

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

LA REESTRUCTURACIÓN DEL SISTEMA DEL ARTE

GRAFFITI Y NUEVOS SOPORTES

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA
COMUNICACIÓN CON OPCIÓN TERMINAL EN PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL

PRESENTA

MARIANA MONSERRAT MATA GALINDO

ASESOR: MARCOS ENRIQUE MÁRQUEZ PÉREZ

MÉXICO 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Agradecimientos:

Tiempo y espacio son una constante, para mí cuatro personas representan ese lazo innegable, incontrolable e incuantificable: José Luis Mata, Silvia Galindo, Luis y Laura Mata Galindo. Por ustedes soy quien soy y sigo en el camino todo el tiempo. Son un recordatorio de que seguir es la única opción y luchar es la mejor manera de vivir. Gracias por el amor.

A los camaradas que estuvieron ahí y que sin saberlo me acompañaron en este proyecto que finalmente terminó. ☺

Alejandro Araujo, el amigo de todo el tiempo: gracias por las pláticas, los datos, las discusiones y los años de amistad que surgieron de manera inesperada.

Claudia Navarro, Aaron Zamacona, Cecilia Gallegos, Allan Lorence, Oscar Guerrero, Fernando Lira, Mariana Ramírez, Christopher Franco, Miguel Pacheco, Monica Sorroza, Edgar Portillo, Ximena Mejía. Gracias por hacer el viaje escolar un lugar placentero.

Carlos Mendoza, Jonas Fragoso, Steve Vilchis, Jesus Rivera, Marco Galicia. Gracias por compartir viajes que han transformado la concepción de cómo funcionan las cosas y las personas.

A los científicos Ricardo Guerrero, Erandi Rodríguez, Daniel Ávila, Alejandra Ruíz, Diana Jiménez, gracias por estar ahí sin importar tiempo y distancia.

A todos gracias por los años, las horas de risa, el hospedaje, la fiesta, los desvelos, las conversaciones, el tiempo entre clases, el tiempo después de clases, el tiempo en realidad. Camaradas, sin lo singular de cada uno nada hubiera sido igual.

Marcos Márquez gracias infinitas por la paciencia, los consejos de estudio, las lecciones y por estar para guiar este trabajo, que por momentos lo pensé interminable.

“Pensar, analizar, inventar no son actos anómalos,
son la normal respiración de la inteligencia”

“Ninguna decisión es final,
todas se ramifican en otras”

Jorge Luis Borges

INDICE

Introducción	1
Capítulo 1: Terrorismo tipográfico	6
1. Hacia el fin. El tiempo histórico	7
2. La transformación del arte en la era de la imagen. Los relatos del siglo XX	10
3. El sistema del arte	
3.1. La obra del arte, la imagen hacia el siglo XXI	18
3.2. El artista y la búsqueda de lo colectivo	21
3.3. El público como espectador emancipado	25
3.4. La crítica del arte y la necesidad de transformación	28
3.5. El museo y el futuro del arte público	32
4. Apropiación del espacio público, el presente del arte pictórico.	36
Capítulo 2: La reconfiguración del sistema del arte: los nuevos soportes	39
1. Hacia el postrelato	40
2. Desafío al espacio museístico en el mundo sin perfil	44
3. Nuevos soportes pictóricos	
3.1. El espacio público	51
3.2. El archivo en la era cibernética	60
4. Banksy y los soportes pictóricos	66

Capítulo 3: Reestructuración del sistema del arte

1. Determinaciones preliminares	71
2. <i>Graffiti</i>	75
3. Clasificación	78
4. Obras de arte en el exterior: Espacio público, el intersticio, la creación de comunidad y la obra de Banksy	81
5. Arte en el soporte pictórico tradicional	103
6. Difusión virtual Soporte de almacenamiento posthistórico	116
7. De la sociedad del espectáculo a la comunidad de la creación	121
Conclusiones	124
Indice de imágenes	139
Bibliografía	141

Introducción

Al hablar de la reestructuración del sistema del arte, del *graffiti* y de los soportes que proponemos como nuevos, estaremos hablando de una reestructuración en un continuo histórico en el circuito del arte. Este sistema lo articulamos con base en los escritos de Arthur C. Danto, así mismo visión del arte pictórico nos lleva a discutir el propio momento histórico en el que Danto nos sitúa: *Después del fin del arte* nos da un concepto que tomaremos para nombrar este lugar en la historia, la posthistoria. Para Danto los relatos que guiaban el arte, la mimesis y la búsqueda filosófica que perseguían las vanguardias, han terminado dejando al arte en un momento donde todo es posible. Nosotros proponemos que sí, esos relatos concluyeron, pero el continuo histórico para el arte no, y por lo tanto se contruye un nuevo relato que todavía no ha sido nombrado.

Es en este momento histórico, a finales del siglo XX y lo que hemos recorrido del siglo XXI, donde todas las expresiones artísticas tienen cabida. El arte es visto como un conjunto de prácticas y representaciones que han sido sometidas a una serie de cambios y ajustes donde lo individual y lo privado se disuelven en lo público. El artista es un sujeto atado al devenir histórico y social, así como a las tradiciones del tiempo histórico. Su obra está articulada en un lenguaje determinado y está dirigida a sujetos que conforman una sociedad de intérpretes, ellos contribuyen a la construcción de la obra.

Este régimen de lo artístico, este circuito ha estado determinado de la misma forma: la obra, el artista, el espectador y el museo. Planteamos no una modificación en la totalidad de los elementos de este sistema (que siempre ha sufrido alteraciones), pero sí una serie de cuestionamientos y reflexiones que nos permiten hablar de una reestructuración del mismo sistema en el marco de un tiempo histórico delimitado: finales del siglo XX e inicios del siglo XXI. Aquí lo viejo contrastará con lo nuevo a través de una ruptura en la reinterpretación y reutilización de las formas. Esta revolución estética apela a una redistribución de la experiencia.

Esta tesis pretende contribuir a la reflexión sobre un tipo de arte de nuestro tiempo: *el graffiti*, que es una forma de arte heterogénea y que pretende de alguna forma derrocar el sentido canónico de las prácticas hegemónicas. El *graffiti* es cualquier obra de arte realizada en un espacio público y el término incluye desde el *graffiti* tradicional, las plantillas, los *stickers* y hasta video proyecciones. Una de las premisas de este arte reside en la apropiación de los espacios, es por ello que el *graffiti* en lienzos es el fin de la concepción del *graffiti* en términos tradicionales.

El *graffiti* pertenece a las calles, es la forma de expresar un nuevo síntoma de la sociedad; este tipo de arte no buscaba, ni perseguía el reconocimiento de una institución. El poder de los espacios públicos no es algo que posea el museo y viceversa. Al igual que con la reproducción el arte se enfrenta a una pérdida del aura, el graffiti pierde su poder y potencia cuando no es ilegal. Por lo tanto hemos construido un texto que está elaborado siguiendo el eje histórico que creemos continua y ,a través de este eje, podremos explicar la posibilidad de los soportes que utiliza el *graffiti* en el espacio público y el espacio institucional y el archivo virtual como parte de las formas de difusión que pertenecen (no sólo) al siglo XXI, y proponemos que han sido inscritas como parte de la historia del arte.

Podemos concebir al *graffiti* como un tipo de arte perteneciente a nuestro tiempo histórico, que sólo encuentra posibilidades de creación y difusión en la era posthistórica. El *graffiti* es ahora conocido como arte urbano. Es un modo de apropiación de los medios. El arte urbano necesita de los espacios públicos y de la apropiación de estos. Para comprender cómo es que llegamos hasta aquí es necesario conocer un poco de la historia del arte.

Hemos dividido el estudio del *graffiti* en ciertos momentos, dichas reflexiones parten de tres cuestionamientos: ¿el graffiti escapa a la institución?, ¿el asalto al museo, y al espacio público es producido por la falta de espacios insituacionales, o son un nuevo lugar de encuentro de formas estéticas? ¿es posible hablar de un nuevo estadio del arte debido a estas formas de creación? Abordaremos dichos cuestionamientos a través de tres apartados. En el primer capítulo nos

introduciremos en el momento histórico en el que el *graffiti* ocurre, para llegar a este momento es pertinente hacer un recorrido por las vanguardias artísticas. Este hecho también nos permitirá asentar los diferentes actores dentro del circuito del arte: la obra, el artista y la nueva búsqueda hacia la creación en colectivo, el público y la apropiación en el espacio público. Abordaremos conceptos que nos permiten hablar de un arte democrático frente a una invasión del espacio público. Este hecho nos permite concebir la creación de la obra de arte en participación podremos asentar por lo tanto un momento de interacción con los ciudadanos.

Partiremos en este continuo histórico haciendo un recuento de como se ha concebido la historia del arte y sus relatos legitimadores a través de la obra de Danto. Esto nos dará una idea del momento en el que nos encontramos. Y haremos este salto en la historia sólo para asentar que el *graffiti*, no es en realidad una práctica novedosa, sino que ha tenido mayor visibilidad en los últimos 20 años. Aterrizaremos el recorrido histórico y por los elementos del sistema del arte para plantear al arte en el espacio público (y no sólo en el espacio público) como una manifestación política y proponemos que es en este acto de apropiación donde participamos en una reactivación de la institución o del canon a través del espectador, esto aunado a las nuevas formas de difusión que pertenecen a las nuevas tecnologías y al espacio público dan como resultado una distribución masificada a través de nuevos canales de comunicación.

En el fin de los relatos legitimadores ya no nos guía la mimesis ni la transformación del arte, en el siglo XXI se busca una transgresión de lo establecido con el propósito de obtener mayor difusión, comprensión y sobre todo participación en la obra de arte. Es por esto que el *graffiti* nos sirve como objeto de estudio, dado que es una manifestación que surge al final de una línea de relatos en el arte, es una forma gráfica que se nutre del pasado en el arte y que implanta nuevos soportes a un sistema del arte que se reactiva todo el tiempo gracias a que la institución absorbe las formas de arte aunque estas vayan en contra de todo lo establecido. Retomaremos conceptos de Gianni Vattimo, sobre la muerte del arte, para asentar que las circunstancias históricas son pertinentes para establecer una

discusión entre el artista, el espectador y el museo.

Las reflexiones del primer capítulo nos guían a las discusiones sobre la creación en colectivo y la apropiación del espacio público que estableceremos en el segundo capítulo, donde hablaremos sobre la reconfiguración del circuito del arte y las posibilidades que adquieren los artistas en este momento histórico. En suma abordaremos los soportes que proponemos como nuevos: el espacio público, el espacio virtual y el desafío al espacio museístico en la era posthistórica.

Desarrollaremos el capítulo dos a partir del sistema del arte como un fenómeno que pertenece a un sistema de producción: aquí la producción, la transmisión y la recepción concurren como parte de la historia de la producción y reproducción mecánica. La discusión se centrará en la transformación del marco institucional del arte: el museo, como un lugar donde los nuevos soportes se insertarán. Conceptos como arte colectivo, arte contextual tomados de Paul Ardenne, estética relacional, concepto de Nicolas Borriaud, se revisarán a lo largo de este apartado.

Lo anterior va de la mano con conceptos revisados en el capítulo previo como lo son el espacio público, la creación en comunidad y los elementos del sistema del arte tales como el espectador y la institución. Toda esta revisión nos llevará a hablar sobre el arte colectivo, concepto que retomamos de escritos de diversos autores en *Modos de hacer*, *Arte crítico*, *esfera pública* y *acción directa*, como parte fundamental de una confrontación de lo artístico y lo establecido por el museo. Planteamos el *graffiti* como una estética participativa, en donde el desafío museístico está inserto en una línea continua de la historia del arte; este tipo de estéticas no son creadas en el siglo XXI, sino retomadas de planteamientos de oleadas artísticas que datan desde la década de 1950 hasta 1980, por lo cual mencionaremos los antecedentes del *graffiti*, en cuanto a espacio público.

Esta confrontación del arte en los nuevos soportes también se ve respaldada por el soporte electrónico. El museo de lo imaginario es parte de la esfera pública y de la cultura democrática dotada de una carga de acción- interacción que dirige las nuevas formas de comunicación, participación e interacción en nuestros días. El

archivo modifica el resguardo tradicional del arte, ya no es la memoria, ni el museo, es un archivo electrónico el que nos permite conocer, comunicar y estudiar las obras de *graffiti*, que son efímeras como parte de su planteamiento.

Todo lo anterior será estudiado a través de Banksy como objeto de análisis. Las revisiones del capítulo dos nos harán llegar al concepto de estética relacional y de intersticio, ambos conceptos pertenecen a Nicolas Borriaud. En el capítulo tres estudiaremos al *graffiti* como una forma simbólica, esto nos permitirá plantear la inserción de esta forma pictórica en el espacio público como un intersticio que posibilita la creación en comunidad. Los conceptos y el marco histórico desarrollados serán aplicados a obras de Banksy en los soportes tradicionales; y la inserción de manera ilegal en el museo, la difusión a través de Internet y las posibilidades de este medio como un soporte de la posthistoria. Concluiremos en una serie de argumentos sobre la transformación de este circuito que rige el marco artístico en pro de la creación en comunidad.

A través de las reflexiones de este estudio comprenderemos las funciones del espectador como un ente participativo y no pasivo, que contribuye de manera activa en la creación de las obras como parte de la crítica y de la creación en algún momento. La creación en comunidad y la función del artista como parte de la función del ciudadano completan la visión del espacio público como un lugar de creación, participación y que fomenta la reactivación del circuito del arte como un lugar de crítica.

Realizaremos una descripción de un par obras de Banksy como parte de un análisis de los soportes del arte, dentro de la estética relacional y como parte del intersticio urbano. Es a través de estos tres capítulos que explicaremos la transformación del sistema del arte, y de su naturaleza que día a día exige más de los espectadores con el propósito de establecer un diálogo que nutra y reconfigure el sistema a fin de conseguir obras, manifestaciones y formas de difusión y distribución incluyentes, democráticas y participativas.

Capítulo 1

Terrorismo tipográfico

La intención del siguiente texto no es crear una tipología al modo Lévi- Strauss sobre el panorama del arte pictórico. El fin de las siguientes ideas enlazadas es explicar la pertenencia de las formas de creación pictórica al siglo XXI, a través de la historia progresiva del arte, y como un continuo de esta forma de concebir el arte en una forma de progresiva creación. Si bien hemos coexistido con las formas pictóricas desde el inicio de la humanidad, estas representaciones han atravesado una serie de cambios y mutaciones a lo largo del tiempo. Desde la búsqueda por la imitación de la realidad, mejor conocida como mimesis, el intento por explicar la esencia del arte, que conocemos como modernismo, hasta el último estadio del arte propuesto por Arthur C. Danto como: el fin del arte (o periodo posthistórico).

Este texto gira en torno a la importancia del sistema del arte sumergido en la era del fin del arte¹, este concepto debe ser comprendido como el fin de un estadio histórico que da paso a otra etapa en el mismo continuo histórico del arte. Para este estudio es necesario transitar por una serie de explicaciones sobre el periodo histórico en el que nos situamos, y de igual forma el fin del arte. Así como de los elementos que integran el sistema del arte: artista, obra, público, consumo y el espacio institucional donde este sistema se ve integrado: el museo.

La mutación de las características del sistema del arte nos permite explicar las nuevas funciones del espectador, inmerso en el proceso de transmisión y recepción, no como un ente pasivo sino activo. La función del artista como un ente colectivo y anónimo, al que le importa la obra y el contenido de su producción más que la construcción de la figura de artista es parte de la adaptación de la institución museística a las nuevas formas de creación. El cambio de significado de una obra de *graffiti* dentro de un museo y en el espacio público nos muestran

¹ Danto refiere este término como un periodo donde históricamente, la estructura objetiva del mundo del arte se había revelado a sí misma, mientras que ahora se definía por un pluralismo radical. También apunta que se debe pensar en el arte después del fin del arte, como si estuviésemos en una transición desde la era del arte hacia otra cosa, cuya forma y estructura exacta aún se debe entender.

que lo que importa en algunas prácticas de las artes es el impacto dentro de la comunidad, por ello quizá su creación sea en colectivo y de manera anónima y efímera.

1.- Hacia el fin. El tiempo histórico

En el inicio del siglo XXI nos encontramos en una coyuntura de pensamiento y comprensión del mundo en todos los niveles conceptuales. Para poder comprender el periodo que vivimos no sólo en las artes, es necesario hacer algunas precisiones históricas que nos permitirán desarrollar posteriormente el sentido caracterizado por Arthur C. Danto como el Fin del arte.

Nos encontramos en el fin de la historia², como proceso esto no quiere decir que se han terminado los hechos históricos, sino el vocabulario y la validez de los relatos del mundo moderno. Vivimos en un tiempo donde el triunfo del liberalismo se erige (al menos en el mundo de las ideas) a nivel global. Todos somos parte de la evolución ideológica de la humanidad así como de la democracia universal y la supuesta homogeneización cultural. Aquí la religión, el arte y la cultura se encontrarán supeditados al modo de producción prevaleciente. Nuestra lucha ideológica será remplazada por el cálculo económico y la interminable resolución de problemas técnicos, perfilados a la satisfacción de las demandas de los consumidores

Los relatos³ inscritos en la historia del arte permiten definir la transmisión de las reglas pragmáticas que constituyen el lazo social. Es la sociedad quien los actualiza y lo hace no sólo por medio de sus instituciones, sino también al entrar en la diégesis del relato como narradores. Estos definen lo que tiene derecho a decirse y hacerse en la cultura. Hoy en día los relatos son insostenibles, en gran

² Este concepto es tomado de Francis Fukuyama, politólogo norteamericano y apunta en *El fin de la historia y el último hombre* que el fin de la historia se refiere a una lucha ideológica a escala mundial que ha sido reemplazada por el cálculo económico y la satisfacción de las demandas de los consumidores. En el punto histórico actual la democracia y los mercados libres seguirán expandiéndose a lo largo del tiempo como los principios dominantes de la organización en gran parte del mundo

³ Al hablar de relatos en la historia del arte Danto se refiere a las estructuras históricas que definían el espectro de posibilidades de la obra, es decir un estilo de arte determinado y definido por el momento histórico.

medida gracias al progreso tecnológico, esto crea disolución de dichos lazos sociales.

Así la muerte del arte para Gianni Vattimo⁴ es sólo un paso más en cuanto a los fenómenos relacionados con la sociedad industrial avanzada. Es una serie de sucesos históricos enlazados con los fenómenos culturales que nos pertenecen ante todo como una profecía de una sociedad en la que el arte ya no existe como fenómeno específico, en la que el arte está en alguna forma suprimido o superado, debido a la estetización general de la existencia humana.

El arte pictórico de nuestro tiempo enfrenta una mutación respecto a los modelos del pasado. La distribución masificada y los nuevos canales y medios comunicativos han convulsionado las prácticas artísticas. Nuestro estudio comenzara a partir de última revolución artística reconocida por los relatos históricos propuestos por Danto. El arte *pop*, dentro del marco de las vanguardias, mostró la permanencia del arte dentro de una institución, un mercado. Partimos entonces de la noción de que estamos temporalmente situados en el continuo del arte, que históricamente ha tenido un sentido de ruptura, de diferenciación en la cadena indistinta de signos del universo cultural de las sociedades de masas.

En este periodo de transformación del sistema del arte, queda descubierta la vitalidad de las estéticas contemporáneas, aquí la pluralidad de la representación, la movilidad, el desasosiego, la desacralización y la introspección incurren en la producción de realidad. Nuestro puente histórico del arte, recae en el último periodo de las vanguardias artísticas que hoy ya no comunican ruptura o innovación; para nosotros son academia, museo es decir, tradición. Y son también nuestro punto de partida en la creación artística y el análisis del momento que vive el arte. Ahora la práctica de las artes, muestra una aparente “explosión” de la estética fuera de los límites institucionales que le había fijado la tradición.

La muerte del arte, a partir de la noción de Vattimo, debe impulsar el reconocimiento de la temporalidad y contingencia de la vida del arte y utilizarlas en

⁴ Gianni Vattimo, *El fin de la modernidad*, p. 49

el proceso de creación, en lugar de refugiarse en la ilusión de eternidad que brinda la tradición y la institución. Elementos como el contexto, los criterios de validez y los espacios que ocupa el universo de las artes, se ven alterados de manera radical gracias a la revolución tecnológica. El impacto de la técnica moderna en la cultura, es uno de los puntos de referencia en la transformación contemporánea del arte.

