graffiteros. (Figura 25).



Figura 25
Fucking Robbo.

La noticia de este hecho llegó hasta el periódico *Times*, en una nota firmada por la periodista y fotógrafa Fiona Hamilton en la que se lee:

Not since the rivalry of Picasso and Matisse, which prompted the Spanish master's friends to throw missiles at his French counterpart's work, has there been such a clash between artistic camps¹⁴. (Hamilton, 2009).

La encarnada Guerra entre los graffiteros del equipo de Robbo y Banksy no termina, ahora sigue un graffiti en Regent's Canal que muestra a Don Gato apoyado sobre una lápida con la inscripción de "Descanse en Paz la carrera de Banksy" que aparece en el 2010.



Figura 26
R.I.P. Banksy career.

14 No se había dado el caso desde la rivalidad entre Picasso y Matisse, la que llevó a los amigos del maestro español a lanzar misiles en el trabajo de su homólogo francés, ha habido tal enfrentamiento entre campos artísticos.

Lo que sí es una realidad, es que este espacio urbano situado en los bajos del Regent's canal, ha sufrido una serie de cambios e inscripciones de distintos graffitistas lo que le ha otorgado una nueva significación dentro de la ciudad, para convertir este espacio en un lugar emblemático del graffiti y de gran atractivo para el turismo.



Figura 27
¿Banksy Regresa?

En Enero de 2011, aparece nuevamente un graffiti con una temática completamente distinta pero muy al estilo del graffiti libre de Banksy. Se presume que Banksy regresa para pintar este bizarro concepto de un pez dorado. (Figura 27).

Este graffiti utiliza la pared que había sido fondeada por el ayuntamiento y sobre ese fondo negro, dibuja una ambientación cálida de una sala, en donde aparece una pecera que contiene un pez. El otro pez, acaba de liberarse de la pecera y con un gran salto quiere introducirse al paisaje de mar que se ve en el cuadro sobre la chimenea. Tal vez, con este graffiti, Banksy quiere mostrar que ya no hay rivalidad entre los graffitistas y pegar un brinco a otro escenario.



Figura 28
Homenaje a Robbo.

En Abril de 2011, Banksy realiza sobre un fondo negro y en línea de contorno blanco con spray una copia del graffiti de Robbo de 1985, agregándole con esténcil, una lata de spray a manera de una veladora (Figura 28). Dicho acto, parece suponer una reconciliación entre los graffiteros, ya que Robbo se encuentra en estado de coma, debido a los golpes ocasionados en la cabeza por una fuerte caída.

2.3. El Muro de Berlín Espacio Urbano de Significación para el Graffiti.

Otro significativo escenario que adquiere relevancia para la expresión del arte del graffiti, es el Muro de Berlín (1961) con el cual la República Democrática Alemana decide cerrar la frontera entre Berlín del Este (ocupado por las tropas soviéticas) y Berlín del Oeste (ocupado por los americanos, británicos y franceses).

Durante la separación alemana el muro fue objeto preferido de artistas de graffiti de Berlín occidental. Al caer el régimen soviético, la parte oriental también utilizó el muro como soporte artístico. En 1990 un sector del muro fue

transformado en la mayor galería al aire libre del mundo, en la que 118 artistas de 21 países dieron expresión a sus pensamientos en temas políticos, conceptuales, idealistas y poéticos creando una obra única que se extiende en los 1316 metros que quedaron del muro. Ubicado en pleno centro de la ciudad, en el barrio Friedrichshain, al lado de Mitte, la *East Side Gallery* ha sido declarada monumento nacional en 1991.

Este museo al aire libre posee algunos de los graffitis más famosos del muro, titulado el "*Bruderkuss*" (*beso de hermanos*) (Figura 29) entre Leónidas Breznev y Erich Honecker. Donde se muestran dos rostros masculinos sin mucho detalle, dándose un beso. Dimitrij Vrubel¹⁵ agregó a su graffiti un poema escrito en ruso que quiere decir "Dios mío, ayúdame a sobrevivir a este amor mortal".



Figura 29
Beso de Hermanos.

15 **Dmitri Vrubel.** (1960) Pintor ruso conocido mayoritariamente por su murales "Brotherhood Kiss" y "Danke, Andrej Sacharow", pintados en 1990 en la East Side Gallery, sobre los restos del muro de Berlín. Las autoridades de Berlín pidieron a Vrubel que volviese a pintar su obra en 2009, debido al vandalismo y la erosión que sufren los murales expuestos al aire libre. Dmitri Vrubel y Viktoria Timofeyeva, crearon en 2001 un calendario con retratos del presidente ruso Vladimir Putin titulado "The 12 moods of Putin" que tuvo un inesperado éxito de ventas como regalo navideño entre la población rusa.

El graffiti “*Beso de hermanos*” o también conocido como “*El beso mortal*” de Vrubel, representa uno de los besos más famosos de la historia, el que tuvo lugar entre los líderes comunistas Erich Honecker, de Alemania Oriental y Leónidas Breznev, de la Unión Soviética, durante el 30 aniversario de la República Democrática Alemana en Junio de 1979. (Figura 30).

Después de haber llegado a presidente del Consejo de Estado de la República Democrática Alemana (RDA), gracias al apoyo de Breznev, en 1976, Honecker lanzó una serie de reformas económicas, que llevaron al país a un llamado socialismo de consumo. Además, todas las relaciones entre el líder alemán y su análogo soviético fueron una verdadera historia de amor. La RDA y la Unión Soviética se necesitaban mutuamente. La RDA representaba el mayor defensor ideológico del consumismo en una época en la que este sistema se encontraba más que cuestionado. La Unión Soviética por su parte garantizaba la intervención del Ejército Rojo en Alemania en el caso de revueltas populares, caso muy factible debido al número de opositores al régimen.

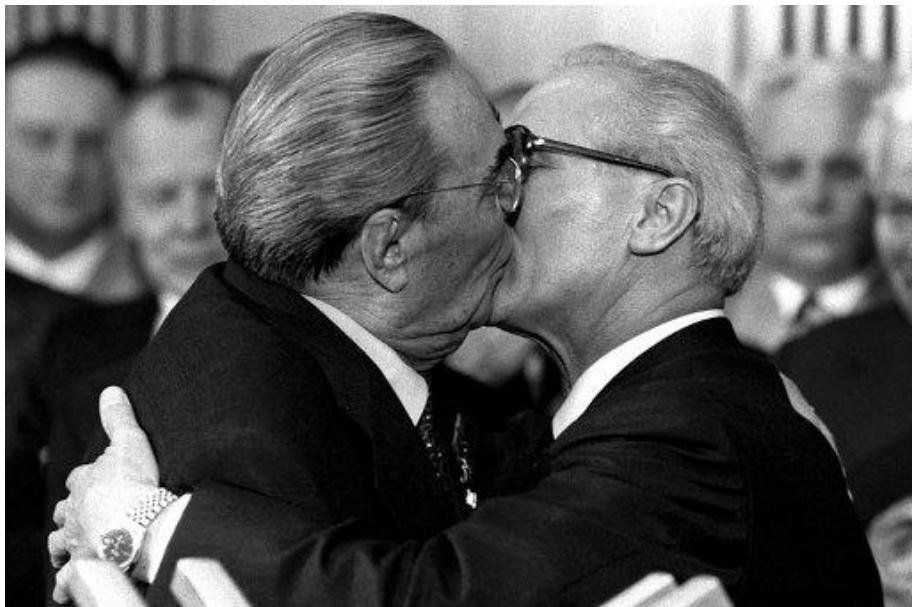


Figura 30
Erich Honecker y Leónidas Berznev.

Una relación temida y polemizada por muchos, inmortalizada en la *East Side Gallery* gracias a las líneas y los colores de Dimitrij Vrubel, que nos ofrece el retrato de uno de esos besos en los que los amantes se comprometen demasiado el uno al otro.

Otra obra interesante es la de Birgit Kinder¹⁶ que utilizó la imagen del *Trabant*, (Figura 31) famoso coche del pueblo alemán oriental, atravesando el muro el 9 de noviembre en 1989. La elección del modelo del coche no es casual, ya que *Trabant* significa en alemán “compañero viajero”. Era un famoso automóvil de la Sachsenring Zwickau Automobilwerke, diseñado y puesto en producción en los años cincuenta en la RDA y única opción para el transporte privado en Alemania Oriental. Este modelo automovilístico se ha quedado en el imaginario colectivo como el coche símbolo de la ex-Alemania Oriental.

La matrícula que aparece en el graffiti (NOV · 9 – 89), es muy significativa, ya que es la fecha de la caída del Muro, que queda entonces representada tanto mediante el lenguaje icónico (el hueco en la pared, con el coche que sale de ella y las grietas a su alrededor) como a través del código verbal (la fecha).



Figura 31.
Trabant.

16 **Birgit Kinder**. Artista nacida en Gehren, en Turingia famosa por el graffiti realizado en el muro de Berlín, lo que le sirve de punto de partida para desarrollar su carrera artística.

Birgit Kinder representa un *meta*-muro que habla de sí mismo, o mejor dicho, de su derriba, con una consecuente superposición entre enunciado y enunciación misma.

Todos los graffitis plasmados sobre el Muro de Berlín, son protestas, mensajes y testimonios que dejaron los artistas como memoria de un estado insoportable de la ciudad separada. El Muro, también llamado “La Barrera Antifascista” o “La Franja de la Muerte”, según el lado desde el que se lo mirara, fue además un extenso lienzo donde los artistas callejeros plasmaron sus mensajes políticos a través de su arte.

El artista y fotógrafo Rodolfo Puebla¹⁷ muestra la documentación histórica de este hecho mediante un trabajo fotográfico antes de la caída del muro e incluye tres categorías de clasificación para los graffitis ahí plasmados: Muro de Berlín, Lado Este del Muro y Caída del Muro de Berlín. (Figura 32).



Figura 32
Graffitis en el Muro de Berlín.

17 **Rodolfo Puebla.** Fotógrafo. Galería de fotos de los graffitis del Muro de Berlín. Trabajo de foto reportaje que pretende ser un homenaje a esta obra artística colectiva y espontánea que representa como ninguna otra la naturaleza anárquica y anónima del graffiti. Enlace web con la galería virtual.<http://www.graffitismurodeberlin.com/rodolfo-puebla-fotografo.php>

Jesús de Diego¹⁸ en su libro *Palabra e Imagen. Un estudio de la expresión en las culturas en el fin del siglo XX*. Universidad de Zaragoza. Refiere la siguiente cita en relación con el Muro de Berlín: “Obra artística colectiva y espontánea que representa como ninguna otra la naturaleza anárquica y anónima del graffiti”. (De Diego, 1998).

El Muro de Berlín representa la manifestación evidente de ideologías políticas en donde los graffitistas se convierten en sujetos activos mediante sus propuestas artísticas para reapropiarse de su derecho de utilización del espacio público para comunicar sus discursos a otros.

En el espacio público, el arte callejero fomenta determinados procesos de semantización de los muros por los contenidos que pone en escena y las formas de expresión que elige para hacerlo. La dimensión plástica utilizada en los graffiti aunada a la utilización de códigos icónicos contribuyen a re definir los muros y los significados con los que están asociados.

De tal manera que el Muro de Berlín además de representar el símbolo de la Guerra Fría, o el Telón de Acero o de la Cortina de Hierro que dividía el mundo en dos, después de la Segunda Guerra Mundial, también representa la señal de la fraternidad reencontrada, la solidaridad entre países y el diálogo a la convivencia pacífica.

