



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“ ¿ USTED ESTA AQUÍ ?”

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA

LAURA BEATRIZ HERNÁNDEZ PEÑA.

DIRECTOR DE TESIS

DR. DANIEL MANZANO AGUILA.

(ENAP)

SINODALES

DR. JULIO CHAVEZ GUERRERO
(ENAP)

MTRO. RICARDO PAVEL FERRER BLANQUES
(ENAP)

DRA. YURIKO ESTEVES GOMEZ
(ENAP)

MTRA. ANA MAYORAL MARIN
(ENAP)

MEXICO D.F. JULIO, 2013.

UNAM
POSGRADO
Artes y Diseño



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Olinka

mi mamá, mi abuelo y Gabo.

INDICE

Introducción	4
Capítulo1.-El Street Art.	
1.1.-Antecedentes Históricos del Street Art en el Mayo Frances.....	9
1.2.- Características del graffiti, estencil, sticker y propa.....	21
1.3.-Black Book.....	35
Capítulo 2.-El arte y el graffiti.	
2.1.-Basquiat.....	47
2.2.-Blek le rat , Banksy , Swoon.....	54
2.3.- Legalidad Vs. ilegalidad, lo político Vs. lo expresivo . La originalidad y lo artístico. Cuatro exponentes del Graffiti en el D.F. 2008 al 2010.....	74
2.4.- Lo político del Street Art.....	79
Capítulo 3.-Intervenciones.	
3.1.- Desarrollo del proceso de intervención.....	84
3.2.- Propuesta plástica.....	90
4. –Conclusión.....	123
5. -Fuentes de Consulta.....	127

INTRODUCCIÓN

Al recorrer la ciudad de modo habitual conocemos sus formas, colores, los anuncios sobre sus paredes, el sentido de la circulación y la mayoría de las veces hasta su nombre. En algunas ocasiones se vuelven referentes de nuestra historia personal, pues los caminos que solíamos recorrer en alguna etapa de nuestra vida se quedan guardados en los recuerdos, atrapándonos cuando llegamos a recorrerlos nuevamente.

La mayoría de las veces conocemos tan bien nuestros caminos, que los elementos que los conforman se vuelven cotidianos y terminan por pasar desapercibidos, pues ya sabemos que están ahí y qué significan o quieren decir a nivel individual si es que podemos identificarnos con ellos de algún modo. Estas imágenes y caminos fueron los principales elementos que me hicieron considerar la calle, como lugar para desarrollar obra, además de que en una ciudad como la nuestra nos vemos obligados a pasar lapsos demasiado largos en las calles, las que resultan hostiles por muchas razones. Una de ellas son los graffitis que habitan las paredes de todos los lugares donde miramos. Estos, con su lenguaje inaccesible y violento, se traducen en un símbolo de rebeldía y contaminación. Lo que me hizo preguntarme si será posible que la intervención de los espacios públicos, en realidad podría ser aún notoria en esta ciudad, en la que nos encontramos bombardeados de imágenes de todo tipo, incluyendo las características

propias de la ciudad, como casas y sus texturas, edificios y sus colores o si pasaría simplemente a ser cotidiana e ignorada como le ha pasado al graffiti.

Con el desarrollo de este proyecto, me interesaba descubrir si una pieza con un lenguaje fuera de lo habitual y encontrada casualmente por un espectador indeterminado, sería capaz de hacer un cambio, en torno a la respuesta automática de indiferencia que se presupone tendrá un transeúnte, ante una intervención en la pared o banqueta o si sería capaz de notarla en el trayecto de su viaje, y me preguntaba: ¿Podría ser que ya estamos tan saturados de imágenes que somos capaces de anular cualquier tipo de información visual, incluyendo la que ofrece el arte público? Y la respuesta que obtuve a través de mis piezas, es que sorprendentemente las personas están abiertas y receptivas a su entorno y son capaces de disfrutar algo cercano al graffiti, entendiéndolas de una manera lúdica y recibiendo de buena forma, incluso son capaces de llevar consigo una pequeña parte de esa imagen.

En base a esto conforme esta tesis de la siguiente forma. En el primer capítulo se verá cómo, el arte callejero se transformó en una forma de protesta social y ahora provee a la gente de un espacio para discutir lo que está ocurriendo y cambiando en la propia ciudad y en todo el mundo. La presencia de estos tipos de expresión, ha abierto la puerta a una conversación entre los artistas y el público común que transita las calles de cualquier ciudad. Las imágenes en las calles hacen que la gente piense en las situaciones corrientes e históricas que le afectan a nivel individual, familiar, nacional e internacional. La mayoría de estas imágenes, las cuales son reconocibles, están cargadas de un gran poder, en cuanto a lo icónico,

lo simbólico, lo cómico, lo oculto, lo irónico, y lo estético. El estencil es una forma de arte en la cual el mensaje y diálogo que se pueda establecer con el espectador, son más importantes que el nombre del artista, pues la imagen y su calidad técnica se antepone al reconocimiento popular del creador. Lo que distingue al arte urbano de otras formas de arte es el tema del anonimato. En muchos diseños, faltan las firmas que identifican al artista, que le dan la oportunidad de ser reconocido por el público. Sin el cargo de fama, lo que queda es el mensaje o simplemente la imagen. Un compilado de estas imágenes lo podemos encontrar en los llamados black books, que son los cuadernos de trabajo de cada autor, sin embargo, estos cuadernillos son difíciles de encontrar fuera de las manos de su dueño. Personalmente comencé a desarrollar pequeños cuadernillos de trabajo que se transformaron en libros de artista, pues dejaron de ser bocetos o apuntes para ser piezas autónomas, que funcionaron como precedente para las piezas hechas para la calle. Teniendo dos formas de desarrollo de trabajo, por un lado piezas de gran formato dirigidas a un público indeterminado y por el otro piezas de pequeño formato con características más personales y dirigidas a un público menos azaroso.

En el segundo capítulo se tratarán algunos referentes como Banksy, quien me interesa, no tanto por el tema que desarrolla en sus trabajos, sino por la calidad que en ellos se vislumbra; pues a pesar de tener una influencia muy marcada de Blek le Rat, ha vendido su imagen a través del anonimato y de las imágenes que crea, pues la mayoría de ellas son una crítica abierta a la situación política de su país y a la sociedad de consumo; además, de que sus imágenes son formas reconocibles que nos dan un referente claro de la idea

que quiere transmitir. También se hablará de Blek le Rat por ser llamado “el padre del estencil”, pues fue él, el primero en intervenir su ciudad con estenciles. También me referiré a Basquiat, por los colores y el grafismo que desarrolló en sus obras pictóricas, mismas que utilizó con antelación en las calles del Bronx. Sus obras son una mezcla de collage, serigrafía y lenguaje publicitario; Y por último, me referiré a “Swoon”, quien es una de las pocas mujeres que intervienen las calles y quien se distingue de todos los demás por la poética que tienen sus trabajos y los materiales que usa.

Una parte determinante en nuestro país para el desarrollo del arte urbano, es la cuestión de la legalidad, que como ya sabemos está llena de corrupción por lo que se tocara este tema también.

En el tercer capítulo, desarrollé mi obra, usando imágenes sencillas que no son indescifrables para quien las mira, para que puedan propiciar un corte en el comportamiento mental habitual; con esto me refiero a que se inserte un elemento que salga de lo regular del paisaje, que rompa con la monotonía de la percepción y que invite a una reflexión distinta de la cotidiana, por ciertas características que lo conforman, como son: tamaño, forma y tipo de lenguaje, que trata de estimular al espectador a percibir algo fuera de lo convencional. Al estudiar el motivo al que me quiero referir, ya sea objeto , animal o cosa, realicé bocetos con los que armé libros de artista de cada pieza y fue aquí donde pude experimentar con materiales y técnicas sobre soportes que son más perdurables.

La temática que desarrollé en mis imágenes, es la que encontré en objetos pequeños, como por ejemplo: juguetes, animales, o plantas, cosas a las que

normalmente no miramos con mucha atención y que damos por hecho que conocemos. A estos objetos cotidianos les quité su función primordial y los tomé como elementos que forman parte de mi proceso creativo; una vez que fueron transformados en obra plástica, los liberé en un espacio público, con espectadores diversos, donde los resultados fueron inesperado, porque la gente no reaccionó uniformemente; pues algunos se asombraban y tomaban una parte de la pieza, otros se fotografiaban con ella, otros sólo la miraban.

Estos antecedentes de desarrollo nos refieren que para esta investigación, se siguió un método de carácter expositivo e interpretativo, pues a partir de distintos planteamientos con respecto al graffiti, estencil y demás modos de desarrollo de producción que describen al denominado pot-graffiti, desarrollé las posibilidades creativas de mis piezas.

Street Art

1.1.-Antecedentes históricos del Street Art en el Mayo Francés.

“La acción no debe ser una reacción, sino una creación”.

Graffiti del Mayo Francés en el Censiere.

Al pasar del tiempo el hombre ha evolucionado en todos los sentidos, por ejemplo en los modos de expresarse, los que han ido cambiando, según sus necesidades, surgiendo así una serie de diferencias que se reflejan en el campo de las artes, y las podemos ver en el uso y la transformación tanto de técnicas como de temáticas.

Estos cambios progresivos los podemos notar en aspectos como: estilos y soportes, incluso los lugares a los que estaba destinado el resguardo y exposición de las obras de arte, pues han cambiado. En la actualidad, ya no encontramos dichas obras solamente en iglesias o galerías, cosa que antes era muy común, en la actualidad vemos que calles y sitios públicos, son lugares ideales para mostrar y poner al alcance de un número mayor de espectadores la obra de muchos tipos de artistas; junto con esta transformación encontramos que esos cambios, también se han reflejado en sus temas, pues de ser sacros, pasaron a reflejar, entre otras cosas, la cotidianidad del ser, dejando atrás, por ejemplo, los motivos religiosos o el servicio al poder.

La revolución sociocultural de Europa es un ejemplo de esto, pues generó un clima propicio para el activismo, mismo que se desarrolló en el espacio público y cotidiano, donde se generó un tipo de arte más bien rebelde y transgresor, dejando de lado las prácticas artísticas objetuales.

A mediados de los años 90 surge un término denominado “street art”. El surgimiento de este término es moderno, si lo comparamos con la costumbre que ha tenido el hombre desde la antigüedad, de plasmar signos y símbolos sobre las paredes. Sin embargo, éstos lo hacían de un modo más bien descriptivo de la vida cotidiana; pero en la historia del arte, encontramos otro referente más próximo a lo que podría entenderse como street art y es el arte contextual, que según Paul Ardenne se entiende como: “el conjunto de las formas de expresión artística que difiere de la obra de arte en el sentido tradicional”.¹ Podemos mencionar aquí varios ejemplos como : el body art, el video arte, el land art, del cual vemos una muestra en la siguiente imagen, que fue captada como registro de hecho.² Cabe mencionar que la mayoría de estas corrientes surgen en el siglo XX. Ardenne nos dice que la primera cualidad del arte contextual es “que no puede pasar por alto su relación con la realidad”,³ lo que sugiere que debe existir una relación entre la pieza, el creador, su entorno y lo que en éste ocurre.

¹ Ardenne, Paul, *Un arte contextual*, España, Cendeac, 2006, p. 10.

² Un estudio detallado de estos términos y corrientes se puede encontrar en: Guasch, Anna María, *El arte último del siglo XX*, España, Alianza, 2000, p. 597.

³ Ardenne, Paul, *op. cit.*, p. 13.



Robert Smithson.

Spiral Jetty from atop Rozel Point

Abril 2005.

Hoy en día encontramos que cuando un artista desarrolla sus trabajos, ya no lo hace solamente dentro de su estudio, sino que sale a las calles y modifica su entorno, su espacio cotidiano; la realidad del individuo interna y externa se convierte en el tema principal en sus creaciones, sin anteponer la estética; lo que influye en el modo de desarrollar, crear y percibir las obras. Esto nos refiere a que las prácticas artísticas, se han venido desarrollando de un modo diferente al tradicional y han llevado a los creadores a explorar nuevos medios e ideas para expresarse, para hacerse escuchar, opinar e incluso crear debates usando estos espacios públicos, que se presentan amplios y sin limitaciones.

Paul Ardenne menciona otra característica del arte contextual, que es “un arte del mundo encontrado”,⁴ y la describe como la realidad vivida como un abanico de acontecimientos, como el referente que va a utilizar el artista a su antojo, sin que necesariamente tenga una relación o parta de la idea de ser exhibido o creado para los espacios destinados tradicionalmente al arte y menos bajo el criterio del “buen gusto”; lanzando así la pieza artística a otro tipo de escrutinio: el público, sin poder medir de antemano las consecuencias de la interacción de la pieza con su entorno y los receptores .

En el arte contextual, podemos notar un ímpetu generador, con base en la sociedad y la realidad colectiva. Como ejemplo me referiré a los Situacionistas, que surgen durante 1968 en lo que se conoce como el Mayo Francés,⁵ donde el arte sobrepasó el ámbito individual, para apoyar el movimiento social, transformándolo en un instrumento crítico en contra de los acontecimientos que aquejaban a los franceses, como el distanciamiento de los diferentes sectores que conformaban la sociedad; así como los intentos de los estudiantes por participar en las movilizaciones obreras, los llevaron a enfrentamientos con la policía, lo que desembocó en la unión de estos dos grupos y un llamamiento a huelga general que provocó tal revuelo que a los pocos

⁴ Ardenne, Paul, *ibIdem*, p. 28.

⁵ El antecedente de este movimiento se encuentra en la llamada Comuna de París de 1871, que fue un movimiento que surgió a partir de un intento por parte de Prusia por invadir París tras el conflicto que habían tenido, y para evitarlo, la clase proletaria se organizó para defender su territorio tomando mando y decisiones en asuntos políticos.

días, Francia tuvo que encarar problemas como la escasez de todo tipo de productos y servicios básicos, necesarios para poder desarrollar la vida diaria, que iban desde la energía eléctrica, los combustibles como la gasolina, e incluso los llamados productos de primera necesidad. Era una época en la que se reflejaba y manifestaba todo el malestar y descontento que arrastraba la sociedad francesa. En ese momento, el arte se utilizó como medio crítico, como un arma al servicio de la sociedad, para luchar por la libertad, los situacionistas creían que la revolución tendría sus orígenes en las experiencias vividas, si la revolución tenía alguna posibilidad, sería a través de un cambio en la vida cotidiana y los aspectos de la existencia. Las energías de una nueva revolución provienen, según ellos, del rechazo al aburrimiento y de la insignificancia en que la inmensa mayoría de las comunidades y personas se ven obligadas a vivir. Lo urbano aparece para los situacionistas como el escenario perfecto de la alienación, pero también aparece como una unidad básica para la recuperación del conjunto de la vida. La influencia de la ciudad sobre los sujetos, la deriva como forma de apropiación de la ciudad, llevan al sujeto a convertirse no sólo en creadores o espectadores, sino en “vividores” de la ciudad.

Durante las protestas del mayo Francés, los estudiantes de la Sorbona realizaban acciones artístico-políticas,⁶ destacando las pintas y graffitis

⁶ Cabe mencionar que a principios de los años sesenta la relación entre arte y política ya había sido analizada por el presidente Chino Mao Zedong, quien encabezó la revolución cultural proletaria a partir de su “Libro rojo” en donde se hacía un análisis de dicha relación.

en los que se podían leer cosas como: “El arte ha muerto, liberemos nuestra vida cotidiana”, “La acción no debe ser una reacción, sino una creación”, “La imaginación toma el poder”.



Autor desconocido

Graffiti

Mayo Francés de 1968

Esto evidencia que los signos que están plasmados en las paredes de la calle, no están al margen de lo que ocurre en el entorno de quien los plasmó, tienen una vinculación clara con el tiempo y su suceder, además nos hace referencia de las relaciones que surgen en cuanto a la construcción y relación de la ciudad con los habitantes. Lo que nos lleva a observar que esto, no sólo puede ser un terreno para la creación artística callejera, sino que se convierte en un referente histórico de la situación social, económica y política imperante en ese momento. Los situacionistas,

por ejemplo pretendían conjugar el arte de vanguardia con la izquierda revolucionaria.

Los jóvenes franceses de los sesentas, estaban oponiéndose a corrientes artísticas como el Pop Art de Norteamérica, estando a favor de intensificar las relaciones entre arte e ideología y hacia finales de esa década se encontraban a favor de una revolución cultural y moral que estaban radicalizadas gracias a personajes como Guy Deboard quien participó activamente en estos acontecimientos, insertando términos como el “detourment” que consiste en la utilización de elementos artísticos preexistentes, para crear otra cosa diferente, a partir de la mezcla de ellos, donde pierden su importancia y significación inicial, para dar paso a otro, el que enriquece la suma de los elementos tergiversados. Bajo la práctica de esta actividad, se pierde la individualidad, para llegar a la colectividad de un modo sencillo. Esta junto con la “derive”, término acuñado en 1952, que se refería a un modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana, que consiste en pasar apresuradamente y vagar en ambientes variados; esta acepción viene del término deambular, que implica una acción que se relaciona con una experiencia “psicogeográfica”, la que se refiere según Deboard a los efectos que el entorno produce en las emociones y el comportamiento de los individuos. Fueron conceptos claves para la Internacional Situacionista de la que Deboard fue uno de los integrantes que la fundaron y fue constituida en 1957. Tenían como propósito crear un arte total, que superara lo que habían hecho el dada y el surrealismo, con teorías como la de la descomposición de la cultura y el debilitamiento de la personalidad,

bajo el capitalismo industrial y la sociedad de masa. Junto a personajes como Toni Negri, Herbert Marcuse y Gilles Deleuze.

Los situacionistas, pretendían crear en las calles, ambientes que liberaran el comportamiento pasivo de la gente, que los sacara del aburrimiento.



Autores desconocidos

Serigrafía

Carteles del mayo Francés de 1968

En el marco de la revolución cultural y artística del Mayo Francés, se tomaron como puntos de acción lugares como La Facultad de Humanidades de la Universidad de Nanterre, La Universidad de la

Sorbona, las calles de la ciudad (en especial las del Barrio Latino),⁷ las aulas de la Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts y la École des Arts Décoratifs, los que fueron transformados en talleres temporales, donde se cuestionaban las prácticas artísticas desarrolladas de modo tradicional, la principal producción de estos talleres fueron carteles hechos con serigrafía, en los que según Anna María G., más que la imagen, lo que importaba era la agresividad y la corrosividad de los mensajes dirigidos a la movilización de los estudiantes y trabajadores y a la desestabilización del sistema social y del propio sistema artístico.⁸

En esta época se exaltó el carácter de colectividad, sobre el carácter de individualidad de la producción, con consignas como “Taller popular sí, taller burgués no”, pues el trabajar en el taller era dar apoyo al movimiento de los trabajadores y la huelga. En el terreno artístico este movimiento encontró eco, no sólo en los artistas, sino en los galeristas y críticos de arte. Se puede decir que durante el período del Mayo Francés, se vivió un apogeo de las culturas underground y se antepuso el hecho social, sobre la individualidad, haciendo de la obra artística un arma, que podía ser usada por la sociedad, de manera perturbadora, espontánea o como un instrumento de crítica.⁹

⁷ En este lugar jóvenes artistas realizan los primeros carteles revolucionarios, siendo esta técnica, la del cartel, una de las influencias más importantes para la intervención de espacios públicos, como lo vemos también en el movimiento del 68 en México. Hoy día entre la gente que usa este medio es conocido como “Propa”.

⁸ Guasch, Anna María, El arte último del siglo XX. Del posminimalismo, a lo multicultural, España, Alianza, 2000, p.120.

⁹ En últimas fechas vemos que la propa es utilizada como un arma pacífica contra el gobierno, como lo vemos con las marchas de #132 al pegar “propas” con

Una dificultad que ha estado presente a lo largo de la historia del llamado street art,¹⁰ es que pocas veces se considera que éste tenga algún valor, de cualquier tipo, ya sea estético o de técnica o que tenga calidad en su manufactura. Es más, en el más radical de los casos, ni siquiera es considerado como algo con relación al arte, su carácter callejero lo ha estigmatizado y delegado en muchas ocasiones, sólo a una práctica de mal gusto. Aunado a esto, el carácter experimental que presentan muchas, sino es que la mayoría de las piezas del street art, lo alejaba del medio artístico que en el pasado se regía, por características demasiado precisas, por ejemplo, los temas, las formas, las técnicas, inclusive los mismos soportes y sus preparaciones.

El término “street art”, encierra todas las variantes artísticas que son realizadas en las calles y ha evolucionado como todas las artes y movimientos artísticos, que han reflejado un cambio a medida que la sociedad los sufre; también estos pueden ser de diferentes tipos, como sociales, políticos o culturales; sin embargo en el caso particular del graffiti, su esencia sigue siendo transgresora. La inclusión de plantillas, stickers, mosaicos, carboncillos, etc. así como los temas que se tratan, han modificado el uso del término graffiti a post-graffiti.¹¹

mensajes contra el entonces candidato Peña Nieto y que pudieran ser fácilmente removidas para evitar “el vandalismo” que implica la pintura de aerosol.

¹⁰ Dentro de este término, encontramos inmersos al graffiti, post graffiti y el ahora llamado neograffiti y técnicas como el estencil, las propas, los stickers, etc.

¹¹ Hig Urban Folz, Art, Spraycan Art y Post-graffiti, dan nombre a las estrategias de absorción del que ha sido objeto el street art para poder transformarlo en un producto de fácil comercialización.