No se pretende que el arte quede suprimido en una futura sociedad revolucionaria; se intenta en cambio de alguna manera que la experiencia inmediata del arte sea transformado en un hecho estético integral. Al hablar de esto nos referimos a que la condición de la obra, dentro del sistema tradicional del arte, se hace ambigua: la obra no apunta a alcanzar un éxito que le dé el derecho de colocarse dentro de un determinado ámbito de valores que han sido construidos por la tradición del sistema del arte. El propósito de la obra consiste fundamentalmente en hacer problemático dicho ámbito, en superar sus confines, por lo menos momentáneamente.

Uno de los criterios de valoración de la obra de arte parece ser la capacidad que tenga la obra de poner en discusión su propia condición. La experiencia artística contemporánea, no se trata sólo de la autorreferencia, sino de hechos específicamente vinculados con la muerte del arte en el sentido de una explosión de lo estético que se realiza también en esas formas de autoironización de la propia operación artística.

A pesar de todo, la estética que hemos heredado de la tradición (que podrá no ser el único sistema conceptual posible) es para nosotros un destino, algo a lo que debemos remitirnos aún hacia el fin del arte. Por lo tanto podemos afirmar que “el hecho de que el arte se salga de sus confines institucionales ya no se manifiesta exclusivamente y ni siquiera principalmente vinculado con la utopía sino vinculado con el advenimiento de nuevas técnicas” .⁵

⁵ Gianni Vattimo, *El fin de la modernidad*, p. 52

Con las técnicas pictóricas como el *graffiti* existe la posibilidad de que la institución comience a aparecer como un factor de ruido para una ideología que propone “transparencia” comunicacional. Con lo anterior afirmamos que en este periodo denominado por Danto como el Fin del Arte no se escapa a la premisa de validación institucional, e histórica; esto quiere decir que las obras deben pertenecer a la tradición de la institución y de la imagen a como dé lugar, y por ello el sistema adoptará las nuevas manifestaciones y modelos a fin de enlazarlas en la línea temporal de dicha tradición.

Arthur C. Danto propone que la historia del arte como la habíamos conocido por dos siglos ya no existe al no existir relato legitimador; hoy todo es posible, todo puede ser arte. Y porque la presente situación histórica no está esencialmente estructurada, ya no podemos adaptarla aún a un relato legitimador. La pintura, como vehículo de la historia, ha recorrido un largo camino, y no sorprende que haya sido atacada. Ese ataque proporciona el nuevo paradigma. Estamos frente a una transformación, *el graffiti*, y sus formas de documentación en archivo electrónico no han modificado la forma, sino que han adaptado el arte (en el caso del *graffiti* concretamente) pictórico a los soportes de nuestro siglo.

2.- La transformación del arte en la era de la imagen. Los relatos del siglo XX

Para poder hablar del momento histórico nombrado por Danto como posthistoria es necesario hacer una breve revisión a los relatos del arte a través de la historia, estos son retomados del libro *Después del Fin del arte*. Estos periodos del arte significan progresión en el continuo histórico del arte pictórico y nuestro objeto de estudio, el *graffiti*, se ve inmerso al final de este linde. Por lo anterior es necesario mencionarlos, para obtener una comprensión de cómo esta manifestación pictórica ha transformado y modificado de cierta manera el sistema del arte, que ha permanecido casi inmutable durante dos siglos, y que su pertenencia esta ligada como toda obra al momento histórico que atraviesa.

La mimesis como piedra angular de las artes supone una carga de verosimilitud que depende de la convención cultural del canon artístico, dado que la unidad de

las artes en nuestra cultura es un producto institucional. Para ello la convención de la mimesis, se apoya en el principio de que “todo signo tiene necesariamente una relación sencilla con aquello que significa”⁶, y por ello con el momento histórico al que pertenece.

Durante la Ilustración la obra de arte comienza un proceso global, indistinto y uniforme, donde la obra artística se introduce en las comunicaciones de masas. La categorización de obra de arte en nuestra tradición artística se ve determinada por la transformación del sistema productivo. El desarrollo de la industria y el empleo de máquinas transformaron el papel y los métodos de arte. La modificación del soporte artístico trae consigo la modificación del entorno (museos, espacios públicos, significado, masas, arte y consumo) y del sustento teórico y filosófico que lo validaba. Nos encontramos ante un cambio radical en los relatos legitimadores del arte. Los artistas de la última parte del siglo XX y los primeros dos decenios del siglo XXI se encuentran al final de una historia en la que las estructuras del relato tenían un papel fundamental: legitimaban la historia del arte. Así al encontrarnos con el arte después del fin del arte, necesitamos conocer los dos grandes relatos de esta historia para llegar a la última fase que Arthur C. Danto nombra como el fin del arte.

1.- Primer gran relato del arte: El arte mimético, representado por Giorgio Vasari, para quien el arte fue la conquista progresiva de las apariencias visuales y de las estrategias dominantes a través de las cuales se puede duplicar. Instauró mediante la pintura, el efecto de las superficies visuales del mundo. Esta fase de la pintura seguía “el modelo de hacer y comparar [...] capturar la realidad en una superficie pintada o dibujada”⁷. Este momento es conocido como el de la supremacía de la mimesis. La percepción por sí misma cambió relativamente poco, de 1300 a 1900. El progreso del arte se reflejó en las representaciones que se parecían más a la realidad visual. En la representación pictórica crear es anterior a imitar.

⁶José Jiménez, *Teoría del arte*, p. 101

⁷ Arthur C. Danto, *Después del fin del arte*, p. 83

Esta fase puede ser explicada como “el crecimiento del conocimiento y, por lo tanto, es un proceso histórico representado mediante un relato”.⁸

La pintura del relato vasariano (o mimético) es un sistema que pretendía la creación de representaciones cada vez más exactas, que eran juzgadas bajo criterios perceptivos inmutables. Gracias a este modelo, la llegada de la pintura modernista fue un cambio revolucionario. He aquí el segundo gran relato de la historia del arte, el gran salto donde “sólo cuando quedó claro que cualquier cosa podía ser una obra de arte se pudo pensar en el arte filosóficamente”⁹. La mimesis exigía una imitación de la realidad externa. “Era la respuesta filosófica habitual a la pregunta de qué es arte, desde Aristóteles hasta avanzado el siglo XIX y XX”¹⁰

2.- El relato moderno: Los pintores modernistas recurrían a una visión poco común de la realidad, perseguían la búsqueda de una definición filosófica del arte, que validara a su arte como el verdadero. Las críticas sobre este periodo decían que los artistas “violaban las reglas de la pintura en su conjunto, y ésta es seguramente la señal de que algo profundo ha pasado en la historia del arte”¹¹, algo que el arte academicista no habría podido manejar. Realmente, nadie hubiera podido hacerlo antes de que lo permitiera el advenimiento del modernismo; es decir, antes de que las circunstancias históricas fueran pertinentes para dicho cambio.

El modernismo es el punto de quiebra para el relato mimético. Más que el empeño por salvar el relato, resaltan los esfuerzos de contar uno nuevo, uno que reconoce un nuevo tipo de realidad. Los artistas del modernismo no perseguían la imitación, sino la creación. Podemos decir que buscaban la realidad de la creación y dejaban atrás la ilusión de la representación.

⁸ Ibid, p.84

⁹ Ibid, p. 41

¹⁰ Ibid, p. 80

¹¹ Ibid, p. 87

Moderno no solamente significa lo más reciente. Significa, en filosofía y en arte, una noción de estrategia, estilo y acción. Este periodo es identificable entre 1880 y 1960. Al final de este relato apareció un nuevo término en el arte: lo contemporáneo, que designó más que el arte del presente, el periodo entre el fin del relato legitimador del arte y el modo de utilizar los estilos del arte.

Cada uno de los movimientos insertados en el modernismo se orientó por una percepción de la verdad filosófica del arte. Pretendían establecer un relato de recuperación, descubrimiento o revelación de una verdad perdida, a través de la filosofía que definía el significado de la historia como el estado final: la búsqueda del verdadero arte. El modernismo se establece como la era en la cual los artistas y pensadores lucharon por captar la verdad filosófica del arte

El fin del modernismo llega con una velocidad vertiginosa que culmina con el arte conceptual. Lo contemporáneo se designa como el periodo de entropía estética, donde todo está permitido. Se erige como parte de la transición entre el arte moderno y el arte posthistórico. La diferencia entre estas dos etapas se esclareció en los decenios de 1970 y 1980, ante la creación de un nuevo concepto: lo posmoderno. Esta noción no posee un estilo característico o identificable. Para Danto esto es lo que caracteriza al arte después del fin del modernismo, lo posmoderno es por tanto posthistórico. Se revela como una forma apropiacionista del pasado histórico del arte con fines de reinterpretación y creación.

Al final de estos dos relatos históricos Danto propone que vivimos en la posthistoria. Este es un momento donde las estructuras de los relatos del arte mimético y del modernismo se agotaron en el sentido de que ya no tienen un papel activo que cumplir en la producción del arte contemporáneo. Hoy el arte es producido en un mundo artístico no estructurado por ningún relato legitimador, estamos en una transición de una era hacia otra, donde la forma y estructura están en construcción, y a pesar de la idea que propone Danto como el fin de los

realitos, nos mantenemos en una línea continua de la historia del arte. La nueva forma de creación artística no puede sustentar ningún tipo de relato que pueda ser respaldado como la etapa siguiente.

Debemos recordar que la historia de la era de los manifiestos propone Danto, “terminó cuando la filosofía se separó del estilo porque apareció la verdadera forma de la pregunta ¿Qué es arte?”¹² A partir de entonces se determinó que una definición filosófica del arte no se vinculaba con ningún imperativo estilístico, por lo que cualquier cosa podría ser una obra de arte. En este momento es evidente que la cuestión sobre la diferencia entre las obras de arte y los objetos reales deja de existir, dado que se abandona las pretensiones filosóficas enlazadas con la forma de la obra.

El momento posthistórico plantea que ya no hay una forma verdadera de arte. “Estamos en un proceso histórico cuya estructura cambió de golpe visiblemente”¹³. El espectro de posibilidades e imposibilidades está definido por la separación entre la filosofía y el arte. Ya no existen limitantes filosóficas o estilísticas. Nos encontramos al final de un relato legitimador, donde la estética que hemos heredado no es el único sistema conceptual posible, pero es para nosotros algo a lo cual debemos remitirnos.

También es preciso retomar el momento en el cual la tradición del sistema del arte nos presentó a Marcel Duchamp, introductor de los *Ready Mades*, quien demostró que los objetos también eran apreciados en términos estéticos. Dibujó una línea entre la estética tradicional y la filosofía del arte que influyó mucho en las prácticas actuales del arte. El arte después del arte no puede apelar a la teoría estética clásica precisamente porque en apariencia despreció totalmente a la calidad estética.

Lo que define al arte pictórico de este momento histórico (finales del siglo XX e inicios del siglo XXI) es la utilización del pasado para el uso que los artistas deseen. Lo que no está a su alcance es el espíritu con el cual fue creado ese arte.

¹² Ibid, p.80

¹³ Ibid, p. 79

Conforme a nuestro objeto de estudio, el *graffiti*, proponemos que esta manifestación se mantiene en la línea continua de esta historia del arte, donde hoy todas las expresiones pictóricas tienen espacio.

La práctica de las artes se ha visto modificada y presenta un fenómeno de explosión de lo estético, fuera de los límites que habían sido fijados por los relatos de la tradición pictórica. Hoy nos enfrentamos a un término en la historia: el fin del arte, que nunca se propuso como un juicio crítico, sino como un juicio histórico objetivo de la estructura de comienzos y clausuras (que define la representación histórica concebida como relato). Arthur C. Danto nos dice en *Después del fin del arte* que “la conexión entre arte y estética es una contingencia histórica y no forma parte de la esencia del propio arte”.¹⁴

La relación entre la historia y el arte radica en las estructuras históricas objetivas, esto refiere a las posibilidades de creación determinadas por el tiempo, es decir: las obras de arte de un periodo histórico como el expresionismo abstracto son sólo posibles en ese momento, dado que las estructuras históricas anteriores tenían un espectro de posibilidades que excluían las características de dicha fase histórica. Al suceder una discontinuidad en la historia (del arte) se presenta un cambio de estilo en el arte.

Así, las estructuras históricamente objetivas¹⁵ se unen a los relatos legitimadores de la historia. De la era de la mimesis se pasó a la era de la ideología hasta llegar al presente: la era posthistórica, en la cual todo es posible. (Cada uno de estos periodos está caracterizado por una estructura diferente de la crítica del arte). En nuestro caso, un mundo artístico ha llegado a su fin y otro ha comenzado.

Las prácticas como el *graffiti*, *street art*, lo nuevo que puede parecer el archivo electrónico podrían considerarse acciones innovadoras pero en realidad son una

¹⁴ *Ibíd.*, p. 54

¹⁵ Danto se refiere a este concepto: estructuras históricamente objetivas, a la serie de estructuras históricas en el campo de lo pictórico que definieron un espectro cerrado de posibilidades que excluían a la estructura más reciente. Posteriormente apunta que en nuestro caso un mundo artístico ha llegado a su fin, y otro ha comenzado. Una señal de que el arte terminó es la de que ya no existe una estructura objetiva para definir un estilo, o, si se prefiere que debe haber una estructura histórica objetiva en la cual todo es posible. Esa es la condición objetiva del arte posthistórico: no hay nada que reemplazar.

nueva mirada a viejos intentos de desvinculación con el museo, un reintento a combatir una institución y un sistema del arte al que pertenecen de manera inherente dada su condición de arte pictórico. Acciones que datan del mayo francés, y que inicialmente estaban inspiradas en el *détournement* o tergiversación situacionista del texto y la imagen.

Ana María Guash nos habla en *El arte del último siglo* el proceso de la expresión colectiva y anónima así como la facilidad de propagación a fin de crear una máxima difusión se presentaría en el mundo del arte. A través de la creación y destrucción continuas se creía poder derribar las bases económicas que sumergen al mundo del arte. Podemos hablar del situacionismo como antecesor del *graffiti*. Los situacionistas querían crear ciudades apasionantes donde por medio de la creación de nuevos ambientes se liberaría el comportamiento pasivo de la gente. “Querían una cultura abierta, de participación total, de diálogo, de interacción, aunque no siempre sabían cómo eliminar el orden establecido”¹⁶. Para ellos la única alternativa a la sociedad capitalista, era a través de la acción.

Durante la década de 1980 se presentaron diversas tendencias o estilos con un denominador común: superar los límites de los episodios de la modernidad como lo propusieron el minimalismo y el arte conceptual. De esta forma propiciaban un retorno a la pintura, y a la imagen y su poder narrativo. Esta tendencia está supeditada a la teoría de la imagen y al universo de los medios. Su afán de revivir el pasado desde la nostalgia, había convertido lo que podía ser un homenaje en un pastiche histórico. Para este grupo de artistas la imagen apropiada debía ser sometida a diversas manipulaciones por las que se eliminaría la significación inicial. Así al deconstruir la originalidad, el mito de la modernidad por excelencia se elimina, y se adquiere un nuevo significado

Es a finales de la década de 1970 y a partir de entonces que surge en los barrios de Nueva York una expresión que hoy, casi 40 años después, se ha unido al circuito del arte, el *graffiti* o *street art*. Paredes de espacios públicos, vallas publicitarias, andenes, túneles y vagones del metro; expresaban al desencanto,

¹⁶ Ana María Guash, *El arte último del siglo XX*, p. 124

protestas, desacuerdos con las estructuras sociales, políticas y económicas de un sistema que regía la vida en las ciudades. Estas manifestaciones pictóricas son testimonio de la situación de cualquier ciudadano frente a la autoridad y el poder.

La expansión del *graffiti* y el hecho de que ha dejado de ser una manifestación marginal, se produjo gracias a que una serie de artistas desvinculados del medio institucional (es decir de la cadena artista, galería, crítico) exhibieron su obra. Lo que apareció como algo irreverente, rebelde, de mal gusto, se convirtió en objeto de reconocimiento e integración al sistema del arte.

El significado de las obras de *graffiti* varía al abandonar la calle y ser integradas al sistema de las galerías. Lo que pareciera novedoso del *graffiti* ha sido reconocido por la institución desde hace mucho. Proponemos entonces una pequeña pero valiosa diferencia entre el *graffiti* y el *street art*: el *graffiti* hace referencia a las expresiones en el espacio público donde la institución no ha intervenido, mientras que el *street art* refiere a este tipo de expresión mediada por la institución.

Estas obras efímeras conocidas como *graffiti* son un rechazo a la ideología y al mercado de los artistas consagrados, al invadir canales de comunicación tradicionales utilizando estrategias vandálicas. Plantea al hombre como un ser anónimo que pertenece a una entidad de corporación, es un logotipo de la situación social de su tiempo. En su retórica se apega a criticar al poder, la tensión, ansiedad y alienación de la sociedad urbana. Explica el síndrome de la vida urbana, dominada por la opresión, la lucha de clases y el vértigo social. Abandona así el trabajo autobiográfico del artista para plantear cuestiones sociales y por tanto parte de la colectividad, es decir de la comunidad.

Más allá de lo que el sistema del arte platee, nuestros argumentos apuntan a que para esta generación de artistas ya no resultan válidas las preocupaciones del arte asociadas a la tradición de la modernidad (estilo, forma, lo estético o la reflexión ontológica), sino solamente aquellas cuestiones relacionadas con el cruce de instituciones y de representaciones. Los artistas se valen de estrategias creadas por la publicidad urbana para formular opiniones, denuncias y demandas sociales.

Las obras contienen una gran carga irónica, creada a partir de un proceso de banalización con el fin de significar las problemáticas de las cuestiones sociales y evidenciar la falsa homogeneidad social, y cuestionar la mercantilización a la que está sometida la práctica artística.

Banksy y los demás artistas urbanos entran en una tipología específica de artista un artista político; sus temas reflejan, de manera crítica e irónica problemas sociales. Ellos asumen un rol testimonial y activo frente a las contradicciones y conflictos del sistema. De productor de objetos de arte, el artista se convirtió en manipulador social de signos artísticos. Gracias a esto el espectador dejó el papel de pasivo contemplador, para convertirse en lector activo de mensajes. El arte se transformó en un signo social estrechamente ligado a otros signos en una estructura de sistemas productores de valor y poder¹⁷.

Aceptamos que todo arte es ideológico y que todo arte es usado políticamente, consciente o inconscientemente. Nos hallamos en una zona no neutral. Los artistas que no quieren admitir responsabilidades sobre los efectos sociales y emocionales de sus mensajes, así como de las conexiones con otras imágenes fuera del contexto del arte son fácilmente manipulables por los actuales sistemas de distribución, interpretación y *marketing*.

3.- El sistema del arte

3.1 La obra del arte, la imagen hacia el siglo XXI

El papel de la imagen depende del contexto cultural, este determina su función en el plano simbólico. Históricamente hemos pasado del contexto ritual, donde con la aceptación de una convención cultural la imagen permitía adquirir conocimiento a través de la mimesis; a la invención cultural del arte por medio de la superación de la mimesis donde la emancipación de la imagen implica la creación de una nueva

¹⁷ Ana María Guash en *El arte del último siglo XX*, propone que para esta generación de artistas ya no resultaban validas las preocupaciones del arte asociadas a la tradición de la modernidad- la purificación del estilo, la innovación en la forma, lo sublime estético o la reflexión ontológica-, sino solamente aquellas cuestiones relacionadas con el cruce de instituciones (el arte y la economía política, por ejemplo) y de representaciones (la identidad sexual y la vida social).

convención a través de nuevas formas de ver y representar el mundo.