El Muro de Berlín fue un gran escenario del espacio público de acuerdo con lo que afirma Armando Silva:

Son estos los denominados espacios públicos, lugares sobre los cuales se desarrollan gran parte de las actividades cotidianas. Espacios que además de poseer un carácter escenográfico, pueden trabajar como esferas comunicativas en donde la coincidencia de lo público supone un acierto para el continuo flujo de ideas, asombros o actividades generadas por nuestra sociedad. Una sociedad

18 **Jesús de Diego**. Profesor e investigador de la Universidad de Zaragoza, España, Departamento de Historia del Arte. Tesis Doctoral. La estética del graffiti en la socio dinámica del espacio urbano.

moderna que ha perdido el miedo a intervenir el espacio y hacerse presente en este, interactuando a través de infinitas expresiones de comunicación para retomar su presencia en torno a la ciudad que vive y transforma. (Silva, 2006).

La ciudad constantemente se transforma y los espacios adquieren nuevas significaciones, es por eso que después de la caída del Muro de Berlín, se construyó en un tramo de 1.3 kilómetros, el cual de hecho es el más largo que se conserva aún en pie, y un total de 118 artistas pertenecientes a 21 países distintos, se tomaron la tarea de dar expresión a sus pensamientos con relación a los temas políticos, conceptuales, los idealistas y los poéticos, creando una obra única, que ha sido declarada como monumento nacional desde el año 1991. (Figura 33).



Figura 33
Muro de Berlín Actualmente.

Este lugar fue de suma importancia para graffitistas de todo el mundo, ya que reconocieron la importancia histórica y simbólica de este espacio urbano y por eso decidieron inscribir en él su firma y su obra artística pictórica al estilo graffiti. Entre los artistas relevantes que se expresaron en este espacio se encuentran Keith Haring, Robbo, Blek le Rat y por supuesto Banksy.

En el contexto contemporáneo el Muro de Berlín representa una nueva poética del espacio en donde la colección de graffitis que se conservan conforma la mayor galería de arte urbano abierta a todo público y con obras de destacados graffitistas.

Uno de los graffitistas cuya obra más llama mi atención es el Británico Banksy, por lo que en esta investigación se analizarán con mayor profundidad los graffitis de este artista que ha sabido mostrar al mundo su cosmovisión mediante su variada obra.

Banksy utiliza un lenguaje plástico de graffitis, murales urbanos, apropiaciones e intervenciones a piezas de la historia del arte, así como también instalaciones e intervenciones en espacios públicos. Este graffittista expone su discurso crítico a la sociedad bajo el pseudónimo de Banksy.

3. Procesos de apropiación en los Graffitis de Banksy.

Graffiti is not the lowest form of art.

Despite having to creep about at night and lie to your mum it's actually the most honest art form available.

There is no elitism or hype, it exhibits on some of the best walls a town has to offer, and nobody is put off by the price of admission.

A wall has always been the best place to publish your work.

The people who run our cities don't understand graffiti because they think nothing has the right to exist unless it makes a profit. But if you just value money then your opinion is worthless.

Banksy, Wall and Piece, 2005.

3. Procesos de apropiación en los Graffitis de Banksy.

En este tercer capítulo se explica y analiza la trayectoria artística de Banksy haciendo énfasis en los graffitis que resultaron más relevantes para abordar los temas de apropiación y significación. Además se documentan piezas de la historia del arte que han servido de fuente de inspiración y marco conceptual en la obra de Banksy.

3.1. Banksy en el Arte Contemporáneo.

Banksy se incorpora al sistema del arte contemporáneo, ya que a finales de la década de los 80's comenzaron a aparecer en las calles, en las estaciones de trenes, así como en los puentes de Londres estenciles de con su obra. Banksy comenzó su obra en las calles de Bristol, su ciudad natal entre 1992 y 1994. En el año 2000 organizó una exposición en el Museo de Bristol de Londres y ha plasmado sus pintadas en ciudades de todo el mundo.

El repertorio de sus graffitis en un principio eran signos indescifrables y *tags*. Sin embargo, su obra poco a poco fue cambiando a un grafismo más complicado manejado con la técnica del *estencil* surgiendo así pequeñas ratas, códigos secretos o simplemente grandiosas críticas hacia la sociedad actual, al gobierno o a la degradación ecológica.

Debido a la proliferación de los graffitis y al interés mostrado por la sociedad a este tipo de representación artística, en el año 2008 se decidió convertir Londres en la primera capital dedicada al arte urbano para lo que se eligió Bond Street. Así mismo, la galería *Tate Modern*, (que se caracteriza por su calidad expositiva así como sus puestas en escena) abre espacio y alberga una exposición de grafiti, lo que causó una gran controversia y al mismo tiempo modifico el valor otorgado a este tipo de manifestación artística.

Armando Silva, (2006) investigador, profesor de la imagen y semiólogo colombiano en la ciudad como comunicación nos habla de una nueva concepción artística del graffiti:

(...) otras formas de respuestas ciudadanas y, entonces, así fue gestándose y naciendo un “movimiento” plástico coyuntural, en medio de distintas razones sociales, políticas, y contra ideológicas, que coincidían en un lugar común deshacer la escritura-graffiti de las antiguas formas panfletaria y acudir a nuevas suspicacias formales; introducir el afecto (y el efecto social), pero también la forma de arte, la figura y no sólo el verbo, para concebir un nuevo proyecto estético de su iconoclastia contemporánea”. (Silva, 2006: 32).

Y por su parte, la argentina Claudia Kozak, (2004) profesora de literatura e investigadora de la Universidad de Buenos Aires en su libro *Contra la pared: sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas* se refiere a la concepción actual del graffiti en los espacios públicos:

En la actualidad , soportan el peso de la denominación “graffiti” inscripciones en espacios públicos, más o menos relacionados con el campo de las subculturas jóvenes, caracterizadas por ser en líneas generales efímeras y no institucionales, y cuya condición “anónima” posee un valor estético.(Kozak, 2004:35)

Ambos coinciden en reconocer el valor artístico del graffiti por lo que mediante sus investigaciones han intentado darle un nombre y sentido a las pintadas encontradas en los diferentes muros del mundo.

Para estos investigadores el graffiti es un ciclo de cambio en la sociedad, el cual está enmarcado de manera notoria por la violencia, el control los medios de comunicación, la dura manipulación de la información, el poder de las mega corporaciones, los avances de la tecnología, el consumo como fuerza motora, diferencias sociales cada vez más grandes, la contaminación sonora/visual, y el denso caos informativo que satura el medio en el cual nos manejamos en el día a día.

En la actualidad Banksy ya no tiene la necesidad de evadirse de las persecuciones que durante años sus obras provocaron, ahora su fama es internacional. Esta es otra de las grandes controversias en la vida de Banksy, sus obras ya no son borradas, sino al contrario se ha reconocido su valor artístico y están muy bien valoradas, pero esto puede volverse contra él. Ya hay falsificadores de la obra de Banksy que venden sus obras en *eBay*, si se desea adquirir un original de Banksy sólo se puede hacer mediante la agencia oficial, *Gallery Owner Steve Lazarides*. Como reacción ante estas ventas ilegales toda la industria del Street art se está formando en galerías anónimas de reciente inauguración donde los artistas venden sus plantillas y piezas únicas. El *boom* del graffiti con estencil pudo haber empezado con la fama que adquirió Banksy al integrarse al mercado del arte, pero sus ingeniosos mensajes no van a ser ni los primeros ni los últimos que veamos en *street art*.

Banksy ha publicado varios libros con fotografías de sus obras plasmadas en distintas ciudades del mundo. El primero de ellos es *Golpeando tu cabeza contra una pared de ladrillo, Banging your head against a brick wall*, libro publicado en blanco y negro en 2001. En el año 2002 publica su libro *Existencilism* (de *existencialism* -"existencialismo"- y *stencil* -"estarcido"-), y en el año de 2004 el libro *Cut it out*.

La casa editorial *Random House* publicó *Banksy, Wall and Piece* en 2005, libro que contiene una selección de imágenes de sus tres libros previos, así como algún material nuevo acerca de sus intervenciones urbanas. En el año 2007, se escribieron dos libros sobre su obra, el primero, de Martin Bull titulado *Banksy Locations and Tours* donde se muestra una guía de ubicación geográfica de los graffitis del artista. El segundo libro publicado es *Banksy's Bristol: Home sweet Home* de Steve Wright.

La obra de Banksy ha incursionado ya a la televisión, en la Serie televisiva de *Los Simpson* en el capítulo Money Bart de la temporada 22, (Figura 34) aparece en la secuencia de apertura donde toda la ciudad de Springfield está llena

de graffitis escritos por dicho artista. Bart con la boca tapada escribe en la pizarra: “No debo escribir en las paredes”.

En la introducción de la serie de dibujos animados, después de que la familia se sienta en el sofá, se puede ver una oscura fábrica donde trabajadores asiáticos usan animales casi muertos para hacer productos de *Los Simpson*. Lo que genera gran polémica debido a que gran parte de la producción del programa se hace en una compañía de Corea del Sur, lo que supone una gran burla a la cadena de Televisión *Fox*.



Figura 34
Los Simpson.

Antes de que la obra de Banksy fuera reconocida, el artista colocó su obra de manera clandestina, burlando la seguridad y con permanencia de algunas horas en diversos museos y galerías, entre los que se encuentran la *Galería Tate Modern* de Londres, el *MOMA*, *Museo Metropolitano de Arte*, el *Museo de Brooklyn*, el *Museo Americano de Historia Natural de Nueva York* y el *Museo Británico de Londres*.

Banksy utiliza su arte urbano callejero para promover visiones distintas a las de los grandes medios de comunicación. Esta intención política detrás de su

llamado "*daño criminal*" puede estar influida por los *Ad Jammers*¹⁹, movimiento que deformaba imágenes de anuncios publicitarios para cambiar el mensaje.

Banksy también trabaja cobrando para organizaciones benéficas como *Greenpeace* y para empresas como *Puma* y *MTV*, y vende cuadros hasta por 25.000 libras en circuitos comerciales o en la galería de su agente, Steve Lazarides. Un juego de obras tituladas *Keep it real* y *Flower thrower* de Banksy se vendieron en la casa de subastas *Sotheby's* por 50.400 libras.

Los precios exorbitantes que han alcanzado sus obras en el mercado del arte, le han llevado a ser acusado de "vendido" por otros artistas y por activistas que encuentran una gran incongruencia en su discurso contra el mercantilismo y formar parte del mismo sistema.

La producción artística de Banksy comprende un amplio panorama expresivo como son los tags, el street art, las intervenciones, apropiaciones, happenings e instalaciones en museos prestigiados y ha logrado incursionar en medios masivos como la televisión.

Su trabajo está enfocado principalmente a la intervención urbana por medios gráficos con el uso del estencil y la pintura en aerosol. Además trabaja la pintura de caballete interviniendo reproducciones litográficas de famosas obras de arte las cuales altera y modifica con una gran agudeza conceptual generando un nuevo significado con un toque humorístico, lleno de sátira y crítica social.

Utiliza también la técnica del estencil para plasmar sobre canvas de gran formato sus obras y así llevarlas a las Galerías de Arte, en donde son subastadas y adquieren precios muy elevados al ser compradas por coleccionistas de arte.