El término street art, se comenzó a utilizar entre los 60 y 70, se usaba para referirse a artistas como Basquiat y Keith Haring. Se puede decir que el street art se ha desarrollado, paralelo a las definiciones que han acompañado al arte, dependiendo de sus características y etapas; sin embargo, a diferencia de las grandes obras de arte que han perdurado a lo largo de los años, incluso siglos, muchas obras del street art se han perdido, por el carácter efímero que dan los espacios abiertos como las calles, bosques, playas y demás lugares que ha tomado como campo de operación. Dentro del área del graffiti existen algunos personajes como: Harald Naegeli conocido como “el rociador de Zurich” de quien Johannes Stahl menciona: “Después de varios años , las pocas figuras tuyas que todavía permanecen en Zurich han sido ampliamente aceptadas. Algunas de ellas son muy apreciadas, se utilizan en publicidad y se buscan soluciones para conservarlas e incluso restaurarlas”.¹² Cabe mencionar que Naegeli tuvo una formación de artista clásico, pues estudio artes en la Beaux-Arts del Des de Ecole.¹³ Encontramos otros artistas que han hecho street art en una rama diferente al del graffiti como ejemplos Christo con sus intervenciones urbanas.

Es en lugares como París, Londres y Berlín donde se pueden encontrar las más recientes tendencias y modos de trabajo del street

¹² Stahl, Johannes, Street art, España, H.F. Ullmann, 2009, p. 21.

¹³ Beaux-Arts del Des de Ecole: Escuela de bellas artes en Francia. A esta escuela asistieron muchos de los grandes artistas de Europa, algunos de ellos fueron Degas, Ingres, Monet, Renoir. La estética que se impartía en este recinto era a partir de las antigüedades clásicas con sus formas idealizadas.

art, y es justo en París donde se encuentra uno de los principales referentes del street art, a quien se conoce como Blek le rat quien es de origen francés y se le considera como figura fundadora del street art, lo que causa una gran controversia, pues no es un secreto que allí se esfuerzan desde hace mucho, por mantener los americanismos fuera no sólo del lenguaje, sino de su cotidianeidad; y es claro que el término street art es proveniente de los Estados Unidos Americanos, El hecho de que se le aplique el calificativo de “Padre del estencil” a Blek no es por casualidad, sino porque fue el primero en usar la plantilla para hacer sus dibujos.

Este fenómeno del street art, se ha transformado de un medio de crítica y comunicación clandestina a un medio de auto-expresión y un juego creativo, además de que ha transformado las calles, en salas de exposición al aire libre, pues muchos de los artistas que están exponiendo dentro de las galerías, están paralelamente trabajando en las calles, dándole la oportunidad a la gente que nunca visita las galerías, de entrar en contacto con su obra de una manera mas lúdica y casual.

1.2.- Características del graffiti, stickers y “propas”.

“El que pinta pared y mesa demuestra su bajeza”

Dicho popular

A la práctica de dibujar y esgrafiar paredes se le denominó graffiti, este término se relaciona con el vocablo italiano sgraffire y con el término sgraffiti, que es como se le denomina a la técnica de decoración de fachadas, según la cual se superponen varias capas de revoque (cubierta que se pone en una pared principalmente de cal y arena), antes de que se seque, el artista hace incisiones en forma de línea y levanta amplias zonas de la capa superior.

Raffaele Garucci dio a conocer el término graffiti en 1853 refiriéndose a inscripciones encontradas en los muros de Pompeya, que hacían referencia de la vida cotidiana, y a escrituras populares con que los romanos tenían por costumbre adornar las paredes. Con la técnica ya mencionada del sgraffiti se encontraron sobre dichas paredes, comentarios sobre política, anuncios de servicios de prostitución, declaraciones de amor, hechizos, maldiciones, agradecimientos a los dioses, incluso saludos personales.



Autor desconocido
Graffiti
Pompeya
1876

Algunos graffitis sugieren que existían escribas de pared, por ciertos anuncios políticos o de circos. Sin embargo Raffaele Garucci, resalta el carácter extraoficial de dichas inscripciones, en donde también se ven reflejadas la imaginación y vida cotidiana.

Se retoma y populariza el término graffiti a finales de los años 60, dentro de las comunidades minoritarias y marginadas de los suburbios de los Estados Unidos, y en el transcurso de los 70 se asocia con algunas culturas underground, lo que no lo aparta de sus orígenes callejeros, sino que lo reafirma.

Es principalmente en los lugares que representan o significan algo importante en la vida personal, en donde podemos encontrar marcas dejadas por los visitantes, pueden ser concurridos o aislados; en dichas marcas podemos encontrar expresados desde sentimientos hasta ideas

políticas, ya sea con palabras o con dibujos. Al respecto Johannes Stahl dice: “Al contrario que el arte se ejecuta en las paredes de un taller privado, el street art está presente en el ámbito público, al cual toda la gente tiene acceso. Lo primero que transmiten los artistas con sus cuadros es el hecho de existir; al mismo tiempo, trasladan sus propias inquietudes al lugar y lo ocupan con una concepción propia e individual”.¹⁴ Ejemplo de esto es la obra de Antoni Tàpies, quien en el libro “Comunicación sobre un muro”, comenta que los recuerdos de su adolescencia y primera juventud, que pasó encerrado a causa de la guerra y el drama que sufrían en medio de la catástrofe, se dibujaban y quedaban inscritos a su alrededor y contribuyeron a que en 1945 sus obras tuvieran algo que ver con los graffitis y el mundo de protesta reprimida y clandestina, pero llena de vida, que llenaban los muros de su país; incluso la obra de Brassai, con sus fotos de graffiti fueron una influencia en él.

El ensayista y fotógrafo Frances Brassai, cuestiona la necesidad de autenticidad del graffiti, como elemento de referencia para el arte contemporáneo de aquel momento, a través de la revista *Minotaure*, en el año 1933, órgano central de los surrealistas parisinos, en donde publica un ensayo llamado “Desde las paredes de las cavernas al muro de la fábrica”. Brassai estaba convencido de que esas manifestaciones “de poca importancia”, eran de hecho una emancipación del mundo de los sueños, una verdadera esencia de la realidad. En esa misma publicación, refiere que entre los ideales con que debe cumplir el graffiti son: nombrar la verdad, obedecer a una necesidad fisiológica y ser una disciplina estricta; y menciona: “su ley

¹⁴ Stahl, Johannes, op. cit., p.16.

es vinculante, pone patas arriba todos aquellos sistemas estéticos que se han introducido tan trabajosamente. La belleza no es el objetivo de su creación, sino la recompensa.” Paul Ardenne se refiere al graffiti como una de las mejores pruebas que existen del deseo de una afirmación, sin justificación estética.¹⁵

Con el fin de estudiar los orígenes de estos motivos, Brassai genera diversos ensayos breves, para estudiar los orígenes de estos dibujos, clasifica las fotografías de los graffiti que encuentra y va, no sólo acopiando, sino clasificando y comentando bajo las siguientes categorías: Paredes, rostros, animales, amor, muerte y magia; además de que llevaba una libreta, donde iba apuntando la dirección exacta donde encontraba algún graffiti que despertara su curiosidad, con el fin de volver más tarde para fotografiarlo con una mejor luz o para volver años después, para ver cómo se había transformado con el paso del tiempo, además de que hacía algunas anotaciones de las formas y dibujos que encontraba. En 1959 publica un libro para el que toma una foto de un mural de Picasso, quien le menciona que a menudo dibujaba sobre las paredes de la calle.

Para los pintores, plasmar una firma en sus cuadros es en muchos casos un elemento importante al terminar la obra; en muchos casos se trabaja y desarrolla una tipografía especial y diferente a la que se plasmaría en cualquier otro lugar, esa firma muchas veces nos refiere a la autenticidad de una obra. En el ámbito callejero del graffiti encontramos que la propia firma es la obra y consisten en crear letras con una muy complicada tipografía, que resultan la mayoría de las veces difíciles de leer. Y es en Nueva York donde

¹⁵ Paul, Ardenne, op. cit., p. 47.

se refiere el surgimiento de estas llamadas “Piezas”,¹⁶ específicamente dentro de las redes y vagones del metro. Las primeras piezas encontradas en dichos lugares se atribuye a un hispano que firmaba como “Julio 204”.¹⁷ Esta práctica y sus características predominantes están ligadas fuertemente a las subculturas imperantes en el momento de la realización de dichas firmas; tales como música, ropa, peinados y acontecimientos de la vida cotidiana; el plasmar una firma sobre la pared es de las prácticas más frecuentes y antiguas dentro del graffiti. De esta práctica Ardenne dice: pintar con spray apresuradamente, en un gesto de conquista y de recubrimiento de las superficies urbanas, su seudónimo, signo de reconocimiento y nombre tribal a la vez: que sea de naturaleza narcisista o que emane del deseo de una expresión directa y democrática, ese gesto refuerza la tesis del arte como asunto de existencia, al contrario del arte como discurso construido o como simple ofrenda de formas plásticas.¹⁸ Las piezas se han transformado al paso del tiempo y han surgidos los llamados “throw-ups”,¹⁹ “tags”²⁰ y “blockbusters”²¹ que mantienen el carácter de la firma.

¹⁶ Se les llama “Piezas” a las firmas de gran formato hechas con letras muy trabajadas y con varios estilos, por ejemplo el estilo 3d que se obtiene a partir del modo de rellenar las letras, dando brillos y sombras que dan el efecto de volumen, de este estilo se deriva el 3d wildstyle, que es solamente añadir una sombra al wildstyle, que es el estilo de las letras que se entrelazan unas con otras. Hay dos tipos de wildstyle: estáticos y con movimientos, los estáticos son más cuadrados, predominando la línea recta, en cambio el que tiene movimiento utiliza cualquier tipo de línea, ya sea recta o curva que haga alusión a un efecto de movimiento y el 3d model pastel, en éste ya no se delinear las letras y se trabaja letra por letra, por lo que muchas veces cada letra tiene diferente dirección y volumen, implica un trabajo más fino.

¹⁷ Guasch, Anna María, op. cit., p. 367.

¹⁸ Ardenne. Paul, op. cit., p. 48.

¹⁹ Throw-ups (también se les llama bombas o vomitadas) se le denomina a las firmas que carecen de diseño elaborado, suelen ser letras de globo o bomba, en ocasiones no se rellenan o son sólo de dos colores, uno que delinea y el otro que

En la actualidad, día con día aparecen nuevos elementos sobre las paredes con tal rapidez, que no se puede contar con seguridad que alguna pieza dure mucho tiempo, y en el caso de que durara, sería inevitable la transformación por causa de la superposición de más y más elementos, al grado de quedar cubiertos unos con otros;²² otro motivo más que las vuelve efímeras, como la mayoría de las piezas del street art en donde por los materiales usados como lo son el papel, en el caso de la “propa”, reafirman esta característica al ser desgastados por los elementos naturales como lo son la lluvia, el aire, el sol, etc. En la historia del graffiti, encontramos que hay piezas históricas protegidas por el estado, las que en su mayoría vienen de una aguerida lucha social, como ejemplo tenemos las pintas “AEIOU”, que eran el símbolo callejero de la resistencia austriaca contra el tercer Reich; que significaba “Austria erit in orbe ultima”: Siempre existirá Austria en el mundo. En la actualidad el graffiti se ha ocupado un poco menos de la cuestión política para buscar un poco más la estética ,y vemos cómo a partir de las letras y sus deformaciones, el graffiti se ha transformado de escritura a pintura, pues

rellena, en la mayoría de éstos, son pocas letras las que los conforman, lo importante de éstas es tener una gran cantidad de firmas en la ciudad.

²⁰ El tag o hand style es una firma plasmada rápidamente, en su mayoría son hechas con plumón negro, aunque ahora se usan hasta ácidos para que sea prácticamente imposible borrarlo. Los primeros tags estaban conformados por dos datos, el nombre o sobrenombre y un número, el que normalmente pertenecía a la calle en que se vivía. Se dice que el tag es la primera manifestación del graffiti.

²¹ Los blockbusters son letras cuadradas que ocupan espacios muy grandes, normalmente son usados para cubrir otras piezas, en su mayoría son pintados con rodillo y no con aerosol.

²² Se dice entre los artistas urbanos, que por respeto no debes intervenir sobre el trabajo de otros, sin una aprobación previa, puedes trabajar en ese espacio hasta que el tiempo, la limpieza de la ciudad o algún otro elemento externo elimine la pieza, sin embargo la superposición de elementos es evidente.

lo que comenzó como una firma, se ha transformado en imágenes pictóricas abstractas, como lo podemos ver en la siguiente imagen



“Seak”
2007
Los Ángeles.

La palabra graffiti se ha usado para referirse a cualquier manifestación, que implique una intervención en las paredes de las calles; sin embargo, encontramos que dependiendo las características de la imagen y los materiales usados para crearla, las hace recibir un nombre particular, por ejemplo: Las plantillas, esténciles²³ o pochoir que causaron un gran revuelo, por ser un método bastante eficiente, pues se puede trabajar en casa y llegar al lugar a plasmarlo de un modo más certero y rápido, pues ya no se tiene

²³ Para ver trabajos realizados con esta técnica se puede revisar el libro Mextencil Montessoro, Flavio y Vargas, Edgar, Mextencil, México, La Gunilla, 2008.

que hacer el dibujo a mano alzada en el lugar elegido, sino ya sólo rellenar los huecos recortados de la plantilla.



Blek Le Rat
Hombre Gritando.
Plantilla
1985
París

La rapidez es un elemento importante, cuando se trabaja sin el permiso del dueño de la pared. Los esténciles tienen el plus de que puedes reproducir muchas veces la imagen trabajada una sola vez sobre cartón, papel Kraft, incluso materiales plásticos como micas y radiografías; la mayoría de los esténciles son en color negro, sin embargo podemos encontrar muchos que se trabajan con más colores, como negro, gris y blanco, cada uno trabajado en una plantilla diferente que al ser pintado sobre la superficie, da como

resultado una imagen con volumen. Se dice que Blek le rat es quien introdujo esta técnica al mundo del graffiti.²⁴

Otra técnica de intervención es el sticker o pegatina,²⁵, que es otro medio al que se recurre muy frecuentemente, por su fácil reproducción, además de que no necesitas saber dibujar para producirlas; pues se pueden hacer a partir de imágenes impresas sobre papel autoadherible o vinilo, aunque las encontramos también hechas a mano, como piezas únicas.



Mr. Fly
Dr. Rabias
Stickers en la ciudad de México
2010

Son rápidas de colocar, sin embargo tienen límites de tamaños porque al menos en nuestro país, el tamaño comercial de este material es de un pliego,

²⁴ Stahl, Johannes, op. cit., p. 106.

²⁵ Stahl, Johannes, en su libro "Street Art" la define también como "cutouts".

además de que al momento de pegarlo, al manejar formatos grandes, se necesita tiempo para hacerlo de una forma limpia y estética y la ilegalidad requiere rapidez.

Otra técnica es la llamada propa o cartel, que es una imagen plasmada sobre papel, sin importar cuál sea el medio que se usó para la impresión, puede ser serigrafía, una fotocopia, un estencil, un collage, etc. Swoon, es una chica que hace uso de esta técnica, quien utiliza cortes y pintura para crear sus piezas. Los orígenes del uso de la propa en las calles, los encontramos como ya lo vimos, en el Mayo Francés, ésta práctica se extendió hasta nuestro país tras los acontecimientos de 1968. Encontramos que los estudiantes de San Carlos y la Esmeralda participaron activamente en la creación de carteles, pegas, volantes, etc. El carácter que tenían era de protesta, igual que los creados por los franceses; sin embargo, en los últimos años hemos encontrado una nueva forma de usar el graffiti en cualquiera de estas modalidades, pues ha sido reinventado por artistas que tienen una formación dentro del campo de las llamadas artes visuales, lo que los lleva a desarrollar más la plasticidad y experimentación tanto en temas como materiales.



Swoon

Propa

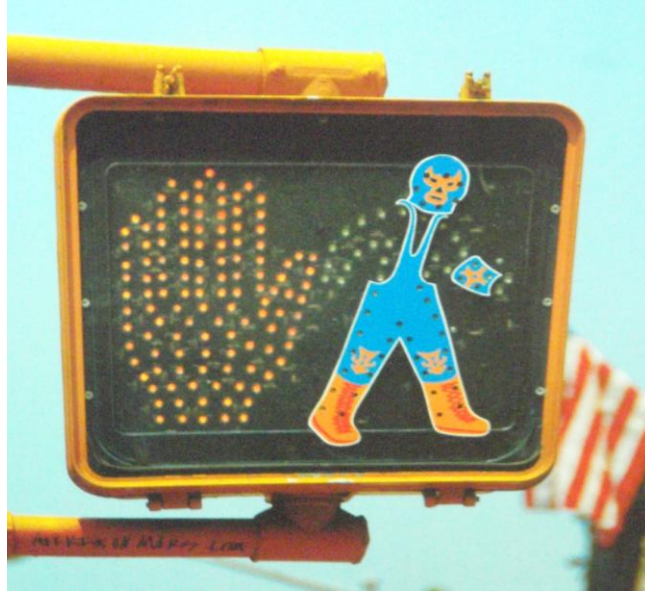
2009

A menudo estas intervenciones interactúan con el paisaje urbano, otras añaden algo en lugar de agredirlo, desfigurarlo o destruirlo, haciendo que la palabra “vandalismo”, que muchas veces lo define, quede en entredicho.

Las características que presenta el entorno urbano, hacen que cada pieza tenga sus propias necesidades y cualidades al presentar variaciones en ellas, ya que dependiendo de las características particulares que presentan las superficies, como por ejemplo las texturas y la propia vida de la pared, que se refleja en cuarteaduras, agujeros, etc., es lo que le dan un carácter único a cada pieza y condicionan su resultado.

La intervención en las calles, ha ido más allá de las paredes, pues la vemos sobre anuncios, cambiando o censurando su contenido, señales de tránsito,

marquesinas, etc. Casi cualquier superficie de la ciudad es susceptible a ser trabajada y su elección depende del objetivo.



Thundercut
Sticker
2009



Autor desconocido
Intervención con sticker
México. DF
2010

A lo largo de los últimos años, hemos visto una proliferación del arte callejero en todas sus formas, tales como intervenciones, acciones, graffitis, etc. Las calles están abarrotadas de imágenes hechas a partir de muchas y variadas técnicas, como las ya mencionadas, todas bajo la idea primordial del graffiti, la protesta, la inconformidad e incluso el ego de quien lo hace. En los últimos años lo encontramos compitiendo con la publicidad en la calle, invadiéndolo todo, sin embargo, el camino que ha tomado para crecer y desarrollarse se ha perdido dentro de la moda, donde el carácter ilegal de

éste, es lo que más impulsa su realización, más que el carácter artístico o de protesta que lo caracterizaba; lo que ha desembocado en un montón de piezas sin sentido, vacías, que afean y agreden a la ciudad y sus habitantes. Por tal razón me parece importante tratar este tema, que nos lleve a conocer el trasfondo del graffiti, para así poder explotar las características que puede aportar al mundo, no sólo del arte, sino de la vida cotidiana, donde realmente habita. Estas imágenes tienen gran importancia, porque al estar realizadas de un modo diferente al que normalmente lo hace la publicidad, te obligan a mirarlas y pueden despertar tu conciencia y percepción de un modo diferente al que estamos acostumbrados a ver, en una ciudad fragmentada como ésta, que está llena de tráfico, stress, etc., sin embargo corren paradójicamente el riesgo de volverse imperceptibles, pues la calle, es el lugar en donde las personas se pueden poner en contacto entre sí por necesidad o gusto y crear una interpretación propia, fuera del entorno conocido, como puede ser la casa, la oficina o los microentornos que producen las televisiones, computadoras, celulares, etc.

1.3.- Black Book

Entre los artistas callejeros, es una práctica común el uso del llamado “Black book”, que surge de la necesidad de tener sus bocetos a la mano. El nombre surge del carácter implícito que los libros negros tienen, de contener información prohibida. Estos libros se van formando a partir de la recopilación de los bocetos realizados con distintos materiales como plumones, acrílicos, lápices de color, recortes, fotos de lugares a intervenir, etc. hasta stickers; tanto propios como recolectados, ya sea de la calle o proporcionados por los mismos artistas que intervienen con ellos la ciudad. Una parte importante, pero no determinante de los Black Books es la participación de otros, ya sea con bocetos, stickers, firmas, etc. cualquier elemento que la pueda enriquecer y de algún modo elevar su valor. Craig Castleman, en su texto “Los Graffiti”, refiere: Cuando un escritor de poca monta se encuentra con otro más famoso, suele mostrarle un gran respeto y pedirle un autógrafo para su cuaderno negro.²⁶ Se suele llevar esta libreta a todos lados, pues no se sabe en dónde podrás encontrar a alguien que pueda intervenirla y normalmente son llevadas a los lugares en los que el dueño va a intervenir el espacio, para tener el boceto a la mano. En estos Black books podemos encontrar bastantes similitudes por sus características con el llamado libro de artista.