En *La obra del arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Walter Benjamin nos dice que el origen ritual del arte suponía el paso de un estadio a otro, de lo profano a lo sagrado, donde la experiencia catártica era un elemento constitutivo. Este elemento, al igual que el reconocimiento de la cultura y el trasfondo del ritual permanecen vigentes en nuestros días. El proceso mimético establece un nexo de comunicación, desde su origen intenta reproducir la realidad a través de la representación y creación de imágenes inmersas en un proceso cultural. Este proceso se ve delimitado por avance tecnológico, en donde la técnica se pone al servicio del simulacro de la imagen (de la mímesis). La forma ya no está (como en la época clásica) al servicio de un ideal de cultura. La técnica desvincula lo reproducido con la tradición, para dar paso a la multiplicación y masificación. El arte se desacraliza, se independiza de los soportes sensibles para tomar autonomía conceptual.

Ante la crisis de los grandes relatos, el *graffiti* se implanta bajo la idea del arte como proyecto antropológico, donde los problemas sociales serán el tema enunciado de manera directa. Si bien recordamos que esto se consolidó con las vanguardias artísticas, con el fin de asumir de forma realista y crítica un plan para el hombre a través de espacios de realización estética en el terreno históricamente posible. El arte como proyecto rechazaba el academicismo, legitimaba la diversidad de propuestas estéticas. Se renunciaba a la homogeneidad para compartir el espacio temporal, se oponía a lo existente. Con la inconformidad se producía arte, lo cual brindaba dinamismo y agilidad, esto aunado a la experimentación eliminaba la idea totalizadora del arte y abría la experiencia artística como un fragmento de la humanidad.

Con la configuración de las sociedades de masas y gracias al estallido de la técnica, se dio paso a la explosión estética, en donde se cuestionó la posición del arte. Walter Benjamin desligó al arte de su fundamento cultural (ritual), donde el artista y la obra eran objeto de adoración. Se creía que las obras de arte eran

siempre identificables como tales, por sus principios de inmutabilidad y unicidad.

Fue a través de la liberación de la filosofía del arte de la historia, que la formulación de la pregunta filosófica relativa a la naturaleza del arte cambió. Esto fue posible sólo hasta que las condiciones históricas dieron posibilidad a que sucediera. Puesto que una definición filosófica debe capturar todo sin excluir nada, significa que no hay ninguna dirección histórica que el arte pueda tomar, si pensamos la historia como una serie de hechos determinados de manera cronológica. Es también decir que la historia del arte no tiene una dirección específica que tomar. No existen leyes absolutas. Con la última de las vanguardias, quedó instaurado que no era una lucha entre estilos ni corrientes, sino que todos estos cabían de igual forma en el vasto lugar llamado arte. Lo que el arte pop brindó a las vanguardias, y quizá por esto fue la última vanguardia, fue la respuesta “al arte conducido por los manifiestos, cuyos practicantes consideraban como crítica esencial de otro arte el que no tuviese el estilo correcto”.¹⁸

Como resultado final de la desacralización y secularización, el arte fue convertido en un objeto de consumo. La diversidad de representaciones en la cultura moderna está caracterizada por “*dispersión, pluralidad, discontinuidad, fragmentación*”.¹⁹ El arte se ajusta en el lenguaje e intención a los tiempos modernos por medio de tres nuevas vías: el diseño (inaugurada con la escuela de diseño *Bauhaus*, que creaban en busca de un bienestar material), la publicidad (lenguaje directo y agresivo, que llamará la atención del ciudadano moderno) y la aparición de los medios de comunicación de masas (factor no artístico que constituye el horizonte estético de nuestros días). La destreza del *graffiti* radica en la apropiación de espacios públicos, donde lo efímero es el nuevo elemento; donde la guerra ideológica de nuestro tiempo, el consumo y la sociedad mediática se pretenden combatir con la creación de lo efímero en lo público.

El reto del arte pictórico en el continuo histórico que aterriza en el siglo XXI es

¹⁸ Arthur C. Danto, *op cit*, p. 69

¹⁹ José Jiménez, *op cit*, p. 185

encontrar una forma donde el devenir de la humanidad se cristalice. El retorno a las condiciones de las vanguardias es imposible. El mundo institucional rige el panorama del arte, por medio de los medios de comunicación, nos enfrentamos a un simulacro, a una ilusión de identidad entre proceso y representación, y por ello también a estructuras alienantes. “La historia de toda forma artística tiene épocas críticas en las que estas formas presionan en dirección a efectos que sólo podrán alcanzarse sin que sean forzados, sobre un estándar técnico transformado, es decir, con una nueva forma artística”.²⁰

Entre los elementos de creación que pertenecen a nuestra sociedad, está la expansión tecnológica, y en un nivel filosófico la estetización de lo existente, lo cotidiano, lo homogéneo e indiferenciado (aquí se refleja la influencia de las vanguardias). A pesar de enfrentarnos a la revolución tecnológica podemos observar que permanecen las formas tradicionales como el dibujo, la pintura y la escultura. Estas son formas radicales de expresión humana en el terreno de la representación visual y por ello no pueden desaparecer.

Si el arte digital nos ofrece un nuevo medio, el *graffiti* es la forma “ilegal” que ha adoptado la pintura, y las paredes de la ciudad también pertenecen a los soportes de dicho paradigma. Hoy la obra de arte invita a la reproducción, por ello quizá encontramos que los museos han digitalizado su acervo, gracias a los nuevos soportes y a la hibridación que se logra a través de ellos. El *graffiti* pasó de ser algo de la subcultura a un movimiento a nivel internacional. Esto gracias al acceso que se logró a través de Internet y las cámaras digitales. Ante este nuevo modo de hacer y difundir el arte, encontramos un nuevo tipo de espectador, de coleccionista, de crítico y de artista.

3.2 El artista y la búsqueda de lo colectivo

El artista como un sujeto socialmente situado, posee atributos que dependen de los momentos históricos y tradiciones a las que pertenecen. La imagen es para la cultura la forma de asumir conocimientos e identidad así como la vía para

²⁰ Walter Benjamin, *La obra del arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 89

perturbar y transgredir lo real, tal y como está culturalmente constituido.

Con el desarrollo de la sociedad de masas, los artistas comprenden que el estereotipo socialmente dado hace más factible la penetración social de su arte. Para resultar benéfica, la figura del artista debe ajustarse a un ideal colectivo de comportamiento. La intencionalidad artística presupone el cuestionamiento de la percepción convencional del mundo, así como la introducción comunicativa de las imágenes y objetos de la experiencia humana. El nacimiento de las nuevas formas de comunicación y producción trajo una explosión de libertad. Planteamos que con “el reconocimiento de la pluralidad de la visión. Cada artista se vería confrontado con el problema de instaurar una forma estética propia.”²¹ La representación plástica exige del artista la articulación de nuevas formas que permitan ver el mundo de manera diferente, y con mayor profundidad.

Planteamos que la similitud entre los artistas del *graffiti* y uno de los representantes del arte moderno, Marcel Duchamp promovía el distanciamiento de los medios artísticos convencionales. A través de las intervenciones (*ready-mades*) instauró un nuevo tipo de artista, un ente no integrable a la institución. Al no poseer un rostro los artistas del arte urbano se unifican a la población, así es “un tipo de artista altamente significativo en los tiempos actuales, en los que las concepciones del arte como un relato colectivo de salvación han dejado de tener validez”²². Ahora el artista debe ser independiente de las reglas, porque estas son establecidas por él y no para las obras de arte.

Por lo anterior no cabe hablar en este estudio de un tipo temporal de artista, sino únicamente de una pertenencia, dependencia y pertinencia histórica. La firma inauguró la relevancia del papel del artista, fue un paso revolucionario con que se proclama el reconocimiento del artista como individuo capaz de crear, inventar y construir. El arte de finales del siglo XX e inicios del siglo XXI mantiene la figura del artista; es a través de la anulación del individuo, (más no de la firma, o el

²¹ José Jiménez, *op. cit.*, p. 184

²² José Jiménez, *op. cit.*, p. 124

personaje) la forma en la que se puede transgredir este elemento en el esquema del arte. Con el anonimato lo que importa es la obra en sí y no el artista. La firma introduce la obra en el mundo diferente del objeto.

El arte es hoy un valor determinado por la demanda del coleccionista, es decir, por la demanda del negocio artístico. Ahora la firma sirve menos para nombrar al autor que para certificar el ejemplar único, el original. La condición es que el artista, y en este caso el artista pictórico, también sea un original, en el sentido en que se pueda reconocer a un único individuo, y sabemos que la veneración de la individualidad es más vieja que el *graffiti* mismo, somos sociedades condicionadas a reverenciar las individualidades. Al proponer la creación como colectivo, o como una obra que llame a diferentes públicos y observadores y no sólo al conocedor, se hace un llamado a una nueva mirada promovida por los artistas, donde la colectividad del significado es la principal fuente de conexión estética y artística.

Jean Baudillard en *Crítica de la economía política del signo*, apunta que la obra y la firma se convierten en un modelo al cual, un signo visible da un valor de diferencia extraordinario al reconocerla y evaluarla en un sistema de signos y que la diferencia como modelo, integra la obra en una serie de objetos culturales. En el *graffiti* así como en el *street art* las obras no son firmadas por el nombre del autor, sino por un seudónimo que anula a la persona y salta directamente hacia el personaje, esto hace que la mayoría de las obras que vemos plasmadas en paredes sean antiindividuales, y aquellas que no entran en esta categorización ya han sido adoptadas pro el propio sistema del arte.

Al plantear la posibilidad de Banksy como colectivo se afirma la pérdida del artista como individuo. Ante el anonimato se reactiva la idea del arte colectivo, que se interesa en producir un arte comunicativo, que posea la capacidad de incidir críticamente en el desarrollo de las sociedades. Se centra en hacer un arte comprometido con la ciudadanía, abordando conflictos sociales: un arte del lugar y tiempo, que rechaza la imagen de una esfera pública pacífica, para interesarse en exponer contradicciones y adoptar una relación irónica, con el público al que se

dirige y al espacio público en que se manifiesta.

El arte se conecta con problemáticas sociales de manera crítica. Estos creadores próximos al modelo del arte público más social, ideológico, político con voluntad crítica y combativa de contestación, se expresan a través de gran variedad de soportes. ¿Cómo puede algo ser arte público, si concebimos que el arte designa una esfera elitista y la razón de público una esfera de democratización? Este tipo de expresión legitimada en nuestro siglo es un arte que se ubica fuera del paradigma, vinculado con contextos físicos y socioculturales concretos. Aporta significados estéticos, cívicos, comunicativos, funcionales, críticos, espaciales. Representa, interpreta en el marco de un proyecto cooperativo, con el propósito de contribuir a mejorar la calidad de vida de la ciudadanía.

Estamos frente a un arte aparentemente democrático porque aquí no existen héroes debido a la exigencia donde que cada ciudadano participa en la vida cotidiana y contribuya al bien público. Esta naturaleza pública es dada gracias a la invasión del espacio de la ciudadanía, así se obliga a los creadores a superar la mera expresión individual reconceptualizando el papel del artista; papel que se consolida como un proyecto urbano participativo. Participativo debe referirse a una obra que reclama interacción del observador, dicho acto es dado por el simple hecho de juzgar la acción y la obra pictórica, o bien de buscar en el archivo electrónico el precedente del artista urbano.

Estos espacios públicos poseen un gran carácter simbólico y complementan la habitabilidad del medio doméstico. La obra de arte por ello debe ser proclive a interrelacionarse activamente con los ciudadanos. Así la ciudadanía se convierte en parte de la obra, en asunto de la intervención, que adquiere alcance y significado en una relación de carácter sociocultural, donde es evidente que el modelo preformado del artista convencional, aislado, subjetivo, egocéntrico aparentemente ha desaparecido.

3.3 El público como espectador emancipado²³

Toda producción de una demanda nueva e innovadora mandará su disparo más allá de la meta. Tomemos como ejemplo uno de los periodos del modernismo: el dadaísmo sacrificó los valores comerciales en beneficio de sus intenciones. Las manifestaciones de este periodo “garantizaban una distracción evidente por cuanto ponían a la obra del arte en el centro de un escándalo”²⁴. Esta tenía que cumplir sobre todo una exigencia: suscitar la irritación pública. La obra de arte dejó de ser y se convirtió en un proyectil que impactaba al espectador. Todo lo que percibimos y llega a nuestros sentidos es algo que choca con nosotros, algo que nos produce *shock*.

Si antes la contemplación era concebida como el proceso del espectador donde la idealidad, de pasividad o estaticidad constituían sus rasgos característicos frente a la obra. En la cultura de los últimos treinta años ya no existen los elementos necesarios para una experiencia estética en los términos de contemplación; vivimos en la religiosidad masiva, diseñada, publicitada y televisada. La idea del encuentro privilegiado de un individuo, y un objeto estético únicos, resulta difícilmente alcanzable. El espectador se enfrentaba a la dispersión, la falta de concentración, a la no confrontación de la obra. Alteraba en profundidad las formas tradicionales de recepción de las experiencias estéticas y, en consecuencia, la actitud del espectador, no sólo ante las experiencias estéticas sino frente al arte. En la transformación del sistema del arte no sólo intervienen el artista y la obra, gracias al momento histórico del arte que atravesamos, el público ha transformado el modo de participación e interacción con la obra, al ser objeto esencial de la difusión y recepción del arte pictórico.

Lo anterior va más allá de términos de estético y artístico, es un paradigma entre

²³ Este título retoma concepciones del espectador emancipado, hechas por Jaques Rancière en *Reflexiones de política y estética*, revisadas en en cuanto a una amplia redistribución de la experiencia vinculada a una transformación de las formas experienciales que estaban condicionadas por una condición previa de la espectación de la obra de arte. Es posible advertir en la estructura de la obra la estructura de la sociedad, sin que esto signifique su adhesión a una teoría como reflejo de la misma.

²⁴ Walter Benjamin, *op. cit*, p. 90

lo público y lo privado; que resulta pertinente en el tiempo histórico conocido como el fin de las ideologías. Con esto surge una cuestión importante: si los elementos de contemplación de la época clásica desaparecieron ¿cuáles son los elementos actuales de contemplación? Se plantea entonces la consolidación de un nuevo espectador, que no puede eliminar los prejuicios, lo ya sabido, pero pretende dejarse impregnar por lo que la obra de *graffiti* plantea. Ser parte de la comunidad y ejercer el papel de ciudadano que poseemos al interactuar con la obra, puesto que se encuentra en el espacio público, y por lo tanto ser conscientes de la forma en la que estas muestras pictóricas en el espacio público inciden o transforman nuestro transitar diario por espacios que de otra manera serían lugares abandonados.

El espectador crítico de nuestros días debe examinar las propuestas artísticas a través de su coherencia conceptual. Con este tipo de espectador nuestras concepciones de contemplación así como nuestra relación con la obra se modificarán. Es propio de nuestro tiempo histórico haber pasado de la contemplación a la participación y en última instancia a la interacción. Esta última subraya la importancia de la recepción artística y devela el debilitamiento de la distancia tradicional entre el artista y el público.

El público interactúa con las obras de arte, vivimos en una sociedad mediatizada y las tecnologías nos superan día a día. Como muestra de ello resalta la documentación del *graffiti* en Internet, una plataforma creada a través de un medio que permite al usuario crear y participar con la obra directamente, a permitir elecciones y vías de conocimiento que no eran posibles en los siglos anteriores. Estamos en un momento histórico jamás imaginado donde se deben reinterpretar las categorías y terminologías estéticas. Si bien nos domina un régimen estético, que implica una ruptura con el estado anterior (como fue el régimen mimético o representativo), hoy en día existe la reapropiación de las obras y formas artísticas del pasado en una reinterpretación.

Esta revolución estética es un antecedente a la revolución tecnológica. Y con ambas se presenta un nuevo tipo de público: un espectador emancipado, que es activo, ya que selecciona, observa, compara e interpreta. Su emancipación recae en la creación de espacios, la apropiación de espacios públicos y museísticos. Este último elemento (el museo) se apropiará de las formas de arte una vez que alcancen el reconocimiento. Aunque por otro lado, y de manera utópica, podríamos decir que este nuevo espectador busca impulsar una nueva posibilidad de contemplación y percepción, incorporada a la relación con la experiencia.

Las mediaciones, al igual que las técnicas y soportes en el arte han cambiado desde el siglo XVIII, por esto la noción de público debe repensarse por la de públicos. Los artistas de nuestro tiempo histórico se dirigen a un público activo, no a meros contempladores pasivos. La configuración de un “nuevo espectador” es uno de los elementos que interviene en el perfil del arte de este periodo histórico de final del siglo XX e inicios del siglo XXI.

La explosión de Internet marcó un nuevo modo de audiencia y de coleccionismo. Una nueva dinámica de la Institución, aquí la parcial desaparición de la figura museística, dentro de esta nueva cadena del sistema del arte se apropia del espacio público a través de acciones e intervenciones. Esta dinámica del museo se explica debido a que el museo no es la fuente primordial de acceso a las obras pictóricas, por lo tanto se intenta defender un arte público crítico, que no es una autoexhibición ni una colaboración con la galería (que ahora se produce al crear festivales o exposiciones de *street art* por medio de acuerdos gubernamentales). Estas proyecciones pictóricas efímeras dejan en el espectador una especie de eco impropio que no es el que proveen instalaciones permanentes y, propician un diálogo entre el público, el artista y la institución respecto a ciertos aspectos sociales.

Es por este tipo de arte público que hay una revitalización y mejora de las áreas urbanas, debido a que nos enfrentamos a una exposición pictórica en lugares de paso, donde el espectador es una parte activa de la transformación al ser parte determinante de la experiencia espacial que procura el arte público. No se trata

sólo de interpretar el arte público en escenario de las estéticas de la recepción o de apelar a los ciudadanos para procurar mover su voluntad hacia la aceptación de las intervenciones en la esfera pública, sino de respetar sus derechos de ciudadanía y propiciar la participación y la democracia.

A su vez este tipo de arte pictórico trata del vacío existente entre la cultura y el público. Las dimensiones éticas del arte sólo pueden restablecerse a través de una relación y diálogo con un público no especializado. Por ello el arte público está predispuesto a ser político, y ahora más que nunca **no** se puede investigar ni demostrar, mediante la lógica o el discurso, la calidad en el arte. En esta área sólo manda la experiencia.

No debemos olvidar que la calidad en el arte no es materia de la experiencia privada. Existe un consenso del gusto, fomentado por la gente que en cada generación, invierte más tiempo y preocupación en el arte, y este consenso de gusto tiene siempre que llegar a ser, dentro de ciertas limitaciones, unánime en sus veredictos. Así resulta evidente que es a través del público como se hace posible cierta unificación y reactivación de la institución museística.

3.4 La crítica de arte y la necesidad de transformación

El arte del siglo XX, de acuerdo con Arthur C. Danto, relata la historia del desarrollo de la institución artística. Este continuo histórico atravesó por oscilaciones entre la desarticulación del arte y la rearticulación por parte de la institución. Hasta las vanguardias hay un estado permanente de confrontación y contestación con el *status quo*. La crítica de arte es una actividad intelectual que data de la modernidad, fungía de papel mediador entre los productos artísticos y la recepción, desde su aparición fue planteada como reflexión estética aplicada, un intento de “especificación de principios filosóficos y estéticos generales a través de la valorización y jerarquización de las obras singulares”²⁵

Todas las épocas creadoras de arte pictórico fueron también épocas de crítica,

²⁵ José Jiménez, *op cit*, p. 128

porque a través de esta facultad por la que se inventan y categorizan las nuevas formas de la convención del arte, establecemos que la función del crítico es tomar los símbolos del pintor y traducirlos en conceptos intelectuales. Siguiendo el discurso de Danto, este rol dentro del modelo del arte se vió en crisis durante la modernidad. Ante la acumulación de conciencia e ideas y valores que el arte había edificado durante siglos, el trabajo del crítico se reducía a dar fe de una situación que no permitía ser jerarquizada desde fuera.

En la época de las vanguardias la crítica se rigió por medio de los manifiestos que cada tipo de arte vanguardista proponía. Estos definían el tipo de movimiento, estilo, que proclamaban en cada caso el único arte que importaba. El meollo del asunto, en este periodo mejor conocido como la era de los manifiestos, fue la introducción de la filosofía en la producción artística. Aceptar el hecho del arte como arte significó aceptar lo legítimo. La filosofía del periodo nombrado como fin de arte fue notada cuando la naturaleza filosófica del arte sobrepasó la pregunta dentro de la historia del arte mismo. He aquí el momento crucial del fin del arte: el acceso a la conciencia de la verdadera naturaleza del arte, y tras casi un siglo de reconocimiento por la crítica, hoy resulta verdaderamente complejo cambiar los modelos. Es por ello que el diálogo entre la creación artística, el público y el museo es de vital importancia.