¹⁹ **Ad Jammer o Culture jamming** se podría definir también como movimiento artístico, aunque esto puede ser insuficiente para cubrir el espectro de actividades identificadas con el concepto. Ha sido caracterizado como una forma de activismo público contrapuesto al consumismo y los vectores de la imagen corporativa en el sentido de la subversión. Los ad Jammers adheridos a la *Culture jamming* ponen su punto de mira en las estructuras de poder por ser parte de una cultura dominante. *Culture jamming* conlleva la transformación de los medios de comunicación de masas para producir comentarios satíricos sobre ellos, utilizando sus mismos métodos.

Como ejemplo de este hecho, a finales de 2006 el canvas de “*I can’t beat the feeling*” (Figura 35) fue comprado por Damien Hirst y exhibido con otras piezas de su colección en la *Galería Serpentine*.



Figura 35
Can't beat the feelin' .

La obra de Banksy y en especial sus graffitis, contienen formas, colores e imágenes que permiten al espectador experimentar diversas sensaciones y apreciaciones al momento de tenerlas enfrente, ya que actúan como signos con uno o varios significados a los cuales se les considera como denotado, entendiéndose como la relación por la cual cada signo visto hace referencia a un

objeto, un hecho o una misma idea, siendo hasta este momento el papel del receptor un papel pasivo. Todos los signos denotados dentro del graffiti suelen cargarse de valores añadidos que varían según la persona o el contexto cultural entre otras muchas variantes, razón por la cual a esta serie de valores añadidos se les denomina sentidos connotados, donde el papel del receptor es mucho más activo y comienza a manejar lo que denominaremos la interpretación de la obra la cual que dependerá del contexto cultural de la persona.

Esto muestra como muchas de las imágenes de Banksy que vemos plasmadas en los muros, manejan una retórica de la imagen ya que juegan constantemente con los sentidos connotados, haciendo a su vez que el receptor también juegue de alguna forma mental con su interpretación. Banksy, el artista y emisor de signos, es el encargado de transmitir un mensaje determinado de una forma creativa, elaborada y sutil lo que enriquece la comunicación de su obra y la hace más interesante y atractiva.

Los graffitis de Banksy contienen una carga metafórica por la combinación de signos que emplea y podemos corroborar al remitirnos a los conceptos que brinda el *Grupo M* en su libro *Retórica General* (1987) nos dice que:

La metáfora no es propiamente hablando una sustitución de sentido, sino una modificación del contenido semántico de un término. Esta modificación resulta de la conjunción de dos operaciones de base: adición y supresión de semas. En otros términos, la metáfora es el producto de dos sinécdoques. (Grupo M ,1987:176).

Una metáfora puede lograrse por la relación de signos diferentes (sinécdoques) que la componen respecto con el significado; el sentido puede no cambiar, pero sí redimensionar el significado.

Con la metáfora entendemos y comprendemos un mundo más profundo con base a nuestra cultura, y nuestra forma de percibir. Que una cosa “sea o signifique” otra en la mente de alguien, ayuda a la comprensión de lo que el autor

Banksy con determinada metáfora quiso decirnos, para persuadirnos, para sorprendernos, o para que nos adhiramos a su pensamiento.

Para argumentar lo anterior, podríamos hablar de un sinnúmero de ejemplos en los graffitis de Banksy, ya que este artista utiliza el lenguaje metafórico en muchas de sus obras.

Una de las obras de Banksy que considero más relevante es "*Can't beat the feelin'*" o también conocida como "*Napalm girl*", en donde este artista recrea de una forma ácida la fotografía del vietnamita Huynh Cong Út, (conocido como Nick Ut) y que muestra e inmortaliza la infamia cometida durante la Guerra de Vietnam, en el bombardeo de un avión norteamericano con Napalm que recibió la ciudad de Trang Bang, cerca de Saigón, capital de Vietnam del Sur.

En ella se observa como una serie de niños salen corriendo de la aldea en la que se encontraban con sus familias. Entre ellos se encontraba Kim Phuc- Pham Thi La niña Kim Phuc, más conocida como "*La Niña De Vietnam*" que tenía solo nueve años cuando sin quererlo se convirtió en un icono mundial al aparecer como protagonista de esta fotografía tomada el 8 de junio de 1972.

Nick Ut, fotógrafo de la conocida agencia *Associated Press*, quedó horrorizado al contemplar esa niña, que ya sin ropa y quemada corría de dolor hacia ellos con la piel destrozada. Esta fotografía causó un gran impacto, incluso motivó un debate de si debían o no publicarla. Pero a pesar de todo fue finalmente publicada en todos los periódicos del país y parte del mundo 4 días después Nick Ut recibió el *Premio Pulitzer* por este trabajo fotográfico titulado "*La niña de Napalm*" (Figura36).



Figura 36.
La niña de Napalm.

En dicha recreación Banksy hace uso de dos figuras que son muy representativas de la cultura comercial y consumista estadounidense, que son *Mickey Mouse* y el payaso *Ronald McDonald* dándole la mano a *Kim Phuc- Pham Thi*. La niña Kim Phuc muestra en su rostro el sufrimiento ocasionado por las quemaduras y el extremo dolor físico en la huída del atroz daño causado por Estados Unidos, un país sin principios y de la cultura capitalista decadente que sonríe ante el mundo al ver su poderío económico.

Con este graffiti "*Can't beat the feelin'*" (Figura 37) Banksy nos reafirma que posee una cosmovisión de rechazo vinculada al antiimperialismo yanqui, al anti capitalismo, a las empresas multinacionales y a los conflictos bélicos.



Figura 37.
Can't Beat the Feelin'.

Actualmente esta obra se encuentra en la Colección permanente del Deutsche Bank, y se han hecho miles de reproducciones litográficas en diferentes formatos de la misma.

Otra figura icónica de la que se apropia Banksy, es la “*Marilyn*” de Andy Warhol (Figura 38), actualizando a la figura universalmente conocida y símbolo sensual de los años 60's, con la aparición del rostro de la cotizada súper modelo británica y rostro publicitario de prestigias marcas, “*Kate Moss*” (Figura39). Los rasgos característicos de este trabajo pop como son los labios, el peinado, el lunar y la expresión de los ojos se destacan con el objeto de denotar los rasgos sensuales característicos de la modelo original.



Figura 38
Marilyn de Warhol.

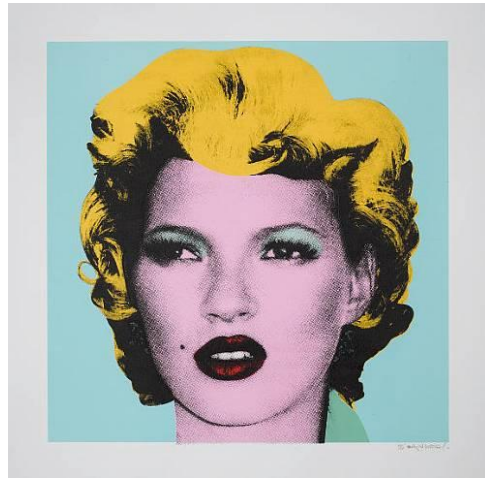


Figura 39
Kate Moss de Banksy

Banksy, haciendo uso de los avances tecnológicos de esta era, en el año 2005 recrea el singular poster de Warhol con la repetición de los rostros de Marilyn Monroe que en sus tiempos fue impreso en serigrafía. Banksy realiza este trabajo de fotomontaje y crea una serie de impresiones que fue vendida por 50,400 francos en la *Galería Sotheby's*. Recientemente se subastaron 17 obras de Banksy en la *Galería de Bonhams* el 29 de Marzo de 2012, entre ellas este rostro de Kate Moss. (El País, 2012).



Figura 40
Kate Moss al estilo Andy Warhol.

3.2. Procesos de Apropiación y Significación de la Mona Lisa.

La apropiación de la cultura visual en el arte, ha sido, de una forma u otra parte de la historia humana. La historia del arte tiene una larga tradición de préstamo, de utilización de estilos y formas precedentes. (Moreno, 2010:102).

Henry Matisse se refiere al carácter universal de la creación artística:

Las artes tienen un desarrollo que no viene sólo de un individuo, sino de toda una fuerza adquirida: la civilización que nos precede. No se puede hacer cualquier cosa. Un artista dotado no puede hacer lo que fuere. Si no empleara más que sus dones, no existiría. No somos dueños de nuestra producción; la producción nos es impuesta. (Matisse en: Danto, 2002:67)

Para delimitar el objeto de estudio y analizar los procesos de apropiación y significación de los graffitis de Banksy, en esta investigación se ha decidido trabajar con el graffiti de la *Mona Lisa* pues merece destacar las múltiples representaciones que Banksy hace de una figura icónica clásica como es la Mona Lisa y hacer un recorrido a través de la historia del arte para comprender cómo los graffitis que realiza Banksy, se incorporan al sistema del Arte.

Como es de conocimiento general, “*La Mona Lisa*” (Figura 41), de Leonardo Da Vinci (1452-1519) ha sido una de las obras más comentadas en la historia del Arte debido al carácter aurático en su estructura, por el desconocimiento veraz de la modelo, por su sonrisa enigmática, por su misterioso robo, por sus múltiples estadias en diferentes países o por la controversia de autenticidad.

Tal ha sido la admiración por la obra y la cantidad de investigaciones y relatos que ha inspirado, que bien podría tomarse la insinuación del historiador de arte austriaco Ernst Hans Josef Gombrich quien refiere a “*La Gioconda*” como una pintura que ha adquirido vida propia tejida de alegorías, mitos, hallazgos y aventuras.



Figura 41
Monna Lissa del Giocondo.

La obra de “*La Gioconda*” fue propiciando a lo largo del siglo XIX una retórica literaria y una serie de materiales para la interpretación, que acabaron dotando a la pintura de un halo añadido y de una sobre carga ideológica.

Se convirtió en una obra de arte con la esencia de un dispositivo mítico abierto para sus múltiples representaciones e inmediatamente reconocible para todo tipo de públicos. (Jiménez, 2002).

La reproducción de *La Mona Lisa* en fotografías, tarjetas postales, publicaciones ilustradas, estampillas y blasones publicitarios (Figuras 42 a 46) le otorgan al paso del tiempo el carácter de una imagen icónica y global adecuada para ser reinterpretada por muchos artistas a los largo de la historia del Arte, tal como lo explica José Jiménez en la amplia documentación compilada en el libro de *Teoría del Arte*. (Jiménez, 2002).



Figura 42.
Tarjeta Postal



Figura 43.
Tarjeta Postal

Herbert Read, en su diccionario *Del Arte y los artistas*, define la apropiación como la repetición, copia o incorporación directa de una imagen (pintura, fotografía, etc.) por parte de otro artista que la representa en un contexto diferente, de manera que altera por completo su significado y cuestiona las nociones de originalidad y autenticidad. (Moreno, 2010:104).



Figura 44.



Figura 45.
Tarjetas Postales.

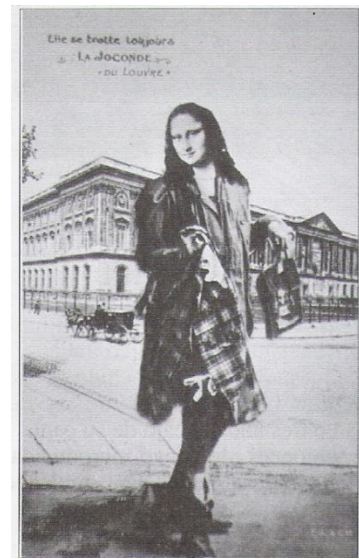


Figura 46.