En los libros de artista, al igual que en los Black books, vemos que se va más allá de lo que sería un libro tradicional, pues a diferencia de lo que estamos acostumbrados a ver en los libros de texto convencionales, en estos nuevos libros vemos que el texto no siempre es necesario, pues pueden

²⁶ Castleman, Craig, Los Graffiti, España, Gustavo Gili, 1982, p. 89.

contener cualquier forma de expresión a base de signos como los son los dibujos. Ulises Carrión lo explica de la siguiente manera: "En un libro viejo todas las páginas son iguales, el escritor siguió al escribir su texto, únicamente las leyes secuenciales del libro. Las palabras pueden ser diferentes en cada página; pero cada página, en tanto que tal, es idéntica a las precedentes y a las que siguen. En el arte nuevo cada página es diferente; cada una es creada como un elemento individual de una estructura (el libro) en la que tiene una función particular que cumplir".²⁷

Este sentido de construir con elementos nuevos y diferentes, lo vemos reflejado hasta en sus características externas formales, pues también aquí y no sólo en el contenido podemos encontrar que tienen un sin fin de formas, como los ejemplos que menciona Raúl Renan : "Hojas sujetas en uno de sus ángulos superiores con un cordón textil, hojas sueltas que a modo de colección hallan su anaquel en una bolsa de mandado, hojas sueltas en una caja plegada, un acordeón de impresión irregular",²⁸ o incluso como la imagen que vemos a continuación.

²⁷ Carrion, Ulises, El arte nuevo de hacer libros, Suplemento literario Plural: Crítica y literatura del periódico mexicano, Excélsior, México, 1975, p .4.

²⁸ Renan, Raúl, Los otros libros distintas opciones en el trabajo editorial, México, UNAM: 2010, p. 15.



Estela Garber
Libro de artista
Mixta
2009

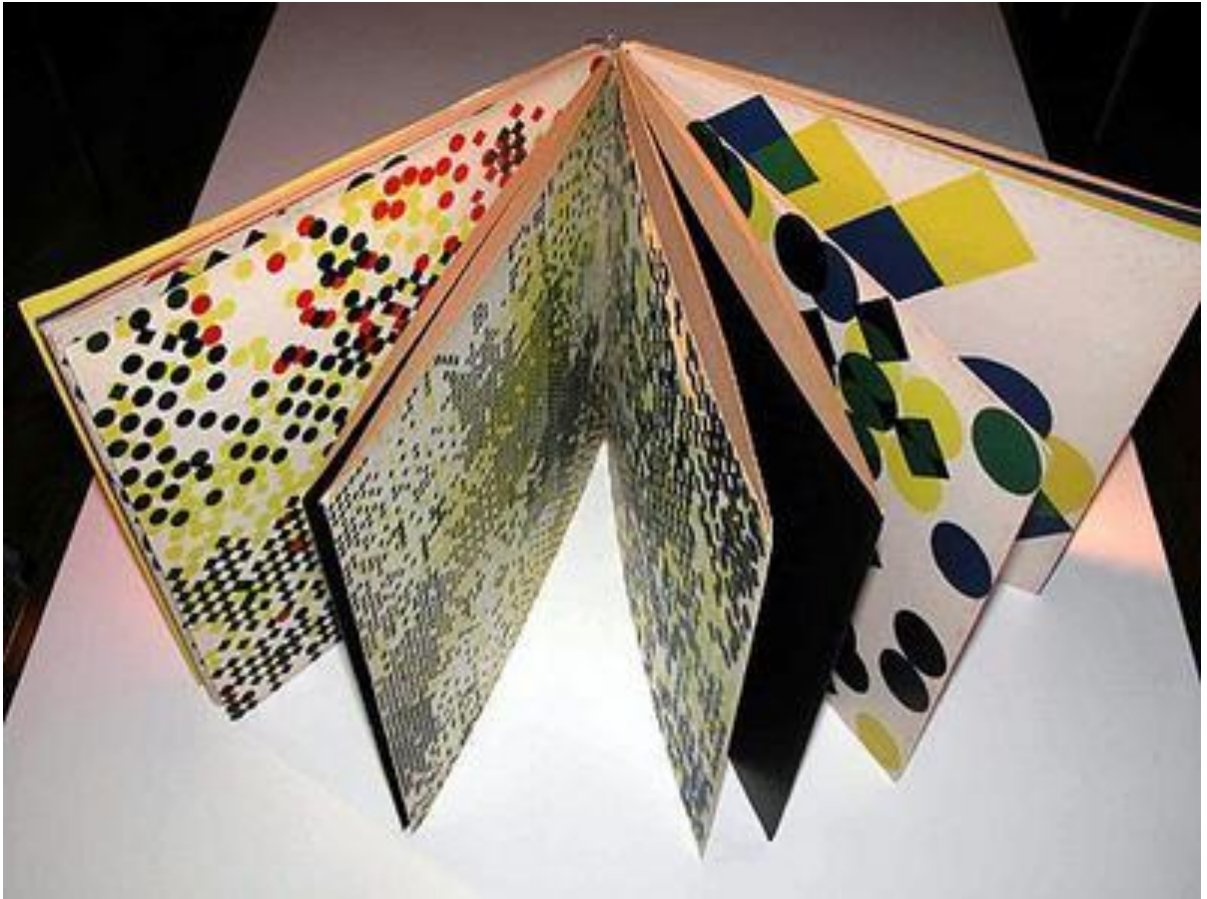
José Emilio Anton²⁹ dice : Algunas obras son juegos visuales y táctiles y otras soportes para difusión de ideas o manifiestos.

²⁹ Anton, José Emilio, Un género que renueva el mundo visual “El libro del artista”, Catálogo exposición: El libro de artista, El libro como obra de arte, Instituto Cervantes de Munich, 1994, p. 6.



Mr. Fly
Le Roy
Stickers
2011

El surgimiento de esta nueva forma de hacer libros, viene con los surrealistas, Fluxus, el pop art y en general con los movimientos de vanguardia. Dieter Roth fue uno de los primeros en experimentar con todos los elementos que conforman un libro como, papel, encuadernado, tintas, etc, pues encontró que en las formas y materiales que ofrecían los libros, estaba el vehículo ideal para el desarrollo de sus ideas artísticas. Así entre 1954 y 1957 preparó Kinderbuch (libro para niños compuesta por 28 páginas y formas geométricas y cortado en dados. Este libro fue destinado para el entretenimiento de niños en 1956, produjo 5 de ellos que contenían

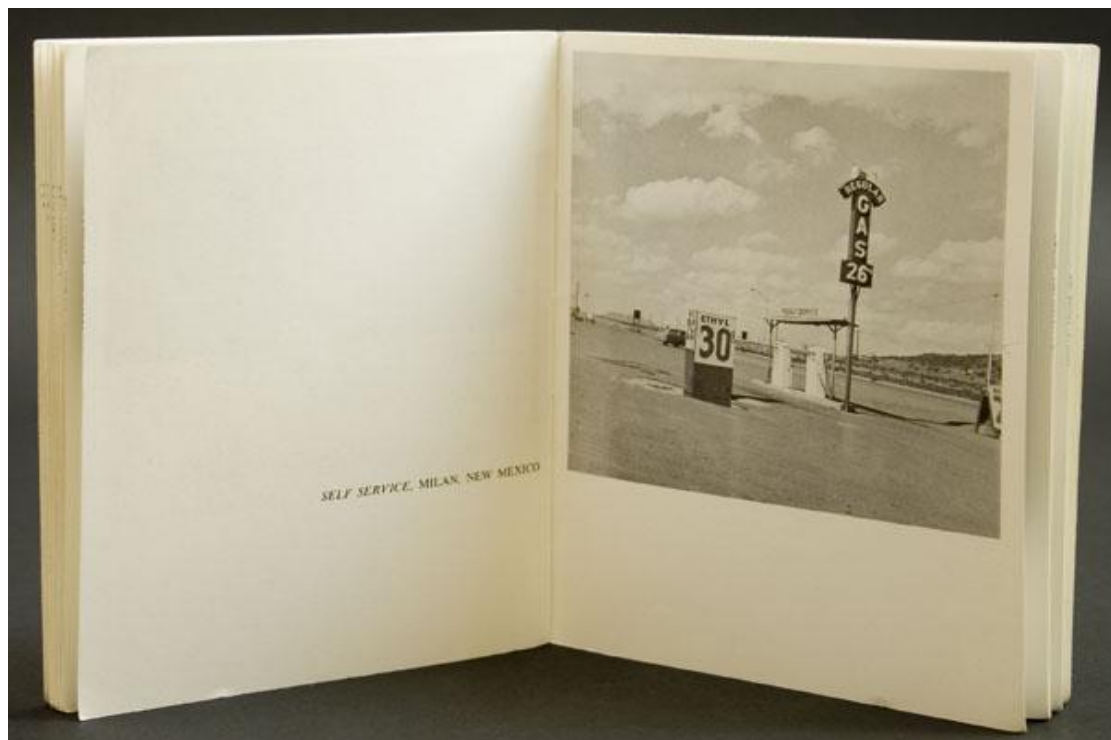


Dieter Roth
Kinderbuch
1954

páginas escritas a máquina de aproximadamente 15x15 cm y su encuadernación estaba hecha a base de tornillos. En 1956 creó Picture book, que era a base de hojas de plástico transparentes y coloreadas con agarraderas en forma de dados, de tal manera que conforme se cambiaban las hojas se creaban distintas imágenes mediante la superposición de materiales transparentes, este libro estaba encuadernado con anillas, por lo que le daba la libertad al lector de modificar el orden. En 1958 publicó una carpeta con ranuras de diferentes tamaños en el centro, a fin de que el

espectador pudiera reagrupar las hojas de tal modo, que se podían hacer un sinfín de combinaciones.

En 1962 Edward Ruscha hace una publicación llamada "Twenty-Six Gasoline Stations" que consistía en 26 fotos blanco y negro de gasolineras.



Edward Ruscha
"Twenty-Six Gasoline Stations"
1962

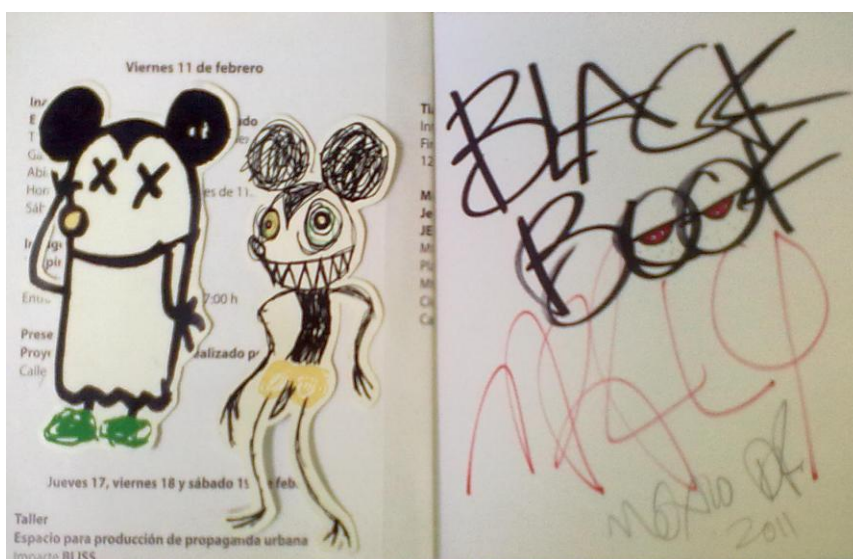
Esta edición no fue ni firmada ni limitada. Estos dos artistas se toman como ejemplo de dos direcciones principales que puede tener un libro de artista. La primera Neo-dadaísta que es de exploración multiforme, pues busca en cada una de sus piezas una nueva configuración y presentación, como es el caso del Black book, que su novedad puede no sólo ser en el armado, sino en el lenguaje, materiales e imágenes que lo conforman. El

segundo caso Edward Ruscha es mas bien conceptual y refleja un rigor sistemático. Cabe mencionar que defendió el surgimiento del libro como una serie de imágenes sin pretensión estética.

Los Libros de artista, como los vemos, surgen a partir de la experimentación y transformación de un campo ya existente, como es el libro tradicional, cambio que ocurrió apoyado en que ideológicamente en los 60, se reviven las tesis dadaístas, que pretendían abolir la distinción entre arte y vida cotidiana y rechazar la separación entre creadores y espectadores. Encontrando así, en los impresos, el apoyo ideal para denunciar, promover y difundir tanto ideas como obra; o simplemente dejar de lado el halo de divinidad o estatus social de la obra de arte, como hizo Dieter Roth con sus piezas, que no se apegan a las reglas que caracterizan un libro tradicional, como lo pueden ser el texto con sus reglas de estructuración y redacción.

Además aquí encontramos otra coincidencia con lo que ocurre en la actualidad con en el street art y su desarrollo y en consecuencia con los Black books creados por estos artistas de la calle. En estos dos casos específicos; el del street art y los libros de artista se trabaja para transformar un soporte que no pertenece de alguna manera al del arte tradicional, y su valor radica mayormente en la originalidad, destreza y creatividad y no en el material o en la técnica usada. Se retoma el formato del libro clásico para transformarlo, dándole un nuevo valor a cada uno de los elementos que lo conforman, a través de la experimentación, lo que desemboca en la mayoría de los casos en una fabricación artesanal, al igual que los Black books.

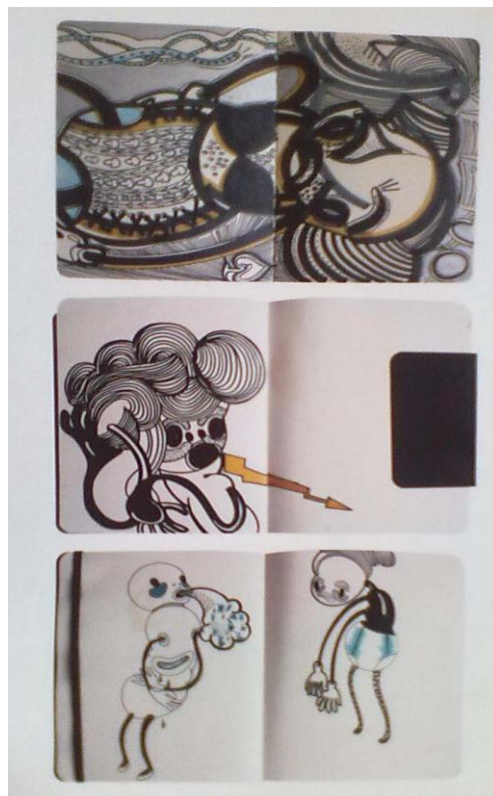
Los orígenes de los Black books, no está registrado casi en ningún libro. Se sabe de la existencia de estos libros a partir del roce entre artistas que trabajan en la calle y las portan; sin embargo, Craig Castleman tiene el siguiente referente en su libro “Los graffiti” que dice: ...luego conocí a T-Rex, que era un tipo que media como 2 metros. A su lado yo parecía una hormiga. Y le dije: “eres el gran T-Rex, ¿no?” y el me respondió: “Si soy yo el gran T-Rex”. Y entonces yo le dije: “Por favor, caballero, me firmaría usted un autógrafo en este cuaderno?”. Y el me respondió: “Pues claro. Con mucho gusto”. Y la mano de aquel gigante descendió y agarró el cuaderno y escribió para mí un T-Rex original, y así continuamos durante 2 o 3 horas firmando en los cuadernos de todos.³⁰ A continuación vemos una imagen de un Black Book que fue hecho con propagandas y hojas de reciclaje, con una firma de Mr. Fly y stickers de Mala Rata.



“ Black Book”
Firma de
Mr.Fly y
Stickers de
Mala Rata
2011

³⁰ Castleman, Craig, op. cit., p. 90.

Por características como las que describe Ulises Carrión, a los libros de artista, es por lo que me parece que los Black books entran en esta categoría. “Las palabras del libro nuevo están allí no para transmitir ciertas imágenes mentales con determinada intención. Están allí para formar junto con otros signos una esencia espacio-temporal que identificamos como libro”.³¹ Y también: “el lenguaje transmite ideas o sea imágenes mentales, la transmisión de imágenes mentales parte siempre de una intención: hablamos para transmitir ésta y no aquella imagen”.³²



Tanya Kochergina.

Black book

2010

³¹ Carrión, Ulises, op. cit., p. 12.

³²Carrión, Ulises, Ibídem, p .11.

Dentro de esta nueva tendencia de crear libros, José Emilio Antón dice: encontramos no sólo los libros de artista, sino además libro objeto, que se realiza de un modo tridimensional, contemplándose como una totalidad en su forma. Libro-montaje, que actúa sobre el espacio, de tal forma que la tridimensionalidad sobrepasa el formato tradicional del libro, condicionando al espectador con su relación y entorno. Libro reciclado, partiendo de un libro de edición normalizada y su manipulación, el artista crea una obra propia. Dentro de los libros de artista existen los de ejemplar único y los seriados, estos últimos consisten en la repetición del ejemplar a partir de medios de impresión múltiple manual desde serigrafía, técnicas múltiples de grabado como xilografía, huecograbado, litografía, etc., pero bajo el control y la supervisión del artista.³³

Los libros de artista, se pueden clasificar como vivos, por sus características, pero también por su contenido. Por ejemplo: el libro de viaje, conceptuales, minimalistas, móviles, combinatorios.



Tam Muro
"Crónica de viaje"
2009

³³ Antón, José Emilio, op. cit., p. 2.

Se puede experimentar con imágenes y materiales, porque no es un libro utilitario del modo tradicional, sino que pasa a ser campo de investigación, de ideas, formas, técnicas, etc. Se vuelve un medio de expresión y comunicación donde lo fundamental es la interacción de distintos lenguajes y formas, usando de un modo creativo los medios que ofrece la época, mismos que hacen obsoletos los medios que veníamos conociendo con anterioridad y por tradición. En el caso de los libros, los conocimos con textos en forma de novelas, científicos, educativos, etc., donde el texto era lo más importante, y ahora encontramos que en los libros de artista no es así necesariamente, se ha visto que el lenguaje tiene sus limitaciones, ya que al momento de querer expresar algo, las palabras son insuficientes y muchas veces no quedamos satisfechos con lo que ellas expresan, es aquí donde el libro alternativo con sus características tiene su campo de acción, además de que le devuelve el carácter estético con el que surgió cuando las imágenes eran grabados originales, porque es un objeto artístico, resultado de un proceso de conocimiento tanto de los signos y símbolos que en él encontramos, como del artista mismo; pues en él se refleja su individualidad de muchas formas, como puede ser en su creatividad y su expresividad.

Capítulo 2.- El arte y el graffiti.

Al analizar el fenómeno del graffiti, encontramos que ha tenido un desarrollo paralelo a la pintura, como lo vimos en el primer capítulo. Encontramos que contrario a la pintura, el graffiti empezó en la calle para después entrar a las galerías. Y a pesar de que es una plaga social, la destreza de los artistas ha logrado que sus obras se ganen un lugar dentro de los museos más afamados del mundo, llegando inclusive a venderse en cantidades que superan lo que costaría una pintura de alguien renombrado dentro del mundo del arte.

En las piezas que vemos en la calle, observamos que éstas obedecen a diferentes intenciones, algunas sociales, otras políticas y otras son para exploración y desarrollo personal. Muchos de los graffitis que encontramos a lo largo del mundo, han cambiado y transformado el modo en el que éste comenzó, para dar paso a obras con un manejo de técnicas impresionantes, propias del campo de la pintura tales como los esfumados, o el manejo de la mancha para carnaciones, líneas muy precisas y expresivas, etc. Llegando al manejo de la tecnología como la computadora para crear piezas que después de ser impresas en papel o cortadas en vinilo, dan una vista diferente y asombrosa a las calles. En muchas partes del mundo, como Francia se está tratando, con mucho éxito, de eliminar el graffiti que afea la ciudad, específicamente las “bombas” y “vomitadas”, para dar lugar a piezas que tengan más propuesta.

Los artistas del graffiti, han ido evolucionando en sus técnicas y materiales, con la llegada del Internet, pues se puede acceder a un sinfín de imágenes y técnicas. Esta misma herramienta ha ayudado a los graffiteros a ser visibles, no sólo en sus ciudades, sino en cualquier parte que tenga red disponible. La difusión que ellos mismos se hacen, a través de sus páginas, va acorde a sus intereses y como veremos en los subcapítulos siguientes hay quienes lo hacen para venderse como un producto de consumo, aprovechando el boom que ha adquirido el street art; otros lo hacen bajo la ideología de los situacionistas, otros por necesidad de experimentar con diversos materiales y superficies y hay quienes lo hacen por gusto. A continuación veremos tres casos de estudio.

2.1.-Jean-Michel Basquiat

El primer caso de estudio es Jean-Michel Basquiat, al que tomo como un pintor que trabaja la correlación entre pintura y graffiti ya que aprovechó la fama que sus pintas callejeras le dieron para saltar a las galerías con sus cuadros, los que tenían empastes y texturas muy parecidas a las paredes en las que comenzó a plasmar sus mensajes y pseudónimo. Por su modo de pintar, fue catalogado dentro de la transvanguardia y de los “nuevos salvajes alemanes”.

Al crecer en las calles de Brooklyn, New York, no fue raro que se hubiera interesado en los graffitis, al punto de realizarlos en el metro de Manhattan, firmaba sus obras bajo el seudónimo de SAMO.³⁴

A principios de los 80, bajo ese seudónimo se volvió uno de los artistas más conocidos en la escena del graffiti neoyorquino³⁵. Esto le ayudó a entrar en el mundo del arte, pues el East Village, se convirtió, a finales de la década de los ochentas, en la meca de los coleccionistas de arte, lo que coincidió con la comercialización del graffiti. Cuando el graffiti estaba en su clímax y comenzaba a entrar en las galerías,³⁶ había dejado de ser exclusivo de los negros y latinos del Bronx.