El modernismo es la edad de la autocrítica tanto en forma de arte, de ciencia, filosofía, o moral: nada está dado por sentado por más tiempo. Aquí la práctica de un arte era al mismo tiempo una autocrítica de ese mismo arte. Pero hemos de prestar atención otra vez, ya que cuanto más estrictamente se definan las normas de una disciplina, éstas serán menos aptas para permitir la libertad en múltiples direcciones. Las normas esenciales o convenciones de la pintura son al mismo tiempo las condiciones limitantes que la pintura debe cumplir para ser experimentada como pintura.

La verdad profunda del presente histórico, se vincula con el fin de la era de los manifiestos; porque la premisa subyacente en los manifiestos del arte es filosóficamente indefendible. Un manifiesto singulariza el arte que él justifica como verdadero y único, como si el movimiento que expresa hubiera hecho un descubrimiento filosófico de qué es esencial en el arte. No obstante, el verdadero descubrimiento filosófico, es que NO hay un arte más verdadero que otro y que el arte no debe ser de una sola manera: todo arte es igual e indiferentemente arte. La mentalidad que se expresó a sí misma en manifiestos buscó lo que se suponía era una vía filosófica para distinguir el arte real del pseudoarte, del mismo modo que ciertos movimientos filosóficos se esforzaron por encontrar un criterio para distinguir entre las cuestiones genuinas de las pseudocuestiones²⁶.

Al declarar que el arte ha llegado a un fin, Danto propone que el tipo de crítica ya no es lícita. Y actualmente ningún arte se enfrenta históricamente contra otro. Ningún arte es más verdadero que otro, ni más falso históricamente que otro. Así, al menos la creencia de que se ha acabado el arte implica el tipo de crítica que uno no puede hacer si pretende ser un crítico: no puede haber ahora ninguna forma de arte posthistóricamente prefijada, todo lo demás cae fuera del linde. O tal vez para elaborar un tipo de crítica se necesita la distancia del tiempo.

Quizá hoy el desarrollo no esté definido por medio o a través de la innovación de las formas pictóricas, sino a través de los medios de difusión del arte. Ya no sólo es el museo o la galería, la explotación de las nuevas tecnologías así como un nuevo estado de las cosas lo que permiten y vehiculan, hablando estrictamente de *graffiti*, la toma de los espacios públicos. El *graffiti* reutiliza la innovación del arte que con Toulouse Lautrec vimos: el inicio de un modelo artístico que fue revolucionario que ha permanecido hasta nuestros días, la publicidad y los afiches. Entonces el *graffiti*, es la prolongación y adaptación de diversas formas de expresión en un nuevo sentido, la adaptación de los espacios públicos.

Hasta ahora hemos hecho un recorrido de inevitabilidad histórica que relata un progreso que termina con la destrucción de la pintura de caballete y la disolución

²⁶ Arthur C. Danto, *op cit*, p. 65

de la distinción entre pinturas y paredes. En el espacio público la disolución de la crítica refleja la inmediatez de nuestra cultura de masas. Es a través de la creación de conciencia por la ilusión de exhibir un arte sin valor la forma en que los medios de comunicación encubren este proceso por medio de juicios de valor, en cuando deberían propiciar y promover el diálogo entre la crítica, los artistas y el público.

Planteamos una pérdida del valor crítico, fomentado por los criterios transmitidos en los medios masivos de comunicación y al carácter acumulativo de la cultura, donde la proliferación de productos hace necesaria la valoración y distinción. La crítica queda reducida a comentarios mediáticos, se ha reactivado por medio de otras disciplinas como la lingüística, el psicoanálisis, la sociología, la semiótica, y la antropología. Si pensamos que el establecimiento de un diálogo, es el fin último de la crítica de arte, entonces esta actividad lingüística y filosófica que desarrolla el diálogo, la crítica debe concebirse como una instancia abierta, que no fije posiciones autoritarias, sino que busque la construcción de objetividad al momento de analizar este tipo de manifestación pictórica llamada *graffiti*.

La crítica es un elemento inalienable de la cultura, en sí misma contradictoria, por sí misma no daña porque disuelva los consensos, sino porque en cierta forma obedece con las formas de rebelión. Es a través de ella que la cultura pasa por una fase de reobjetivación, pero inevitablemente siempre regresa a encajar en los bienes y valores culturales, entregando al arte o a cualquier otra mercancía a la voluntad del mercado.

La crítica del arte se convirtió en una forma de crítica cultural, donde lo ajeno a la norma no era permitido de manera inmediata. Hoy es evidente que el arte será eternamente el mismo, en cuanto a un marco de sistema del arte se refiere, ya que existen las condiciones para que algo sea una obra de arte sin importar el tiempo ni el lugar, y no debemos perder de vista que existe una historia del arte establecida, donde el estado actual fue alcanzado con terrible dificultad por la conciencia colectiva.

3.5 El museo y el futuro del arte público

José Jiménez en *Teoría del arte* nos recuerda que la historia construyó las condiciones ideales de aproximación y contemplación de las obras de arte, a través de una institución: el museo, que hoy en día es el nuevo lugar sagrado, donde la distancia que se establece entre el espectador y la obra forman parte del culto de nuestro tiempo. Podemos discutir entonces que el marco institucional es el que delimita las tendencias del acceso al público sobre las obras de arte. Éste se encargará de crear apreciaciones y distinciones sobre las obras, que llegarán al público de manera masiva. El carácter elitista del arte ha desaparecido, aparentemente, hasta llegar a una supuesta democratización a través del contacto con las masas, que se encargan de asistir a esta nueva celebración religiosa, al culto museístico. Los turistas no contemplarán las obras, sino que se conformarán por el hecho de decir “yo estuve allí”. La cultura se ha visto impregnada del desarrollo tecnológico. En este contexto sabemos que las mediaciones han cambiado de manera drástica en comparación con el siglo XVIII, al igual que las artes y el público.

El papel del museo que pertenece a la tradición del sistema del arte, hoy es mitad centro de culto mitad fábrica. Es un mecanismo que además de conservar y jerarquizar actúa e interviene de manera determinante en el escenario artístico y en la creación de una audiencia propia, juega un papel determinante en la legitimación del arte así como de su cotización mercantil. Los detractores (que no son pocos) propugnan por la modificación de las estructuras de los museos, una democratización de ellos. La muerte del museo se encuentra lejos, hoy el arte se consolida como un circuito mercantil y comunicativo: que se constituye por artistas, especialistas, galerías, museos, coleccionistas, y los medios de comunicación. Todos ellos actúan en un segmento social aislado que imponen de manera autoritaria concepciones de arte al resto de la sociedad. La crítica del arte forma parte de la institución creada por la modernidad, y extrañamente es un elemento clave para la tan enunciada y supuesta emancipación del arte.

La muerte del arte, que hemos revisado a través de Gianni Vattimo, tiene que ver con un malestar generalizado interno en las artes, una dificultad para encontrar un espacio estético propio, en una cultura que súbitamente se transformó en una masa estetizada. El arte se llena de consideraciones extra artísticas: sociales, políticas, etcétera; y que son algo inherentes al propio sistema del arte. En este campo distópico, de la lógica productivista y de la búsqueda de progreso material característica del capitalismo, Banksy enuncia la realidad de su tiempo: un contexto social en el que nace en el siglo XXI. La obra pasó de ser sólo contemplada, a ser un objeto de acción que incide en la realidad social.

La percepción del espíritu contemporáneo de contemplación se formó sobre el principio de un museo en donde todo arte tiene su propio lugar, donde no hay ningún criterio *a priori* acerca de cómo el arte deba verse. Ahora parece que no existiera un relato al que los contenidos del museo se deban ajustar. En el momento posthistórico del arte (que propone Danto) el museo es un campo dispuesto para una reordenación constante. Es un reflejo de las prácticas que definen el momento posthistórico del arte, éste está enmarcado por una serie de causas y efectos de las actitudes de nuestra era.

Recordemos que con la llegada del *pop art* a las galerías, el arte pictórico dejó de ser algo prioritario, es observado pero no en prioridad ¿qué es a la luz de eso, lo que un museo posthistórico debe hacer? El arte contemporáneo es demasiado pluralista en intenciones y acciones. En gran parte es incompatible con los imperativos de un museo donde se requiera una clase totalmente diferente de administración. Para que un museo se comprometa con este tipo de arte debe renunciar a gran parte de la estructura y la teoría que lo define en sus otros modelos.

El museo mismo es sólo una parte de la infraestructura del arte que tarde o temprano asumirá el fin del arte, y el arte después del fin del arte. Esto es lo que parece suceder con el *graffiti* a través de las intromisiones ilegales a los museos.

Éstos han reaccionado con apertura a un nuevo tipo de arte pictórico, que como paragma no es propio de exhibirse en una institución museística. El arte urbano no busca una institucionalización, aunque no es imposible que este hecho suceda. Gianni Vattimo define en *el Fin de la modernidad*, a los “momentos de destrucción de la estructura jerarquizada de las sociedades y del individuo, como instrumentos de verdadera agitación social y política. Esa explosión se convierte, por ejemplo, en negación de los lugares tradicionalmente asignados a la experiencia estética”²⁷

No es la supresión del arte en una futura sociedad revolucionaria; se intenta en cambio de alguna manera la experiencia inmediata de un arte como hecho estético integral. En consecuencia, la condición de la obra se hace naturalmente ambigua: la obra no apunta a alcanzar un éxito que le dé el derecho de colocarse dentro de un determinado ámbito de valores (el museo imaginario de los objetos provistos de cualidades estéticas); el éxito de la obra consiste fundamentalmente en hacer problemático dicho ámbito, en superar sus confines, por lo menos momentáneamente.

Las bases conceptuales en el arte de la era posthistórica optan por lo efímero, y es por esta razón que las obras de *graffiti* no pertenecen a los bastidores. Aunque por definición, este tipo de expresión inicialmente surgió de espaldas a la sociedad con la consecuente presencia en espacios alternos, abiertos a la vía pública o en almacenes cerrados; sin embargo, estas obras han sido asumidas por el sistema, con el *status* de museables. Han impuesto al espectador una relación respecto a la obra. Existe un cambio de función de la obra de arte original cuando la admiramos en un museo, una transmutación de un valor estético. Así nuestra relación con el *graffiti* dentro del museo es una actividad intelectualizada. El papel del museo es un cuestionamiento a cada una de las expresiones del mundo que ha reunido una interrogación sobre qué es lo que los une.

Proponemos que la pintura no está muerta como manifestación artística, pero ha sufrido ciertas transformaciones y ha llegado a ser sólo una de las formas que toma la expresión artística en el período posthistórico. Lo anterior plantea un

²⁷ Gianni Vattimo, *op. cit.*, p. 56

cuestionamiento ante el papel del museo en las otras formas de expresión artística. ¿Es tan estrecha la conexión entre la pintura y el museo como insistieron los críticos?; entonces, de la misma manera que la pintura ya no es la forma favorita de la expresión artística, el museo no es el único lugar para mostrar el arte. Y si la pintura ha perdido su posición privilegiada en el arte, ¿esto implica que el museo también ha perdido la posición privilegiada que, después de todo, era parte de su estatus como factor de la historia del arte? ¿El fin del arte significa algún tipo de degradación de la pintura? Y ¿eso también significa la degradación del museo?²⁸

El arte tiene una función humanizadora sin fronteras ni espacio ni tiempo. Así el museo establece una nueva relación con el pasado, por ello cumplen una función irremplazable en la civilización. “Todas las obras de arte son (gracias al modernismo) concebidos como enciclopedias institucionales de la forma”²⁹. El *street art* no pretende remplazar el papel del museo sino transformar el sistema que hasta ahora ha creado una institución mediada por los modos económicos de la institución: artistas- promotores- museos- galerías.

Banksy ejerce una intrusión que despoja al objeto, al espacio y al sujeto de su función condicionada su obra se preserva como un lenguaje que no tiene cabida en la superficie de lo específico. Y que al existir en la ciudad, toma el espacio como elemento de creación donde el espacio es también un material. La relación entre los diferentes objetos o materiales dispuestos en la estructura de las piezas. Somos invitados a presenciar entonces operaciones que navegan entre: acción, representación, territorio, y concepto en respuesta al sentido común que academias, mercados e instituciones del arte oponen.

²⁸ Danto dice al respecto del fin del arte en libro *Después del fin del arte* (pp208, 209) No solamente es el arte, por lo que se refiere a su sentido supremo: es para nosotros un mundo pasado, pues el arte ha perdido para nosotros la auténtica verdad y vitalidad. Si antes afirmaba su necesidad en la realidad y ocupaba el lugar supremo de ésta, ahora se ha desplazado más bien a la representación. Más adelante continua: La era postrelato ofrece un inmenso menú de opciones artísticas y de ningún modo coarta al artista en el momento de elegir que le interesa. Entre la disyunción elástica y permisiva, ciertamente hay espacio para la pintura. El arte posthistórico no es más que una de tantas posibilidades, algo que si se desea se puede hacer.

²⁹ Arthur C. Danto, *op cit*, p. 160

4.- Apropiación del espacio público, el presente del arte pictórico.

Ante la estetización del mundo es evidente que la economía ha hecho mucho por el arte: ha fomentado la idea de que lo verdadero, bueno y bello es el mayor de sus éxitos en su lucha defensiva contra todo que amenaza al circuito del arte. La estrategia de la economía consiste en promover el arte, patrocinar festivales, conciertos, exposiciones de arte, construir museos, abrir galerías y facilitar el turismo cultural. El arte se ha convertido hoy en una nueva religión, el objeto de su culto es la riqueza, el arte sanciona la riqueza y es él mismo fuente de riqueza, el arte crea capital y asegura capital.

Quien puede invierte su dinero en arte; porque es una de las más fuertes monedas, mientras haya un mercado para él e intereses presentes. Por eso se construyen museos, el arte se expone en ferias con las que se estimulan las ventas, los artistas se ofrendan y cotizan como acciones. La magia se expande, todo se compra, se colecciona e intercambia.

Planteamos a Banksy como un colectivo, debido a lo azaroso que resulta para una sola persona pintar las ciudades de la forma en la que él lo hace, este tipo de manifestación pictórica pertenece a su tiempo histórico, el momento posthistórico. Aquí donde nosotros no somos dueños de nuestra producción; sino la producción nos es impuesta. Vivimos y producimos dentro del horizonte de un período histórico cerrado. Al hacer arte en el espacio público se pierde la posesión de la obra pictórica. Es efímera y esto es quizá la característica más significativa del *graffiti*. Algunas de las limitaciones son técnicas. Las limitaciones propias del *graffiti* suponen que este tipo de obra es pertinente sólo en espacios públicos y a través de la apropiación de las instituciones (que dan veracidad a las obras del arte), como un reflejo de nuestro tiempo.

Con las limitaciones estilísticas estamos dentro del continuo de la historia del arte. Nada está prohibido hoy; lo que no es posible es concebir los modelos de creación del arte como lo eran anteriormente. Es decir, no es pertinente creer que los fundamentos de cierto tipo de arte del pasado serían posibles en el siglo XXI. Que

aquellas obras tengan el tipo de significado cuando estaban prohibidas. Las situaciones históricas por lo tanto nos definen.

El futuro del arte no será en las formas ni en las manifestaciones ligadas a situaciones históricas y culturales hoy no existentes. El arte es un conjunto de prácticas y representaciones sometidas a una serie de cambios y ajustes donde lo individual y lo privado se disuelven en lo público. La institución busca conseguir el máximo impacto publicitario, a través de la promesa de la “alta” legitimación cultural (por esto quizá los ataques a los museos, y las intervenciones) y con ello el máximo beneficio mercantil.

Una de las características del arte de nuestra época radica en la búsqueda constante de nuevas plataformas y medios de creación y expresión. Estas formas han transformado el circuito del arte tal como lo conocemos. Y no han sido pocos los que rechazan el arte de nuestro tiempo, en parte porque dicha manifestación tiene una serie de características que salen de la convención de lo que es arte. Este arte, que también es producto de una generación de producción para las masas, se atiene a la demanda social de acceso no restringido al arte. La institución artística no ha podido establecer un nexo con el público.

Banksy ofrece un nexo con la realidad, fuera de la institución del arte a través de la apropiación de los espacios públicos. Por medio de esta acción comunica al público un contexto que les pertenece. Disminuye la brecha existente entre el arte y el público que ha sido acrecentada por los medios de comunicación, que ven en el arte sólo la noticia (amarillismo), que homogenizan al arte a través de la cultura del espectáculo.

Hoy se ejerce una intrusión que despoja al objeto, al espacio y al sujeto de su función condicionada. La apropiación de estos espacios de culto (museos) y de los espacios públicos rompe con los parámetros de la convención artística y dota de un nuevo poder y sentido al espectador. Aquí la contemplación a la que todos estamos sujetos en mayor o menor medida, no se modificará, pero el halo de la institución cambiará. El nuevo espectador ha de asumir que no basta, sin más, con

abandonarse a la serena quietud de un acto contemplativo.

Banksy retoma la idea de que en la era del gran hermano, todos somos vigilados. El graffiti exige y en él existe un mayor riesgo. Sobre el espacio público; las cámaras de seguridad de inmediato privatizan el espacio público. La experiencia por la que que los artistas de *graffiti* atraviesan es diferente a la del artista común. Ellos transforman el trabajo en invisible para las autoridades, lo que importa es la obra no el creador. En esta propuesta pictórica los artistas se transforman y disfrazan para crear y evadir en el sistema regulado por cámaras de video y vigilancia, esto lo logran a través de un ataque a lo establecido. Hoy pareciera ser que en donde se hace *graffiti* hay un síntoma de inconformidad social. Nos enfrentamos a un terrorismo tipográfico que combate la apropiación de los espacios públicos que han perecido en el mundo del consumo y la publicidad que inunda los ideales de las masas sedientas de consumo.

Capítulo 2

La reconfiguración del sistema del arte: los nuevos soportes

El arte como un proceso de producción se adhiere a tres estadios para su existencia: producción, transmisión y recepción. Para poder comprender estos elementos constitutivos es necesario en primer lugar reconstruir las condiciones socio históricas y el contexto del siglo XXI; así como las reglas y convenciones entre las relaciones e instituciones sociales. En el capítulo anterior estudiamos el desarrollo histórico del arte, en él, explicamos los relatos que trascendieron en el tiempo para llegar hasta el fin de los relatos.

En el presente texto analizaremos el marco institucional y cómo nuestra forma simbólica llamada *graffiti* se ha adherido a la institución museística, transformando las reglas y prácticas de dicho sistema. Nuestra discusión derivará al plano de los soportes de transmisión y recepción del arte propios de nuestro momento histórico. Nuestros argumentos giran en torno al espacio público y el espacio virtual, así como los modos de realizar arte en nuestro siglo, la creación en comunidad, y el planteamiento del espacio público como un espacio inherentemente político.

Apelamos al trabajo creativo en comunidad como un elemento determinante para la producción y representación de los problemas de una sociedad a la que se le niega la participación en otros muchos aspectos de la vida cotidiana. Planteamos a Banksy como un colectivo, no como un individuo, que se ha insertado en el sistema del arte a través de diferentes recursos, unos provenientes de la historia del arte y otros que pertenecen al momento posthistórico en la línea histórica del arte. Así los nuevos soportes como el espacio virtual y la toma del espacio público dan cuenta de una reestructuración del sistema del arte, que no cambia sus fundamentos, únicamente los adapta conforme lo requiere el tiempo histórico.

1.- Hacia el postrelato.