Entre los artistas que se han apropiado de *La Mona Lisa* a lo largo de la historia del arte podemos mencionar a Kazimir Malevich quien elabora la “*Composición con Mona Lisa*” (Figura 47) durante su periodo cubista.



Figura 47.
Composición con Mona Lisa.

Malevich muestra el rostro de *La Gioconda* disperso entre otras figuras, transformándola en un cuadrado más dentro en una composición geométrica, perdiendo así su carácter aurático. Malevich niega la imagen como ícono, tachándola e incluyéndola como una más de las abstracciones de la vida contemporánea. (Díaz, 2011:63).

Marcel Duchamp elaboró en 1919 el ready made “*L.H.O.O.Q.*” (Figura 48) utilizando una tarjeta postal de *La Mona Lisa* y pintando encima con lápiz un bigote y barbilla. Duchamp intentó desacralizar la obra que se había convertido en un símbolo de arte. El original de esta apropiación está en Nueva York en la *Mary Sisley Collection*. (Idem).



Figura 48
L.H.O.O.Q., 1919

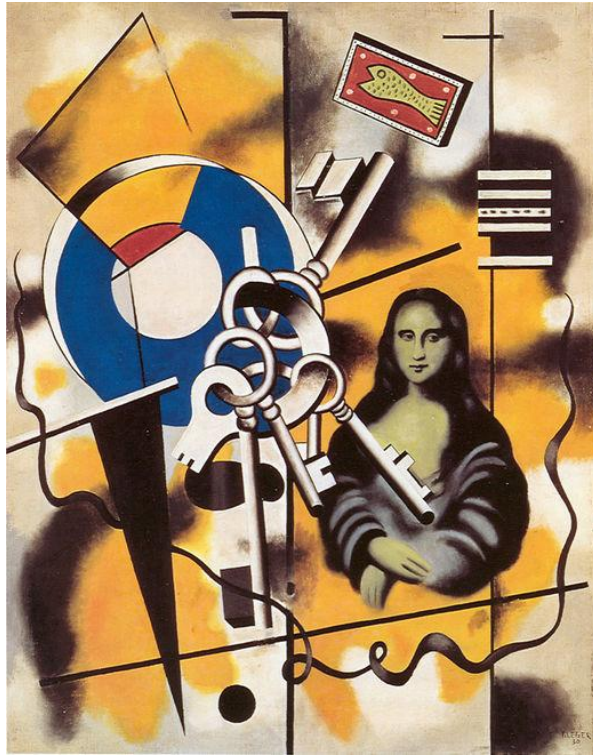


Figura 49
La Mona Lisa con llaves, 1930.

Fernánd Leger desarrolló en 1930 “*La Mona Lisa con llaves*” (Figura 49). Se trata de una imagen en la que aparece detrás de un cúmulo de llaves, sobre un fondo amarillo en lo que aparenta ser por los tonos y las divisiones, una tabla de madera. La imagen ha sido intervenida de modo que aparece sólo en blanco y negro, lo que realza el contraste de los colores primarios que hay en el fondo. El recorte de la figura de *La Mona Lisa* ha sido pegado en segundo plano junto con una etiqueta de sardinas, como si se tratara de ilustraciones pegadas a una puerta cerrada de perilla azul. (Ibíd., 64).

Salvador Dalí, no perdió ocasión para hacer un “*Autorretrato con la Mona Lisa*” (Figura 50) en 1954. El pintor surrealista añade sus característicos ojos y bigote al rostro de *La Gioconda*, coloca en sus manos monedas doradas que podrían representar el carácter consumista que había detrás de la pintura. (Ídem, 64).



Figura 50.

La Mona Lisa, 1958.



Figura 51.
Autorretrato con la Mona Lisa, 1954

Robert Rauschenberg realizó su primera versión de la obra “*Autorretrato con La Mona Lisa*” (Figura 51) en 1958. La obra aparece como un boceto donde varias imágenes casi traslúcidas de *La Gioconda* se difuminan entre rayones, manchas y números.

En 1982 realiza la obra “*Neumonía Lisa*”, en la que combina la imagen de *La Gioconda* con fotos de sus viajes sobre una base de cerámica. Esta pieza hace alusión a que *La Mona Lisa* se ha convertido en souvenir. (Ibíd., 64)

René Magritte crea “*La Gioconda*” (Figura 52) en su propia versión en 1960. Si la pintura del renacimiento trataba de representar la realidad, este pintor surrealista intentó evidenciar esta trampa haciendo cuadros cuya imagen poco tiene que ver, al menos en un primer momento, con su título. En su obra se presenta un fragmento de cielo, no se sabe si es un espejo, un papel pintado, una ventana o un tapiz. Tras él, unas cortinas rojas y al lado un cilindro de aparente

mármol. La sonrisa de *La Mona Lisa* ha sido negada, no hay más representación. (Ibíd., 64)



Figura 52.
La Gioconda.

Por su parte el ícono del arte pop Andy Warhol, se apropia de *La Mona Lisa* para realizar varias composiciones, primero dos *Mona Lisas* juntas,(Figura 54) después, cuatro (Figura 55) y termina con un cuadro llamado “*Treinta son mejor que una*” (Figura 56) en 1963. En sus obras, pone de manifiesto la evidencia de la masificación de la imagen que se ha llevado a cabo gracias a la industria y cómo en el capitalismo, toda imagen pierde su valor y se convierte en una visión reproducible y en un objeto de moda.

En lo que concierne al Pop Art, en la pintura y escultura muchas de las obras hacen referencia a la cultura comercial o bien, están inmersos en ella

mediante la reproducción y apropiación de imágenes de anuncios, productos de consumo, personajes de cómics, o de celebridades. Para Andy Warhol, el método de la serigrafía que emplea métodos fotográficos, representó una posibilidad fascinante dentro del arte, pues permitía la apropiación y la reproducción manteniendo el carácter de anonimato por lo que declaró:

Me parecería colosal que más gente utilizara la serigrafía, así nadie podría saber si se trata de una pintura mía o de otra persona. (Warhol en: Honnef, 2006:12).

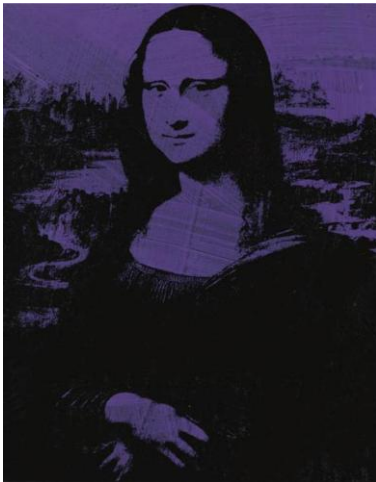


Figura 53.
La Mona Lisa.



Figura 54.
Mona Lisa Doble.

Andy Warhol logró con sus obras, una provocación consciente no sólo por la cotidianidad de los temas seleccionados y la estereotipia de la representación, sino también por el paralelismo entre galería de arte y supermercado, entre el comercio del arte y el de la alimentación. Para Warhol el contexto social en el que se revela una obra de arte era tan significativo como el objeto en sí, y en su opinión también el objeto reflejaba un trasfondo social. Con la ayuda de métodos de fabricación estandarizados aportó al arte la magia de la repetición y la reproductibilidad (Figura 57 y 58). Billetes de dólar, botellas de coca cola, latas de sopa, *La Mona Lisa* de Leonardo, las fotos de estrellas de cine como Marilyn Monroe, Liz Taylor, Marlon Brando o Elvis Presley, etc. constituyen los modelos a

partir de los cuales, empleando los recursos de la descontextualización, la reproducción, la ampliación y la repetición, Warhol crea a principios de los años 60 una obra con la que inmortaliza el mundo artificial de los modernos medios de comunicación de masas.

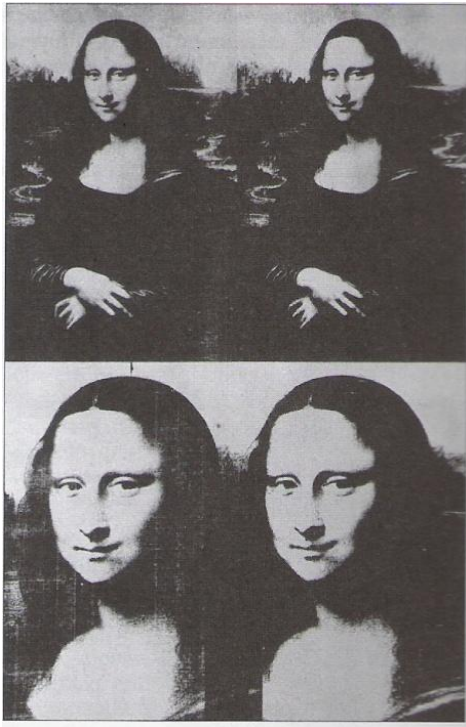


Figura 55.
Cuatro Mona Lisas

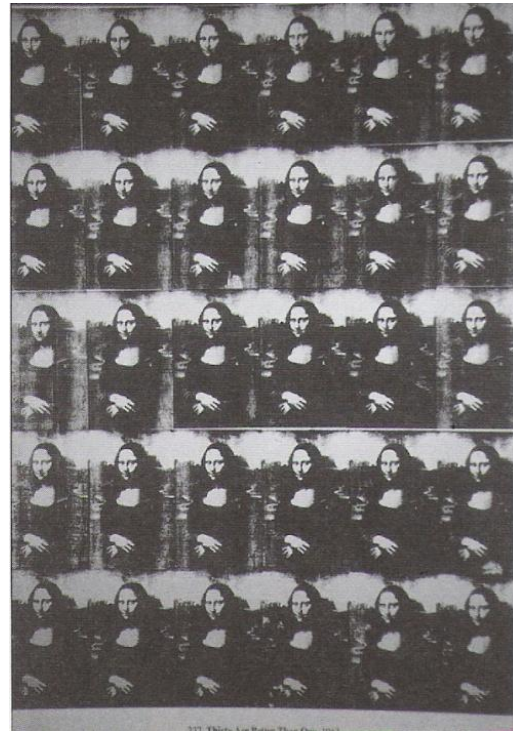


Figura 56.
Treinta son mejor que una.

Andy Warhol creó esta obra con la técnica de la serigrafía para resaltar el proceso de reproductibilidad industrial.



Figura 57.
Mona Lisa, 1963.

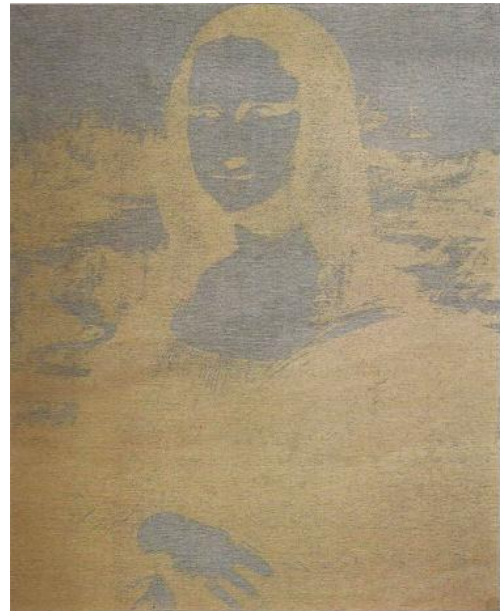


Figura 58.
Mona Lisa, blanco sobre blanco, 1979.