En 1977 surge el proyecto SAMO, con la publicación de un periódico escolar, en el cual Basquiat dibujó un comic, en donde el personaje principal buscaba el sentido a la existencia y que tenía una fe moderna, atractiva y llena de estilo; a este personaje un cura le ofrece varias creencias, entre ellas la judía, la católica y el budismo Zen, pero al personaje lo convence una religión llamada SAMO, la que tenía el siguiente lema: "SAMO lo es todo, todo es SAMO", "SAMO, la religión sin culpa". Este proyecto surgió en colaboración con Al Díaz, un compañero de escuela. A partir de SAMO, ambos desarrollaron no sólo una supuesta religión, sino un estilo de vida sin ninguna sustancia moral. Para la difusión de este proyecto, desarrollaron un modo de distribución de su ideología, que fue plasmarla en donde todo mundo la viera, por lo que terminó en lugares como el puente de Brooklyn, la

³⁴ Significa: SAME Old shit (La misma vieja mierda).

³⁵ Junto con artistas como Keith Haring.

³⁶ Personajes como Lee Quiñones, habían dejado de ser perseguidos por la policía para pasar a ser artistas con un estilo propio y particular, camino a exponer en galerías.

Escuela de Artes Visuales o alrededor de Galerías, además del SOHO. En estos lugares se podían leer mensajes sarcásticos como por ejemplo: SAMO salva idiotas, SAMO pone fin al lavado de cerebros, nada de política y falsa filosofía, SAMO una nueva forma de arte, SAMO como fin del falso pseudo-intelectual, SAMO como alternativa a Dios, SAMO como fin del arte como juego, SAMO como fin del punketerio de vinilo, SAMO como alternativa al arte, como juego con la secta del “radical chic” con la pasta del papá, SAMO como alternativa al artista de plástico.

Las frases de SAMO ofrecían una falsa religión, que se mofaba de las creencias y valores de la sociedad existente.



Jean-Michel Basquiat

“Samo I went to the collage”

1977

Los lemas de SAMO iban acompañados del símbolo copyright,³⁷ con el que refería la autenticidad de las obras y cuestionaba el concepto de ilegalidad de las pintas de las paredes, se hicieron tan famosos como las figuras de Keith Haring y Lee Quiñones.³⁸

En 1978 se separa de Al Díaz, pues éste alegaba que Basquiat había traicionado los ideales del graffiti, para favorecer el arte contra el que ese movimiento luchaba. Al respecto Leonhard Emmerling dice: “Su buen instinto para el funcionamiento de los mecanismos de la escena artística quedó patente: Basquiat se apuntó a la moda del graffiti, cuando esta subcultura empezaba a entrar en el mercado del arte y se distanció de ella cuando el interés público decreció y otras tendencias tuvieron mayor éxito”.³⁹

Basquiat sin embargo, decía estar harto de ser el chico rebelde, para la escena del arte y por esta razón decidió alejarse del mundo del graffiti.⁴⁰

Después de separarse de Al Díaz, se dio por terminado el proyecto SAMO, anunciándolo con varias pintas que aparecieron en muchos lugares intervenidos por ellos con anterioridad, con la leyenda “SAMO is dead”.

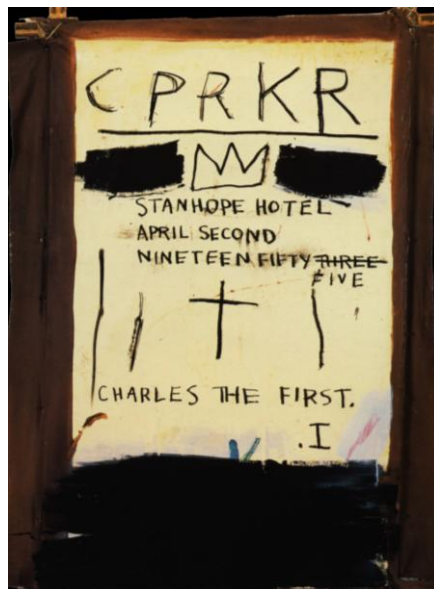
³⁷ De los graffitis realizados por Basquiat existen contadas imágenes. Sin embargo el mismo Basquiat realizó algunas reproducciones en 1980 para la película *New York Beat*, la cual fue distribuida posteriormente con el título “*Downtown 1981*” donde Basquiat lleva el papel principal.

³⁸ En 1982 Lee Quiñones estuvo en la muestra documental VII de Kassel en Alemania junto a Basquiat de quien opinaba: “En general lo que Jean y los artistas del graffiti tenían en común es que la gente quería que de la carreta tirase un animal muerto sin domesticar. No podían controlarlo, no podían controlar el graffiti. El mundo del arte no tenía nada que decir y esta gente quería algo para colgar de la pared. La obra de Jean se opone radicalmente al mundo del arte, ¿Sabe? Es casi una ofensa. Y eso le encanta a la gente. Les encantan que los ofendan.

³⁹ Emmerling, Leonhard, *Jean-Michel Basquiat 1960-1988*, España, Taschen, 2003, p. 14.

⁴⁰ Emmerling, Leonhard, loc. cit.

Después de separarse de ese proyecto, participó en la muestra “Time Square Show”, esta muestra ocupaba cuatro pisos, con piezas de arte, objetos kitsch, juguetes eróticos, arte punk, graffiti y performance. A Basquiat se le ofreció toda una pared. De esta participación se comentó sobre Basquiat: “Es una demoledora combinación de De Kooning y las pintas del metro”. En 1981 seguía firmando sus obras con el pseudónimo SAMO , como se puede ver en exposiciones subsecuentes, sin embargo ya se notaba que su lenguaje se iba transformando y fue lanzado al mundo de las galerías bajo la corriente denominada “neoexpresionismo”,⁴¹ por las características que definían sus cuadros, como lo experimental que resultaba su técnica y las reflexiones conceptuales y lingüísticas. Los juegos de palabras eran un elemento recurrente en la obra de Basquiat desde el graffiti hasta la pintura y dibujos por ejemplo: CPRKR que constituye una especie de epitafio y es un acrónimo.⁴²



Jean-Michel B

“Cprkr”

1982

⁴¹ Annina Nosei fue la galerista que lo lanzó con la corriente neoexpresionista junto con otros artistas, bajo corrientes como la transvanguardia y de los llamados “nuevos salvajes alemanes”.

⁴² Este acrónimo lo podemos encontrar en la pieza “CPRKR “ de 1982.

Se encuentra otra palabra que no tiene definición: “JUMARIS” la que se cree es una transformación de Basquiat de alguna inscripción griega. Según John Berger, Basquiat inventó su propio alfabeto visual, que estaba formado por centenares de signos y se incluían el alfabeto romano, números, signos geométricos, emblemas de pintadas, logotipos, símbolos de mapas, pictogramas, esquemas, diagramas y dibujos.⁴³ Esta característica lo acerca de nuevo al lenguaje que venían manejando pintores como Joseph Beuys quien desarrollaba su obra bajo los instintos primarios, rechazando la ligadura del intelecto con la razón y el concepto. Además de que sustituyen la idea romántica de una naturaleza inconsciente, por la de una sociedad de consumo capitalista igualmente inconsciente.

Esto se refleja en los juegos de palabras que Basquiat usaba en su etapa de graffitero y que seguía presente en su nueva obra, definida como antiarte por el mismo Basquiat, por ejemplo con inscripciones como “peso neto” o “Estimated Value”, con los que se refería directamente al valor de sus obras dentro del circuito de las galerías, además de algunos otros elementos como la corona que suele adornar las cabezas de sus ídolos o sus figuras y el símbolo de copyright que tiene un significado más complejo, que alude a cuestiones de derechos de autor y por lo tanto de propiedad y valor monetario.

Otras palabras que aparecen en repetidas ocasiones es la palabra “tar”, que significa “asbesto” y aparece en cuadros que se refieren al problema del

⁴³ Berger, John, Jean-Michel Basquiat, una revelación, Periódico El País, fecha de publicación 01/02/2011, fecha de consulta 01/02/2011.
http://www.elpais.com/articulo/cultura/Jean-Michel/Basquiat/revelacion/elpepicul/20110201elpepicul_4/Tes

racismo, igual que la inscripción “carbón”. John Berger se refiere a sus frases así: “Su estrategia como pintor era desacreditar, romper códigos, y dejar que entraran algunas verdades vibrantes, invisibles y clandestinas; su táctica como pintor tiene que ver con algunas formas del rap”.⁴⁴

Según Leonhard Emmerling, la separación entre Basquiat y SAMO se da en el Autorretrato, que pintó en 1982 del que dice: “En la imagen, aparece caracterizado con rastas, que tras el cambio de identidad de SAMO a Jean-Michel, habían sustituido al corte de pelo iroqués oxigenado”.⁴⁵



Jean-Michel B.
“Catharsis”
1983

En sus cuadros posteriores aparece solo una “S”, lo que parece ser una abreviación de SAMO, eso cuando aparece sola, porque en otras ocasiones

⁴⁴ Berger, John, loc. cit.

⁴⁵ Emmerling, Leonhard, op. cit., p. 33.

aparece dentro de un triángulo, haciendo alusión a superman. Basquiat creció bajo la influencia de cómics como Mad, Batman, Superman y Popeye y no trata de ocultarlo, al contrario resalta sus influencias provenientes de los medios audiovisuales más populares. Así como de la televisión.

2.2.-Blek le rat

“Intento exponer las mejores cosas de la vida mediante inesperadas imágenes que distraen y deleitan a los peatones, sacándolos de sus preocupaciones cotidianas”.

“Blek le Rat”

El siguiente artista es Xavier Prou quien llama mi atención porque aborda el graffiti con intereses personales de carácter estético, más que con ganas de ser famoso o de ser reconocido como artista. Su forma de trabajar de modo rápido, estético y limpio fue lo que lo llevó a desarrollar la técnica de las plantillas, sin dejar de lado el contenido que traen consigo las figuras que plasma.

De origen Parisino, con estudios en grabado, litografía y pintura en la Ecole des Beaux Arts de París, es considerado el padre del street art, porque introdujo al mundo del graffiti el uso del estencil de gran formato, de un modo artístico, en sus trabajos mezcló los conocimientos de graffiti político que adquirió en New York con los conocimientos que desarrolló de las plantillas, de un modo muy fino y elaborado, además de que ha usado también los

carteles⁴⁶ inspirado por Ernest Pignon-Ernest. Encontró en el estencil y el cartel un modo de trabajar rápido, eficiente y con calidad, después de tratar de copiar las características de los graffitis de New York, obteniendo resultados no muy acorde a sus ideas y su entorno. Sus trabajos terminaron siendo más bien figurativos, a diferencia de los graffitis que trataba de emular los cuales reflejan una preocupación social y el modo que tiene de relacionarse con el mundo.



Blek le Rat

Marruecos

1987

⁴⁶ El pegar carteles en las calles era una ocupación frecuente desde los tiempos del mayo francés durante la ocupación de la universidad, lo que llevó a una ley de prohibición en 1981 en Francia.

Blek localiza y representa en algunos trabajos a personajes típicos con los que se encuentra en la calle,⁴⁷ pero también usa imágenes de la llamada sub-cultura, tales como Tom Waits o Joseph Beuys, y los colocaba sobre las paredes. Además de la estética con que Blek dotaba dichas figuras y lo artesanal de sus plantillas, lograron que sus imágenes fueran aceptadas rápidamente por las personas que las encontraban; pues no representaban una provocación en los barrios, sino más bien personajes cotidianos de éstos.

Una de las primeras figuras que comenzó a reproducir con estencil fue la silueta de una rata,⁴⁸ después de dos años se convirtió en el símbolo de Blek, desde los años 60 esta figura tiene una carga positiva en los círculos del street art por gente como Blek, pero después de que Banksy pintara en 2007 una estilizada rata con pintura de spray, sobre el muro Israelí que rodea Palestina, se agravó el conflicto que había entre ambos países.

Blek usa la rata como una estrategia artística local (pues es sabido por todos que en Francia abundan) y subversiva, dotándola de características personales como toques revolucionarios, pensantes y políticos, aquí encontramos una característica situacionista, la llamada “recuperación”,⁴⁹ cabe mencionar que Blek fue de los primeros en usar una imagen en lugar de

⁴⁷ El primer estencil figurativo que realizó fue el de un anciano de tamaño natural, para esta serie de personajes sus principales influencias fueron Richard Hambleton y Ernest Pignon Ernest.

⁴⁸ Antes de que Blek usara la rata, esa imagen estaba ligada a la representación de los judíos durante el Tercer Reich, también fue relacionado como ofensa contra Al-Fatah.

⁴⁹ La “Recuperación” según los situacionistas consiste en que las ideas revolucionarias o radicales pueden ser incorporadas a la lógica dominante por medio del vaciado de contenido o la mera exposición.

una firma. Lo que es un parteaguas en el mundo del graffiti, que se había caracterizado por el abundante y desmedido uso de letras y firmas.

La escena del llamado postgraffiti, que define técnicas como el estencil, los dibujos a pincel, a mano alzada, los carteles y en general esas técnicas derivadas del graffiti; fueron perdiendo popularidad para finalmente a principio de los 90, en las calles de París, quedar sin actividad, pero eso sí, quedando invadidas sus paredes por graffitis, predominando las firmas que eran desconocidas en Europa. Sin embargo, en la segunda mitad de esta década, con la explosión de popularidad de artistas como Banksy, ha significado la revaloración de personajes como Blek.

Sin embargo, Blek no se identifica con el modo de trabajo de gente como Banksy, a quien considera que se ha vuelto famoso no por la calidad de su trabajo sino por la capacidad que ha desarrollado para manejar a su favor los medios masivos de comunicación.⁵⁰ Blek trabaja con los principios de los situacionistas, movimiento del que ya hablamos en el capítulo anterior y sus conceptos como el “détournement”, otro elemento de los situacionistas que encontramos presente en el trabajo de Blek, es lo que hacía con sus figuras humanas al descontextualizarlas para darles un nuevo significado y valor, aquí encontramos lo que los situacionistas llamaban “la deriva”⁵¹ y no sólo con los personajes cotidianos de la calle que adoptó y representó, sino con la misma imagen que lo representa a él, la rata. Cabe mencionar que ese

⁵⁰ King, Laurence, *The street art stencil book*, Londres, On Studio Limited, 2010, p. 4.

⁵¹ Consiste en inducir a una reflexión de la forma de ver y experimentar la vida urbana dentro de la “psicogeografía” que pretende entender los efectos y las formas de ambiente geográfico en las emociones y comportamiento de las personas.

movimiento contempló lo que le sucedería a la sociedad de consumo manejada por el capitalismo y ahí encontramos una coincidencia con otra corriente, los llamados “ad jammers”⁵² quienes igual que los situacionistas, trabajan de un modo artístico para combatir lo que el capitalismo deja a la sociedad y el entorno, para transformar la relación que con él tenemos y de él percibimos, por eso no es raro que en sus diferentes épocas, modos y estilos Blek le rat y Banksy trabajen y desarrollen sus obras en la calle con técnicas de graffiti o pos-graffiti.

Actualmente Blek trabaja en las calles de París, pero ha dejado la técnica del estencil para explotar la del cartel previamente preparado (propas), esto por la rapidez con que se puede colocar.

- Banksy

“No podemos hacer nada para cambiar el mundo hasta que el capitalismo se derrumbe. Mientras tanto, deberíamos ir de Shopping para consolarnos”.

Banksy

Uno de los principales actores dentro del street art, es el inglés conocido como Banksy, tanto por la calidad de sus obras como por la polémica que origina su persona, pues desde que comenzaron a aparecer sus obras en las

⁵² Culture jamming o Ad jammers es un término popularizado en 1984 por una banda musical llamada “Negativland” que proponían el llamado “Radio Jamming” o interferencia radial, que era la idea de piratear o intervenir frecuencias radiales para comunicar ideas independientes y subversivas. Se le ha llamado también movimiento de resistencia a la hegemonía cultural; este último concepto fue desarrollado por Antonio Gramsci.

calles de Bristol entre 1992 y 1994 no se ha podido obtener una imagen de su rostro.⁵³ En los medios de comunicación ha logrado que se hable constantemente de él, sin necesidad de aparecer públicamente, Johannes Stahl dice: “Su proceder con los medios provoca – probablemente de manera mucho más clara que sus trabajos- una reflexión que vuelve sobre los objetivos originales del street art”. Durante el desarrollo de su trabajo, muchas veces ha sido criticado fuertemente por trabajar para empresas como Puma y MTV, cuando su obra se ha basado en la crítica de las empresas y sus intereses capitalistas, acciones que lo hacen encajar con las características de lo que Umberto Eco llama Mass Media, como por ejemplo cuando dice:

“Los mass media tienden a secundar sin promover renovaciones de la sensibilidad, incluso cuando parecen romper con las tradiciones estilísticas, de hecho se adaptan a la difusión, ya homologable, de estilos y formas, difundidas antes a nivel de la cultura superior y transferida a nivel inferior. Homologando todo cuanto ha sido asimilado, desempeñan funciones de pura conservación.”⁵⁴

Vemos estas características en Banksy cuando usa el graffiti que como ya vimos, está relacionado más al vandalismo y la protesta, pero lo hace desde técnicas ya probadas como lo es el estencil, incluso con imágenes ya usadas y aceptadas como la rata y los policías de Blek le rat.

⁵³ Según Johannes Stahl a comienzos de la década del 2000 estaba presente en todas las exposiciones de street art, sin embargo se ha ido retirando al anonimato con un grado de popularidad mayor.

⁵⁴ Eco, Umberto, Apocalípticos e integrados, México, Tusquets, 2009, p. 57.

A continuación encontraremos algunas imágenes realizadas por Banksy y Blek le rat. En las que veremos el uso de plantillas por ambos artistas y el uso del mismo personaje, variando los años, lo que hace pensar que Banksy retoma las imágenes de Blek, especialmente el uso de la rata como imagen de referencia al propio artista, donde la de Banksy es mas estilizada. Además de que este mismo añade a las imágenes leyendas sarcásticas que cargan de un mensaje diferente la percepción de las mismas.



"Banksy"
Let them eat crack
Ney York
2006



"Blek le rat"
Paris
1981



Banksy
2000
"Fuck the police"
New York



Bleck le rat
1991
Sin título
París

Otras acciones que lo hacen encajar en la misma descripción, es que en algunas ocasiones ha entrado a museos en todo el mundo, como la Galería "Tate Modern" en Londres, el MOMA (Museum of modern Art), el Museo Británico de Londres, para colgar obras suyas de manera clandestina; se dice que en este último museo, se tardaron varios días en notar la existencia de una pieza en exhibición en la que aparecía un cazador de la edad de piedra empujando un carrito de supermercado, que obviamente no era de su

colección, incluso realizó una intervención en Disneylandia⁵⁵ en la que puso muñecos inflables que representaban a los presos en Guantánamo, en donde se da más peso al sentido de incógnita sobre quién es Banksy que a la pieza o al sentido de la intervención.

Aquí lo podemos ligar de nuevo con otra característica de los mass media: “En todo caso, los productos de cultura superior son propuestos en una situación de total nivelación con otros productos de entretenimiento. En un seminario de rotograbado, la información de un museo de arte, se equipara al chisme sobre el matrimonio de una estrella cinematográfica”.⁵⁶

Banksy ha logrado su gran fama no por sus trabajos, sino por la incógnita que causa lo misterioso de su persona, pero sobre todo por el manejo de la publicidad que se hace en Internet y la mercadotecnia que ha generado su persona al anunciarse como alguien que rompe las reglas y dice lo que piensa acerca de cualquier tema, sobre todo acerca de la política y el consumismo, y se venden playeras, gorras, etc. con imágenes de sus trabajos, incluso los muros en los que ha pintado, se han removido de las calles para venderse en millones de dólares. El mismo Banksy ha organizado exposiciones suyas, en bodegas abandonadas, lejos del mundo de las galerías, pero eso sí, sin eso ser un impedimento para que la publicidad de esas exposiciones se vea en donde quiera y puedan asistir compradores de todos tipos, como por ejemplo artistas del mundo cinematográfico; lo que convierte sus inauguraciones en auténticas alfombras rojas con notas que resaltan en las noticias de la farándula.

⁵⁵ Para ver más trabajos de Banksy se puede consultar el documental “The exit tought the gift shop”.

⁵⁶ Eco, Umberto, op. cit., p. 58.