El fin de la historia del arte, como ya hemos dejado claro gracias a una revisión del texto de Arthur C. Danto, *Después del fin del arte*, marca el fin de los relatos que dirigían dicha historia. En este recorrido histórico detectamos tres momentos fundamentales en los relatos del arte. El primer momento refiere al relato mimético, que apelaba a la representación e imitación de la realidad a través de la pintura. El segundo momento es relato de la modernidad, este periodo abarca desde 1880 hasta 1960 (no de manera tajante, pero sirve para establecer un periodo de tiempo en la línea histórica), la búsqueda filosófica del arte guiaba la creación. Al final de este estadio histórico el arte pop “señaló profundos cambios políticos y sociales y produjo profundas transformaciones filosóficas en el concepto del arte”.³⁰

El estatuto del *pop art* fue: no necesitamos otro relato. La naturaleza filosófica del arte había alcanzado un grado de conciencia, ya no existían limitantes filosóficas y por lo tanto tampoco creativas. El fin del arte no refiere el fin de un juicio crítico sino el término de un juicio histórico. Así llegamos a enunciar un tercer momento: el arte después del fin del arte “podría comprender a la pintura, pero la pintura en cuestión no conducía al relato hacía adelante. El relato había terminado.”³¹ La existencia de la pintura era tan pertinente como la existencia del arte en otras formas: performance, instalación, video.

Las variables con las que se podría experimentar eran ilimitadas, pero cualquier fantasía de una ruptura histórica había quedado en el pasado. Ante la redención de la conciencia filosófica del arte todo es permisible. Nada es correcto o incorrecto, las fronteras y direcciones son múltiples. Esto es de lo que Arthur C. Danto habla cuando conceptualiza el fin del arte. No se trata de la muerte del arte, ni a la renuncia de la pintura como tal por los artistas. Se refiere a que la historia que había estructurado a la pintura por medio de relatos había terminado, otro estadio más, donde ahora cabía múltiples posibilidades. Proponemos entonces, un continuo en el desarrollo histórico del arte pictórico. La existencia de un nuevo

³⁰ Arthur C. Danto, *op cit*, p. 188

³¹ *Ibíd*, p. 198

relato que aún no ha sido delimitado por la propia historia, pero que poseen múltiples medios de creación y difusión.

En esta era del postrelato existe un amplio número de opciones. Si la pintura ya no es el vehículo inicial de desarrollo histórico, permanece como un referente histórico. Ahora es posible hablar de reinterpretación, reutilización, en nuevos soportes. Ante la pérdida de los relatos que legitimaban el arte, es el museo el que ha dado reconocimiento a lo que es y a lo que no es considerado como arte.

Ahora es posible la experimentación a través de lo multidisciplinario en el arte. Aquí no hay adherencia a un solo canal creativo, no hay estilos identificables como en el siglo pasado. Quizá por ello es pertinente hablar de la apropiación y creación de nuevos soportes en el proceso de producción de las artes. Así la producción, transmisión y recepción de las obras se ha visto afectado, y han reformado y reajustado al circuito del arte.

Al haber superado el problema filosófico del arte, los artistas debían aspirar a una nueva resolución de problemáticas. La colectividad, y la vida en comunidad sería su nuevo eje de ataque. Así los temas del *graffiti*, y específicamente de la obra de Banksy son un claro ejemplo de cómo afecta el arte en los espacios públicos. A los artistas de la posthistoria les interesa la forma en la que su obra incide en relación con el espectador.

La función del espectador es fundamental para la comprensión de este tipo de arte pictórico: el arte colectivo. En las últimas décadas del siglo XX el arte se vio en una encrucijada sobre su condición. Así el arte pop cerró un siglo de preguntas sobre el arte. La mimesis terminó, lo abstracto también vio su fin. Ningún arte de vanguardia se levantó como el arte verdadero. La aportación del pop a este trayecto histórico del arte fue la autoconsciencia filosófica, con esto fue posible caminar sobre muchas variables de creación artística.

En el arte posthistórico, lo que prevalece es el medio. Lo que Duchamp insertó con los *ready mades* no fue otra cosa que la confrontación de lo artístico (no hablamos

de lo estético) con el museo. El *graffiti* y Banksy comienzan a modificar, no la forma de crear arte sino, los medios de interacción convencionales³².

Nos encontramos ante una transformación en el gran mito de los relatos del arte: el museo. Ahora nuestros museos están en las ciudades, en las calles, en edificios, casas, en una computadora, o en un celular. La última barrera elitista entre el arte y el espectador enfrenta una ruptura. Esto ha propiciado una modificación en la institución a fin de adoptar a los nuevos soportes y así prevalecer una institución que da garantía y legitimidad al arte.

Las dificultades por asentar este tipo de expresión pictórica dentro del sistema del arte refieren a lo heterogéneo del término obra de arte, que “sentó el precedente del rechazo de que la clase de las obras de arte tenga un conjunto de atributos definido”³³. Pero debemos recordar que no todo es posible en cualquier tiempo histórico. Y que el estadio de desarrollo de nuestro tiempo posibilita tanto las nuevas representaciones pictóricas que reciclan el pasado, como también los nuevos soportes. Banksy explota imágenes artísticas de Monet, la propia Mona Lisa, los girasoles de Van Gogh, y demás obras que han sido apreciadas por siglos, y las sumerge en el contexto histórico en el que vivimos, donde máscaras de gas, basura en los ríos y la putrefacción de una sociedad ensimismada en el consumo es la constante a ser representada.

Es pertinente asentar que el contenido y los modos de representación son conceptos históricos. Las obras de arte no podían haber sido obras de arte en ningún momento anterior. Cada artista encuentra posibilidades de creación en cuanto a técnica o elementos pictóricos en momentos anteriores a él. Es evidente entonces, que no se pueden sobrepasar ciertos límites que son delimitados por la realidad temporal. Aun en el momento posthistórico nadie puede escapar a las construcciones históricas.

³² De acuerdo con Danto, el éxito de la obra de Duchamp demuestra que la estética no es, de hecho, una propiedad esencial o definitoria del arte. Cuando Duchamp planteo el problema del arte y la realidad, reconcilió al arte con sus ilegítimos comienzos filosóficos. Nada de lo que hizo Duchamp celebró lo ordinario. Tal vez debilitaba la estética y desafiaba las fronteras del arte.

³³ *Ibíd.*, p. 264

Vivir al final de la historia del arte significa que todo es posible, que los artistas pueden apropiarse de las formas del arte pasado para nuevos fines expresivos. Pero debemos saber que lo que no es posible es relacionar estas nuevas obras bajo el mismo modo de las originales. Esta imposibilidad, que es la que nos da libertad de creación, nos ayuda a definir nuestro presente histórico en cuanto al momento en el arte. Hemos llegado a un momento de lo inmediato, de lo efímero; donde existe una correspondencia entre el mensaje y el medio.

El arte nos había acostumbrado a su forma, en cuadros, esculturas y a objetos cotidianos, la contemplación sucedía en lugares emblemáticos que significaban poder económico o simbólico: el museo y la galería. Banksy, como muchos artistas anteriores a él (en la línea del *ready made* de Duchamp), abandona los perímetros consagrados de la mediación artística para presentar su obra en los espacios públicos y otros medios de difusión y archivo como Internet. Quizá su obra pretende reivindicar la realidad bruta, donde “el arte tiene que ir ligado a las cosas de todos los días, producirse en el momento, en relación estrecha con el “contexto”³⁴

Partamos de que el contexto es aquello que delimita las circunstancias en un hecho. Por lo anterior entonces podemos introducir y explicar un nuevo concepto: el arte contextual³⁵, en el cual comprendemos las diferentes formas de expresión artística que difieren de la obra de arte en su sentido tradicional. Este tipo de estéticas son participativas. El arte contextual establece una relación directa entre la obra, y la realidad (de la cual es espectador forma sin lugar a dudas parte determinante). La obra se inserta, y confronta la realidad en lugar de dar signos

³⁴ Paul Ardenne, *Un arte contextual*, p. 10

³⁵ Paul Ardenne establece en el libro *Un arte contextual*, que este tipo de arte llamado “contextual” opta por establecer una relación directa, sin intermediario, entre la obra y la realidad. La obra es inserción en el tejido del mundo concreto, confrontación con las condiciones materiales. En vez de dar a ver, a leer unos signos que constituyen en el modo del referencial tantas “imágenes”, el artista contextual elige apoderarse de la realidad de una manera circunstancial.

que constituyen imágenes, el artista contextual elige ser parte de la realidad de una manera circunstancial.

El artista contextual juega con la realidad, y con los signos públicos: la señalización, los carteles. Engendran un arte desfasado y lleno de efectos inesperados que mueven el entorno. Es un arte lleno de espíritu duchampiano, que pretende dar valor al potencial crítico y estético de la presentación más que de la representación, puestas en modo de intervección donde lo que vale es el aquí y ahora. Cabe preguntarnos si ¿es posible una estetización de la política, la economía, de los medios de comunicación? Y la respuesta a dicha cuestión es afirmativa dado que vivimos en la era de lo estetizado, donde los objetos estéticos nos rodean en la vida diaria y en las actividades cotidianas.

2.- Desafío al espacio museístico en el mundo sin perfil

Partamos de la idea que las determinaciones del siglo XXI nos muestran un mundo sin perfil. Aquí la cultura comercial fluye en una sustancia uniforme donde la política, el arte, la pornografía, el dinero, la celebridad, confluyen. En este siglo la residencia urbana y la megatienda de la compra venta son uno a la vez. Vivimos en el momento de la red pequeña y la red grande, donde las viejas oposiciones como cultura alta, baja, arte moderno y de masas, periferia y centro urbano ya no funcionan.

El mercado de la megatienda ha unificado a la sociedad, con la posthistoria se intentó abrir el arte y la cultura a más practicantes y públicos diferentes. Pero “¿qué es lo que se consiguió: la democratización del arte y la cultura o su anexión por el mundo sin perfil?”³⁶ En este momento el mercado se vio inundado de arte, y también la sociedad vio una estetización de la cultura. Así como parte de esta época del capitalismo por Internet, cualquiera es capaz de hacerse de un nombre o una marca, que seguramente será de poca duración. Ésta es una nueva visión de lo que Andy Warhol enunciara como los 15 minutos de fama.

³⁶ Hal Foster, *Diseño y delito*, p. 10

Vivimos en la megatienda del consumo y la difusión, que ha sido marcada por un proceso histórico que podemos dividir en tres momentos. El primero comenzó en la década de 1920 con la difusión del radio, el sonido en el cine y la reproducción mecánica, es lo que Guy Debord fecharía como el nacimiento de la Sociedad del Espectáculo³⁷. El segundo momento llega con la sociedad de consumo durante la posguerra, aquí las imágenes y las mercancías son el elemento en venta. Así el último momento está marcado en nuestro presente con la revolución digital y el capitalismo por Internet. “En muchos aspectos, la expansión aparece como contradicción [...] ¿podría el fin del arte ser una cosa más del arte que no es ya evidente por sí?”³⁸

Lo anterior nos hace reflexionar sobre la repetición (o reproducción, visto desde la perspectiva de Walter Benjamin) a la que gran parte de los paradigmas que el arte enfrentó en las décadas de 1970 a 1990. Entre todo este caos, algunas prácticas artísticas comenzaron a buscar transformaciones formales, que al mismo tiempo se plantean como una transformación que es también un compromiso social. Lo que pareciera ser un periodo de entropía, era una forma de recuperación del arte y en teoría también una recuperación de la memoria.

La historia del arte es también la historia de la institución museística. Surge de las exposiciones privadas del renacimiento, a largo plazo el museo moderno codifica una funcionalidad de la obra de arte que surge de una preocupación de disposición y respeto a la obra. La posesión de la obra de arte apela al derecho de promulgar las condiciones que delimitan la presentación de la obra y el acceso, orientados hacia la ideología que acompaña el hecho de hacerse cargo de las obras de arte. Las exposiciones han adquirido un estatus político, sobre esto Paul Ardenne en *Un arte contextual* fundamenta que las exposiciones “forman parte de los medios privilegiados mediante los cuales se documentan y se ilustran el

³⁷ Guy Debord, *La sociedad del Espectáculo*, p.147

³⁸ *Ibíd.*, p. 123

entendimiento y la cooperación internacionales, la identidad nacional y regional, la continuidad histórica, la autoconciencia y el amor a la cultura de un estado”³⁹

En el museo la visión del espectador está predeterminada y consagra un modelo de expectación. Esto también contribuye a la creación para escapar de la convención que parte de un principio de autoorganización, que no es ajeno a la historia del arte, lo realizaron los impresionistas, los futuristas y los dadaístas. Atentar contra la visión tradicional del sistema del arte insta para el artista la exploración de otras vías creativas. Al abrir el sentido y el alcance de la obra de arte al espacio público, lugar donde las personas transitan, se reevalúa la noción de sociedad, es renunciar y confrontar el modo de creación y de percepción de la sociedad.

Durante el modernismo se fortalecieron las instituciones y el sistema del arte: el museo, la galería, las colecciones, el vendedor, la casa de remates, el experto. Aquí el artista estaba relacionado con la estructura institucional, y debía producir obras que reforzaran la credibilidad de dicho orden. Así los artistas al estar subsidiados por corporaciones actuaban como controladores del orden establecido. Esto significa que los artistas que trabajaran fuera de dicho sistema podían ser considerados como factores de cambio social. Su arte subvierte al orden institucional. El arte de esta entidad organizada contempla el éxito artístico en términos económicos tradicionales. Sus medios podrán ser radicales y deconstructivos, pero sus metas son conservadoras: mantener el orden. Este periodo de caos o trauma ha sido registrado en los museos, que en un afán de renovar el medio, han explotado las categorías de los objetos culturales. Hemos sido llevados a una estetización del mundo, y ante este intento lo único que es posible es la desarticulación de las formas impuestas, en la búsqueda de un nuevo horizonte para todo el circuito artístico

El museo, la institución había sido atacada por Duchamp; y, a excepción de la arquitectura y las esculturas, el arte no se había apropiado de los espacios públicos. Podemos establecer entonces un lazo entre el *graffiti* con el muralismo y

³⁹ Paul Ardenne, *op cit*, p. 21

con Duchamp. Las modificaciones del arte en el siglo XXI no sólo retoman el espacio público como el muralismo y la inmersión en los museos como Duchamp. Internet hizo del *graffiti* una propuesta a ser considerada en el mercado del arte. Estamos ante la continuación de una tradición pictórica, una que carece de un relato legitimador.

Partimos de la concepción de la obra de Banksy como *graffiti*, que por sus características formales se encuentra en el espacio público, por ello puede sus inmersiones en los museos pueden ser pensadas como un atentado a la institución o estructura legitimadora del arte. No olvidemos que la toma de espacios públicos e intromisiones anónimas en los museos que caracterizan a Banksy, no modifican el hecho de que la audiencia, el espectador debe ser competente en un tipo de código visual como con cualquier otro tipo de obra pictórica. El *graffiti* como expresión artística no pretende reformar la sociedad ni cambiar los modos del sistema del arte, sino solamente transgredir (quizá en forma real, o sólo a modo de espectáculo) los límites establecidos por dicho circuito del arte.

Proponemos que la obra del Banksy pretende modificar la percepción de los objetos artísticos mediante la interacción del espectador con la obra en el espacio público, y en el espacio museístico que es aparentemente tomado en un llamado de atención a los espectadores, y en un intento de diálogo con el sistema de las artes que afirmamos siguen el continuo histórico. Este acto de participación es fundamental dentro de la concepción de arte contextual

Presenciamos entonces una reestructuración, una modificación de la institución museística, que se forma a través de la incidencia del espectador en la obra, e implica la presencia activa del artista y la necesidad de una respuesta por parte de un público, que debe ser entendida bajo el principio de participación. Esta manifestación artística se nutre de un criterio fundamental, el de la organización. Entonces concebimos que Banksy trabaja bajo el modelo del arte como acto participativo, que, prevalece cuando el artista recurre al grupo para inventar una obra cuya realización supone una acción no anárquica sino concentrada.

Dentro de esta creación pictórica que en un inicio pretendía escapar a los espacios tradicionales de la institución Paul Ardenne en *Un arte contextual* apunta tres disposiciones fetiches que actúan en la producción y difusión no institucional:

1. El protocolo: remite a las fornas de tomar las paredes situadas en la urbe. No se trata de invadir el espacio público, sino es la búsqueda de una organización que “adquiere la fuerza lógica de un reglamento estético. Ponerse de acuerdo sobre la forma de la obra, negociar, sopesar los pro y contra, decidir democráticamente”.⁴⁰ Este punto refiere a la elección no arbitraria del espacio, debido a que el lugar condicionará el impacto de la obra pictórica en los espectadores. Por ello el *graffiti* pertenece a la ciudad, aquí el impacto será mayor en cuanto a difusión, organización y diálogo con el sistema del arte.
2. La preocupación de gestión: de la mano con el principio de organización (el protocolo) el artista cumple la función dirigir una producción pictórica singular, en donde se apropia de la realidad. La reproducción de imágenes en artículos de consumo mezcla la preocupación por un orden estético (reciclaje de imágenes relativas a la información) y participativo (invitar a la posición empresarial). Utiliza la participación como una fuerza benéfica para el artista y para el entorno público y los demás participantes de su obra.
3. La sobrepuja social: Esto sostiene la hipótesis de la obra de Banksy como una forma de arte pictórico que reúne soportes que son propios de un sistema del arte que se adapta al tiempo. El arte participativo, las obras de *graffiti*, pueden ser considerados como un ataque a la sociedad establecida y a los aparatos de poder. La sobrepuja social da importancia a la creación de obra participativa en un sentido de concreción. El artista se muestra entre sus semejantes (el espectador) y revela un compromiso de lucha política, capta la atención de los transeúntes y denuncia las condiciones de vida. Este elemento quizá es lo que ha hecho que el *graffiti* y Banksy se hayan sumergido en el circuito tradicional del arte por medio de la creación de obras que se adhieren a soportes que escapan a la tradición del circuito del arte convencional.

⁴⁰ Paul Ardenne, *op. cit*, p. 128

Al ser multiplicadas, este tipo de expresiones artísticas suelen ser banalizadas. “Ocurre que, siendo en principio refractarias, encuentran acogida en alguna institución preocupada por coger la historia en marcha y que las anima por la solicitud directa: producción, encargo público y organización de acontecimientos”.⁴¹ Ya en la década de 1950 y 1960 la pulsión de proximidad entre artista y público fueron trivializados por el surgimiento de movimientos como la Internacional Situacionista o Fluxus. Estos movimientos artísticos daban cuenta de las fórmulas contextuales como de esencia política.

A finales del siglo XX este gusto por la proximidad manifestado en la intervención directa, o en la estética del objeto por fórmulas artísticas que llaman al acontecimiento o al agrupamiento, llega a ser demasiado visto y poco sorprendente. Numerosos artistas explotaron la situación con la Estética Relacional y se ahorraron reflexiones sobre los fines reales de la obra, bajo el pretexto de que la fusión entre artista y sociedad era (económicamente) evidente. Así El *graffiti* retoma conceptualmente estatutos que fueron creados en las décadas de 1950-1960 y explorados y explotados en 1970 a 1990, en cuanto a la participación del espectador. Sobre este tema de proximidad e intenciones del arte pictórico de finales del siglo XX e inicios del siglo XXI retomaremos las palabras que Nicolas Borriaud refiere en *Estética Relacional*:

“La generación de los noventa retoma esta problemática, central en las décadas de 1960 y 1970, pero deja de lado la cuestión de la definición del arte. El problema ya no es desplazar los límites del arte, sino poner a prueba los límites de resistencia del arte dentro del campo social global. A partir de un mismo tipo de prácticas se plantean dos problemáticas radicalmente diferentes: ayer se insistía en las relaciones internas del mundo del arte, en lo interior de una cultura modernista que privilegiaba lo “nuevo” y que llamaba a la subversión a través del lenguaje; hoy el acento está puesto en las relaciones externas, en el marco de una cultura ecléctica donde la obra de arte resiste a la aplanadora de la “sociedad del espectáculo”. Las utopías sociales y la

⁴¹ *Ibíd.* p. 132

esperanza revolucionaria dejaron su lugar a micro- utopías de lo cotidiano”⁴²

Banksy y el *graffiti* son estéticas relacionales dado que encuentran adhesión al mismo principio: la realidad, y todas tienen la característica que las conjuga: el contexto. Busca en el mundo que lo rodea los temas de creaciones plásticas y cuyo destino permanece pictórico. La lógica de la estética relacional radica en la colectividad, en la co- presencia, donde la obra de arte está conectada con el sujeto (espectador) que pertenece a la historia inmediata. ¿se trata entonces de hacer un arte de contenido político?