La aparición mecánica de las imágenes en las obras de Warhol, sugiere una analogía exacta en los procesos industriales y en la reproductibilidad técnica con la obra de Banksy. Para ambos artistas, los procesos fotográficos representaron una herramienta esencial en su trabajo, a Warhol le permite replicar sus obras por el método de serigrafía y para Banksy facilita la elaboración de los estenciles. Estas técnicas les permiten imprimir el mismo diseño gran cantidad de veces, en diferentes superficies y con variantes de color, posición espacial, etc. Esta mecanización de las imágenes, quizá también refleja la mecanización social que Warhol relataba:

Alguien dijo que Brecht quería que todos pensáramos parecido. Yo quiero que todos piensen parecido... Todos nos parecemos y actuamos parecido y cada vez somos más parecidos. Pienso que todos deberían ser una máquina... porque uno hace las mismas cosas todo el tiempo. Las hace una vez y otra vez... Los libros de historia se reescriben todo el tiempo. No importa lo que uno haga. Todos

siguen pensando en lo mismo, y cada año esto se hace más y más parecido.
(Warhol, 1963:30).

El graffitista Keith Haring en 1988 se apropia de *La Mona Lisa*. En su obra “*Apocalypse 6*” (Figura 59) coloca a *La Gioconda* en el centro óptico de su obra y la interviene con el trazo lineal libre y de distintos grosores que caracteriza su producción para general una figura humana cuya cara está formada por la imagen de *La Mona Lisa*. Un trabajo lineal y libre, con manchas definidas y plastas de colores estridentes se unen a la imagen para representar a un hombre inmerso en el ritmo de la música y moda del pop.

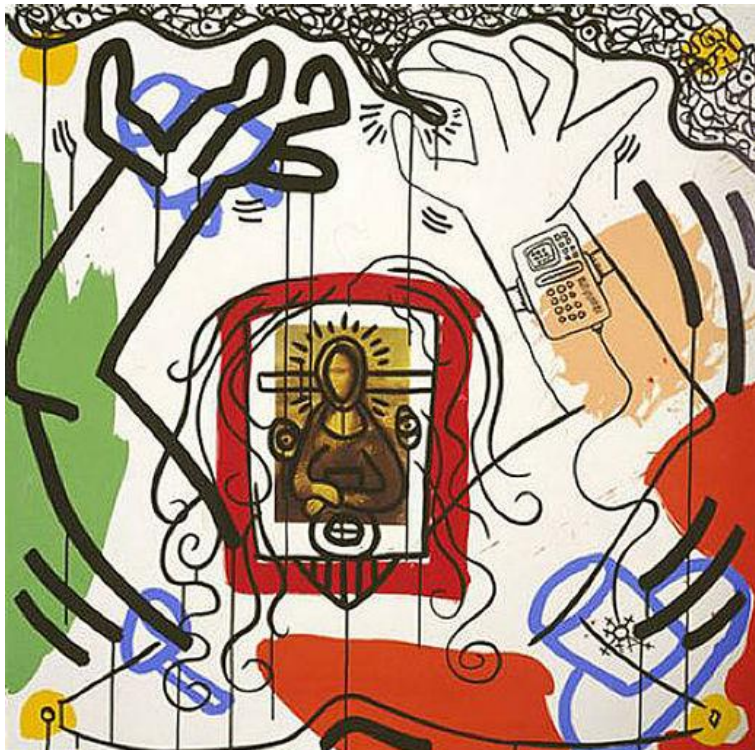


Figura 59.
Apocalypse 6.

Jean Michel Basquiat, escritor graffitero asociado con Keith Haring y amigo cercano de Warhol, se apropia de la imagen de *La Mona Lisa* en 1983 (Figura 60). En un estilo muy personal da su propia versión en una pintura que altera con trazos característicos de rayones, números y notas sobre un fondo contrastante en amarillo y negro, destacando así, el mundo del graffiti unido a una gran simbología. (Mayer, 2005).



Figura 60.
Mona Lisa, 1983.

Basquiat recurre a la técnica de un graffiti donde cambia las características originales de la obra pero logra conservar la esencia pues la postura, la sonrisa exagerada y la posición de las manos indica claramente la obra a la que hace referencia. El fondo en el que se sitúa a esta dama en otro contexto es un fondo

dividido amarillo y negro y que simula la pared sobre la cual se inscriben rasgos característicos de letras y números usados en el graffiti.

3.3 La Mona Lisa en el Universo del Graffiti de Banksy.

A lo largo de esta presentación de las diferentes interpretaciones de *La Mona Lisa* observamos que cada una de estas apropiaciones provoca una descontextualización de la obra original surgiendo así la presencia de nuevos signos generando la intertextualidad de la nueva obra y creando nuevas significaciones.

Banksy, haciendo alusión a la múltiple intertextualidad a la obra de arte realizada por Leonardo Da Vinci, realiza la intervención y representación desde su mirada de graffitero y realiza "*La Mona Lisa con cara feliz*" (Figura 61). Tomándola como punto de partida para este análisis se podría decir que existe una relación rizomática según Deleuze y Guattari basada en el principio tercero de la multiplicidad, mediante el cual diferentes artistas en diferentes épocas, han dado al mundo su versión de *La Mona Lisa*.



Figura 61.

Mona Lisa con cara feliz. Apropiación de espacio y obra.

Si tú quieres decir algo y que la gente te escuche, te tienes que poner una máscara. Si tú quieres ser honesto, entonces tú tienes que vivir una mentira. (Banksy, 2002:2).

Banksy por su parte, interviene una litografía de la obra de *La Gioconda* y realiza una alteración sobre su rostro aplicando un símbolo de reconocimiento mundial e ícono universal como es la *Happy Face* diseñada por Harvey Ball en 1973 para una campaña de amistad dentro de una compañía de seguros.

En el Reino Unido, este ícono universal fue asociado en los años 80 con la cultura *underground* y la droga del éxtasis. La intervención que realiza Banksy a esta obra crea reticencia a la enigmática sonrisa, a la masificación de un logotipo y por ende al consumismo del arte.

La figura de *La Mona Lisa* representa para Banksy un material de trabajo que gracias a su inspiración, al conocimiento en la técnica de las plantillas y del espray, le permiten modificar atributos propios de la figura y añadirle objetos que le son útiles para lograr el discurso narrativo que desea expresar.

Bien lo señaló Albert Einstein en su momento, cuando pronunció que la realidad es una mera ilusión, aunque muy persistente. Así Banksy retoma una y otra vez, un tema ya existente para que ante la comparación y repetición de un símbolo, se hagan evidentes características como la creatividad discursiva, la espontaneidad, el dominio y reproductibilidad de una técnica gráfica como es el uso de estenciles en el mundo del graffiti.



Figura 62.
Mona Lisa Actual.

Es con este estencil unicromático de la de la figura de *La Mona Lisa* inscrita en un muro de Glasgow y titulado “*Mona Lisa Actual*” (Figura 62), seccionada por un marco dorado y acompañada con un texto frenético en color rojo que aparenta ser sangre, donde Banksy comienza su discurso de la cultura de nuestro tiempo en contra del armamentismo, de la inseguridad, de la represión, derogando la confianza personal a una pistola 9 mm.

Se trata de un estencil de *La Mona Lisa* sobre un muro al que sobrepone un recargado marco dorado, de tal manera que fragmenta la figura de la dama. Haciendo énfasis en su cara y en su mirada. Quizá porque el artista quiere que veamos y centremos la atención en la leyenda inscrita sobre el muro que dice “My time in the world culture. I release the safety on my 9 mm.”



Figura 63.
Mona Lisa con AK-47.

Continúa con el graffiti de “*La Mona Lisa con AK-47*” (Figura 63) donde se ve a *La Gioconda* sosteniendo en sus brazos un arma AK-47 en una posición inclinada y ascendente. Este graffiti tiene como punctum compositivo una mirilla en color rojo sobre la frente de *La Mona Lisa* lo que sugiere un cambio de mentalidad en el estereotipo de la mujer dulce y abnegada, que en la época actual combate junto con el sexo masculino en la lucha por los ideales de una mayor equidad social y de género. Este graffiti fue expuesto en las calles de Londres en el año 2005 y evidencia nuevamente el beneficio que proporciona el uso de imágenes icónicas y repetitivas en la producción artística, ya que funcionan como referentes de la memoria y movilizados de la conciencia ante una determinada situación histórica. (Sontag, 2006:34).

En el año de 2007 Banksy presenta el graffiti de *La Mona Lisa* en las calles de la Gran Bretaña, “*La Mona Lisa con lanza misiles*” (Figura 64). Presenta un estencil unicromático en spray negro sobre una pared de ladrillo blanqueada que muestra la figura de *La Mona Lisa* en una escala de 2 a 1. Descansa sobre el hombro derecho un arma lanza misiles que sostiene y apunta con ambas manos en una postura mucho más combativa y con la singularidad de que sus oídos están bloqueados por unos audífonos, manteniendo la mirada dulce y la sonrisa irónica que ha caracterizado a esta obra a lo largo de la historia.



Figura 64.
Mona Lisa con lanza misiles.

El estencil de Banksy de “*La Mona Lisa con el lanza misiles*”, fue una obra que plasmó varias veces, en diferentes muros y en diferentes países. El carácter efímero de un graffiti, ha permitido documentar estas tres representaciones en tres

espacios diferentes. El estencil que se presenta a continuación es del año 2007 y se fotografió en Noruega. (Figura 65) y en Shoreditch del mismo año (Figura 66).



Figura 65.
Mona Lisa con lanza misiles.

André Ricard tuvo razón al afirmar que nuestro presente está siempre condicionado tanto por las realidades que nos lega nuestro pasado, así como por las expectativas que suscita nuestro futuro. Para Banksy el presente es sólo el linde entre el mundo concreto de lo ya hecho y el mundo abstracto de lo que puede hacerse.



Figura 66.
Mona Lisa con lanza misiles.

Aparece aquí en estencil de Banksy acompañado de su *tag* y además con una serie de graffitis o firmas a los lados que acompañan a *La Mona Lisa*, pero no encima de la obra de Banksy, acto que se relaciona con el código de respeto entre los graffitistas.

3.4. Apropiación y Resignificación del Espacio con los Graffitis de Banksy en el Muro de Cisjordania.

El controversial Muro de Cisjordania consiste en un muro de hormigón de 7 metros de altura, vallas con sensores electrónicos, alambradas, 45 puertas de seguridad para flujo peatonal y con torretas para el control militar. La gran barda de hormigón fue erigida para impedir ataques desde los edificios del lado palestino contra los vehículos que circulan el lado israelí.

Este muro es un proyecto muy controvertido, sus partidarios piensan que es una barrera necesaria para proteger a los civiles israelíes contra el terrorismo palestino y pro defensa de su territorio así como lo han hecho otros países como

España o Estados Unidos. Sin embargo organizaciones pacifistas y pro-derechos humanos como *Amnistía Internacional*, *Israelés Peace Now*, *B´Tselem* y *UNICEF* afirman que la construcción de la barrera sobre lo que consideran territorio Palestino ocupado, impediría un estado árabe palestino viable estableciendo serias dudas sobre su continuidad territorial y degradando notoriamente el nivel de vida de las poblaciones palestinas adyacentes al mismo, tanto por la destrucción y anexión de terrenos agrícolas indispensables para la supervivencia de los poblados como el aislamiento en el que se ha dejado a poblaciones enteras del territorio palestino. *Muro de la vergüenza*, *Muro del Apartheid*, *Cerca Antiterrorista*, o *Valla de Seguridad*, son nombres adoptados por los detractores. Esta barrera dificulta el movimiento entre poblaciones, y ha ocasionado la pérdida de tierras de la población palestina, el aumento de su dificultad para acceder a la atención médica en Israel, el aumento de los controles del ejército israelí y efectos negativos en la demografía y economía palestinas.