La mayoría de las obras de Banksy, suelen ser críticas mordaces hacia la religión, las grandes empresas capitalistas, los gobiernos y la policía. Como ejemplo tenemos las intervenciones que realizó, sobre el muro de Cisjordania del lado palestino, en donde realizó un aparente hoyo a través del cual se puede ver una playa paradisíaca del otro lado, otro graffiti fue el de unas escaleras que al parecer te llevan al otro lado del muro. En total fueron 9 pintas las que realizó, a lo que el gobierno dijo que el muro es necesario para proteger el país de atacantes; sin embargo la Corte internacional de justicia declara que dicho muro va contra la ley internacional. La bocera de Banksy declaró acerca de estas intervenciones: “Las fuerzas de seguridad Israelí dispararon al aire y hubo algunas armas apuntando hacia él”.⁵⁷

Banksy trabaja bajo las características del movimiento llamado “Ad Jammers” o “Culture Jamming”, quienes trabajan bajo conceptos como pasarla bien, fomentando a los demás a hacer lo mismo, a expensas de las corrientes sociales que prevalecen, revivir el sentimiento de asombro y fascinación sobre el medio que nos rodea y que estimulando la interpretación personal y el pensamiento independiente: aquí encontramos una relación muy clara con la ideología de los situacionistas. Y hay quienes lo definen como una evasión individual de las formas de mentalidad de rebaño o dirigidas. No se define como una posición específica de temas políticos o mensajes, ni siquiera como una posición cultural. El hilo conductor es principalmente la ironía sobre la naturaleza homogénea de la cultura popular, también se le ha relacionado con los conceptos de guerrilla de la

⁵⁷ Graffiti en el muro de seguridad, BBC MUNDO.com, fecha de publicación 05/08/2005 , fecha de consulta 12/07/2011.
http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_4749000/4749479.stm

comunicación, ya que se opone al gobierno y otros poderes.⁵⁸



Banksy
Sin título
Muro de Cisjordani

En un contexto en el que los medios de comunicación de masas nos rodean y se entrometen en nuestras acciones cotidianas, en que los estímulos externos nos incitan al consumo, es lógico que surja una manifestación que busque interferir con el flujo comunicativo unidireccional e invasivo de la industria mediática. Habermas refiere de la sociedad y su relación con la publicidad del siglo XVIII: “Durante la fase mercantil del

⁵⁸ Según J Habermas: la publicidad política resulta de la llamada publicidad literaria y es el punto medio entre la opinión pública entre el Estado y las necesidades de la sociedad.

capitalismo, se desarrolló también vigorosamente el segundo elemento constitutivo del marco del tráfico tempranamente capitalista: la prensa”.⁵⁹

Esta manifestación contra la publicidad, hoy día es denominada como “Culture Jamming”, trata de interferir y transformar los mensajes que las grandes empresas transmiten a través de los medios de comunicación, modificando la información, de tal modo que llega al receptor alterada y le sugiere a éste nuevos e inesperados mensajes, la mayoría de las veces totalmente opuestos a la intención inicial con que esos mensajes fueron concebidos; utilizando para no ser muy notorios, los códigos propios de estos medios, como su tipografía y composición original. De esta manera, el mensaje se decodifica y se transforma, alejándolo del sentido inicial y dándole un sentido diferente, casi siempre opuesto al que fue creado, la mayor parte de las intervenciones, son sobre anuncios publicitarios de productos o políticos.

Con respecto a la publicidad y la política, Habermas dice : “Tan pronto como las personas privadas no sólo dialoguen con hombres sobre su subjetividad, sino también con propietarios, intervenir en el poder público de acuerdo a sus intereses comunes, servirá la humanitat de la publicidad a la eficacia de la publicidad política”.⁶⁰

Como expresión contra la cultura del consumo imperante, intenta generar actitudes de cuestionamiento en las personas, diferenciándose de otras manifestaciones contraculturales, que se mantienen al margen de los medios

⁵⁹ Habermas, J., Historia y crítica de la opinión pública, Barcelona, Edit. Gustavo Gili, 1962, p. 58.

⁶⁰ Habermas, ibídem, p. 92.

y hacen uso de la llamada “Semiótica de Guerrilla”,⁶¹ que consiste en una serie de técnicas analíticas, que ayudan a descifrar los signos y símbolos que constituyen el lenguaje imperante, de la cultura consumista en la que vivimos. El surgimiento de estas intervenciones sobre la publicidad, tienen su origen en los llamados “rompeanuncios” de los años 30, que surgen en Estados Unidos. País que durante la depresión económica fue bombardeado por anuncios que reflejaban el “American Way of life”, estilo de vida al que en ese momento no podía acceder. Así que surgió un grupo que atacaba la publicidad.

Mark Dery, plantea en su artículo *Culture Jamming, Hacking, Slashing and Sniping in the Empire of Signs* que los *culture jammers* (como se le llama a quienes realizan esta manifestación) que son intrusos dentro de la ya intrusa carga mediática que tenemos, practicando actividades como la alteración de vallas publicitarias, la emisión pirata en radios y televisión, el “hoaxing” en los medios de comunicación y otros artefactos subversivos.

Esta guerrilla semiológica, de competencia de signos y significados, se fundamenta en que, como expone Eco: “La batalla por la supervivencia del hombre, como ser responsable, en la Era de la Comunicación, no se gana en el lugar de donde parte la comunicación, sino en el lugar a donde llega”. Según aquello, la supervivencia ante el discurso hegemónico se puede lograr deconstruyendo el mensaje mismo, que es lo que el “Culture Jamming” busca lograr con sus intervenciones.

⁶¹ El teórico Roland Barthes la define como un sistema de significación y estos sistemas comprenden también la comunicación verbal tanto como la no verbal, así como las imágenes, gestos, música, objetos y las asociaciones que de ellos se hacen.

El “Culture Jamming”, se manifiesta a través de la irrupción de elementos externos al soporte original, como textos y/o imágenes, los que son configurados en él, reconfigurándose a su vez el sentido de las imágenes y textos iniciales. De esta manera, nos encontramos con versiones de collages y pastiches que utilizan como lienzo las vallas publicitarias.

El “Culture Jamming”, por medio del collage y el pastiche pretende dar una reinterpretación al discurso de los medios a manera de subversión, descalificando la autoridad, como el poder del gobierno, las corporaciones, las religiones, etc., intenta provocar interés en el combate cívico y evitar la exclusión social. Esto lo podemos ver claramente con las pintas realizadas por la población sobre los anuncio de los políticos en temporada electoral, que van desde colocar narices de payaso a las fotografías, colas de ratas o letreros de ladrones.

En cuanto a los trabajos de Banksy la pregunta que cabria hacer después de analizar sus imágenes bajo estos términos son la verdaderas intenciones de sus mensajes, además de la legitimidad de las mismas.

SWOON

“Siento que puedo mostrar a la gente imágenes de nuestras propias vidas que son hermosas y reales, sin pedirles nada en concreto...”

La siguiente artista la incluyo porque aborda el tema de un modo que podría calificarse como poético, pues no hace ningún comentario político, contra el sistema, el consumismo, ni nada parecido, sino mas bien aborda las imágenes desde lo que estas pueden detonar por si mismas en el espectador. Sus piezas mas bien son un referente de algo interno, de algo que ella percibe de sus modelos, lo que resalta ciertas características que la separan de la mayoría de las imágenes que vemos en las calles.

Se especializa en plasmar personajes de forma realista, en su mayoría son familiares y amigos y comenta: “Pienso cada vez más en las personas, en la vida real que veo en las caras de los millones de vidas que circulan por ahí. Últimamente he querido centrar toda mi atención en expresar nuestra humanidad, nuestra fragilidad y fuerza, en hacer que salgamos de los muros de la ciudad.... ”.⁶²

Por lo regular el espacio que escoge para pegar sus piezas son lugares abandonados, como edificios, puentes, casas, etc.

⁶² Ganz, Nicholas, Graffiti mujer. Arte urbano de los cinco continentes, Barcelona, Gustavo Gili, 2006, p. 103.



“Swoon”

Brooklyn

2008

Linóleo sobre papel recortado

El material que ella suele ocupar es, el papel cortado, el que en nuestra cultura podría asemejarse al papel picado, esta técnica se conoce como papercutting⁶³; su obra se distingue de otras del street art por la manufactura, pues en su mayoría es creado a partir de medios que permiten su fácil y

⁶³ La tradición del papercutting, o recorte de papel es muy antiguo y consiste en lograr imágenes a través de la simetría de los cortes y capas de trozos de papel de colores. Son por lo general, obras de carácter simbólico y forman parte de un ritual. Se utilizan con fines religiosos, así como decoración tradicional. Tienen especial importancia en las celebraciones y días festivos, ya que se supone atraen la buena suerte según el color que tengan, una característica importante es que deben ser hechos a mano con paciencia. Este arte se remonta al siglo VI en china, país donde se origina el papel. Este arte ha recorrido el mundo, ha sido adoptado por diferentes culturas alrededor del mundo (Asia, Europa, Turquía) y ha cambiado su estilo según las épocas y culturas, lo que lo ha convertido en un arte muy variado.

rápida reproducción como la serigrafía, la impresión de archivos digitales y los mismos estenciles; sin embargo, las piezas que Swoon presenta, son muestras claras de que la artista ha invertido mucho tiempo en producirlas. Para su manufactura y reproducción, utiliza la xilografía o linóleo, una gran técnica dibujística, y bastantes cortes que se realizan en cada pieza. La mayoría de sus trabajos son en tamaño natural, así que implican muchas horas de arduo trabajo, que terminará expuesto en las calles.



“Swoon”

2010

Paris

Las horas que ella invierte en sus piezas, además de la intención y calidad, la distingue de las “bombas” y “vomitadas” e incluso esténciles y sobre todo de quienes su objetivo primordial es, llenar la ciudad con una imagen o un nombre que con el aerosol perdure lo más posible, las imágenes de Swoon van más allá de eso pues perduran en el espectador.

El objetivo de ella es, crear piezas con un contenido popular, usando para ello imágenes de gente que conoce en sus viajes o de fotos que toma en las calles, y están cargadas de detalles. Un rasgo de la obra de Swoon es el carácter efímero de sus obras, sobre esto, ella expresa: “Cuando comencé a trabajar en las calles mis impulsos eran seducidos por esta práctica de hacer cosas que tienden a desaparecer rápidamente y por la habilidad de hacer simplemente las cosas”, pues son realizadas sobre papel que posteriormente es pegado sobre las paredes de las calles, haciendo que los recortes realizados lleven a una interacción del fondo con la pieza, creando imágenes que interactúan con la superficie en donde son colocadas y su proceso de degradación se vuelve parte integral de la pieza, pues en muchas ocasiones la piel o ropa que representa en sus dibujos, se transforman por las texturas de los muros o madera como lo haría la piel normal al envejecer. Uno de los artistas que más la ha influenciado es Gordon Matta-Clark y sus intervenciones en edificios, condenados a la destrucción; lo que nos lleva a descubrir que tiene un método para trabajar, pues sale a buscar en las calles el mejor lugar para intervenir, “quiero expresar mi amor por la vitalidad

desbordante de la ciudad, de una forma que haga que la ciudad sea más vital y desbordante”.⁶⁴

Aquí podemos encontrar un par de diferencias claras entre términos que se han venido manejando, uno es “arte urbano”, el que normalmente se refiere al graffiti y el otro termino es postgraffiti, en donde encontramos que el llamado graffiti esta más vinculado al uso de la pintura en aerosol. El otro término es postgraffiti que surge en los 70 y es el resultado de la interacción entre el arte académico y el graffiti. Los artistas del postgraffiti tienen la libertad de usar cualquier tipo de material y superficies que encuentren y puedan aportar algo a su propuesta, porque no siguen ninguna norma, ni compiten entre sí, además de que el tipo de lenguaje que usan es más diverso y amplio, pues no sólo se dirigen a un tipo de gente, sino a cualquiera que pueda presenciar su obra. De esta corriente han surgido muchas propuestas, con diferentes tipos de mensajes, que van desde políticos, sociales e incluso humorísticos. Pues en el postgraffiti se encuentra la libertad de expresar cualquier tipo de idea. Un ejemplo de esto es el proyecto que Swoon presentó en relación con las muertas de Ciudad Juárez, abordando el tema desde el retrato que realizó de Silvia Elena (una de las primeras mujeres asesinadas). Cabe mencionar que a pesar de que podría ser una veta de trabajo, desarrollarse bajo un estándar como lo es el feminismo, Swoon no se cobija bajo este manto, sino que trata varios y diversos temas. Otro de sus proyectos “ Swimming cities of Switchback ” en el que participa con varios artistas, como colectivo con el nombre de “Miss Rockaway Armada” con los que navegó por dos años por el Río Misisipi y

⁶⁴ Ganz, Nicholas, op. cit., p. 205.

después el Hudson hasta Nueva York en balsas que se construyeron a partir de materiales reciclados.



Swoon.

“Swimming cities of Switchback”

2008.

Río Misisipi.

2.3.- Legalidad vs. ilegalidad, lo político vs. lo expresivo . La originalidad y lo artístico. Cuatro exponentes del Graffiti en el D.F. 2008 al 2010.

Se tienen muchas versiones acerca de cómo comenzó el graffiti en nuestro país, una de ellas dice que a finales de los años 60, los jóvenes de nivel socio-económico bajo, que abundaban en las colonias populares, que se juntaban en las esquinas, rayaban con aerosol las paredes para delimitar el espacio que les correspondía, por ser “su” colonia, así que al igual que en el Bronx, las pintas en las paredes significaban delimitación de espacio. En los 80 aparecieron : “Los Panchitos”, que operaban en el barrio de Tacubaya, por ser oriundos de ahí. Posteriormente al norte del país surgen bandas de “cholos, que pintaban murales en blanco y negro, en los que se trataban motivos religiosos con los que se identificaban, tales como vírgenes, ángeles, etc., siempre siendo monocromos. Posteriormente los jóvenes de Neza, se juntan y organizan para “bombardear” las paredes, haciendo notar a la autoridad, que a pesar de que estaba prohibido, ellos podían hacerlo, demostrando tener una parte de poder. De ahí surgieron el uso de las bombas, los tags, esténciles, etc. Desde entonces se pueden ver prácticamente graffitis en cualquier lugar de la ciudad, incluidas bancas de escuelas, anuncios espectaculares, vagones del metro, etc.

Por la proliferación que ha habido del graffiti, en nuestro país, su desarrollo está en su mayoría perdido o guardado por los actores que han registrado sus obras, pues para los que no son parte de este movimiento, no significa nada más que vandalismo. En el 2008 vemos que sigue siendo una práctica atribuible a los jóvenes, que muchas veces sólo se dejan llevar por la moda,

sin saber que el graffiti tiene historia, y se ven envueltos en algo de glamour, pues con la incursión de Internet y las revistas que van surgiendo acerca del tema, es relativamente fácil hacerse notar, no sólo en el barrio, sino a escala global. Dentro de las transformaciones que encontramos solamente algunos “escritores” han sobrevivido al paso del tiempo, los cuales por cierto han incursionado en otros ámbitos tales como el tatuaje, la pintura, la música, etc., Y entre los viejos y la nueva generación, surgen algunos enfrentamientos y discusiones de quién es mejor, los de antaño o las nuevas generaciones. A partir del 2000, agudizándose en 2008 vemos que hay tres temas principales que preocupan a los graffiteros mexicanos : la legalidad vs. la ilegalidad, el fin de hacerlo (político o expresivo). La originalidad y lo artístico dentro de sus piezas, en donde vemos que la gente que tiene más años se inclina por una postura más artística, como lo podemos ver en el siguiente fragmento tomado de un foro de discusión:

Kid Robot:

De lo único que puedo darme cuenta, en este lugar. Es que después de que ya acabó el Boom! De graff. En México. Siguen pensando, idealizando la misma basura de siempre. Siguen siendo los chavitos que alguna vez critiqué. Siguen siendo la bandita camarona que se va con la corriente. Siguen siendo los chavitos que dicen! “Pinto para expresarme” jajaja!....todas esas son pendejadas. ...[sic]

Por eso en México hay pocos graffiteros que valen la pena...porque hagamos un recuento! Cuando eran mis tiempos! Dominábamos con “piezas”

y proyecciones. (ilegales)...tiempos en los que no había ídolos de revista..pero se dio el ya tan mencionado Boom! Y pinches narizones. [sic]

...a lo que me refiero es que el poder de las revistas hizo a muchos toys celebridades...celebridades..!!! Gente que desfogaba sus frustraciones económicas, raciales y sociales escudándose en un graffiti violento llamado ilegal. Para poner un ejemplo de esto la antigua familia AC. Que si no fuera ya muy sonada su egocentricidad...cayó la mala suerte que sus hijos SBS tomaron esa actitud perdonavidas de “somos los mejores bombers” y pues nada que ver...[sic]

...Por que el verdadero sentir y vivir del graffiti...No es pararte el culo en el chopo! Ni tampoco es tener tags en cada esquina. Es ver el graffiti como lo que es...una expresión gráfica que se debe llevar no como una bandera o estandarte ni como un estilo de vida, si no como un sentir de la pintura y el viaje interior a la expresión misma y mutua. Pero no pido que lo entiendan. Sólo no pinten por ser los más vergas de su barrio jajajajaa. Por que de pendejos como esos, está plagada la ciudad. Esa es la razón porque nosotros, al entrar a una página de Internet europea, todo lo vemos diferente. Porque la mentalidad es diferente! Es el simple gusto por la pintura y el arte! Sólo eso. [sic]⁶⁵

Toker:

⁶⁵ Romero, J.C., Graffiti en el metro, Blogg: Vivir México, fecha de publicación 17/10/2007, 16:28 hrs, fecha de consulta 22/04/2012.
<http://vivirmexico.com/2007/10/graffiti-en-el-metro>

El graffiti me ha dado muchas satisfacciones!!! Mi concepto del graffiti, nunca fue en contra del sistema o del gobierno o de ser el más visto, siempre fue pura y meramente expresión y claro sobresalir, hacerlo cada vez más intrépido, de ahí deriva la clandestinidad y la satisfacción... Los escritores de la nueva generación ven el graffiti desde otra perspectiva, definitivamente muy diferente a la que teníamos nosotros los iniciadores de la escena en el D.F., ahora para ellos es Light, ya lo tienen digerido. Ya lo pueden bajar de Internet, de revistas, pueden influenciarse de los estilos más enredados o raros de los escritores más sobresalientes, pueden sentirse los mejores o los más vistos, pero lo que ellos nunca tendrán es esa satisfacción de iniciarlo y hacerlo por convicción, de generar una competencia con estilo propio, y sobre todo con mensaje, he visto muchas piezas de la nueva generación, que para ser honesto, me sorprende la técnica impecable, sin una sola escurrida, pero no paro de ver lo mismo, letras y caracteres, ausencia de mensaje, de propuesta, en fin esta nueva generación de writers lights necesitan ideas buenas y propositivas... [sic]⁶⁶

Los escritores de antaño le piden a los nuevos que, en vista de que tienen una amplia gama de materiales a su disposición, sean más creativos en sus imágenes, pues como se puede leer en “Instantáneas sobre el graffiti Mexicano”⁶⁷ los escritores de antes tenían que ingeniárselas mucho más que los de hoy en día, en cuanto a los materiales que se usaban, pues por ejemplo los aerosoles traían una válvula estándar, si querías líneas más

⁶⁶ Romero, J.C., loc. cit.

⁶⁷ Cruz Salazar, Tania, Instantáneas sobre el graffiti Mexicano: historias, voces y experiencias juveniles, fecha de consulta 20/05/2012, p. 148.
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=19502906>

delgadas era todo una tarea buscar entre los perfumes, sprays para el cabello, o cualquier otro producto que pudiera proporcionarte lo que buscabas. Si lo que querías era conseguir líneas de un grosor considerable, lo que hacían era vaciar pintura en botes de pintura para zapatos. Las crayolas en prisma eran elaboradas manualmente por ellos mismos, derritiendo en un tubo de metal todos los colores que quisieran para que a la hora de firmar, diera ese efecto de arcoíris tan característico del tag. Hoy día hay un gran mercado que vende todo lo necesario para salir a pintar la ciudad, incluso hay marcas con más fama que otras y tiendas especializadas en el tema.

Otro tema que causa bastante controversia entre los actores del graffiti son los términos que se han empleado como postgraffiti, street art, o neograffiti a lo que algunos ejemplos se refieren así:

STNK: “El street art es algo que nunca llegó a México”. Yo no me identifico con ningún término como: neograffiti, postgraffiti, o street art...⁶⁸

TYSA: “Yo no lo considero ni arte, ni vandalismo. Yo lo llamo graffiti. Pienso que es una especie de actitud frente a la pintura.”⁶⁹

Rex Bantron: “El graffiti está en la calle de manera ilegal, a los tags, bombas, pintas de temas políticos y reclamos de la sociedad los llamaría graffitis, también a los nombres de las pandillas y declaraciones incógnitas de amor. El street art es la parte legal y artística de eso (creo) ocupar

⁶⁸ Entrevista personal realizada en México, D.F. a STNK, en junio 13 de 2012.

⁶⁹ Heras, Salvador, entrevista a Tysa, Periódico factor en línea, fecha de consulta: 13/06/2012.

<http://periodicofactor.com/2012/02/tysa-yo-elegi-pintar>

herramientas como plantillas o estenciles, usar el computador, serigrafía y demás técnicas elaboradas para crear gráfica en la calle, pienso que eso es el llamado street art, lo que se puede poner en el museo.⁷⁰

Todos ellos refieren que desde el 2008 a la fecha, no han cambiado mucho sus pintas. Pero sí han incursionado en otras áreas, para insertar el graffiti en ellas como TYSA, quien tiene un negocio de cup cakes,⁷¹ los que son adornados con los mismos motivos que usa para graffitear; STNK trabaja haciendo diseños y Rex Bantron es ilustrador y “sonidero”.

2.4.- Lo político en el Street Art

. . . Cada manifestación artística lo es también política. . .

Bertolt Brecht

En nuestra época, el arte evoluciona muy rápidamente, en función de los cambios a veces violentos, de las ideologías o de los sistemas político-sociales, sin embargo desde la aparición del graffiti, su connotación siempre ha tenido una estrecha relación con la política, pero no es la única corriente que lo ha hecho. En la edad media el arte estaba comprometido con la iglesia, el Neoclasicismo estuvo muy comprometido con las ideas imperiales de la Francia posrevolucionaria, pero desde principios del siglo XIX, con los

⁷⁰ Entrevista personal realizada en México, D.F. a Rex Bantron, en mayo 22 de 2013.