El *graffiti* es un arte contextual porque pretende tejer con la realidad. Pretende crear más que representar, esto lo lleva a abandonar las formas clásicas de representación, prefiere la acción directa y sin intermediarios de la obra y de lo real. Es a partir de la década de 1970 que la preocupación por el contexto lleva a un distanciamiento del circuito del arte. El universo de la galería, del museo, del mercado, de la colección se ha convertido en demasiado estrecho, y así en un impedimento para la creatividad.

El arte contextual contribuye a reformar el sentido de la historia del arte. Historia que muestra la permanencia y triunfo progresivo de la institución museística. Hoy una exposición ya no es forzosamente una colocación de cuadros o esculturas en una sala de museo en un oden determinado. Hoy numeros actos arísticos, a veces ilegales, van dirigidos contra esta institución; el hecho de que la exposición se apodere de las calles, se entiende por el artista como una fórmula que se debe dominar. La obra ya no está concebida únicamente para exhibirse en un museo, sino ha salido al mundo, se adhiere a él, ocupa los lugares más diversos y ofrece al espectador una experiencia sensible original.

El arte no consiste solamente en la fabricación de objetos para colocar en galerías, requiere un compromiso puntual, político y ético así como una permantente atención a la actualidad. Las fórmulas del arte participativo son heredadas del pasado, del cual debemos recordar que las estructuras del arte son

⁴² Nicolas Borriaud, *Estética Relacional*, p. 19

engendradas por las relaciones dentro del circuito del arte. Así el arte contextual es el resultado de la continuidad en el arte más que de una ruptura en él.

3.- Nuevos soportes pictóricos

3.1 El espacio público

El origen del arte urbano data de los movimientos sociales y artísticos de finales de 1960. Los movimientos de protesta tenían prácticas donde el arte de masas se caracterizaba porque el espectador pudiera ser parte activa de la transformación social. Durante el mayo francés de 1968, las paredes eran uno de los instrumentos fundamentales de comunicación. La comunidad de artistas de este periodo histórico implanto un modelo para problematizar diversas prácticas que comprometían la expresión, así “la acción, es en sí misma un medio de movilización y a su vez generará acción. La técnica se pone al servicio del hombre”⁴³.

El legado de este espíritu utópico refiere a un arte basado en la comunidad. A la creación de un arte público, “un museo sin paredes para colonizar espacios en nombre del museo, a beneficio evidente del público.”⁴⁴ El arte busca tener contacto inmediato con la gente, más allá de lo que el museo permite. La institución a su vez pretende acomodarse a la presión que emana del sistema del arte. Presenciamos en este momento histórico una transformación y aceptación, es decir un diálogo en 3 niveles: la creación, las instituciones y el público del arte

Gracias a las transgresiones artísticas y las crisis teóricas los viejos modelos institucionales se han modificado. Ante la crisis de la ciudad moderna los espacios públicos son el hábitat de un entorno conflictivo, denso, hostil, incómodo, inseguro, despersonalizado, paisajísticamente duro que cuestiona la habitabilidad. Aquí es donde cabe el *graffiti* como una expresión que se gesta en la ciudad, en un lugar en que el espectador puede tomar parte activa en la transformación del entorno.

⁴³ Bendit Coh, Jean Paul Sarte, *La imaginación al poder*, p. 7

⁴⁴ Arthur C Danto, *op cit.* p. 249

Dicha situación obliga a los creadores a superar la expresión individual y conceptualizar su papel como artista. Es así, un proyecto urbano participativo. Aquí el público es parte determinante de la experiencia espacial que procura el arte público, se elimina el mito del artista, y se reformula su papel a través del sentido cívico, debido a que el espacio público siempre es político.

El interés del arte en el espacio público se centra en la ciudadanía (el espectador), dicho arte aborda conflictos sociales y es un arte del lugar y tiempo que rechaza la concepción de una esfera pública pacífica. Pretende exponer las contradicciones de la sociedad en un modo irónico con el público. A diferencia del arte utópico de 1960, este es un tipo de arte crítico, que se conecta con las problemáticas sociales.

El graffiti y la obra de Banksy son una intervención en el medio social, por lo tanto, es una práctica que tiene potencialmente efectos políticos. Al referir una posición o postura en cuanto al contenido de las obras pictóricas Banksy evidencia una necesidad que excede las pretensiones de beneficio y recodificación del capital. Uno de los resultados de este tipo de arte pictórico en el espacio público es la intervención y transformación de los sistemas de control de la producción simbólica y de circulación de los procesos de significación en el sistema del arte.

Al pasar del museo al espacio público, el espacio se ha convertido en un espacio de poder territorial, la continua distribución y las posiciones espaciales como: dentro/ fuera, centro/ margen, contigüidad/ fractura y patria / frontera; dotan de carga al espacio público donde pasa a ser un producto que se genera a partir de la acción, la interacción y la competición entre los distintos agentes: museo- espacio público. Museo- Internet. Museo- espacio público- Internet.

En cierto modo el museo necesita ser confrontado, si no sólo sería una concreción discursiva ¿Cómo asistimos al museo? Como espectador, experto, curador, mirador. Las fronteras entre el museo y el espacio público son determinadas por la forma de interacción del espectador con la obra. En oposición a lo que pudiera ser evidente, las fronteras del museo no son borradas por las redes tecnológicas, sino

todo lo contrario, instauran nuevas fronteras invisibles, como invisibles son también sus mecanismos de control. Estos nuevos accesos y nuevas paredes redefinen los bordes de la ciudad y el espacio artístico.

Asistimos a un proceso colaborativo porque este tipo de acciones en el espacio permite una articulación efectiva de la práctica artística en el espacio social. El artista en este proceso no es un creador de sociedad, ni un espejo pasivo de ella. Es un miembro de la comunidad “que no puede aislarse de las condiciones del espacio que habita, ni puede eludir las responsabilidades éticas y políticas que implica su posición en dicho espacio.”⁴⁵

Este arte colaborativo, es un arte con política, o de resistencia que interviene directamente en el campo de la cultura. Lo anterior tiene sentido si concebimos la cultura como el lugar de conflicto y contestación. Aquí es donde cabe una práctica transgresora y resistente que busca transformar y conectar los sistemas de control de la producción simbólica y de circulación de procesos de significación y es donde sucede una relación múltiple con el entorno y el espectador. Por lo tanto la cuestión sigue siendo cómo trabajar desde diversas tradiciones o imaginarios, e incluso desde la contradicción por procesos sociales que se opongan de forma radical al orden de dominación existente.

Las obras de *graffiti* han sido concebidas para los lugares en el espacio público, pretenden formar parte del lugar alterando la naturaleza del espacio. Estas prácticas han sido inmediatamente recuperadas por la institución bajo el discurso que refleja de un episodio más de desarrollo continuo del arte donde existe una dinámica dual en la que el artista es parte del arte comunitario y de la institución, quizá en un intento de vinculación.

Así en el siglo XXI los artistas pueden elegir entre rechazar su inserción en el marco institucional artístico y trabajar exclusivamente en el terreno público. Banksy recurre a un modo de producción basado en principios colaborativos interesados en los conflictos y también a un modo de difusión que les dote de

⁴⁵ Jesús Carrillo, *Modos de hacer, arte crítico, esfera pública, y acción directa*, p. 140

visibilidad pública y de vinculación con términos políticos de las cuestiones estéticas sobre inmediatez, y mediación en la configuración de la esfera pública actual. Así con las inmersiones de manera anónima el museo es considerado también un espacio público, donde caben las formas de arte público como la intervención en el dominio social. Esto sólo evidencia la vieja tendencia del arte a adaptarse a las condiciones de consumo y a la falsa separación entre las esferas pública y privada en la producción y recepción del arte.

Estos modos de producir arte promueven la participación y son accesibles, por ello estamos situados frente a una fuerza democrática donde la proliferación de nuevas prácticas artísticas- políticas son inesperadas, y cuestionan el ejercicio del poder gubernamental y corporativo. Aquí modos de hacer y difundir el arte instauran al espectador- ciudadano como una fuente de poder que modifica y cuestiona el entorno.

La democracia conserva la capacidad permanente de cuestionar el poder y el orden social existente, tan sólo si nos distanciamos de la idea que genera el espacio público en el seno de la democracia: la incertidumbre social en el espacio público expresa el carácter esencialmente ilimitado de la democracia.

El artista contextual, como miembro de la sociedad democrática puede estrechar lazos entre los miembros. Encarna asociación y disociación, se implica en la sociedad y la crítica, se adhiere pero también la desafía. No es subversivo, sino transgresor con un fin poshistórico. Para este artista modificar la vida social y contribuir a mejorarla es la forma de suscitar atención en un tema, por medio del lenguaje pictórico. Lo anterior permite fundamentar al arte en el espacio público, y su relación implícita en lo social como una forma artística que se esfuerza por reclamar la ciudad en un sentido de exigir democracia. Vincula el espacio público al ejercicio de los derechos de libertad de expresión.

Ante esta discusión sobre la creación artística en el espacio público, surge otro punto a discutir: el nuevo rol que del espectador. De lo anterior se proponen un par de cuestionamientos ¿De qué manera estas manifestaciones invitan al

espectador a una toma de posición que le defina como un ser público? ¿De qué forma estas imágenes crean un nosotros, con un público y quiénes somos cuando ocupamos una posición prescrita cómo espectadores?

En la nueva esfera de producción artística la materia prima (es decir las obras pictóricas) se elaboran a partir del contexto de la vida cotidiana. Es un horizonte de experiencia social, donde se sintetiza lo real o lo supuestamente relevante para los miembros de la sociedad, y por otro algo que concierne a todos y que se realiza mentalmente en una dimensión de conciencias. Podemos notar el impacto de la concepción de la esfera pública sobre las ideas convencionales sobre el arte en el espacio público. La interpretación del arte en el espacio público como un arte que apareció, (se presenta como la esfera pública) no es al fin una entidad preexistente, sino es algo que emerge a través de la participación en una actividad política directa o indirecta

Las prácticas del arte contextual⁴⁶ como propone Paul Ardenne se caracterizan por implicarse en una acción común, que consideran al espectador como un ciudadano y como un ser político. Esto viene a modificar la noción de público y elimina el principio de pasividad del mismo. Entonces podemos establecer que *el graffiti* es una expresión pictórica que promueve la realización en colectivo y que deja un papel activo al espectador. Esto viene a modificar entonces la economía de la obra de arte. Así nos deslizamos de un registro de autoridad al de la invitación dinámica que incita a la unión del aquí y ahora, de la obra inacabada, en tanto que es participativa. “ El arte ha dejado de constituir unos modelos autoritarios de creación para el Otro. Mediante el contacto con el Otro, nos informa sobre la necesidad de desarrollar nuestros propios modelos.”⁴⁷ Ser artista hoy en día es hablar a los demás y escucharlos al mismo tiempo. No crear solo, sino colectivamente. Todo contacto con una obra de arte es, de entrada participación.

⁴⁶ Paul Ardenne, *op. cit*, p. 24 El artista contextual atenta contra la política tradicional que el sistema del arte instaura, abre “el sentido y el alcance de la obra de arte, recurrir a ello a unos gestos que requieren un auténtico contacto es reevaluar la noción de “sociedad” . Es vaciar ésta de todo carácter abstracto y, para el artista, confrontarse a ella sobre el modo de contacto. El artista contextual tiene una concepción de orden “micro político” de la sociedad”

⁴⁷ Paul Ardenne, *op cit*, p. 122

Si consideramos la fórmula que Duchamp promovía donde son los que miran los que hacen los cuadros. En efecto, no hay obra de arte sin intercambio de afectos.

Por lo tanto la obra de arte participativa se constituye como democrática al promover el intercambio de percepciones e incentivar el diálogo entre los actores del sistema del arte. En ésta el artista se despega de lo ideal, y se instala en lo concreto del mundo, que colabora instantáneamente con el público. La obra de arte contextual parte de un reparto de lo sensible⁴⁸ de manera desigual, y en su acción pretende enmendar esta situación. Actúa porque le parece que el arte puede ser parte del mecanismo de la vida colectiva, su intención esta dedicada al mundo exterior sin los lazos tradicionales de la institución. Este amplio terreno por ser explorado es del que pretende apropiarse: el espacio público.

La razón de ser del arte contextual parte de un deseo social: “intensificar la presencia del artista en la realidad colectiva. De muchas maneras (apoderarse de ella, estatizarla, politizarla), pero siempre en una perspectiva de implicación”⁴⁹ El artista no puede saber cuál será el impacto y la continuación de su operación. El caso de Banksy es bastante singular, el desarrollo de su obra ha suscitado interés en los medios de comunicación, esto denota la propensión a la intervención que es característica del arte contextual. Este tipo de arte no está dirigido a la institución específicamente, sino a la población y a la opinión pública.

La obra de Banksy muestra que: las fórmulas más radicales no son necesariamente las más eficaces. Si su obra sabe movilizar las conciencias y excitar las mentes, es porque es familiar y actúa en un medio conocido por el espectador. Esto en términos de arte contextual siguiendo los planteamientos de Ardenne, nos deja ver que la experiencia se constituye en la inmediatez y en lo local. Exige al artista que se asiente en el espacio y tiempo locales. Presentar la obra no es ofrecerle al público un objeto muerto. Un gesto semejante equivale más bien a poner en marcha y a accionar un mecanismo simbólico cuyos elementos serían por una parte el momento, y por otra el lugar. Por lo tanto el arte

⁴⁸ Este concepto es tomado de Jaques Rancière en *Le partage du sensible et politique*

⁴⁹ Paul Ardenne, *op. cit.* p. 20

contextual: tiene que ver con el tiempo de la confrontación inmediata y no renovable, tiempo de acción y no de contemplación. Apropiarse de la realidad, viene a ser activar un “proceso”, sea cual sea, y entrar en una temporalidad específica del mundo concreto confrontándose a su ritmo así como conformándose por él.

Lo anterior depende de múltiples parámetros propios del artista pero también exteriores a él, particularmente todo lo que compete a la recepción de la obra. Paul Ardenne nos dice que “se trata, por lo tanto, de abandonar la visión jerarquizante del arte, heredada del renacimiento, en particular la primacía dada a la obra acabada, visión en la que el proceso de ve despreciado en beneficio de la obra terminada, cuando convendría más bien hacerle justicia a la “actividad”⁵⁰

Los artistas del arte contextual, en este caso Banksy, prefieren fórmulas en las que el impacto apunta a algo eficaz en la búsqueda de implicación: una provocación directa al público, una confrontación sin intermediario en el espacio colectivo. El resultado de estas obras pictóricas es una posición menos estética que política, en la que el compromiso es recíproco, el artista deja la parte decisiva al otro, al espectador, que se convierte en colaborador involuntario. Esta dinámica experimental, constitutiva del arte contextual, es probablemente la mejor garantía de su continuidad (por un momento al menos, mientras no se haya agotado la realidad). Por una parte, implica un choque con la tradición, que supone por definición la aceptación de lo dado y la renuncia a discutirlo.

El acto de presencia se acompaña en la mayoría de los casos de una solicitud de implicación del público. El hecho de que el artista ocupe la calle, una empresa, la intromisión a una institución, es un acto de confrontación dirigido, y un diálogo con la colectividad. El arte contextual trastoca, por lo tanto, la relación tradicional entre arte y público. Pretende reconfigurar el destino del arte, que sobrepasa así el campo de la mera contemplación y recalifica la noción de “arte público”

⁵⁰ *Ibíd.*, p. 35

Por lo anterior el surgimiento del *graffiti* en Nueva York a finales de la década de 1960 constituye una de las mejores pruebas del deseo de una afirmación sin justificación estética. En un comienzo era un acto individual que desafiaba lo establecido, un medio de autoexpresión se convirtió en un medio de comunicación clandestino y posteriormente en una creación colectiva difícil de controlar que posee impacto social y estético.

Pintar paredes con *spray*, plasmar un *stencil* y posteriormente adentrarse en los museos de forma anónima representan un gesto de conquista y un redescubrimiento de la ciudad. Son obras que refuerzan la tesis del arte como un asunto de existencia, más que como un discurso construido o una ofrenda de formas plásticas. El *graffiti* en un inicio se afirma como espectacular, aquí no importa tanto el significado, ya que en su origen no quiere más que representar un estado de exclusión que reclama un cambio.

Se justifica mediante su existencia en lugar y espacio. Mediante esto Banksy, impone a la sociedad su personaje. Mediante la firma hace acto de presencia, pero ésta, a diferencia de la concepción tradicional en el arte no actúa con la esperanza de glorificación, pretende un encuentro y existencia polémica, las consecuencias: la discusión y el cuestionamiento del espectador. Estas obras al no existir en un museo dan cabida a un mayor espectro de opiniones. Es por esto quizá que el *graffiti* como obra artística no puede existir en un lienzo, debido a que estaría modificando uno de los soportes elementales para su existencia. El acto de presencia vuelve a ser un acto de apropiación del espacio cotidiano. Y al romper el esquema del espacio público, establecemos que al estar (*el graffiti*) dentro de un museo recibe otro nombre, ya no es *graffiti* sino arte urbano (*street art*).

Conviene recordar que la institución es también un espacio público, aunque aquí el acceso es controlado. El arte público nace de la consideración de que es un espacio demasiado normalizado. Desde inicios del siglo XX numerosos artistas conciben obras no para los espacios de exposición habituales, sino de repente para otros lugares como el espacio urbano.

Actualmente el artista que interviene fuera de los marcos aprobados por la institución, no espera que se le conceda un espacio público de manera legal. De esta manera, se apodera de él porque es parte de la maniobra que se inscribe en la relación polémica y contribuye a la modificación del papel y función del espectador. Estas formas de creación y nuevos soportes del arte son también un síntoma de nuestra época, ahora el arte de los museos es puesto en duda, porque está reservado a una élite que comprende criterios estéticos complejos que impiden el acceso a un gran número de espectadores. El arte contextual o de intervención se caracteriza, de acuerdo con Paul Ardenne, por propuestas que contrastan con el paisaje urbano y que se inscriben en una creación espontánea. Es en esta espontaneidad donde también radica la brevedad de su existencia.

El hecho de que el arte público sea objeto de recuperaciones oficiales, dice mucho del interés que suscita. Para el poder, apoyar, animar o financiar operaciones de arte público de tipo intervencionista es demostrar iniciativa y tolerancia. Es también sacar provecho de la ilusión, mantenida de manera complaciente, de una sociedad supelementalmente libre, relajada, en movimiento, abierta a todas las formas de expresión, empezando por las que militan contra la alienación social. El *graffiti* se convierte, poco a poco, en lugar común de la creación plástica.

A partir de lo anterior, el principio sedentario del museo se pone en duda. Nos enfrentamos a una obra de arte que es puesta al alcance de todos, que se desplaza en el espacio público y que perturba al individuo ajeno a las cuestiones estéticas. La obra de arte móvil⁵¹ intensifica entonces la experiencia de la deriva, tan querida por los situacionistas. Por lo tanto podemos conceptualizar a esta obra de arte como móvil, puesto que no nos referimos sólo a esta noción como puesta en movimiento, sino como una proyección de la obra de arte en un espacio, del que se apropia sin barreras. Es una transformación de las nociones

⁵¹ Paul Ardenne *op. cit.*, p. 110 propone que el artista “recurriendo a la obra de arte móvil sienta un precedente: que aceptemos a considerar como obsoleta que el arte tiene habitualmente, geografía de la que hace falta, desde su punto de vista, reventar los marcos físicos y de la que él reclama y organiza la configuración. Al museo o a la galería se prefiere la calle. Al acto de enseñar, la intervención. A la polaridad, el flujo y el paso. Al arraigamiento la migración”

clásicas relativas a la presentación y la observación de los objetos artísticos. Es el cuestionamiento de lo estático que ha sido mantenido por el museo por siglos.