La barrera que Israel está construyendo en Cisjordania ha sido motivo de protestas por parte de diversos colectivos ligados al mundo del arte. Los graffitis en el lado palestino del muro, se han convertido en una de las más conocidas formas de protesta contra su construcción. Grandes áreas del muro contienen mensajes en diferentes idiomas dejados por activistas y visitantes. El grupo activista *Artistas sin barreras* formado por palestinos e israelíes participan activamente para protestar contra la construcción de la barrera mediante el arte y la no violencia e invitan a artistas de todo el mundo a plasmar su propuesta y re significando el espacio y creando un lugar de destino obligado para los turistas.

En Junio de 2007 el periódico *El País*, publica en primera plana un artículo sobre este hecho denominado "*El muro de Cisjordania, una serpiente de graffiti*"

El muro que separa a Israel de Cisjordania se ha convertido en una serpiente gris que se contornea por colinas y montañas con decenas de *graffiti* que activistas y visitantes han dejado sobre su piel de cemento. "Libertad para Palestina", "Detengan el muro racista" y "Nuestra imaginación es su destrucción" figuran entre los mensajes escritos en el muro con aerosoles,

brochas o pinceles. Y las técnicas son tan variadas como los idiomas en que están escritos los mensajes: inglés, árabe, italiano, francés, castellano o vasco. (El País, 2007).

Si las paredes de esta estructura hablaran, probablemente contarían las historias de los cientos de activistas que han sostenido pancartas, gritando contra la construcción o artistas graffiteros de todo el mundo que se han dado cita para realizar sus pintas sobre esta controversial barrera que ha creado una gran prisión cerrando cualquier salida al mar y dotando de inmundicia al paisaje.

La re significación de este espacio, cómo lo fue en su tiempo el muro de Berlín, ha reunido a artistas de varios países para exhibir sus pinturas, proyectar películas, ofrecer conciertos, colgar fotografías o crear videos como el titulado *Tres Ciudades (Tel Aviv, Ramala y Nueva York) contra el muro*.

Los muros son barreras materiales contruidos por el hombre para delimitar el espacio, pero también son la manifestación evidente de límites y fronteras sociales y culturales.

Los muros ofrecen una superficie visible, un espacio de inscripción donde se pueden dejar trazas. Trazas que contrastan los procesos de naturalización que hacen que las barreras artificiales pasen desapercibidas y tiendan, con el tiempo, a ser consideradas como elementos “naturales” del entorno arquitectónico y social.

En Agosto de 2005, Banksy realizó murales sobre el Muro de Cisjordania, concretamente en Belén, Ramala y Abu Dis, combinando diferentes técnicas como el estencil, plastas de color, etc.



Figura 67.
Niño del otro lado del muro a través de un hueco.



Figura 68.
Niños jugando con cubeta.

El *Muro de la Vergüenza* catalogado así por Banksy consta de nueve imágenes distintas que a pesar de no ser abiertamente políticas denuncian la profunda inmoralidad de la construcción de Sharon.

En estos dos graffitis (Figura 67 y 68), Banksy pinta un hueco en el muro a través de los cuales se observa un lugar paradisíaco y luminoso al cual se puede escapar.

Una vez más, Banksy contrasta la significación de dos lugares, el muro de concreto que representa el aislamiento y un mundo de libertad representado por una playa. Ambos elementos representando un sueño frustrado. En el muro se observan dos niños jugando con arena, resaltando el deseo de felicidad. Un juego visual con el “dentro y fuera”, uno niño ya logró traspasar y nos ofrece su mirada

de afuera hacia adentro, colocado sobre un cúmulo de piedras ya está del otro lado. Mientras que el otro estencil nos ofrece la mirada de los niños desde adentro que observan el paraíso en el afuera.

El Gobierno Israelí está construyendo un muro que rodea los territorios palestinos ocupados. Tiene tres veces la altura del muro de Berlín, y acabará prolongándose por 700 kilómetros - La distancia entre Londres y Zúrich. Bajo la legislación internacional el muro es ilegal, y convierte a Palestina en la Prisión más grande del mundo. También es el lugar de vacaciones definitivo para los que pintamos Graffitis. (Banksy, 2005).

Otro rasgo importante a destacar, es que en la mayoría de los graffitis inscritos en este muro, Banksy trabaja como personajes de sus obras con niños. Simbólicamente ellos significan la visión de un futuro diferente y el goce de una visión ingenua hacia la libertad. Por una parte los adultos construyen muros y por otra la figura infantil logra fácilmente derribarlos o traspasarlos.



Figura 69.
Niño sentado al pie de la escalera.

Una vez más Banksy, mediante el uso de figuras realizadas con estencil sobre un muro de concreto que parece infranqueable, evoca el deseo de libertad, ya que ambas figuras constituyen una forma de pasar del otro lado del muro. La primera imagen muestra una alta escalera que pretende liberar al niño que se ubica al pie de la misma (Figura 69). La otra figura de una manera fantástica muestra la silueta de una niña que es elevada por globos (Figura 70) que sortearán el obstáculo y a través del aire encontrará libertad y felicidad al otro lado del muro.

El estencil de la niña con globos plasmado en Israel, denominado por Banksy como el Muro de la Vergüenza se podría decir que desafía la ley de la gravedad y de la tierra.

Pintar algo que desafía la ley de la tierra es bueno, pintar algo que desafía la ley de la tierra y al mismo tiempo la ley de la gravedad, es todavía mejor. (Banksy, 2002:6).



Figura 70.
Niña elevándose con globos.



Figuras 71.
Dobles en el Muro simulando papel.



Figura 72.
Hombre jalando cortina.

En la composición de sus graffitis (Figura 71 y 72), Banksy dibuja formas divertidas de traspasar visual e imaginativamente el muro, ya sea mediante una ventana, una cortina, o simulando que el muro es tan delgado que puede ser doblado por una esquina.

El ver el mundo a través del vidrio o de una ventana significa vislumbrar la posibilidades del afuera, el mundo del Otro. (Moreno, 2010:36).

Poder observar e imaginar una mejor vida del otro lado, una salida al mar o a un paisaje ilimitado de grandeza y de libertad es lo que proclama Banksy con sus graffitis en el muro. Brinda la oportunidad de que observen las posibilidades de libertad que tiene el Otro, el que está del otro lado del muro. Este contraste entre “afuera y adentro”, “prisión y libertad”, parece verse fortalecido con el uso metafórico de la técnica gráfica utilizada, ya que adentro es un muro gris, triste y sucio y afuera el uso de colores brillantes azul para el cielo y mar, elementos

naturales en tonalidades cálidas y el verde como una vegetación exuberante. (Figura 73).



Figura 73.
Sillones y ventana.

Las imágenes de los graffitis que realiza Banksy sobre el muro, son construcciones simbólicas que obedecen a un contexto histórico y sociológico preciso, cargadas de un gran significado que manifiesta claramente al observador el sentir de un pueblo que anhela la libertad.

Banksy nos deja con sus graffitis un mensaje esperanzador que invita a romper barreras ideológicas o políticas y no darnos el lujo de mirar apacibles cómodamente sentados en un sillón el paraíso a través de una ventana con cristal.

Banksy deja huella de su autoría con dos graffitis muy utilizados en otras partes del mundo, como el esténcil “*Recorte y abra*” (Figura 74) que muestra la

pared del muro de hormigón marcada con líneas discontinuas para recortar con tijeras.



Figura 74.
Recorte y abra.

Y la típica y característica rata (Figura 75) que intenta cavar una salida para escapar de la prisión que significa el Muro de Cisjordania.

Para Banksy, las ratas son el símbolo de un ser despreciable y en su libro *Existencilism* se refiere a ellas: “Las ratas son llamadas ratas porque harían cualquier cosa por sobrevivir”. (Banksy, 2002:11).

La colección de ratas de Banksy, identifica su trabajo y ha llegado a ser parte de su firma. En esta colección, podemos observar ratas que adquieren diferentes personajes dentro de la sociedad y se proclaman siempre acompañadas de una actitud y objetos que remiten a una proclama.



Figura 75.
Rata cavando.

En el caso del estencil de la rata en Cis Jordania, éste es plasmado en una roca cercana al muro donde dibuja una rata acompañada de una pala y en posición de huída.

Las ratas para Banksy posiblemente representen a la sub gente, a los pobres o a la gente que dentro de la sociedad y las grandes urbes existe y reclama ser escuchada. Por lo que refiere:

Como la mayoría de la gente, yo tengo una fantasía, que todos los pequeños perdedores sin poder, se unan. Que toda la escoria junte un buen equipo y toda la gente underground suban a la ciudad y se unan a ésta. (Banksy, 2002:11).



Figura 76.
Paloma

De gran interés es el graffiti de la paloma en vuelo con chaleco antibalas y una rama de laurel en el pico (Figura 76), con el cual Banksy hace un grito pacífico mediante su propuesta artística colocando una mira en rojo, que podría simbolizar la cultura o los intereses económicos que amenazan la paz, la esperanza y la libertad de un pueblo representados por la paloma blanca símbolo universal de la paz y el vuelo de la ave representaría el actuar o luchar por los ideales.

En general, los graffitis de Banksy son una propuesta artística con un enfoque reflexivo acerca del pensamiento de las sociedades de la modernidad y una fuerte crítica a los sistemas de poder, a la guerra, al armamentismo, a la manipulación en los medios de comunicación y al daño ecológico ocasionado por el mismo ser humano.

Conclusiones.

Todas las transformaciones históricas sociales y tecnológicas por las cuales ha transitado la humanidad hasta la época contemporánea, han propiciado una nueva concepción de las prácticas artísticas en el espacio urbano. Entendiendo que el espacio urbano actual posee características multiformes englobadas en un dinamismo constante propio de las sociedades individualistas e hiperconsumistas. En donde la inmediatez y la insatisfacción constante propician una nueva manera de producir, ver y apreciar el arte.

El arte mural o Posgraffiti de Banksy dentro del contexto contemporáneo representa la expresión de una nueva sensibilidad y una nueva poética del espacio, en la que las obras de arte adquieren una autonomía propia, cambian, se transforman y desaparecen con el tiempo. En ese dinámico y fugaz tejido multiforme, el artista funge como un artífice que establece las condiciones para que la obra siga su propio destino. El carácter efímero de la obra de arte urbana surge con mayor fuerza ya que la ciudad se moderniza en un vertiginoso cambio constante, producto de una insaciable sociedad consumista, dando paso al nuevo lenguaje contemporáneo.

En relación a Banksy, él ha mostrado al mundo mediante graffitis una cosmovisión en la que la globalización juega un papel destructivo aunado al anti capitalismo y al antiimperialismo yanqui. Banksy muestra con sus diversas propuestas artísticas un claro rechazo a las empresas multinacionales y a la explotación del medio ambiente.