⁷¹ Bombing CUP Cakes, fecha de consulta 13/06/2012, dirección de Facebook: <https://www.facebook.com/BombingCupCakes>

movimientos de vanguardia, ocurrió que como ya lo había intuido Hegel, el arte comenzó a desobjetualizarse y se inclinaba con un compromiso no político, sino social. Como una reacción de una sociedad en crisis, a la industrialización y más recientemente a lo que hoy día conocemos como globalización.

El graffiti⁷² siempre tendrá una carga política y social en dos sentidos, uno porque transgrede el espacio privado y otro por los mensajes que se escriben o las imágenes que se dibujan. Al actuar y desarrollarse en la calle, no hay un órgano que regule el contenido de las piezas que como ya lo vimos con Banksy, pueden tener una marcada crítica política, la que al estar a la vista de cualquiera que transite las calles, resulta más certera, ofensiva y polémica al habitar un espacio cotidiano. La inmediatez que tiene el pintar o pegar una imagen, sin necesidad de que el contenido sea aceptado por algún órgano gubernamental, lo ha convertido en una de las maneras más usadas para hacer notar el sentir de una gran parte de la sociedad, como lo vimos con los hechos del Mayo Frances y más recientemente en las elecciones del 2012 en México y en el sinnúmero de mensajes que se leen en las paredes, negocios, banquetas y cualquier superficie susceptible de ser pintada que quedan al paso de una marcha, no hay que perder de vista que esas pintas no pueden ser tomadas como street art; sin embargo, en esas mismas marchas en algunas ocasiones y en estos tiempos, se han visto verdaderas piezas de

⁷² Cabe mencionar que los graffitis tienen una larga tradición de confrontación política, pues en los tiempos de los Romanos las campañas políticas o los conflictos culturales eran motivo de disputas en las paredes.

arte.⁷³ La represión y la censura en medios de comunicación como radio y TV., es lo que ha aumentado la necesidad de intervenir con consignas políticas las calles. Sin embargo, aunque carezcan de este carácter crítico y sea otro el mensaje, como lo vimos con Blek le rat y Swoon, tiene este carácter político al invadir propiedad privada. Al romper códigos de comportamientos establecidos se convierte en un problema social, además de su proliferación indiscriminada al invadir no sólo fachadas de casas sino de monumentos y esculturas, se convierte en una plaga que invade todos los espacios públicos, sin respetar en ocasiones, que sean protegidos por algunas instituciones o incluso sean patrimonio cultural; estos motivos entre otros son los que causan que la policía intervenga, con castigos cada vez más fuertes contra la gente que pinte de un modo artístico o no las calles, sin importar si el mensaje de las intervenciones es relacionado a la política o no. Sin embargo, las leyes pasan por alto las campañas políticas, las cuales tienen el permiso de invadir de un modo más brutal y agresivo nuestras calles, casa y entorno, con fotos de políticos estafadores que además, al término de las campañas terminan siendo basura, trayendo más problemas a la ciudad que cualquiera de las expresiones que vemos en el street art.

Con respecto a esto, Blek Le rat en su manifiesto menciona: A pesar de las represalias por parte de la policía en contra del graffiti, continuaré asaltando las calles en la oscuridad, ya que para mi, llevar el trabajo directamente a las calles es parte primordial de la evolución del arte.

⁷³ “La Caricature”, y “Le Charivari” utilizaban a jóvenes parisinos para expresar y difundir ideas contra el rey Luis Felipe. Logrando que surgiera toda una campaña que se creó a partir del dibujo de una pera, la que representaba el rostro del monarca.

Así que sin importar si su carácter es crítico, político, social o artístico o no el Street Art, es contra la ley porque rompe las reglas del derecho a la propiedad y el poder de decidir sobre ella de un modo personal . Aquí la pregunta que cabe es: quién se tiene que encargarse de regular las cosas que se ponen en la calle y el mobiliario que en ella se encuentra, y en general en el espacio denominado como público? y si esto es una forma de control.

El proceder según la ley es la siguiente:

Ley de Cultura Cívica del Distrito Federal

Título tercero Infracciones y Sanciones

Capítulo I Infracciones y Sanciones

Artículo 26.- Son infracciones contra el entorno urbano de la Ciudad de México:

V. Dañar, pintar, maltratar, ensuciar o hacer uso indebido de las fachadas de inmuebles públicos o de los particulares, sin autorización expresa de estos, estatuas, monumentos, postes, arbotantes, semáforos, parquímetros, buzones, tomas de agua, señalizaciones viales o de obras, puentes, pasos peatonales, plazas, parques, jardines, elementos de ornato u otros bienes semejantes. El daño a que se refiere esta fracción será competencia del juez hasta el valor de 20 días de salario mínimo; VI. Cambiar, de cualquier forma, el uso o destino de áreas o vía pública, sin la autorización correspondiente.

Si se pega con un material que no cause un daño sobre la propiedad como lo son las cintas o las calcomanías lo primero que se hace es invitarte a despegarla. Si no lo haces te llevan a la delegación donde se te castigará con

una falta administrativa. Si lo que usaste fue engrudo se te impone una multa más alta, pues ese material causa corrosión en las paredes (como sosa cáustica).

Rex Bantron refiere que en realidad lo primero que hacen los policías es extorsionarte: Me han pedido dinero y he estado una semana en el Cerezo de Cholula solo por una firma.⁷⁴

Y en general existe un dicho entre los graffiteros que es: Con dinero baila el puerco. En general se puede concluir que a pesar de que cualquier espacio que sea denominado como público, es de uso privado en el sentido legal. Por eso es que ha proliferado la ilegalidad.

3.1.- Desarrollo del proceso de intervención:

⁷⁴ Entrevista personal realizada en México, D.F. a Rex Bantron, en mayo 22 de 2013.

En los últimos años ha habido una proliferación del arte callejero, que va desde esculturas, hasta el más simple rayón con carbón o plumón sobre una pared, cualquier superficie es propensa a ser abarrotada con pintas y stickers bajo la premisa del graffiti: la identidad y la omnipresencia. Pues como ya vimos en otros apartados de este trabajo, el reconocimiento de un graffitero viene de ver su nombre en los más diversos, extraños y lejanos lugares. Motivo por el cual resulta difícil no sólo destacar, sino encontrar un lugar para intervenir. Pues por este mismo fenómeno de proliferación, se comenzó a ver un sin fin de obras sin ninguna otra razón más que marcar territorio, sin nada que decir, sin punto de identificación con los transeúntes, sin relación con el entorno, etc. Lo que lleva a que el transeúnte no se llegue a identificar con la pieza, llegando incluso a ni notarla, lo que nos lleva a una sin razón de existir de estas piezas. Sin embargo, la incursión de estudiantes de arte a este mundo, lo ha cambiado por muchas razones, no sólo por el empleo de los materiales usados, sino el modo de usarlos, así como el motivo de las intervenciones y los temas.

El término Intervención, desde los años 60 está ligado con una nueva geografía del arte, su producción y su vinculación con el público y están directamente relacionadas con las prácticas artísticas que relacionan el contexto con el contenido de la obra, pues hacen referencia no sólo a intereses intelectuales, sino que al desarrollarse dentro de un espacio como el urbano, en donde existe además la publicidad, puede echar mano de los más diversos temas de la cultura, con las más diversas intenciones. Estas intervenciones artísticas abordan o invaden al transeúnte en su vida cotidiana. La calle, al ser un lugar de tránsito cotidiano y constante, es donde

se pueden intensificar los conflictos del ser, la ciudad es un lugar en donde al convivir diferentes individuos, proyecta diferentes informaciones, imágenes y comportamientos, sin embargo las piezas de arte callejero que a mí, particularmente me interesan son las que se desarrollan de modo en que podemos encontrar algo, con relación a nuestra historia personal, al camino que reconozco y me lleva, trae y forma parte de mi historia. Sin embargo, está claro que estos lugares, son caracterizados por la diversidad de entidades que transitan los espacios públicos, mismos que se desarrollan dentro de infinidad de factores como la edad, el sexo, el nivel socioeconómico, etc., por lo que un mismo lugar puede ser percibido de diferentes formas.

La intervención de estos llamados espacios públicos, nos lleva a pensar y analizar un punto importante, pues se supone que el espacio público es de todos, y todos tenemos el mismo derecho a utilizarlo por ser parte de la sociedad, por lo que es mantenido por el gobierno como una institución social. El espacio privado por el contrario es particular, lo que nos lleva a entender que su uso es exclusivo de sus dueños o propietarios, sin embargo es claro que las intervenciones en espacio “público” son en su gran mayoría puestas de modo ilegal, pues en la sociedad de consumo en la que vivimos, es ilegal pegar una calcomanía sin permiso de ciertas instituciones, por lo que normalmente se necesita desarrollar todo un proceso de intervención; que va desde hacer recorridos diarios a diferentes horas para ver el flujo y tipo de gente que transita la calle, observar durante horas y días los horarios de rondines policíacos, y ahora con la modernidad, identificar cuantas cámaras hay y en donde están ubicadas, además de qué tipo de cosas se

están trabajando en la zona, me refiero a estencil, sticker, propas, etc., con la intención de no trabajar algo que pase desapercibido, junto a lo que ya hay en la zona.

Desde la década de los 70, se detectan muy variadas actuaciones e instalaciones de artistas que introducen al espacio urbano imágenes u objetos que en muchas ocasiones, pasan desapercibidos o que son ajenos al contexto, con el fin de llamar la atención de los transeúntes.

Según Blanca Fernández la intervención se puede realizar de tres formas: El espacio urbano practicado y conceptualizado de forma personal, cartografiado. Aquí se efectúa un itinerario, un recorrido, que suele ser aleatorio, heredero del concepto de “dérive” de los situacionistas. Empleando algunos signos direccionales y códigos –mapas, guías y formulas-. Menciona que estas fórmulas de aprehensión del espacio urbano, enfatizan la concepción del artista y del proceso del trabajo, a expensas de la producción de un único objeto de arte.

El segundo modo, espacio urbano es un espacio en el que se puede experimentar libremente, factor que facilita su utilización por parte del artista, en esa búsqueda de efectos y sensaciones diferentes de la obra de arte. El objeto de arte se transforma en una situación urbana.

Por último: la memoria e historia del lugar es expuesta mediante alusiones y referencias al mismo. En plena vía pública se nos revelan historias escondidas de la vida de la ciudad.

Todo esto para tratar de establecer una experiencia de percepción que juega e interactúa con la realidad, el espacio personal y público y el tiempo, echando mano de la cotidianeidad y la casualidad de la ciudad.

Blanca Fernández menciona: Las imágenes que llaman la atención al transitar los espacios de la ciudad, son descubiertas con sorpresa, porque su existencia no posee ninguna lógica.

El concepto de “geografía social”, que fue muy importante para la internacional situacionista, nos conduce a la alienante de los espacios urbanos, este planteamiento tiene inmediatas consecuencias políticas: las ciudades son vistas como el espacio del poder, pues se presenta como el lugar de la comunicación y la inducción, al ser un espacio en el que influyen factores espaciales, económicos, físicos, psicológicos o lingüísticos, pues al ser interrumpido nuestro diario andar de un modo artístico, encontramos un cúmulo de imágenes diferentes a las que estamos acostumbrados en la ciudad, que normalmente son publicidad, por lo que también se tiene que buscar un lenguaje que sea de una clara ruptura entre uno y otro, pues en últimas fechas hemos visto que la publicidad ha usado prácticas como el graffiti o la intervención de sus mismos anuncios para lograr un impacto mayor de su producto o marca.

Encontramos que muchas veces se crea ambigüedad y confusión al colocar piezas en la calle, al ser éste un lugar no hecho para esto, sin embargo esto puede ser un detonante para que la pieza funcione o no, pues al estar fuera del contexto artístico, desafían no sólo las normas sociales, sino al mismo

espectador, al sorprenderlo, interrumpiendo o sacándolo de su normal recorrido cotidiano.

Aquí mencionaré algunos ejemplos de los procesos de intervención, en los que nos daremos cuenta de que la manera de actuar para la realización de la obra, dependerá de lo que el artista o el grupo quiera transmitir, como por ejemplo las del colectivo “Cut Up, que se especializan en el trastorno urbano, que nos dice: “Queremos llamar la atención sobre el entorno psicológico que todos habitamos y de sobre cómo los elementos visuales controlados, pueden afectar directamente la manera de pensar y sentir de la gente”.⁷⁵ Sus obras se sirven de materiales existentes en las calles, como por ejemplo vallas y carteles publicitarios; los que manipulan para crear un mensaje diferente del que originalmente tenían. Ya recolectado el material lo recortan en cuadrados y posteriormente los pegan en forma de mosaicos para formar nuevas imágenes, mediante la técnica del collage, de tal modo que el resultado es una imagen formada de cuadrados que nos remiten a los pixeles de la computadora. Los espacios públicos a intervenir son marquesinas, vallas publicitarias y paradas de autobuses. Los motivos que usan son retratos de jóvenes o personajes famosos que han sido marginados por alguna razón, pues según “Cut up” ellos simbolizan el aislamiento y la desafección de la sociedad.

En las imágenes que vemos de sus obras, se nota de inmediato que trabajan con un permiso para hacerlo, pues es bien sabido que las intervenciones en estos espacios es ilegal y un trabajo tan bien hecho y que

⁷⁵ Gavin, Francesca, *Creatividad en la calle: Nuevo Arte underground*, España, Blume, 2008, p. 12.

requiere de tan meticuloso trabajo sólo se puede conseguir bajo un permiso para hacerlo.

A diferencia del trabajo que implican las obras de “Cut up”, encontramos el trabajo de “On_ly”, quien hecha mano de la simplicidad, pues al ver su trabajo se entiende la idea principal, sin tener que explicar nada de primera vista. Su obra consta de stickers de vinilo con forma de “curitas” de diferentes colores y con ellas interviene el espacio poniéndolas sobre grietas, paredes en mal estado, autos maltratados, baches en el pavimento, etc. Aquí es claro que ella no necesita un permiso para hacer su trabajo, sino sólo salir a la calle y observar el entorno, para detectar el lugar adecuado para colocar sus piezas. “el curita” se convierte en un espejo, según la artista, pues remite a la idea de aliviar las cortadas y heridas del cuerpo, y en su caso las usa para curar dichas magulladuras, pero de la ciudad, pues la ciudad se convierte en una extensión de su cuerpo. Ella trata con estas piezas de enfatizar la indiferencia ante las diferencias y trata de hacer que la gente vea el mundo de una manera menos literal, haciendo uso del humor.

Otro ejemplo es Robin Rhode, quien a partir de materiales sencillos como el carboncillo, realiza sus intervenciones que son sobre paredes de lugares abandonados, sin embargo esos dibujos que hace sobre las paredes son sólo una parte de su trabajo, pues más bien crea historias a partir de las marcas que crea sobre las paredes; por ejemplo con su proyecto Playground en el que trabajaba en los parques de barrios marginales en donde se encontraban juegos como columpios, sube y baja, etc. en malas condiciones, a lo que él realizó los dibujos de esas piezas e invito a los niños a interactuar con las imágenes. Actividad que documentó, quedando su obra en el área del video.

El pretende que con sus piezas se alargue y trascienda la vida de un dibujo, a través de la intervención, el video y la foto. Y dice: “Creo que el elemento temporal es mucho mas importante, pues al final no hacemos arte sino historia”.⁷⁶ Sus trabajos surgen a partir de historias que cuenta con aspectos visuales, que son las marcas que deja sobre las paredes o piso de la ciudad, estas marcas van en función de la historia e implican la participación de la gente o del mismo artista, para que dichas piezas tengan sentido.

3.2 PROPUESTA PLÁSTICA.

“PRODUCCIÓN DE OBRA”

Este subcapítulo consta de ensayos en los que a partir de algunos autores, se aplican determinados términos a la obra, para tener no sólo un trabajo de producción, sino de reflexión, para entender el desarrollo de la obra, no sólo en un nivel práctico, sino también analítico, de acuerdo a ciertos elementos que se desarrollan en distintos planos de análisis.

Cabe mencionar que el modo en que desarrollé estas piezas, fue partiendo de libros de artista en los que desarrollaba la idea principal y de ahí la llevaba a espacios abiertos, con materiales adecuados a la superficie que habitarían, teniendo siempre en mente una premisa, que el material fuera susceptible a las inclemencias del tiempo, pues el carácter efímero de éstas, sería lo que las distinguiría de las demás imágenes que se pudieran ver en la calle y así evitar que su permanencia sobre el paisaje habitual, lo

⁷⁶ Gavin, Francesca, *ibídem*, p. 22.

transformara en cotidiano y por lo tanto invisible, además buscaba que la transformación que ejercían los elementos naturales sobre las piezas, los mantuviera en constante transformación.

Este primer ensayo corresponde a la pieza “sillas”, la que surgió de una libreta en la que diariamente dibujaba una silla, haciendo alusión a un sentimiento personal que tenía que ver con un acontecimiento específico de mi día.

A continuación veremos 4 imágenes del libro de artista “La silla”.



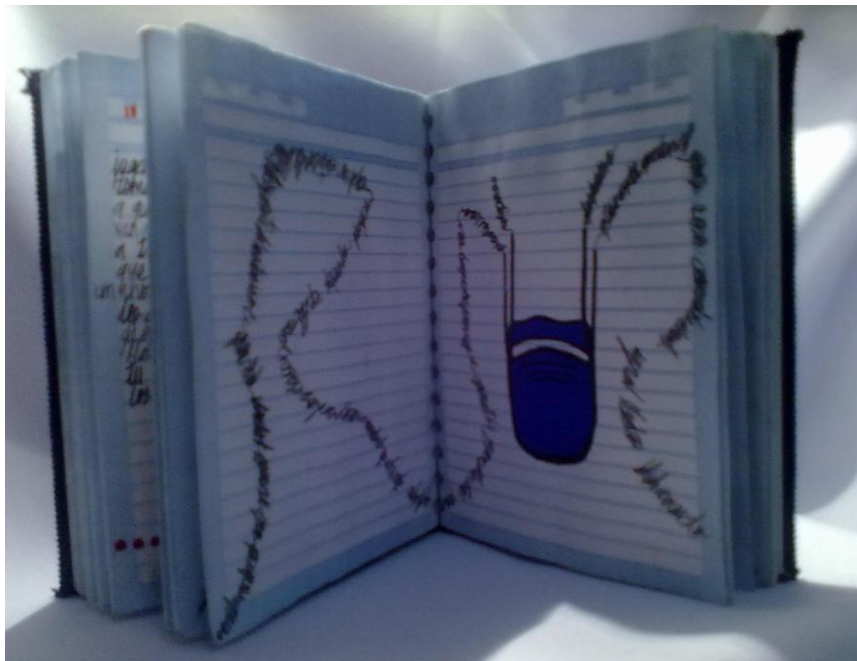
Laura Hernández
Detalle 1 de libro de artista

“La silla”

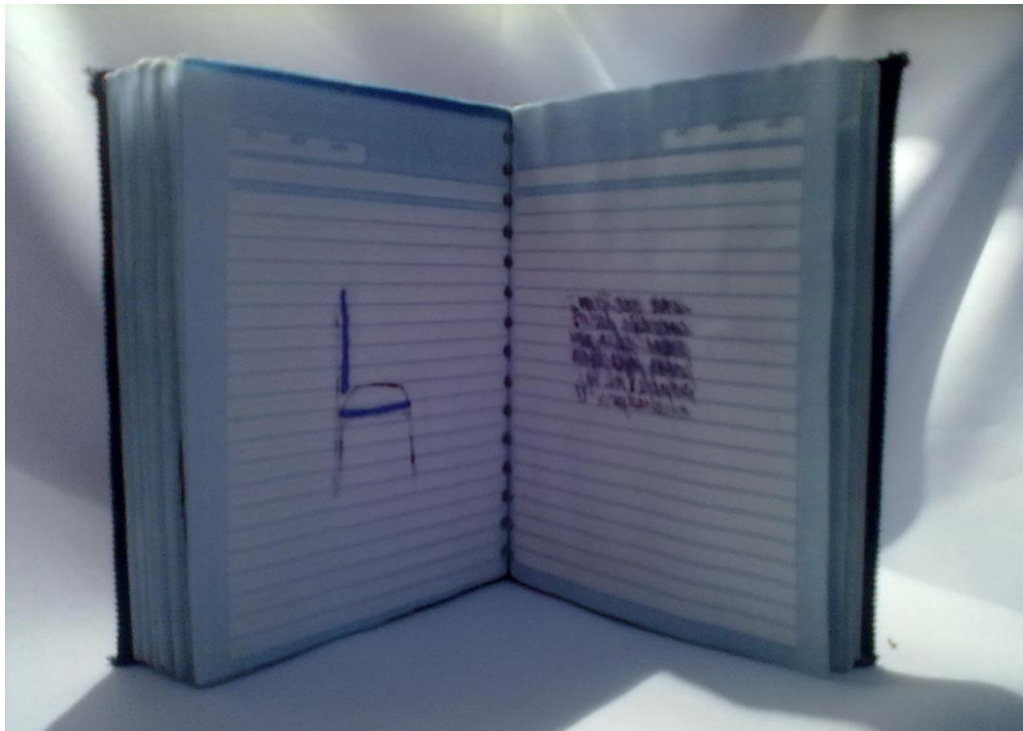
2011



Detalle 2



Detalle 3



Detalle 4

Posteriormente, realicé 10 cuadros de sillas y los coloqué en clavos que encontraba puestos en las paredes de las calles.