Sin importar la forma artística con la que juegue el artista contextual sienta un precedente, al intentar eliminar los marcos físicos del sistema del arte, reconfigura el sistema que inevitablemente lo regresará al sistema. Así Banksy tanto en su obra pictórica en el espacio público, como en sus puestas en escena en los museos y sus intervenciones en las calles, y en la obra que ha sido absorbida por el museo propone una ruptura de los marcos físicos e incita al espectador a rechazar el consumo del arte por las vías habituales. Crea agitación y esto es muestra de interferencia en el sistema del arte. Aquí interferir es poner en duda, romper certezas y afirmar la potencialidad productiva del caos. Es un atentado dentro de una sociedad adicta a la velocidad, donde promover actos en los que el obstáculo es parte de la creación no puede ser inocente. Es por ello que la movilidad en el arte contextual no es reaccionario, sino denunciador.

3.2 El archivo en la era de la cibernética.

La tradición de la memoria artística ha sido delimitada por el museo, que en su fundación mostraba la riqueza de las naciones. Pero la memoria va más allá de los criterios que la institución le puede otorgar. Esto quiere decir que cualquier obra que logre instaurarse en la tradición artística debe evocar la memoria y es de precedentes mayores a esta tradición. La obra debe activar la memoria, inspirarse en ella, transformarla.

Dicha tradición no está dada, sino construida de manera provisional y evolutiva. Si la modernidad veía a la tradición como un impedimento al progreso, desde el marcio de la posthistoria la vemos como algo inevitable, recurrente y a lo que no podemos escapar, algo que nos dota de referencias y elementos de creación y apropiación. Y esta tradición pasa por cuatro momentos de preservación como

archivo, previos al que será nuestro objeto de estudio en este apartado: el museo de lo virtual⁵².

El museo es un lugar imaginario (refiriéndonos a la memoria) más que real. En el primer momento la “mnemotecnia de lo bello supone un relevo institucional entre el taller y el estudio, donde tales transformaciones se producen, y la exposición y el museo, donde se hacen efectivas para otros”⁵³ En el museo de lo imaginario las limitaciones son grandes. Estas limitaciones son las mismas que crean la pintura francesa del siglo XIX. Configuraron la visión del museo como lugar de ejecución del arte del pasado. Podríamos apelar a una comparación entre museo y mausoleo: los museos son sepulcros familiares de las obras de arte, que son testimonio de la neutralización de la cultura.

La institución tarda en reconocer nuevas formas de expresión artística como parte del continuo en la historia. El proceso de reconocimiento institucional del arte se sumerge bajo una serie de crisis de la memoria. Estas crisis no son resueltas por la historia del arte, sino que son desplazadas, suspendidas. Es una razón de ser natural, que no suceden en puntos particulares de la historia.

El segundo momento sucede en el periodo vanguardista de la historia del arte. Se encarga de intentar definir la lógica del arte. Y como de este periodo nos hemos encargado de manera explícita en el capítulo anterior, y en otras partes de este texto, no nos detendremos a explicarlo. Así el tercer momento de la tradición de la memoria radica en el carácter humanista de las artes. Sus principales exponentes y opositores son Erwin Panofsky y Walter Benjamin. Mientras Panofsky intenta resolver la dialéctica de la reificación y la reanimación del arte, Benjamin busca exacerbar esta misma dialéctica. Ya en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* Benjamin apelaba por la destrucción de la tradición, la cual había sido iniciada por la reproducción mecánica y en masa, que a su vez tenían un carácter opuesto de destrucción y construcción.

⁵² Estas concepciones del museo como un archivo y de los periodos y modos de preservar la memoria artística han sido retomados de Hal Foster en *Diseño y Delito*.

⁵³ Hal Foster, *op cit.* p. 68

Este agente de fragmentación que para Benjamin sucedía en la reproducción mecánica, se presenta ahora en un campo abstracto mejor conocido como Internet. En su ensayo sobre la obra de arte, la reproducción destruye a la tradición y liquida el aura de la obra. El valor de culto del arte desaparece y es sustituido por el valor de exposición, del que el museo y el mercado se ven beneficiados. Benjamin aboga por un re funcionamiento político del arte, tal es su explicación sobre el archivo que cuando cambia, es capacitado y descapacitador, transgresor y triunfador.

Es innegable que la obra de arte reproducida pierde propiedades como objeto. Pero al mismo tiempo gana otras propiedades, como lo son la máxima significación por lo que al estilo refiere. Así donde Benjamin veía una ruptura definitiva, destructora de la tradición y liquidadora del aura; André Malraux veía un campo de expansión, un nuevo museo sin muros.

El cuarto modelo archival que transcurre en la sociedad del consumo, con los situacionistas y la *dérive*. Aquí el archivo era parte de la obra, en un modo de reinstauración, reestructuración de la obra. El original había quedado perdido, y se mantenía en la memoria. Se reestructuraba con el afán de crear un nuevo texto.

El último momento archival es el que pertenece a nuestro momento histórico. La dialéctica del ver, que se vehicula por medio de la información electrónica. Este momento histórico plantea una cuestión ¿Se destruye la tradición, o permite el hallazgo de afinidades estéticas, estilísticas, y estimula los valores artísticos como Malraux en el museo imaginario?

Esta reordenación y reanimación continúa por medio de la documentación digital que transforma los objetos, y las obras en general en información, y que vehiculan la fragmentación y la disolución del aura por completo. Pero dicha disolución sólo incrementa la demanda. Como el valor de una nueva aura es poco posible de producir, el valor del aura se dispara. Es en sí una continuación de un síndrome de la Gioconda. Aquí el cliché de la obra no hace sino aumentar el culto. El archivo no entra en conflicto con el protocolo que la historia del arte ha creado. Ambos tienen

un sesgo iconográfico, y ambos aspiran a la referencialidad del objeto. La superficie cuadrada y sólida de la pintura ha sido superada, transgredida y derrotada. El museo imaginario se fundamenta en lo discursivo de las obras y en las ideas de estilo, arte y museo.

De acuerdo con Hal Foster “la era de la cibernética ya ha producido sus propios sospechosos mitos: mitos de comunidad y globalidad, de acceso e interactividad. Quizá el mito primordial de este mundo es la interactividad, en relación con el museo se nos vende como una capacidad para explotar sus galerías a distancia, para obtener información sobre su colección, etc. Pero esta relación no es tanto interactiva como interpasiva”⁵⁴. Aquí la pantalla es la modalidad dominante del archivo electrónico. Más que un nuevo soporte, las computadoras son un instrumento de manipulación, en donde la producción puede ser bloqueada como información. El lugar del sujeto es ambiguo en el archivo electrónico, a diferencia del sujeto espectador que contempla una obra de arte en un espacio público. El archivo no sólo se enfrenta a una transformación de los objetos, sino de medios de imágenes- texto

Lo que permanece es la técnica de la simulación, la pantalla no es una imagen, sino una posición ambigua y no fija para el sujeto. Al igual que con la reproducción mecánica, mejor conocida como fotografía, el museo no estaba limitado a los muros, pero permanecía organizado por el estilo. La era de la cibernética deja en duda ¿cuál es el límite del archivo más allá de los museos?

Circular imágenes de manera masiva, de forma gratuita y a grandes audiencias, forma parte de la consolidación de la ciudad del siglo XXI. En los inicios cualquier discusión sobre *graffiti* derivaba en los argumentos sobre ilegalidad en el arte y vandalismo. Es a través de Internet, y gracias a que no es parte de ningún medio o gran empresa ni está controlada por resultados de venta, que se creó una situación que permitió a la gente celebrar la forma de arte y crear una audiencia alrededor de esa celebración.

⁵⁴ Hal Foster, *op cit*, p. 95

Internet es un medio que democratiza las prácticas debido a las posibilidades que propone. Ya no es necesario relacionarse en el mundo del arte para poder mostrar la obra o el trabajo artístico. Internet expande la obra hacía el espectador, al igual que la obra de arte en el espacio público se vincula y relaciona a un nuevo nivel con el espectador. Internet es sólo otra pared, donde una imagen es soltada, a la vista de todos, con el conocimiento de que puede llegar a miles de personas que pueden reaccionar ante ella.

En el mundo del *graffiti*, Internet se instaure como el nuevo metro. Aquí hay inmediatez comunicativa al igual que en el espacio público. A pesar de los beneficios de la sociedad red, no todo es positivo. Al no existir un filtro sobre la calidad el medio permite a un graffitista poco activo publicar todas y cada una de las obras que produce, y aparentar con ello una gran presencia en el medio.

Además de ser otro soporte útil, Internet tiene un enorme potencial propio. Internet y YouTube se han convertido en el potente trampolín de los llamados videos virales. Precedida y provocada en Internet por una serie de acciones para transmitirse en YouTube Banksy utilizó estos videos. El *graffiti* al ser un estilo de reciente creación y continua evolución mantiene reglas, como lo son el vocabulario gráfico, que para el observador casual desconocedor de este complejo esquema cultural, es imposible apreciar los logros de un *graffiti* más allá de la superficie. Esta práctica se ha beneficiado de la cultura de masas y del crecimiento de Internet.

La aparición y apropiación de los medios de comunicación, así como la prueba de la reproducción de una imagen se graban en la colectividad. Personajes como OBEY, BLEK LE RAT y BANKSY, por mencionar algunos, han utilizado a los medios masivos, y en mayor o menor medida a los medios electrónicos como multiplicadores de las repercusiones del trabajo del *graffiti*. Por último, han utilizado apariciones mediáticas de manera estratégica, y han visto una absorción acelerada del fenómeno por el sistema del arte y la cultura. Uno de los medios más poderosos a través de los que el arte ha sido abstraído de su contexto en la era moderna.

No olvidemos que para Hal Foster la era de la megatienda de consumo, es un momento donde la tecnocracia sella el surgimiento de una cultura de expresión sin contenido y de la comunicación del vacío. Ahora el intercambio generalizado crea la ilusión de un crecimiento democrático. La red representa uno de los lugares de expansión en la sociedad comunicacional. Así al instalar la obra de arte fuera del museo se le otorga de una fuerza no concedida hasta nuestro siglo.

Es en este espacio virtual donde sucede un desplazamiento instantáneo en el espectador. Es un medio intangible donde no existe regulación sobre la información. La red es también un espacio público, uno que no está controlado, y por lo tanto posee un sentido apolítico, a diferencia del espacio público convencional. Si unimos las ideas de Hal Foster con la idea de Posthistoria que retomamos de Arthur C. Danto nos damos cuenta de que el archivo en Internet es parte de esta reconfiguración histórica de soportes (archivo) de la tradición del sistema de arte.

Esta sociedad donde la virtualidad forma parte de la realidad es una sociedad nómada, y ahora la distancia es destruida por el potencial técnico que le da valor a una obra. El tiempo y el espacio se amplían gracias a la red, el *graffiti* funciona también de manera independiente del lugar físico. Toda obra de arte concebida para Internet es destinada a la consulta en línea, a una circulación, que la lleva a des-localizarse de inmediato. Toda consulta de la obra por el espectador, la desplaza del lugar en el que está, intangible y confinado (el aislamiento) al de un escenario (la pantalla del espectador como zona de contacto), importación que puede revelarse o no productiva (el uso de la obra por el espectador con fines de consumo, de almacenamiento, de transformación). El recurso a la interactividad acentúa estos desplazamientos.

En la era de Internet, el concepto de movilidad pierde mucho su significado original. Si el usuario de Internet encuentra una obra es casi siempre por casualidad, navegando o efectuando una investigación de carácter más general. Si la obra no le interesa, la devolverá de inmediato al laberinto de la red, activando su indiferencia misma el mecanismo de la movilidad, de la puesta en circulación.

El destino del arte, se encuentra aquí con el destino de la humanidad, el cual se caracteriza tanto por la fijación por la velocidad como por el nomadismo.

4.- Banksy y los soportes pictóricos.

Si hablar de Banksy y del *graffiti* supone hablar de una nueva instauración de soportes para el arte, al menos sobre el espacio público estaríamos cometiendo un error. Banksy, quizá de forma premeditada o inconsciente retoma formas del espacio público instauradas en 1956 por Guy Debord⁵⁵, y otras formas apropiacionistas del arte político de 1970.

Cuando Banksy se instaura en un museo invariablemente creará autoreferencialidad, incluso aunque no sea implícita. La cuestión de cómo funciona la obra no se pregunta. El tema es cómo la obra altera un lugar dado, no la identidad de su autor. Una vez que las obras son instaladas en un espacio público, pasan a ser responsabilidad de la gente.

Banksy, no sólo fabrica imágenes socialmente comprometidas, sino también las usa, las lleva a la calle. Así despliega significados en confrontaciones públicas, a partir de la siguiente idea: el arte es político no sólo al ser comprometido en los temas, ni cuando permanece en su propio marco, sino también por su modo de difusión. La velocidad con la que la gente atraviesa un espacio de tránsito en la ciudad se ralentiza, convirtiéndolo así en un verdadero espacio público: el espectador se detiene para mirar las imágenes, compartir ideas y reinventar la democracia de un modo tan explícito que la policía no puede sino mantenerse a distancia.

La idea es ofrecer un modelo de comunicación visual que implique no solamente un mensaje, sino procesos propios de organización. Debido a que la institución

⁵⁵ Conceptos como *dérive* (deriva) que refiere a un levantamiento psicogeográfico, esta palabra refiere a los efectos del entorno geográfico, organizado o no conscientemente produce en las emociones y comportamientos del individuo. Otro termino que acuñó Debord fue *détournement* (tergiversación) consiste en la utilización, en una nueva unidad, de elementos artísticos preexistentes. Los elementos tergiversados pierden su importancia y su significación inicial, constituyéndose en otro conjunto significativo que enriquece la suma de los tergiversados. Estas técnicas eran el instrumento adecuado para la expresión colectiva dado su anonimato, y su fácil propagación, esto aseguraba máxima difusión. Ana Maria Guash, *op. cit*, p. 123

neutraliza todo lo que muestra dificultades u oposiciones a la estructura determinada por la historia; es decir que se enfrenta a la realidad, no se hacen las cosas por la gente, sobre la gente, sino con la gente. A diferencia de la imagen publicitaria, donde el significado está dado y las imágenes están llenas, donde no es posible añadir nada. La construcción de las representaciones del espacio público se produce por medio de la acción cultural y artística.

Al enfrentarnos al sistema del arte, nos enfrentamos también a un sistema de la relación con la gente y el lugar. Así el arte en el espacio público es una obra de libre acceso que se preocupa, desafía, implica y tiene en cuenta la opinión del espectador para quien y con quien ha sido realizada, respetando la comunidad y el medio “aunque resulte difícil establecerse en el mundo del arte, los territorios menos circunscritos son los más cargados de peligro.”⁵⁶

Dentro de este estudio sobre los soportes que ofrece el *graffiti* es necesario tener en cuenta una posible clasificación sobre la configuración de las obras en el sistema del arte. Esta la hemos retomado y adaptado para nuestros propósitos de estudio del texto *Modos de hacer... Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar* Lucy Lippard :

- Obras concebidas para exposiciones de interior convencionales
- Arte público tradicional de exteriores, que pretende llamar la atención sobre las características específicas o las funciones de los lugares en donde se interviene.
- Obras de arte en el exterior, a menudo hechas en colaboración o de carácter colectivo, implican a la comunidad en la ejecución, en la recogida de información y en funcionamiento real de la obra (*graffiti*, esculturas, muralistas progresistas)
- Performances o rituales al margen de los espacios tradicionales del arte
- Arte político directo y didáctico que trata públicamente asuntos locales o nacionales específicamente mediante señalizaciones sobre medios de

⁵⁶ Lucy, R. Lippard, *Modos de hacer... Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar*. p. 61

transporte, parques, edificios o por la carretera, marca emplazamientos, acontecimientos de historias invisibles.

Nos enfrentamos a un arte interactivo, participativo, efectivo y afectivo como modo de escapar de las galerías y museos. Así cuando el *graffiti* se introduce a través de un lienzo al museo presenciamos una desposesión, es decir a un arte descontextualizado y recontextualizado dentro de la institución, y por lo tanto aceptado.

La importancia del arte contextual radica en la creación dentro del espacio público, porque aquí compiten poderes: es un espacio que siempre corre el riesgo de ser perdido o confiscado y que no se puede detener o controlar, a diferencia del museo. El carácter efímero del arte contextual sobrepasa cuestiones de estilo. La duración hace que entre en un registro de tiempo que sobrepasa al contexto. Al ser perpetuado ya no es el paso del arte en el tiempo sino una monumentalización, y por lo tanto una contradicción para su existencia.

La ocurrencia del arte contextual surge en la ciudad, este lugar de actividad intensa y frenética donde se conjuga el orden y el caos, parece el lugar ideal para la creación. Aquí el artista tendrá dificultades para obtener un resultado conveniente si se apega a los métodos convencionales de la creación, tales como la pintura o la escultura tradicional. Se enfrenta entonces a una reconfiguración de las herramientas que el propio entorno le brinda. Es parte de su labor contextual apoderarse de lugares de intercambio y de comercio a fin de establecer una relación con la geografía del lugar.

Banksy trabaja con diversos métodos del *graffiti*. Uno de los más característicos de su producción es el estencil, que parece ser otra forma de cartel. El éxito de esta manifestación artística se debe a la familiaridad del soporte, y la potencia del impacto. El estencil al surgir directamente de los carteles demuestra la eficacia que la proximidad de los temas provenientes de lo cotidiano invitan al espectador a identificarse con lo que ve.

Esta eficacia también está dada gracias a la atracción que la imagen propicia. Hace reflexionar al ciudadano sobre su propio marco de existencia, saca su imaginario del molde y lo incita a comparar la existencia de diferentes civilizaciones. La obra de Banksy está esparcida por diferentes lugares del mundo, y con esto denuncia los diferentes problemas que ocurren en ellos.

Estos signos artísticos buscan una visibilidad estruendosa, deseosa de atraer el ojo (en general apresurado y sobresolicitado por la publicidad) del ciudadano. Aquí el problema al dar una mutación plástica por medio de un acto de intervención es la modificación del tiempo de la ciudad. De esta manera se activa la contemplación del transeúnte, y realentiza su mirada en la ciudad. El *graffiti* decora la ciudad y pone atención al contexto, reconfigura el espacio y tiempo.

Pareciera que el problema ya no es ampliar los límites de arte sino atender las capacidades de resistencia del arte en el interior del campo institucional. Quizá el nuevo camino del arte está vinculado con el papel y la presencia del espectador más allá de un simple contemplador, su función es la de complicidad y coparticipe de la obra. Por eso Banksy utiliza los diferentes soportes, la institución que lo provee de credibilidad, el espacio público que fue lo que lo creó y donde se desarrolla. Mientras que el espacio virtual es el lugar donde comenzó a difundir su obra. De esta manera agota las posibilidades de los campos de acción y difusión, y por lo tanto estamos frente a fórmulas artísticas de proximidad.

El arte participativo, en sus desarrollos más recientes, da la espalda a la monumentalidad y se caracteriza por la diseminación de los mensajes, la volatilidad de los contenidos, y por una fluidez que excluye la rigidez doctrinal. El objetivo buscado no es una experiencia de proximidad socio-política sino una integración del arte en la producción material, la creación artística que se convierte poco a poco en una modalidad de la creación económica. Una espera vana para terminar una utopía que se ha quedado en utopía.

El *graffiti* solicita la atención de los transeúntes entorpecidos de la ciudad, las formas contextuales ,que hemos propuesto a través de Paul Ardenne, han

acabado a su vez por inmiscuirse en el orden del divertimento que consume a la cultura posthistórica. Finalmente demasiada adhesión, o el uso inmoderado hace que se discuta cada vez menos la naturaleza o legitimidad, de estas prácticas. El arte contextual ha operado una mutación de las formas probablemente irreversible, para rechazar este “gran arte” que se concibe aún en el imaginario colectivo, y que no dejará de existir. Promueve un arte que se caracteriza por unas intervenciones en la vía pública, la utilización del vídeo, de Internet, y de materiales impresos. Con su difusión interroga diversos campos como los procesos económicos, el poder empresarial, los medios de comunicación y los problemas sociales.

Capítulo 3

Reestructuración del sistema del arte.