Banksy utilizando un lenguaje plástico de graffitis, murales urbanos, apropiaciones e intervenciones a piezas de la historia del arte, así como también instalaciones e intervenciones en espacios públicos, expone su discurso crítico y abierto a la sociedad bajo un pseudónimo y ocultando su identidad real, ya que en el mundo del graffiti el carácter de anonimato prevalece fortaleciendo el concepto de la muerte del autor establecido por Barthes. Incluso Banksy divulga que el

hecho de trabajar anónimamente le ha brindado mayor posicionamiento a su obra, es por eso, que en su libro *Existencilism* escribe la frase de hacerse invisible como persona, trabajando en el anonimato, para ser visible en sus pintadas.

La propuesta artística de Banksy se caracteriza por apropiarse de otras imágenes, imágenes cargadas de un significado o identidad establecida a las cuales les otorga una nueva identidad o significado re-semantizándolas. Entendiendo por apropiación el método artístico que extrae objetos, imágenes y textos de su contexto cultural y los traslada a otro contexto distinto; de este modo adquieren un nuevo significado.

Los graffitis de Banksy transforman signos dados, apoyados en el uso de figuras retóricas crean alegorías que sirven para cuestionar mitos y valores culturales además de criticar aspectos de la política mundial y de la sociedad contemporánea.

Más allá de las reconversiones estrictamente funcionales y conceptuales, el arte callejero de Banksy es además susceptible de fomentar determinados procesos de resignificación de los muros o de los espacios públicos, debido a los contenidos que pone en escena y las formas de expresión que elige para hacerlo.

En la obra de Banksy el empleo del lenguaje verbal así como la utilización del código icónico, tanto a nivel figurativo (con sus figuras metafóricas o la inclusión de iconos del mundo político o comercial) como en la dimensión plástica (con rimas y contrastes cromáticos, apropiaciones de obras de la historia del arte y de lugares emblemáticos específicos) han contribuido a redefinir y re significar el espacio y los muros.

A lo largo de esta investigación y después de haber analizado una gran cantidad de sus obras, se logra confirmar que la propuesta artística de Banksy posee un sistema de signos que requiere de una decodificación y reconstrucción por parte del espectador para comprender el discurso de su obra.

En general, los graffitis de Banksy contienen aspectos de apropiación y significación que le permiten a este artista británico conectarse con la problemática social de la modernidad mediante una propuesta artístico-reflexiva, en donde no sólo se maneja la crítica sino que también se persuade a una reflexión profunda y a cambios de actitud donde pueden germinar soluciones innovadoras y constructivas a los conflictos de ayer, de hoy y de mañana.

Los graffitis de Banksy parecen por un lado denunciar la serie de atrocidades de que ha sido capaz el ser humano, como la guerra, infringir la libertad por medio de muros, el armamentismo, el poder sin escrúpulos, etc. y por otro lado se convierten en una exhortación a romper todos estos estigmas fruto de la sociedad contemporánea por medio del ingenio y de la creatividad de sus esténciles.

Podemos mencionar que Banksy es un personaje que ha realizado con una gran calidad artística sus obras mostrando una tendencia hacia el graffiti mural y a la categoría de mirada icónica. Además ha sobrepasado esta jerarquía ya que ha logrado situarse como un artista cotizado en el mercado del arte, exponiendo y vendiendo sus obras a un alto valor en galerías y museos. Banksy ha logrado con su ingenio y mostrando dominio de la técnica de esténcil aunado a los avances tecnológicos para la reproducción de imágenes usarlo tanto en el espacio público exterior como interior.

Banksy no lo logró aisladamente este largo camino de posicionamiento del graffiti en el arte, sino que existieron artistas precursores que dejaron un legado artístico y cultural de mucha valía abriendo nuevos horizontes para el arte contemporáneo, dentro de los que destacan como ya se mencionó en la investigación, Jean Michel Basquiat, Blek le Rat, Haring, etc.

Se encontró que los procesos de apropiación y significación de los graffitis de Banksy giran en torno a tres problemáticas de la sociedad contemporánea: la representación del poder y denuncia al armamentismo y a la guerra. El gran deterioro espiritual y egocentrismo del individuo materialista y consumista del siglo XXI y al daño infringido por el hombre al planeta.

Glosario de Términos.

Alegoría: Figura Retórica que consiste en representar una idea figuradamente a través de formas humanas, animales o seres inanimados. Una alegoría está compuesta de una sucesión de imágenes metafóricas que representa un pensamiento más complejo o una experiencia humana real y en ese sentido puede constituir obras enteras.

Apropiación: Método artístico que extrae objetos, imágenes y textos de su contexto cultural y los traslada a otro contexto distinto; de este modo adquiere un nuevo significado.

Arte Conceptual: Movimiento artístico en el que las ideas dentro de una obra son un elemento más importante que el objeto o el sentido por el que la obra se creó. La idea de la obra prevalece sobre sus aspectos formales, y en muchos casos la idea es la obra en sí misma, quedando la resolución final de la obra como mero soporte. Concede el papel predominante a la idea, por lo cual los objetos solo ilustran o traducen.

Arte efímero: Se le designa a toda expresión artística concebida bajo el concepto de fugacidad en el tiempo, donde no se tiene certeza de su duración.

Arte Urbano: Diversas formas de arte independiente en el ámbito callejero y que van más allá del graffiti. En otras palabras arte público independiente. Según la teoría de Javier Abarca, crítico especialista en el estudio del arte urbano, el arte público se divide en tres modalidades principales: el "graffiti", el "Posgraffiti" y la "intervención específica".

Bomba: La bomba es un estilo de graffiti a base de letras de apariencia inflada, como burbujas, aunque pueden variar ligeramente. Es un estilo de graffiti, muy usado en los lugares como las paredes de las avenidas grandes, espectaculares, puentes peatonales, instalaciones del metro, edificios, camiones o tráileres y en ocasiones hasta en patrullas policíacas.

Collage: Técnica plástica en la que se pegan diversos elementos, estructurados libremente y con libre elección en sus formas.

Crew: Grupo o equipo de graffitistas que trabajan juntos en la elaboración de una obra. Equipo de la misma banda.

Dada: Movimiento artístico surgido en la primera posguerra caracterizado por revelarse contra valores artísticos tradicionales, mediante expresiones irracionales y nuevas.

Deconstrucción: Forma de interpretación que considera una obra de arte no como una unidad, si no como un tejido amplio y complejo compuesto por los más diversos elementos formales y materiales, develando esos elementos, sus funciones y sus contraposiciones.

Espacio Público: el espacio público es el escenario de la interacción social cotidiana. El espacio público tiene además una dimensión social, cultural y política. En la actualidad representa un escenario propicio para el arte.

Espacio urbano: Es definido como el centro poblacional y el paisaje propio de las ciudades. La noción suele utilizarse como sinónimo de medio urbano o área urbana. Las características propias del espacio urbano son el elevado número de habitantes con alta densidad poblacional, la presencia de una gran variedad de infraestructuras y el desarrollo de los sectores económicos secundario y terciario.

Esténcil o Sténcil: Técnica artística para producir diseños pasando tinta o pintura sobre los hoyos que se hacen sobre cartón o metal recortado encima de una superficie. También es llamado plantilla. Esta técnica empezó en China desde el siglo VIII.

Fluxus: El término designa un movimiento de artistas que no trabaja bajo el signo de una misma poética, si no que se mueve bajo el objetivo de recrear la experiencia artística de modo alternativo y liberatorio. Son los iniciadores del Happening y el Performance. La palabra fluxus significa flujo, movimiento imparable hacia un empeño más ético que estético.

Fotomecánica: técnica para obtener transparencias negativas o positivas de dibujos, fotografías y textos. Que servirán en primer lugar para hacer una copia exacta en la plancha, estando en pleno contacto con ella.

Fotomontaje: Género de expresión visual basado en la yuxtaposición y la fusión semántica de imágenes fotográficas sobre un mismo plano o soporte. Unión de fotografía o productos impresos en un collage. Conceptualmente se consolida como técnica y medio de expresión artística e ideológica hacia 1920, con la influencia del cubismo y en el seno del movimiento dadaísta.

Fragmentar: Astillar, cortar, desintegrar, dividir, fraccionar, partir, quebrantar, quebrar, romper, separar.

Graffiti Mural: Composición a manera de mural, inscrito en grandes paredes o techos y cuya permanencia es más duradera por ser un trabajo que ya tiene reconocimiento artístico. Se refiere también al posgraffiti.

Graffiti: Se llama grafiti, grafito, graffiti o graff a varias formas de inscripción o pintura, generalmente sobre propiedades públicas o privadas ajenas; como paredes, vehículos, puertas y mobiliario urbano.

Happening: Fusión de arte, teatro y danza representada ante una audiencia que a menudo supone participación. El término fue cuñado por el artista Allan Caprow en 1959. El Happening intento llevar el arte a un público más amplio y fue utilizado especialmente por el grupo Fluxus y algunos artistas Pop.

Hipermodernidad: Concepto de cultura del siglo XXI por la cotidianidad en el acceso a las redes informáticas y sociales de modo inmediato. Momento actual de las sociedades liberales, donde no existen sistemas alternativos al presente y el mercado ha impuesto su ley.

Iconoclasta: Se utiliza para referirse a aquella persona que va contracorriente y cuyo comportamiento es contrario a los ideales, normas, modelos o estatutos de la sociedad actual o a la autoridad de maestros dentro de esta, sin que implique una connotación negativa de su figura.

Imagen: Figura, representación de una persona o cosa; representación mental de algo; reproducción de la figura de un objeto por la combinación de los rayos de luz.

Imaginario: Que solo tiene existencia en la imaginación.

Instalación: Un tipo diferenciado de hacer arte en que la obra de arte integra el espacio de exposición como componente estético. En el arte de instalación, los elementos individuales dispuestos dentro de un espacio dado pueden verse como una obra única. Los primeros ejemplos de arte de instalación aparecieron a finales de la década de 1950.

Intervención: Aquella acción que un artista realiza sobre una obra de arte anterior con la intención de completarla o en su defecto, modificarla para añadirle un nuevo criterio. También es llamada alteración.

Lenguaje Icónico: Sistema de representación lingüístico y visual. Implica tratar de representar la realidad a través de imágenes o signos, utilizando formas, colores y texturas.

Mass media: Toda la tecnología empleada en los medios que intenta ser recibida por una audiencia masiva en los medios de comunicación.

Metáfora: Figura retórica que consiste en expresar una palabra o frase con un significado distinto al habitual entre los cuales existe una relación de semejanza o analogía.

Minimalismo: Se refiere a las pinturas de Ad Reinhardt y a otros objetos artísticos de muy alto contenido intelectual pero de bajo contenido formal o de manufactura, como los «ready-made» de Marcel Duchamp.

Modernidad: concepto filosófico, historiográfico y sociológico, que propone un mundo de metas. Donde cada ciudadano se propone sus metas según su propia voluntad. Se alcanza la meta de una manera lógica y racional, es decir, sistemáticamente se da un sentido a la vida. En las acciones que se desarrollan para alcanzar la meta se establecen tres valores: libertad, igualdad y fraternidad. Por cuestiones de manejo político y de poder se trata de imponer la lógica y la razón.

Performance: Trabajo artístico que se presenta en público en forma de acción teatral. Las primeras Performances se celebraron en los años 60 en el seno del movimiento Fluxus. En el performance la materia prima es el cuerpo del que lleva a cabo la acción. Estrechamente relacionado con la danza y el teatro, el arte de Performance está relacionado también con el Happening y el arte corporal. Actualmente se usa el término genérico de “arte en vivo”.

Pop art: fue un importante movimiento artístico del siglo XX que se caracteriza por el empleo de imágenes de la cultura popular tomadas de los medios de comunicación, tales como anuncios publicitarios, comics, objetos culturales y del mundo del cine.