Laura Hernández

“Las sillas”

2011

Esta primera obra, se analizó bajo lo que Juan Acha llama planos semióticos y el primero será el “plano semántico”, en el que se habla de la relación de las figuras y la realidad visible como la conocemos. Mi pieza tiene mucho que ver con este plano, pues tomo objetos que encontramos a nuestro alrededor y forman nuestra cotidianeidad, de las cuales tenemos una imagen ya concebida de cómo son o deberían ser. En estos cuadritos específicamente recurrí a la silla. Este objeto en cuanto a su relación con el mundo significable, tiene un uso de algún modo específico, pues su creación obedece a una necesidad del ser humano que es sentarse, sentarse a qué? A lo que sea, puede ser a comer, descansar, esperar, etc., lo que sí está claro es que su uso tiene una relación directa con el cuerpo; muchas de estas características son las que me llevaron a tomar este particular objeto en esta obra pues, al ser pensada e ideada para dejarla en la calle, pretendo que la imagen de la silla refiera al objeto conocido por el espectador. Juan Acha menciona que resultará obvio ocuparse de las significaciones particulares⁷⁷ de los motivos, por lo que mencionaré que efectivamente busqué una imagen que tuviera una significación particular, pues entre 4 modelos diferentes de sillas, indagué entre diferentes personas, cuál de esos distintos modelos era el que les remitía a la imagen particular de la silla que recordaban de un lugar muy familiar, y la mayoría coincidió en la imagen de la clásica silla antigua de madera, tejida con palma, que se encontraba en casa de sus papás, abuelos o personas con que vivían; motivo por el cual no vemos sólo una silla, sino el ícono de la silla. Lo mismo pasa con el texto encimado que vemos en la composición del cuadro, en el que sabemos que son letras; sin embargo, no

⁷⁷ Acha, Juan, *Crítica del arte*, México, Trillas, 1992, p. 43.

podemos entender qué dicen, por la superposición entre ellas, pero “podemos” leer en ellas lo que creemos que dicen. Otro elemento son los colores de fondo, que hacen alusión a las paredes desgastadas, rayadas y en general maltratadas, que forman nuestra ciudad, que nos reflejan el tiempo, la historia y vida de éstas.

En cuanto al carácter sintáctico, que es el que habla de la composición y las relaciones de las figuras o colores entre sí, no lo tiene tanto mi obra pues cada cuadro lo compuse casi azarosamente, dándole más importancia a lo que la imagen “dijera” o “insinuara”, de algún modo lo que quería decir en cada situación, más que pensar en si la silla crea tensión con las letras o los colores de fondo o si le daría mas profundidad, etc.; me interesa en la mayoría de mis trabajos, que resalte la poética, con esto me refiero a que tenga cierta complacencia para el espectador, que los colores y las formas sean atractivos a la mirada más que a la composición, con esto no quiero decir que la composición no ayude a la poética, pues me queda claro que ayuda de algún modo a que la pieza dé valor o resalte algún elemento, por ejemplo el tamaño de la silla, la convierte en el objeto más pequeño del espacio que conforma el cuadro de por sí ya pequeño; además se encuentra pintada sobre un material que fue añadido sobre el fondo, lo que hace que los colores de fondos se atenúen por la veladura que crea el uso del papel arroz, gracias a esta transparencia de veladura se crea un plano diferente y dentro de ese plano, esta la silla pintada en otro papel y la superposición de esta otra capa, hace casi imperceptible el fondo, el cual se encuentra dentro de una misma gama de colores. En cuanto a las letras dentro de la composición, busqué que presentaran algún tipo de ritmo con la imagen de la silla, pero el

ritmo lo encontré más bien dependiendo de las palabras que escribí, esto en beneficio de una composición espacial.

Juan Acha Menciona: “Al referirse al plano semántico y o al sintáctico se tendrán que ver indefectiblemente los efectos de la obra en el receptor, puesto que las singularidades siempre destruyen hábitos”.⁷⁸

Lo que nos lleva al plano pragmático, que es el que se refiere a la relación que se da entre el objeto y el receptor. Aquí mi obra tiene una amplia gama de posibilidades, tantas como personas y percepciones se topen con mi obra.

Lo que me interesa con esta serie de piezas, es que interactúen con el espectador de un modo que ni yo misma conozco con certeza, de lo que estoy segura, es de que al encontrarlas y no ser parecidas a lo que normalmente se conoce como graffiti y contrario a la mayoría de ellos, al tener elementos reconocibles, se pueda dar una identificación y no pasen desapercibidas, que logren hacer un corte en el pensamiento habitual de la gente, durante su recorrido en las calles y de algún modo sea percibida de una forma no habitual al que normalmente hacemos, especialmente con los lugares desagradables; para que eso ocurra, uso diferentes elementos, primero el formato que es pequeño, lo que lo podría hacer pasar desapercibido dentro una ciudad tan grande como la nuestra, para contrarrestar esto uso colores brillantes en los fondos, tales como morados, rojos, verdes, amarillos, etc. En esta serie de piezas volví al formato tradicional de la pintura, el bastidor, que me ayudará a que sean diferentes a las demás piezas que se puedan encontrar cerca de donde coloqué la obra.

⁷⁸Acha, Juan, *Ibíd*em, p. 101.

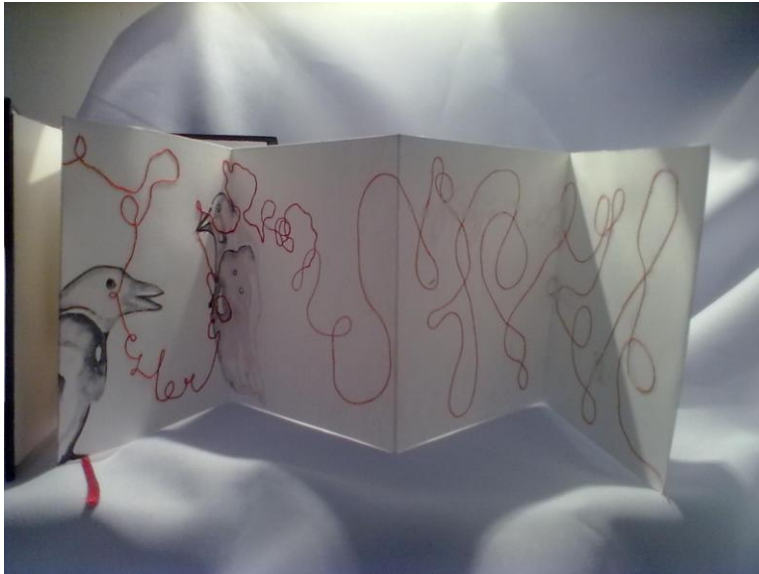
Otro elemento es la escritura, que al encontrarse encimada quiero que sea entendida como el barullo que caracteriza nuestra ciudad, en donde se enciman voces, música, ruidos, etc. Y por último la silla, elemento que pretendo sea entendido no sólo como un objeto inanimado, sino que el espectador pueda reflejar algún sentimiento a través de ella, pues la vemos en diferentes posiciones: parada, tirada o rota. Cabe mencionar que lo que más me interesa es, que la gente perciba de un modo diferente su entorno, como lo proponen los situacionistas, más que lo que de la obra pueda percibir, porque a lo mejor ni percibe nada y sólo ve una silla con letras encimadas.

La siguiente pieza, está realizada con 10 metros de vinilo auto adherible. El motivo es un cuervo y fue realizada para colocarse sobre el piso de la Cámara de Diputados, ésta surgió de un pequeño libro de artista, que está hecho con papel arroz, hilo y tinta china. Y será analizada bajo la perspectiva de Omar Calabrese y el texto “La era neobarroca”.

Las siguientes imágenes son 2 detalles del libro “Cuervos”.



Laura Hernández
Detalle 1 libro “Cuervos”
2011



Detalle 2

A continuación, se muestran 4 imágenes de registro de dicha pieza.



Laura Hernández
“Cuervos en la cámara”
Vinilo auto adherible
Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4

Mi pieza tiene una clara referencia del concepto “Época”, al que refiere Calabrese en este texto, pues pertenece al llamado “postgraffiti”, que tiene su origen en el graffiti, con la variante de los elementos que lo conforman. El graffiti se refiere únicamente al tipo de “pinta” en la pared con pintura de aerosol, cualquier otra técnica que se use, como plantillas, carteles, calcomanías, etc. se refieren al post graffiti, además de que el mensaje de estas piezas tienen un trasfondo diferente que el de sólo marcar tu nombre en un espacio. Este término surgió a partir de la incursión de artistas plásticos en la intervención de la ciudad, pues al ser espacios públicos en donde se trabaja, no hay un moderador que restrinja lo que se quiere decir o lo que se pueda opinar; motivo por el que esta corriente se ha extendido por todo el mundo, lo que nos habla de un punto importante para definir “época” según

Calabrese, cuando dice: El carácter de “Excitación” producido en el interior del sistema de cultura y en el interior del público que la disfruta puede ser, pues precisamente un modo para calificar una época o un período.⁷⁹

En cuanto al mecanismo de producción, esta pieza se realizó con recorte de vinilo. El motivo es un cuervo que refiere a la línea y la mancha y escogí esta ave por el lugar en el que lo coloqué (Asamblea Legislativa de la Ciudad de México), pues mi intención era hacer referencia a las características oscuras y negativas que trae consigo dicho animal, como lo es el ser oportunista y alimentarse de carroña, como alegoría al modo de conducirse de la clase política del país (mensaje). Los destinatarios de la obra son público al azar, pero principalmente los trabajadores de esa institución (receptores). Los que recibieron de manera entusiasta la instalación de dicha pieza, (lo que me dejó claro que nadie en ese lugar se identificó con la figura). El comportamiento del público en general fue de asombro y gusto, otros optaron por fotografiarse con la pieza. Lo que me causa una “polémica”, pues el transmisor y el receptor no logran homologar un mensaje claro. En cuanto a la axiología como juicio de valor, el modo en el que fueron recibidos los cuervos, me refiere que sólo se aplicó el juicio del gusto por parte del espectador, lo que podría ser una categoría “apreciativa”, que nos habla de que no hubo una contextualización del receptor pero sí del transmisor. Mi conclusión en cuanto a esta pieza es que, pudo ser demasiado sutil la imagen, por lo que la gente no entendió la referencia o simplemente no fue apreciada con atención.

⁷⁹ Calabrese, Omar, *La era neobarroca*, España, Cátedra, 1994, p. 18.

El siguiente libro, se refiere a hojas de árbol. Qué más cotidiano que las hojas de los árboles en las calles?



Laura Hernández
Detalle del libro
"hojas"
2012

Las siguientes imágenes son un registro del proceso de construcción de las hojas y de el resultado de el montaje en la calle.



Laura
Hernández
Registro del
proceso de
armado.
"Hojas"
2012



Laura Hernández
Registro del proceso de armado
“Hojas”
2012



Laura Hernández
Registro de pieza
“Hojas”
2012



Laura Hernández

Registro de pieza

“Hojas”

2012

Esta pieza fue analizada bajo el texto de Carrere Alberto en su libro “Retórica de la pintura” y dicha lectura nos habla acerca de varios puntos de vista sobre el signo, por ejemplo el de San Agustín: El signo como una cosa que, además de la imagen asimilada por los sentidos, hace venir por sí mismo, el pensamiento de alguna otra cosa.⁸⁰

En el caso particular de esta pieza, específicamente el motivo es “la hoja de árbol”, que sería la imagen asimilada por los sentidos y lo que hace venir al pensamiento, podría ser un árbol de algún tipo en específico, pero como mis hojas están en el piso, podrían hacer venir también el pensamiento del otoño.

⁸⁰ Carrere, Alberto, José Saborit, Retórica de la pintura, España, Cátedra, p. 72.

Otra es la concepción de Peirce: un signo, en cuanto tal, tiene tres referencias: primero, es el signo para algún pensamiento que lo interpreta, segundo, el signo por (en lugar de), tiene un cierto objeto del que es equivalente en este pensamiento; tercero es un signo con algún respecto o cualidad, que lo pone en conexión con su objeto.⁸¹

En la primer referencia: mis piezas son signos de hojas, pues para mí que soy quien interpreta esos papeles pegados, representan una hoja. En el segundo: esos papeles pegados son signo de hoja, porque equivalen a una hoja. Tercero: su cualidad es que esos papeles pegados, parecen incluso una hoja y si los pego debajo de un árbol tienen conexión directa con él.

Ferdinand de Saussure, define el signo como una entidad doble, cuyas caras se encuentran indisolublemente unidas como el anverso y el reverso de una misma hoja de papel: el significante y el significado. Al significante la materia le es necesaria pero no suficiente, pues es un mediador del significado, que a su vez alude a una cosa externa, pero no es propiamente esa cosa, sino la representación psíquica o concepto de ella.⁸²

El significante en mi caso sería: el papel china elegido por sus cualidades y colores, además del modo de construir las piezas y es el mediador para crear “una hoja” que a su vez representa un objeto cotidiano, que encontramos normalmente en el piso, en grandes cantidades, en lugares abiertos, en una época específica del año, que alude a una estación como el otoño, el que por cierto es tomado poéticamente como la madurez del ser.

⁸¹ Carrere Alberto, José Saborit, loc. cit.

⁸² Carrere Alberto, José Saborit, loc. cit.

La pintura presenta signos pictóricos diversos y en unidades de diferente dimensión (pinceladas, manchas, colores, formas, representaciones, pedazos de tela o de papel, el propio cuadro). En la medida en que manifiestan una dimensión sémica, es decir en la medida en que de manera general muestran que algo está en lugar de algo para alguien, siendo su parte material (expresión) capaz de evocar alguna otra cosa (contenido).

Según este fragmento los signos "pictóricos" son diversos y en mi caso sería el papel de china y el resistol, la forma en que fue recortada y lo que representa. Todo eso conforma lo que al final del proceso de construcción se puede llamar hoja, la que ocupará el lugar de las hojas reales. Mismas que ya mencioné antes, que por sus colores y al estar en el suelo evocan, una estación del año en particular y en el sentido poético una etapa de vida del ser humano.

Es importante no confundir el signo pictórico con el plano de la expresión de dicho signo. Pues no es signo pictórico la pincelada como hecho físico, ni siquiera su visualización: el signo se construye en la relación con la expresión. Donde la función semiótica de pincelada, resulta de la conjunción entre expresión de pincelada y contenido de pincelada.

Más adelante, se habla del código que sirve para averiguar lo que los significantes pictóricos comunican, lo que una pintura quiere decir, con qué planos del contenido se relacionan determinados planos de la expresión. Nos habla de dos tipos de códigos: blandos y duros.

Los blandos son aquellos donde los signos presentan una delimitación imprecisa de sus unidades expresivas, el contenido resulta vago, dando lugar

a altos niveles de polisemia y ambigüedad; la comunicación no es precisa, sino abierta a múltiples interpretaciones, favoreciendo las lecturas libres entre el autor de la obra y el destinatario.

En cuanto a esto, me parece que mi pieza encaja en este tipo de código, pues yo no puedo esperar que el espectador entienda o interprete justamente lo que yo quiero, pues para cada persona una misma cosa puede tener diferentes significados, dependiendo de sus vivencias, creencias, etc., incluso lo que marca una diferencia entre usos y costumbres, pues no sería lo mismo que pegara las hojas en el campo, que en la ciudad, ni siquiera dentro de la misma ciudad, en las diferentes colonias, ni tampoco las mismas personas que habitan una colonia, interpretarían la pieza del mismo modo, incluso quien sabe si la notarían.

Más adelante, la lectura menciona cómo a este tipo de código se asocian los sistemas visuales .

Posteriormente se habla de Umberto Eco y su término *ratio difficilis*,⁸³ que se relaciona con la pintura según su nivel de complejidad, pues los sistemas de expresión pictórica constituyen un conjunto impreciso y variado de procesos mentales, visuales, intelectuales; que emplean expresiones icónicas y plásticas articuladas simultáneamente y coincidentes en su materia, así la construcción del espécimen expresivo de la obra exige, normalmente, la *ratio difficilis*.

En cuanto a los contenidos, el universo semántico de la pintura es inabarcable, especialmente porque implica contenidos no verbalizables junto

⁸³ Carrere Alberto, José Saborit, *ibídem*, p. 81.

a contenidos verbalizables o muy difícilmente verbalizables, contenidos icónicos junto a contenidos plásticos, y por último, contenidos referidos a cosas (entidades culturales) diferentes de la pintura, junto a contenidos referidos a la propia noción de pintura, sobre todo en el arte contemporáneo, donde la idea de arte que refiere la obra, ha llegado a ser más importante que otros contenidos o que la propia obra.

Observamos que la concepción de iconismo está basada en la idea de semejanza, respecto a la realidad, se aproxima a lo que la tradición artística ha llamado: representación, referencialidad, figuración; apoyándose en general en el hecho común y empírico de que algunas pinturas parecen referirse a cosas del mundo visible.

Basados en eso, mi signo icónico es la hoja de árbol, pues en su construcción y colorido es muy semejante a las hojas de árbol, incluso suenan como tal y claramente es el referente natural y perteneciente al mundo visible, lo que nos lleva a concebirla como un elemento referencial, figurativo.

Sin embargo, se dice también que el signo no es una entidad fija, sino una convención que provisionalmente relaciona expresión y contenido, de modo que signo plástico y signo icónico pueden producirse a partir de un mismo plano, el de la expresión.

También se menciona que el arte de la primera parte del siglo XX, el arte contemporáneo, el arte de la modernidad y las vanguardias, nos enseñó (o al menos reforzó) otras maneras de referir conocimientos distintos de las hasta entonces privilegiadas: manifestó el poder significante de las formas de

expresión liberadas de su esclavitud imitativa, a través de códigos formalistas en los que la construcción sustituía a la reconstrucción, la presentación a la representación, la abstracción a la figuración y lo plástico, vino a ser la alternativa y complemento significativo a lo icónico.

La lectura en general, me parece hace referencia a que como ya lo mencionó Umberto Eco, el campo del arte es demasiado complicado al buscar explicación y nombrarlo a todo; sin embargo, todo está ligado, todos y cada uno de los puntos de la producción, sin importar si es pintura, escultura o arte procesual, está en concordancia con la idea principal, tal vez no lo notamos de primera instancia por el proceso mental que implica y del cual muchas veces no somos conscientes.

Unidades Expresivas

El plano de la expresión alude al contenido, emparentado con la experiencia visible. El plano de la expresión, nos recuerda algo que hemos visto alguna vez, no lo que estamos viendo, sino un conocimiento en el que interviene un recuerdo, un concepto, una convención, esto es el plano del contenido.

Esta parte es la más importante en mi pieza, pues a pesar de que no es una reacción específica la que espero, sí espero que en el interior del espectador, mi pieza signifique algo que parta del conocimiento previo que se tiene de ese objeto o cosa cotidiana, que por ser cotidiana, damos por hecho que es de un modo determinado en nuestra cabeza; sin embargo, ya al observarla, nos damos cuenta que no es el objeto real, sino una hoja de árbol hecha de papel.

En forma de expresividad plástica, aparece el iconismo como cualidad de la técnica pictórica, capaz de inspirar connotativamente los significados icónicos y construir el orden pictórico del tema.

Los tres niveles del signo plástico son: el color, la forma y la textura. Cabe mencionar que cada uno de estos niveles tiene un efecto psicológico semántico, además de que tiene un referente sinestésico: como olfato, gusto y tacto.

En mi pieza el color es importante y surge de la recolección y observación de hojas de la zona; posteriormente experimenté mezclando diferentes tonos, hasta que llegué a esos cinco, que son anaranjado, amarillo claro, verde claro, blanco y café y la combinación de éstos dan los matices encontrados en el referente, que visualmente causarán “algo” al salir de las orillas las diferentes capas de papel, que funcionan a base de veladuras.

La forma no es similar a las hojas verdaderas, pues su contorno es regular, a diferencia de las hojas reales y no realicé las nervaduras; de hecho son más grandes de las que en realidad tiene el árbol elegido.

En cuanto a la textura quedó bastante parecida, incluso cruje como hoja de árbol real.

La siguiente pieza se titula “hormigas”, y está analizada bajo los llamados Tropos



Laura Hernández

Registro del proceso de elaboración

“Hormigas”

2013



Laura Hernández

Registro del proceso de elaboración

“Hormigas”

2013



Laura Hernández
Registro de pieza
"Hormigas"
2013



Laura Hernández
Registro de pieza
"Hormigas"
2013

Quintanilla define el tropo como “El giro” de la flecha semántica, indicadora de un cuerpo léxico, apartándose del contenido léxico originario hacia otro contenido léxico. La función principal del tropo es la alineación, atribuible al Ornatus. (tropo, significa vuelta o dirección), establece una relación con el elemento ausente, “invocándolo”, imaginándolo y desautomatizando las previsiones comunicativas rutinarias, dando lugar a la retórica.⁸⁴

Los tropos, producen alteraciones de contenido en palabras individuales (verba singular). Lo primero que habrá que identificar para su reconocimiento en los enunciados pictóricos, serán aquellas magnitudes que en cada caso resulten equivalentes a palabras. Obviamente debido a la imprecisa segmentación del signo pictórico, dichas magnitudes no pueden establecerse con carácter general y son variables de unos cuadros a otros; pues por ejemplo lo que en la coronación de Napoleón, de David, una palabra puede ser tal vez la representación de un rostro, en un cuadro de Mondrian puede ser un pequeño rectángulo rojo.