Postmodernidad: A diferencia del proyecto moderno, la postmodernidad considera imposibles las grandes utopías. Acepta la realidad como una dimensión fragmentada y la identidad personal como una dimensión inestable, debido a una serie de factores culturales. La postmodernidad aboga por un juego irónico con la propia identidad y por una sociedad liberal.

Re fotografías: Proceso de repetir una fotografía de una misma fotografía, con un espacio de tiempo entre las dos imágenes. La fotografía puede ser manipulada, intervenida alterada, etc. antes de ser nuevamente fotografiada.

Ready-made: Es un objeto de uso común al que una mínima intervención del artista convierte en obra de arte y lo expone como tal. El concepto de *ready-made* hace referencia al artista francés Marcel Duchamp.

Serigrafía: Técnica de impresión empleada en el método de reproducción de documentos e imágenes sobre cualquier material. Consiste en transferir una tinta a través de una malla de seda tensada en un marco, el paso de la tinta se bloquea en las áreas donde no habrá imagen mediante una emulsión o barniz, quedando libre la zona donde pasará la tinta. La impresión puede ser repetida miles de veces, sin perder definición.

Street art: Término en inglés para designar todo tipo de arte que se desarrolla en las calles o en el espacio público.

Surrealismo: Es el movimiento artístico nacido en Francia después de la primera Guerra Mundial y que André Bretón definió en su manifiesto de 1924. Tiende a representar abandonado toda preocupación estilística, la vida profunda del subconsciente. El arte surrealista es inmediato, irreflexivo y esta despojado de toda referencia a lo real.

Tag: Firma del graffitista, pseudónimo que identifica al autor de una obra de graffiti trabajado con un diseño específico de letra. La firma o tag, puede hacerse con rotulador o espray. El tag es un apodo o seudónimo de los miembros lo cual guarda su identidad (clandestinidad) y evita ser acusado o reconocido por su nombre real ya que la comunidad solo lo conoce por su tag, debido a esto, su nombre pasa a segundo término.

Writers: Escritores o artistas del graffiti que expresan sus ideas mediante textos o dibujos.

NOTA: Algunos de los conceptos de este glosario fueron tomados de la investigación de la Mtra. Aura Francisca Moreno Lagunes.

Referencias Bibliográficas.

Alessandra Russo. (2005). *Activar el monumento. La narración figurativa de los graffiti novohispanos*. Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Optika.

Arnheim, R. (1971). *El pensamiento visual*. Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Banksy. (2005). *Wall and Piece*. Publicado por Century, Germany.

Barnicoat, John. (2000). *Los carteles, su historia y su lenguaje*. Editorial Gustavo Gili, México.

Baudrillard Jean. (1978). *Cultura y Simulacro*. Traducción de Pedro Rovira. Editorial Kairós, Barcelona. Pdf.

Baudrillard Jean. (1974). *Kool Killer. Les graffitis de New York ou L'insurrection par les signes*, en Papers, num. 3, Barral Editors, Barcelona.

Baudrillard, Jean. (1981). *El sistema de los objetos*. Editorial, Siglo XXI.

Benjamin, Walter. (1990). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus.

Berman Marshall. (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Editorial Siglo XXI, España.

Blume Regina. (1985). *Graffiti. Discourse and Literature*. Ed. T. A. Van Dijk. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Bocola Sandro. (1999). *El arte de la modernidad*. Traducción de Rosa Sala. Ediciones del Serval. Barcelona.

Bou Louis. (2006). *Street Art. Graffiti, Stencils, Stickers, Logos*. Editorial Monsa. Segunda Edición.

Bull Martin. (2009). *Banksy Locations and Tours: A Collection of Graffiti Locations and Photographs in London*. England (PM Press).

Clark Toby. (2000). *Arte y propaganda en el Siglo XX*. La imagen política en la era de la cultura de masas. Traducción Isabel Balsinde. Ediciones Akal, 2000.

De Diego Jesús. (1998). *Palabra e Imagen*. Un estudio de la expresión en las culturas urbanas en el fin de siglo XX. España. Universidad de Zaragoza.

De Diego Jesús. (1997). *La estética del graffiti en la socio dinámica del espacio urbano*. Orientación para un estudio de las culturas urbanas de fin de siglo en art crimes, article and research.

De Francastel Pierre. (1970). *Arte y técnica en los siglos XIX y XX*. Editorial Debate. Buenos Aires.

De Francastel Pierre. (1990). *Pintura y Sociedad*. Editorial Ensayos Arte Cátedra. España.

De Francastel Pierre. (1972). *Sociología del arte*. Emecé editores S.A., Buenos Aires.

De Micheli Mario. (2006). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Traducción, Ángel Sánchez Gijón. Editorial Alianza. Madrid.

De Vicente José Luis. (2005). *Banksy en el Muro de la vergüenza*. Art Net.

Deladalle Gérard. (1966). *Leer a Pierce hoy*. Traducción Lía Varela. Editorial Gedisa. Barcelona.

Deleuze Gilles. (2004). Guattari Félix. *Rizoma*. Ediciones Coyoacán S.A. de C.V. México.

Eco, Humberto. (1977). *Como se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura*. Editorial Gedisa, S.A. España.

Gándara Leila. (2002). *Graffiti. Enciclopedia semiológica*. Ed. Eudeba.

Gari Juan. (1995). *La conversación mural. Ensayo para una lectura del graffiti*. Fundesco. Madrid.

Gastman Roger, Neelon Caleb, Smyrski. (2007). *Street World: Urban Culture and Art from Five Continents*.

Graig Castleman. (1987). *Los graffiti*. Editorial Hermann Blume. Traducción Pilar Vázquez Álvarez. Título original. Getting up.

Grupo M. (1987). *Retórica General*. Traducción de Juan Victorio. Editorial Paidós, Barcelona.

Guasch Ana María. (2000). *El arte último del siglo XX. Del Posminimalismo a lo multicultural*. Alianza Editorial, S.A., España.

Guilbaut Serge. (2009). *Los espejismos de la imagen en los lindes del siglo XX*. Ediciones AKAL, S.A. Madrid.

Honeff Klalis. (2006). *Pop Art*. Editorial Taschen. Alemania.

<http://nuevomundo.revues.org/641>.

Hundertmark Christian. (2004). C100. *The art of rebellion*. Gyngko Press. Inc. California.

Jansen Marcus Antonius. (2006). *Modern Urban-Expressionism: The Art of Marcus Antonius Jansen*.

Jiménez José. (2002). *Teoría del arte*. Editorial Tecnos (Grupo Anaya, S.A.) Madrid.

Juanes Jorge. (2010). *Territorios del arte contemporáneo*. Editorial Itaca. México, D.F.

Ket Alan. (2007). *Graffiti Planet: The Best Graffiti from Around the World*.

Kozac Claudia. (2004). *Contra la pared; sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas*. Libros del Rojas. Buenos Aires.

- Levisohn Cedar. (2009). *Street Art: The Graffiti Revolution*.
- Lipovetsky Gilles, Sébastien Charles. (2006). Los tiempos hipermodernos. Editorial Anagrama, S.A. Colección Argumentos.
- Lipovetsky Gilles. (1990). *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Editorial Anagrama, Barcelona.
- Lipovetsky Gilles. (1986). *La Era del Vacío: Ensayo sobre el individualismo contemporáneo*. Editorial, Anagrama. Barcelona.
- Lipovetsky Gilles. (2006). *La sociedad de la decepción*. Editorial Anagrama, Barcelona.
- Marchán Fiz Simón. (1972). *Del arte objetual al arte de concepto. (1960-1974)*. Epílogo sobre la sensibilidad "posmoderna". Antología de escritos y manifiestos. Editorial Akal. 1era.edición.
- Moreno Aura Francisca. (2010). *Cuerpo fragmentado y apropiación en el arte contemporáneo*. Universidad Autónoma de Querétaro. Facultad de Bellas Artes. Querétaro, México.
- Moxey Keith. (2004). *Teoría, práctica y persuasión*. Estudios sobre historia del arte. Traducción de José García Sendón. Ediciones del Serval.
- Naar Jon. (2007). *The Birth of Graffiti*. Prestel.
- Nicholas Ganz. (1986). *Graffiti World: Street Art from Five Continents*. nº 23. FELAFAC. México.
- Pereda, J.C.(1997). *Los murales de Tamayo*. Landucci Arte Editores, México.
- Richard Alan Nelson. (1996). *A Chronology and Glossary of Propaganda in the United States*. Ed.Greenwood. U.S.A.
- Riout Denis. (1985). *Le li du Graffiti*. Editorial Alternatives. París.

Schwartzman Allan. (1985). *Street Art*. The dial press Doubleday & Company, Inc. Garden City, New York.

Senner Wayne M. (2001). *Los orígenes de la escritura*. Editorial Siglo XXI. Cuarta Edición.

Shanes Eric. (2006). *Andy Warhol*. Editorial Numen. Estado de México.

Silva Armando. (2006). *Imaginarios urbanos*. Arango Editores. 5° Edición. Colombia.

Silva Armando. (1993). *La ciudad como comunicación*. Diálogo de la comunicación.

Sontag Susan. (1973). *Sobre la Fotografía*. Santillana Ediciones. México.

Stangos Nikos. (1994). *Conceptos de arte moderno*. Editorial Alianza.

Strickland Carol. (1992). *The annotated Mona Lisa*. U.S.A.

Vite Edgar. (2007). *El fin de las artes figurativas*. I.T.A.M., México.

Wright Steve. (2007). *Banksy's Bristol: Home sweet home*. England. M.P. Press.

Referencias Electrónicas.

<http://www.trazosdetinta.com/banksy-vandalo-profesional.php>

<http://www.diariothc.com/banksy-arte-urbano-mediante-graffiti/>

<http://enews.art-signal.com/2007/11/19/banksy-leyenda-urbana-del-arte-contemporaneo/>

<http://www.redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/biblioteca/expo/basq/basq1.htm>

<http://proyectosikarios.blogspot.com/2009/01/blek-le-rat-graffiti-parisino.html>

<http://comunicaart.blogspot.com/2008/03/banksygraffitis-para-la-cultura-de.html>

<http://ilusionesopticas.org/gibson-y-bansky-graffiti-y-arte-en-la-calle/>

<http://www.artfacts.net/index.php/pageType/artistInfo/artist/2969/lang/3>

<http://www.theartwolf.com/basquiat.htm>

<http://ojoportatil.blogspot.com/2009/08/bansky.html>

<http://bleklerat.free.fr/stencil%20graffiti.html>

<http://www.andipa.com/Banksy/Banksy.php>

<http://www.youtube.com/watch?v=dq8AcFuBk2c&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=HTuGKqgSfFM&feature=fvw>

<http://www.youtube.com/watch?v=RsAkpjxGk-s&feature=channel>

<http://www.youtube.com/watch?v=IRai9x8aD3A>

http://www.harng.com/art_harig/index.html

<http://www.graffitismurodeberlin.com/galeria-caida.php>

<http://cinquecollective.com/lang/zh-hk/artist/shepard-fairey-obey/>

<http://www.originalprints.com/artistview.php?id=1556>

http://issuu.com/paooo/docs/sin_t_tulo-1/1

http://www.haring.com/art_haring/index.html

http://www.artofthestate.co.uk/Banksy/Banksy_Photos_thumb_005.htm

<http://www.vimeo.com/channel13267> Blek le rat videos.