Los tropos pictóricos son los que en un enunciado, una magnitud segmentable y reconocible como unidad constitutiva de la totalidad – bloque o unidad pictórica- pero con cierto significado unitario, sea sustituida por otra también segmentada y reconocible como unidad, estableciéndose entre ambas una transferencia de significado (una conexión entre sus contenidos), dicho desvío se considera capaz de producir un efecto retórico, esto es, un

⁸⁴ Furio, Vincent, Ideas y forma en la representación gráfica, Barcelona, Anthropos, 1991, p. 231.

embellecimiento, el que a su vez aumenta su ambigüedad e intensifica las connotaciones semánticas.

La sustitución es común a todos los tropos; por lo tanto, será el modo específico en que se produzca, y el tipo de relación entre las magnitudes lo que diferenciará unos de otros.

Según Jakobson, hay dos tipos de Tropos: metafóricos, cuando la sustitución está basada en relaciones de semejanza (metáfora, hipérbole, la sinestesia, la ironía y la alegoría), y los metonímicos, cuando la sustitución está basada en relaciones de contigüidad (la metonimia, la sinécdoque, la antonomasia y la perífrasis). En la pintura se pueden establecer al menos ocho especies trópicas, con suficientes rasgos distintivos: metáfora, sinestesia, metonimia, sinécdoque (como una forma especial de metonimia), perífrasis, antonomasia, alegoría, hipérbole e ironía.⁸⁵ En pintura son habituales los tropos combinados. El imperativo de agrupar ejemplos nos llevará en ocasiones a tomar decisiones discutibles, cuando la que consideremos como operación dominante se entrelace de modo complejo y difícilmente discernible. La finalidad de este estudio no es taxonómica, y no importa sentar cátedra sobre si tal o cual pintura es una metáfora o una metonimia, sino mas bien se busca una finalidad persuasiva y estética.

Aplicado esto a mi obra, podría decirse que en cuanto a la metáfora, utilizo a la hormiga como agente que representa la cotidianeidad (hipérbole y alegoría), aumento su tamaño para que sea vista, y al ser vista sea consciente de un entorno y se perciba de un modo diferente, lo que con

⁸⁵ Furio, Vincent. *Ibíd*em, p. 232.

suerte la llevará a ser valorada de un modo diferente (sinestesia), pues al ver un espacio cotidiano invadido por algo que no estaba ahí (ni la hormiga ni el espectador), se lo apropie de algún modo (ironía). La metonimia podría ser la hormiga y su forma como conocimiento de lo cotidiano.

Sinécdoque.- el stiker de hormiga (la hormiga está fabricada con papel de calcomanía).

Los tropos también intervienen en el plano del contenido, pues la solidaridad que hay entre la expresión y el contenido hacen que pueda ser común a operaciones discursivas variadas, iniciadas en el terreno de las figuras de la expresión o de los tropos.

Los tropos intervienen en el plano del contenido, y es que alteran el significado de una palabra a través de la sustitución de semas, intervienen pues sobre el lenguaje, modificando la relación expresión-contenido del signo (palabra-sema).

La paradoja más conocida de la historia del arte, expresa este matiz en obra visual: Esto no es una pipa de Rene Magritte, en la que sin duda el lector sabe, la leyenda del título aparece debajo de la representación ilusionista de una pipa, que por ser representación, no es una pipa.

De igual forma, en este ejemplo en mi pieza se ven hormigas, que no son hormigas, son un conjunto de líneas y manchas que al combinarse nos hacen ver una hormiga, sin embargo no lo son pues son sólo la representación de dichos animales, los que además invaden un espacio que realmente no está

invadido por ellas, pues al ser de papel, no pueden ocupar un espacio tridimensional como el que nosotros sí podemos invadir.

La repetición es uno de los procedimientos más frecuentes en las figuras retóricas que se generan por adición. Su objeto son palabras, sonidos y estructuras sintácticas, que produzcan sucesión de elementos iguales o diferentes, por alteración de alguno de los niveles de la expresión. La variación resulta el complemento antitético que modifica la repetición.

En un cuadro, la repetición implica variaciones importantes. Por ejemplo: Los bloques Órficos en las pinturas de Robert Delaunay, propia de su estilo, conocido por una redundancia que muestra la isotropía solidaria con el plano del contenido, está complementada por variaciones en los parámetros de dimensión, orientación, etc., que afectan la forma, el color y en ocasiones la textura de dichos bloques. Una repetición basada en el equilibrio entre repetición-variación del signo plástico.

A partir de ahora, el término repetición lo usaremos como sinónimo de repetición-variación, mientras que utilizaremos el término repetición idéntica o extrema para aquellos casos que manifiesten repeticiones exactas.

En mi obra, la repetición es un elemento determinante, pues al trabajar con figuras pequeñas con relación al espacio que habitarán (y grandes con respecto al modelo real), la repetición me da la oportunidad de hacer una pieza más grande por acumulación. Y como lo menciona en el ejemplo de Warhol mi pieza, a pesar de ser una repetición, al usar esta vez un estencil, éste funciona como una placa, da un tipo de repetición-variación pues no se marca del mismo modo en cada una de las piezas que se hacen con él,

porque al ir acumulando aerosol y contener espacios muy pequeños algunos se tapan, otros por el desgaste se rasgan y algunas partes se doblan, etc., ocurren muchos accidentes que podrían hacernos pensar que no es la misma matriz la que se está usando.

Aunque la repetición como fenómeno de la experiencia cognitiva, es común a toda la historia durante el siglo XX, se ha convertido en un paradigma con ciertas peculiaridades, sobre todo con la reproducción masiva que ha multiplicado y repetido hasta el infinito las imágenes y los textos.

En este campo, las intervenciones hechas del modo en que las estoy trabajando, son un fenómeno que está sucediendo en el mundo desde hace tiempo atrás, pues desde que el espacio público se ha inundado con letreros que te venden cosas, se encuentran escondidas por algunos lugares estas piezas que no dicen nada mas allá de lo que el espectador pueda entender. Y en mi caso particular, a pesar de que las piezas se basan en la repetición-variación con el estencil, cada figura lleva un retoque, contorno o detalle a mano que la diferencia de las demás hormigas que conforman este batallón; en general no he realizado dos veces ninguna pieza de las que ya he trabajado con anterioridad.

Tipos de repetición: La binaria y la continuada.⁸⁶

Esta última consiste en la utilización de cualquiera de los mecanismos de repetición-variación, de manera continuada. Cuando la serie se establece al margen de la repetición, entramos en proceso de acumulación, lo que se relaciona con mis piezas, pues en todas ellas me valgo tanto de la

⁸⁶ Furio Vincent, *ibídem*, p. 245.

acumulación como de la repetición, para hacerla lo más grande que me es posible.

También puede ser de dos tipos: limitada e ilimitada.

En cuanto al punto de acumulación, según el ejemplo de “botella roja” en repetición icónica, mi pieza podría pertenecer aquí por el hecho de que simula una invasión, aludiendo a la forma en que llegan las hormigas a las casas, en un número muy grande de ellas.

En cuanto al llamado Isocolon y paralelismo que es una figura de composición, que se establece por correspondencia de ritmos y estructuras de expresión, relacionadas con el ornato plástico; puede servir de base a bloques pictóricos en repetición y sobre todo en acumulación, dando lugar a consecuencias de contenido.

La retícula puede acompañar repeticiones o acumulaciones e incluso estar imbricada con una sola imagen continua, y no necesita tener estrictamente una simetría, pueden ser dípticos o polípticos.

Bajo estos parámetros mi obra también encaja en esta descripción, pues si tomamos en cuenta que en un políptico se trata de la misma pieza, mi trabajo en un políptico, ya que una sola hormiga no sería la pieza, sino una parte de una pieza, pues como ya hablamos con anterioridad, se trata de una pieza de acumulación, y no causaría el mismo efecto una sola hormiga que todas en conjunto.

En cuanto a la Interpretación fundente, que es cuando las entidades de cada tipo se confunden a lo largo del conjunto formado, de modo que no hay

un umbral adherente, sino concurrencia o concomitancia expresiva. La concomitancia expresiva es posible cuando los tipos asociados poseen propiedades comunes, lo que permite generar una nueva entidad que puede ser apreciada indistintamente como una cosa u otra.

En mi pieza encontramos de nuevo esta característica de interpretación fundente, pues las características de cada hormiga se confunden al ver la pieza en su totalidad, o en conjunto y tienen además concomitancia expresiva pues al ser asociadas poseen propiedades comunes que permiten generar una nueva entidad, como lo es la colonia de hormigas y en conjunto enfatizan este carácter de invasión.

El siluetaje –consiste en mostrar sólo el contorno de un tipo icónico reconocible; la forma periférica queda suficientemente descrita, pero el interior aparece con textura y color homogéneo y muchas veces ennegrecido y puede ser considerado como una forma de elipse. Este podría ser el tipo de elipsis al que pertenece mi pieza, por la técnica con que fue realizada. El estencil en donde las líneas y manchas que contiene, forman el ícono reconocible como una hormiga y queda lo suficientemente descrita como para ser entendida como un animal de un tipo específico, a pesar de que el color y el tratamiento es homogéneo. Por estas mismas características vemos que pertenece a la transformación icónica.

Permutación es la desviación de uno o varios elementos expresivos, más allá de la situación que normalmente deberían ocupar, según orienta el grado cero general o local.

La permutación también es una característica muy marcada en mi trabajo, pues las hormigas no suelen ser de ese tamaño, sino que su forma y figura han sido magnificadas para hacerlas más notorias, pues si las trabajara en el tamaño en que cotidianamente son, seguramente no causarían el efecto que causa dicha magnificación, y es obvio que este tamaño, no pertenece al mundo lógico de la experiencia y conocimiento que tenemos de dichos animales. Estas mismas características lo hacen encajar en el campo de la alteración de la regularidad plástica.

Es por el material en el que está hecha esta pieza que obviamente pertenece a la categoría “Alteración de la superficie”, al ser pegadas sobre una pared, piso, piedras etc. también vemos que pertenece a la alteración de los límites del cuadro, pues en realidad el límite lo pongo yo y no la pieza.

Dado que las distintas partes de un cuadro presentan entre sí relaciones de contigüidad espacial, cuando se quiebra la expectativa respecto al lugar que debe ocupar cada una de ellas, es decir cuando una se pone en lugar de otra lo de adelante por lo de atrás, lo de arriba por lo de abajo, lo de adentro por lo de afuera a esto se le llama: desplazamiento entre distintas partes del cuadro.

También vemos que mi pieza obedece a estos desplazamientos, pues con sólo girar la hormiga, nos da dirección, puede subir, bajar, regresar, etc. y reconocemos un desplazamiento, una sustitución metonímica.

La pintura referencial puede apelar al oído, al tacto, al gusto o al olfato, sin necesidad de referirse o ser alegoría del mundo de los sentidos; hay muchas obras dentro de la pintura que ofrecen posibilidades sinestésicas.

Las sensaciones sinestésicas de esta pieza son uno de los factores determinantes, que me hicieron pensar en la hormiga, pues la idea de esta pieza surgió a partir de una larga charla sobre las sensaciones que dan las hormigas al subirse en las personas, al comer algo con ellas, al encontrar tu bebida llena de ellas o flotando en tu vaso, la sensación de cuando te muerden, etc.

Emparentada con la metáfora y la metonimia se encuentra la perífrasis o circunloquio, que puede definirse como el tropo consistente en dar un rodeo para aludir a algo, como girando a su alrededor, pero sin nombrarlo. Una perífrasis no se reconoce como tal, cuando no coexiste con una denominación alternativa o en la memoria de los receptores. Se emplea como ornato.

Este tropo está presente en mi obra como lo mencioné al principio, porque como ya quedó claro, la hormiga (como motivo, funge también como referente y su escala es transformación de escala) es sólo un pretexto para aludir otra cosa, como la cotidianidad de la vida, que haga conciente al espectador de su entorno, etc.

A lo largo de esta lectura noto que efectivamente, los tropos son complementarios entre sí, pues en una pieza vemos como los tropos se van entrelazando y cada aspecto por mínimo e insignificante que parezca, nos habla de características específicas de la obra, lo que nos puede llevar como

productores a explotar ciertos aspectos, para conseguir lecturas que enriquezcan la obra y como espectadores a tener más elementos para leerlas, sin importar si son pinturas en bastidor, esculturas o dibujos en las paredes de las calles.

CONCLUSION:

A lo largo del tiempo que desarrollé este trabajo de tesis, interactué con distintos tipos de gente interesada en este tema y me llamó mucho la atención que muchos de ellos, contrario a lo que se podría pensar, son gente de más de 25 años. Los hay con estudios de pintura y sin ellos, lo que no demerita su dedicación. Hay otro tipo de gente que se dedica a teorizar, sin trabajar directamente en la calle y otra se dedica a pintar sin siquiera hacer una reflexión de la actividad que está realizando, solamente con la idea de que hacer graffiti es ser contestatario y revolucionario: en un blogg leí: “hay que seguir rayando para chingar al gobierno” y más adelante mencionaba los lugares donde ese personaje había hecho sus pintas, la mayoría eran el metro, las paredes de Ciudad Neza, microbuses, etc. Lo que me hace reflexionar acerca de las razones que mueven a las personas a intervenir las paredes, camiones, etc., porque si lo hacen para provocar al gobierno, me parece un acto desperdiciado, pues la clase política simplemente no viaja en metro, ni toma un microbus a Neza. Lo único que realmente logra es molestar a los vecinos, quienes tienen que estar repintando sus casas, portones y negocios, eso en el mejor de los casos, pues realmente dichos rayones se transforman en una plaga y ya casi nadie se toma la molestia de borrarlos, por lo que se convierten en contaminación visual y hace realmente desagradable ver sus paredes y comprensible el repudio de la población por dicha actividad.

Si el punto es molestar al gobierno con sus pintas (como lo vimos en el apartado del mayo Francés), me pregunto por qué no salen a pintar el portón de la casa del presidente, los coches de los diputados, etc., así tal vez realmente se molestarían y costaría al gobierno resarcir el daño, porque

cabe mencionar que ya ni las pintas en las calles los incomodan y como ejemplo, encontramos lo que en las paredes se puede leer en contra del actual presidente Peña Nieto.

Esa ideología de pintar para demostrar poder frente a la autoridad, vemos que fue en un primer momento la razón que hizo del graffiti un movimiento contestatario; sin embargo, ha evolucionado y en estos tiempos creo que se tendría que hacer una reflexión más profunda por parte de la población interesada en el graffiti, pues me parece vergonzoso que en otras partes del mundo se esté dejando atrás el llamado “graffiti feo” que es el de las firmas, tags, bombas, vomitadas, etc., y en nuestra ciudad sea el que más se usa.

La proliferación indiscriminada de personajes que rayan de un modo ignorante, sólo ha provocado que los castigos sean bastante más fuertes y drásticos en comparación a otros países, por parte de la autoridad, además del justificado repudio de la ciudadanía.

La antipatía que se ha generado por la irresponsabilidad y la ignorancia de quienes graffitean inconcientemente, ha propiciado hostilidad a las intervenciones en la calle por parte de quien sea, sin importar si tu pieza tiene una propuesta o una estética diferente. Pues por el poco proceso evolutivo que tiene el graffiti en nuestro país, se ha quedado en bombas, vomitadas , tags, etc.

En la muchas partes del mundo, podemos ver el modo en el que el graffiti ha evolucionado hasta llegar al post graffiti y transformarse en Street Art; sin embargo en nuestro país se abrió un hueco y no tuvo esa evolución y a últimas fechas, podemos ver como las grandes empresas como converse,

Adidas, o la cerveza león, han usado técnicas como el estencil, el tag, etc. como parte de su publicidad, cosa que ya pasaba hace algunos años en otros países.

El acceso a Internet y la facilidad con que puedes difundir tus trabajos en línea, es una puerta que nos muestra día a día el atraso que tiene nuestro país en este tema y me hace dudar que sea posible que en esta ciudad se tenga un estándar tan alto como en otros países, con exponentes como los que se tocaron en esta investigación y muchos otros que existen.

El tiempo dirá si esta actividad dentro del D.F., sólo se quedará en un acto de vandalismo, de marcación de territorio o evolucionará inesperadamente de un modo que aún no se alcanza a vislumbrar.

En cuanto a mi trabajo, la conclusión a la que llegué, es que la gente sí recibió de un modo diferente las imágenes que coloqué, pues al ser cotidianas, eran leídas de un modo sencillo, pues no trabajé un lenguaje de modo encriptado, como en muchas ocasiones lo hace el graffiti, por lo que cualquiera podía tener un nivel de identificación con las piezas.

Uno de los primeros problemas a los que me enfrenté, era el modo de hacer notar mis piezas dentro de paisajes atiborrados de información visual, y el modo en el que lo hice, fue usando materiales distintos a los que se usan normalmente en la calle, pues lejos de buscar la perdurabilidad, busqué que el desgaste interactuara con la imagen. Otro factor diferencial fue el tipo de imagen, que contenía elementos cotidianos, ya que éstos de alguna manera no necesitan un tipo de conocimiento previo para leerse, como lo son los rayones en las paredes, esos que intuimos que significan algo, pero no

sabemos bien qué. Además de que es claro que tienen un código para ser leídos y normalmente si no pertenecemos a ese sector en particular, no tenemos idea de qué nos quiere decir.

La gente en general reaccionó de un modo positivo e inesperado, pues recibían con agrado e interés las piezas colocadas, a tal grado que en muchos de los casos trataban de llevarse las imágenes de algún modo. Lo que me confirmó que contenían algún significante, y esto me llevó a desarrollar imágenes que fueran mas fáciles de desprender por parte de los espectadores . Sin embargo, me encontré con algunos problemas para el colocado de las piezas, pues como ya lo vimos en un apartado de este trabajo, estas piezas se colocan de manera ilegal, lo que significa colocarlas en condiciones adversas, por lo que se dificulta la adecuada documentación, pues es en las noches cuando se puede trabajar, esto en combinación con la rapidez, terminan en un mal registro.

Fuentes de consulta

Acha, Juan. *Crítica del arte*. Trillas. México. 1992

Anton, José Emilio. *Catálogo exposición: Un género que renueva el mundo visual, El libro del artista, "El libro de artista, El libro como obra de arte"*. Instituto Cervantes de Munich. 1994

Ardenne, Paul. *Un arte contextual*. España. Cendeac. 2006

Bou, Louis. *Street art*. España. Monsa. 2005

Carrere, Alberto y Saborit, José. *Retórica de la pintura*. España. Cátedra. 2000

Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Cátedra. España. 1994

Carrion, Ulises. *El arte nuevo de hacer libros. Suplemento literario Plural: crítica y literatura del periódico Mexicano Excélsior*. México. 1975

Castleman, Craig. *Los graffiti*. España. Gustavo Gili. 1982.

Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. México. Tusquets. 2009.

Emmerling, Leonhard. *Jean-Michel Basquiat 1960-1988*. España. Taschen. 2003

Furio, Vincent. *Ideas y forma en la representación gráfica*. Barcelona. Anthropos. 1991

Ganz, Nicholas. *Graffiti mujer. Arte urbano de los cinco continentes*. Barcelona. Gustavo Gili. 2007

Gavin, Francesca. *Creatividad en la calle: Nuevo Arte underground*. España. Blume. 2008

Guasch, Anna María. *El arte Ultimo del Siglo XX. Del posminimalismo, a lo multicultural*. España. Alianza. 2000

Habermas, J. *Historia y crítica de la opinión pública. 2ª edición*. Barcelona. Gustavo Gili. 1962

Montessoro, Flavio y Vargas, Edgar, Mextencil. México. La Gunilla. 2008

Renan, Raúl. *Los otros libros, distintas opciones en el trabajo editorial*. México. UNAM. 2010

Stahl, Johannes. *Street art*. España. H.F. Ullmann. 2009

Banksy. Página oficial
<http://www.banksy.co.uk>

Banksy. Película The exit trough, the gift shoop. 2010
<http://www.youtube.com/watch?v=X44TtMayotM>

BBC Mundo. Graffiti en el muro de seguridad, BBC MUNDO.com. Fecha de publicación 05/08/2005 . Fecha de consulta 12/07/2011
http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_4749000/4749479.stm

Berger, John, Jean-Michel Basquiat, una revelación, Periódico El País, fecha de publicación 01/02/2011, fecha de consulta 01/02/2011
http://www.elpais.com/articulo/cultura/Jean-Michel/Basquiat/revelacion/elpepicul/20110201elpepicul_4/Tes

Blek le rat. Página oficial
<http://bleklerat.free.fr>

Cruz Salazar, Tania. Instantáneas sobre el graffiti Mexicano: Historias, voces y experiencias juveniles. Fecha de consulta 20/05/2012
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=19502906>

Heras, Salvador. Entrevista a Tysa. Periódico factor en línea. Fecha de consulta: 13/06/2012
<http://periodicofactor.com/2012/02/tysa-yo-elegi-pintar>

Romero, JC., Graffiti en el metro, Blogg: Vivir México, fecha de publicación 17/10/2007, 16:28 hrs, fecha de consulta 22/04/2012
<http://vivirmexico.com/2007/10/graffiti-en-el-metro>

Schnabel, Julian, Película Basquiat. 1996
<http://www.youtube.com/watch?v=3TzyGDWiqLs>

Swoon. Página oficial
<http://theinfluencers.org/swoon>