1.- Consideraciones preliminares

Antes de comenzar con el tercer y último capítulo de la presente tesis, es necesario aclarar un par de cuestiones. Este último apartado se divide en dos momentos, el primero aborda una serie de argumentos necesarios para la comprensión de nuestro objeto de estudio, la segunda parte aborda propiamente un estudio sobre la obra de Banksy sobre el espacio público inicialmente, la intrusión al museo en un segundo momento, y el espacio virtual como archivo y elemento de interacción en última instancia. De esta manera terminaremos una exploración que pretende explicar cómo se han instaurado los nuevos soportes del arte: espacio público y espacio virtual, así como la apropiación forzada de espacios, y cómo esto ha propiciado después de años de confrontación un arte que involucra al espectador: un arte contextual que asociamos a una estética relacional.

Como parte de las determinaciones preliminares abordaremos al *graffiti* como una forma simbólica⁵⁷ para crear un planteamiento que analice la obra de Banksy en el espacio público, el espacio museístico apropiado y el espacio virtual; y cómo estos soportes reconfiguran el sistema del arte. Para ello es preciso apuntar que el estudio de los fenómenos culturales es el estudio del mundo sociohistórico. Aquí las formas en que los individuos construyen nuevos paradigmas se produce a través de la producción y transmisión de formas simbólicas.

Damos cuenta de una serie de fenómenos que dependen de una actividad intelectual que puede ser de nivel tecnológico, sociológico e ideológico. Este estudio sobre la obra de Banksy propone también una concepción estructural de la cultura, porque enfatiza el carácter simbólico de dicho paradigma en el mundo del

⁵⁷ A través de las concepciones de John B. Thompson en , *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica en la era de la comunicación de masas*

arte y por tanto en la cultura y en la ciudad. Así partimos del hecho: este fenómeno se inserta en un contexto estructurado, el primer decenio del siglo XXI. Estudiamos las acciones, los objetos y las expresiones significativas de diversas obras, y su relación con el contexto y los procesos históricos que son específicos y estructurados socialmente, a través de los cuales se producen, transmiten y reciben tales formas simbólicas (el espacio): sobre esto hemos hablado ya bastante de la institución museística como la red de legitimación del arte durante siglos. En este último capítulo abordaremos la mutación a la que ha cedido dicha institución a través de las obras y artistas que atentan contra el orden establecido.

Puntualicemos: las formas simbólicas son “expresiones de un sujeto y para un sujeto (o sujetos). Es decir, las formas simbólicas o son producidas, construidas o empleadas por un sujeto que, persigue ciertos objetivos o propósitos [...] también busca expresarse para un sujeto o sujetos quienes, al recibir e interpretar la forma simbólica, la perciben como la expresión de un sujeto, como un mensaje que se debe comprender”⁵⁸

Lo anterior supone que al explicar la construcción de objetos en formas simbólicas (en este caso obras de arte) abordaremos la constitución de un fenómeno significativo, que supone la construcción de parte de un sujeto capaz de actuar de manera intencional. El resultado, hablando en términos de recepción de una forma simbólica, no siempre es idéntico a lo que el creador pretendía decir en el momento de la producción. Este elemento de la forma simbólica, el de la recepción de la obra, no se refleja necesariamente en dicho objeto. En cambio tiene un efecto determinante en el aspecto convencional, debido a que nos referimos entonces a la producción, construcción o empleo de dicha forma simbólica como a su interpretación. Esto forma parte de un proceso que implica la aplicación de reglas que dicta una convención que ha establecido códigos.

⁵⁸ John B. Thompson, *ideología y cultura moderna. Teoría crítica en la era de la comunicación de masas*, p.152

Estos esquemas convencionales han quedado implícitos en la historia del arte, así es obvio que en este marco un observador será diferente a un espectador. El espectador estará familiarizado con las convenciones sobre el arte. Es preciso aclarar que las reglas de codificación, no necesariamente deben coincidir con las reglas de decodificación. Una forma simbólica se puede decodificar con ciertas reglas y convenciones, aunque nunca se haya decodificado. De esta manera, una acción puede interpretarse como un acto de resistencia o una amenaza al orden social, aunque la acción no se haya codificado de acuerdo con ninguna regla o convención particular. Esto se debe a que el aspecto estructural está compuesto por elementos que guardan relación determinada. En este caso será la estructura social de la posthistoria, la obra de Banksy, el circuito del arte y la proposición de nuevos elementos y soportes en este sistema del arte.

Es importante dejar en claro la necesidad del aspecto contextual en el estudio de las formas simbólicas, debido a que las obras están insertas en procesos sociohistoricos específicos, y de los que dependen su producción y recepción. Las obras de arte dependen también de una institución específica que las jerarquiza y unifica dentro de un paradigma general: arte.

Estos aspectos contextuales suceden en un escenario espacio temporal delimitado, aquí el campo de interacción (el espacio público y el espacio virtual) , las instituciones (aquí será el museo) y las estructuras sociales convencionales vehiculan el entendimiento de los rasgos sociales y contextuales dentro de los cuales interactúan los individuos creadores y receptores. Estos elementos “son constitutivos de la acción e interacción, en el sentido de que los individuos rutinaria y necesariamente aprovechan, ponen en práctica y emplean los diversos aspectos de los contextos sociales al actuar e interactuar.”⁵⁹

Banksy se construye como personaje a través de acciones de poder en calidad de ciudadano, más allá del hecho de creación artística. Este poder obedece a la capacidad de actuar en pro de alcanzar objetivos. Si partimos del hecho que un

⁵⁹ John B. Thompson, *op. cit.*, p.166

individuo tiene el poder de acción e intervención en una secuencia de sucesos para alterar el curso de la historia será evidente que al actuar el individuo y ciudadano, aprovecha y emplea los recursos que tiene a su disposición. Si observamos del otro lado, el poder de la institución reside en la facultad de habilitar a dichos individuos, de legitimarlos para que puedan tomar decisiones y aplicarlas de una forma que ha sido convencionalizada.

Al hablar de producción y transmisión de las obras (es decir de las formas simbólicas) del *graffiti*, hablaremos de una estrecha relación con el contexto social. Su producción implica el uso de los recursos disponibles y la puesta en práctica de diversos tipos: el espacio público y el espacio virtual, son campos de acción, producción y transmisión que condicionan y moldean las formas simbólicas producidas.

En cuanto a la recepción sugerimos que es un proceso creativo de interpretación y valoración, en el que la forma simbólica se reconstituye activamente, y por lo tanto hablamos de un momento de conexión democrática entre los ciudadanos-receptores y los ciudadanos-creadores a través de nuestra forma simbólica que es el *graffiti*. Al final de esta interacción “los individuos participan en un proceso permanente de constitución y reconstitución del significado, y este proceso es típicamente parte de lo que puede llamarse la reproducción simbólica de los contextos sociales”⁶⁰

A diferencia de la mayor parte de las obras de arte, el *graffiti* ha pasado por una curiosa legitimación, ha adquirido valor simbólico gracias al reconocimiento, que no está libre de conflictos de valoración consensual.

⁶⁰ John B. Thompson, *op cit*, p. 179

2.- Graffiti

Previo al surgimiento del *graffiti* como tal, es necesario puntualizar una vez más la importancia de la Internacional Situacionista, y las concepciones de Guy Dèbord sobre la creación en comunidad y en el espacio público como parte determinante que explica a nuestra forma simbólica, el *graffiti*.

Conceptos como el *détournement* y la *dérive* fueron conceptos clave para la Internacional Situacionista, que fue constituida en 1957 con el fin de crear un arte total. Proponían una organización autónoma de los productores de la nueva cultura, eran independientes de las organizaciones políticas y sindicales que existían en aquel momento, esto era una toma de postura frente a la capacidad de organizar algo que no estuviera condicionado previamente.

En la *Sociedad del Espectáculo* Debord plantea que “al perder la sociedad el tipo de comunidad característica del mito, debe perder también todas las referencias de un lenguaje realmente común, hasta el punto en que la escisión de la comunidad inactiva pueda ser superada mediante el acceso a la comunidad histórica real.”⁶¹ A través de la expresión colectiva y anónima así como la propagación, creación y destrucción se pretendía liberar al arte de la tradición. Los situacionistas buscaban una cultura de participación, donde el diálogo y la interacción formaran parte de la creación. A pesar de esto, no tenían una noción de cómo colaborar con el orden para conseguir sus fines. Para ellos la acción era el único medio.

Durante 1968 las paredes eran uno de los instrumentos fundamentales de comunicación. La sociedad presenció la técnica del *graffiti* como medio de expresión. Así “la acción, es en sí misma un medio de movilización y a su vez generará acción. La técnica se pone al servicio del hombre”⁶². En oposición al sistema de uso, esto vaticinaba que la experiencia no podía durar mucho tiempo, y que el movimiento artístico sesenta y ochero sucumbiría

⁶¹ Guy Dèbord, *La sociedad del espectáculo*, p.154

⁶² Bendit Coh, Jean Paul Sarte, *La imaginación al poder*, p. 7

Es necesario dejar en claro que el origen del arte urbano data de los movimientos sociales y artísticos de finales de 1960. Los movimientos de protesta tenían prácticas donde el arte de masas se caracterizaba porque el espectador pudiera ser parte activa de la transformación social. Así como parte de nuestros fines contextuales es preciso acotar el surgimiento del *graffiti* como forma (simbólica) de expresión.

El *graffiti* como una expresión de protesta social explotó también en otro lugar un par de años después, esta línea histórica es necesaria acotarla como la expansión de esta forma de expresión que ahora consideramos una manifestación pictórica más. Surge propiamente en la década de 1970 en Nueva York. En los vagones del metro *newyorkino* y en las paredes de los barrios los individuos no utilizan su nombre, crean seudónimos a fin de obtener visibilidad. A través de estas expresiones también se crean comunidades que van más allá de la competencia. Los espectadores no son parte de una clase educada o turistas, como en la expectación del arte tradicional, aquí son parte de la clase trabajadora. El fin inicial del *graffiti* era llegar a lugares insospechados, provocar curiosidad sobre cómo se había podido alcanzar algún lugar inesperado, el espectador debía imaginar, pensar sobre la elaboración de la creación.

Estos personajes no provenían de una academia, sólo buscaban marcar y delimitar un espacio determinado en la ciudad. Suponían que en la criminalidad existía arte: “jamás ningún crimen será tan automático como el proceso de producción, pero los escritores de *graffiti* están en el extremo opuesto de los criminales porque viven todas las fases del crimen para cometer un acto artístico”⁶³. El *graffiti* surge en la ciudad como consecuencia de un entorno gris y monótono. Así los primeros grafitistas se apropiaron de los muros institucionales, de cada edificio con aspecto de fábrica, de vallas publicitarias, de cada espacio vacío.

⁶³ Norman Mailer, *La fe del graffiti*, p. 11

Los escritores de *graffiti* se inspiraban no sólo en los rótulos de neón, los adhesivos para automóviles, las tiras cómicas o los productos televisivos. En esta desfiguración y reconfiguración del espacio público podemos ver la transformación de una forma simbólica estética a una forma simbólica sociológica. La pintura no es lo único que nos intriga al ver un *graffiti*, sino las ironías de las modas del arte que posibilitan las transacciones de las formas simbólicas. El arte lleva tiempo diciendo con más y más intensidad: la naturaleza de la pintura se ha convertido en algo menos interesante que la naturaleza de la relación de la pintura con la sociedad.

Las pinturas de la posthistoria responden a un proceso colectivo. El *graffiti* se instaura como una expresión pictórica que es colectiva, es veloz y caótica, reflejo fiel de la vida en la ciudad y en la posthistoria. Los escritores de *graffiti* solucionan nuevas problemáticas que el artista tradicional no concebía: trabajan con rapidez y calma de manera simultánea que son plasmadas ante (ahora que la sociedad los ha descubierto por un instante) las cámaras, que parecieran salidas la obra 1984 de Orson Welles, que mantienen una contante vigilancia del ciudadano.

Este tipo de expresión gráfica ha sufrido modificaciones y transformaciones, salió de los espacios del metro y actualmente se encuentra en los museos. Nos enfrentamos a un momento de mercantilización. Nuestro objeto de estudio es el artista que opera bajo el seudónimo de Banksy, él ha sido protagonista en una serie de hechos ligados al mercado del arte. Actualmente se han robado muros donde se exhibían sus *graffitis*. Este proceso es el continuo de actividades subversivas (*graffiti*, que implica la desfiguración de la propiedad pública o privada) que han sido absorbidas y aclamadas por el sistema del arte y que operan bajo una gama de variantes: estencil, *graffiti*, stickers, intervenciones, arte de guerrilla⁶⁴ e instalaciones, y todos estos son vehículos de una mayor participación en el espacio urbano.

⁶⁴ Este tipo de expresión surgió junto a otros tipos de arte (todos datan de los decenios de 1970 y 1980) que pretendían superar los límites de la autoridad teórica. Esta genealogía está hecha a través del texto de Ana María Guash, *El arte del último siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. El

El *graffiti* ha tenido una aceptación acelerada en el primer decenio del siglo XXI. Este auge coincide con el avance de Internet. La proliferación de las plataformas web junto con la propagación de teléfonos inteligentes ayudó a revolucionar el registro, el intercambio de imágenes y su difusión. Así presenciamos una constante colaboración entre el espectador y el artista, a través de videos subidos por los artistas y espectadores, blogs, información proporcionada por el público y fotografías colocadas en las redes sociales han sido la herramienta que lo ha popularizado y abanderado como una de las corrientes artísticas de la era digital. A pesar de que es democrático en el sentido de que cualquiera lo puede ver, esta expresión sólo es disfrutada temporalmente, dado su carácter ilegal.

3.- Clasificación

Una vez que hemos asentado el contexto del que proviene el graffiti y cómo se consolida en el siglo XXI podemos comenzar a hacer una clasificación sobre los soportes que proponemos reconfiguran el circuito del arte. Este circuito, debemos recordar que lo hemos planteado desde la perspectiva de Arthur C. Danto, está conformado por el artista, la obra, la institución (museo) y el espectador. Partimos de la hipótesis de que los soportes, la toma del espacio público, la intromisión ilegal en el espacio museístico y el espacio virtual, son parte de una reconfiguración de dicho circuito artístico que no se ha modificado en siglos.

Abordaremos la obra de Banksy en 3 momentos: la obra en el espacio público, el espacio virtual, y la obra en el espacio museístico. Por lo anterior clasificaremos su obra en el sistema del arte de la siguiente manera:

apropiaciónismo por ejemplo, y que estaba supeditado al universo de los medios de comunicación. El arte político y el arte activista, de los que son exponentes autores citados en esta tesis: Hal Foster, Lucy R. Lippard, pretendían crear una conciencia crítica de la comunidad de artistas que pretendían existir fuera del sistema hegemónico del arte. El arte de guerrilla, también surgido en la década de 1980 pretendían, a través de productos de bajo coste y escasa representatividad social, cuestionar la mercantilización a la que estaba sometida la práctica artística, y denunciar los problemas no resueltos por la sociedad conservadora. Temas como la homosexualidad, las reivindicaciones feministas, la integración racial, el derecho al aborto, el Tercer Mundo y sus problemáticas. De todos estos momentos e intentos de arte que renunciaba al modelo establecido, el espectador dejó el papel pasivo como contemplador de signos artísticos, y se convirtió en un lector activo de mensajes, debido a los temas de las obras y su estrecha relevancia social.

- Obras de arte en el exterior. A menudo hechas en colectivo. Involucra a la comunidad en la ejecución de la obra, así como en la recolección de información y en el funcionamiento real de la obra.
 - Es un tipo de arte político directo y didáctico que trata públicamente asuntos locales o nacionales específicamente mediante señalizaciones sobre medios de transporte, parques, edificios o por la carretera, marca emplazamientos, acontecimientos de historias invisibles.
- Difusión virtual, colaboración por Internet. Este momento refiere al archivo electrónico, la difusión del *graffiti* (nuestra forma simbólica) depende de este elemento debido al carácter efímero que es propio de la obra.
- Arte en el soporte tradicional: museo. Pretende llamar la atención sobre las características formales de una obra pictórica (aquí nos referimos al *graffiti*, y a cualquiera de sus manifestaciones dentro del museo) o fomentar el diálogo sobre el museo como legitimador histórico del arte.
 - Dentro de este apartado también encontramos los performances “atentados al museo ilegales” que ofrece la obra de Banksy.

Estamos frente a un tipo de arte que oscila entre la tradición, la interactividad, la participación con el propósito de crear un lazo con el espectador a través de jugar con las galerías y los museos. Cuando el *graffiti* es pasado a un lienzo y situado en un museo, su significado se transforma, se descontextualiza y recontextualiza a través de un proceso de legitimación institucional.

Para el estudio de las formas simbólicas, en este caso la obra de Banksy, hablaremos sobre la forma de producción de la obra, en el espacio público y el espacio virtual a fin de construir y explicar las características distintivas que permiten a la institución cooptar a dicha forma simbólica, y de esta forma también alcanzaremos comprensión sobre la sociedad del primer decenio del siglo XXI, y con esto explicar por qué este tipo de obra es pertinente en nuestro momento histórico.

A través de estos argumentos establecemos las interrelaciones de diferentes enfoques de la cultura, y la comunicación de masas, que puede explicar los diversos aspectos de este paradigma que se presenta como multidisciplinario y multifacético. Comprenderemos también las interrelaciones del poder de significación de la obra simbólica, el poder (tanto de las instituciones, como al intentar ir en su contra) y su permanencia en el espacio común, es decir en el espacio público.

Debemos comprender que las formas simbólicas “son acciones, expresiones y textos que se pueden comprender en tanto construcciones significativas”⁶⁵ dentro de un contexto social determinado, y es por medio de este proceso histórico definido y socialmente estructurado por el que se producen, circulan y reciben las formas simbólicas. Por lo tanto, para comprender las obras de arte de Banksy, ha sido necesario plantear el contexto (desarrollado en el capítulo 2) en el que nos encontramos.

La producción de objetos se hace posible gracias a las reglas y los recursos que están a disposición del productor, es una producción que se orienta hacia la circulación y la recepción dentro del campo social. Esta orientación puede ser parte de una estrategia explícita seguida por los productores. La orientación puede ser también un aspecto implícito del proceso productivo, en la medida en que los objetivos y orientaciones del productor puedan ya estar adaptados a las condiciones de circulación y recepción de los objetos producidos, de tal manera que la orientación no tiene que formularse como parte de una estrategia explícita.

La obra de Banksy (nuestra forma simbólica) instituye una ruptura entre la producción y la recepción de las formas simbólicas. Las instituciones de comunicación masiva producen contenidos visuales para receptores que casi nunca están físicamente presentes en el lugar de producción y transmisión o difusión. Esto es una ruptura estructurada en la cual los productores de las formas simbólicas, en tanto que dependen en cierta medida de las formas simbólicas

⁶⁵ John B. Thompson, *op cit*, p.301.

institucionalmente capacitados y obligados a producir formas simbólicas en ausencia de respuestas directas de los receptores

Al hablar de los diferentes soportes de los que se vale Banksy, como el espacio público, la intromisión al espacio institucional, las puestas en escena y los cotidianos esténciles, podemos decir que estos se vinculan con la naturaleza de los medios técnicos de transmisión, con la disponibilidad de las habilidades, capacidades y recursos necesarios para decodificar los mensajes transmitidos por los medios particulares y con las reglas, convenciones, y exigencias prácticas asociadas con tal decodificación.

Desenredar los modos de apropiación implica identificar algunas de las maneras características en que los individuos reciben y captan los productos culturales: esto es, las formas características en que se ve el arte. “En general los modos de apropiación quedan circunscritos por la naturaleza de los medios técnicos de difusión y los cambios que se dan en estos medios (por ejemplo, la introducción de las videograbadoras) pueden alterar de manera significativa los modos de apropiación”⁶⁶

4.- Obras de arte en el exterior: Espacio público, el intersticio, la creación de comunidad y la obra de Banksy.

Ya con Guy Dèbord queda asentado que el momento actual es el momento de la autodestrucción del medio urbano⁶⁷, en este lugar el fin de la historia de la cultura se manifiesta de dos maneras contrarias: “en el proyecto de su superación en la historia total, y en la organización de su perpetuación como objeto muerto de la

⁶⁶ John B. Thompson, *op cit*, p.346

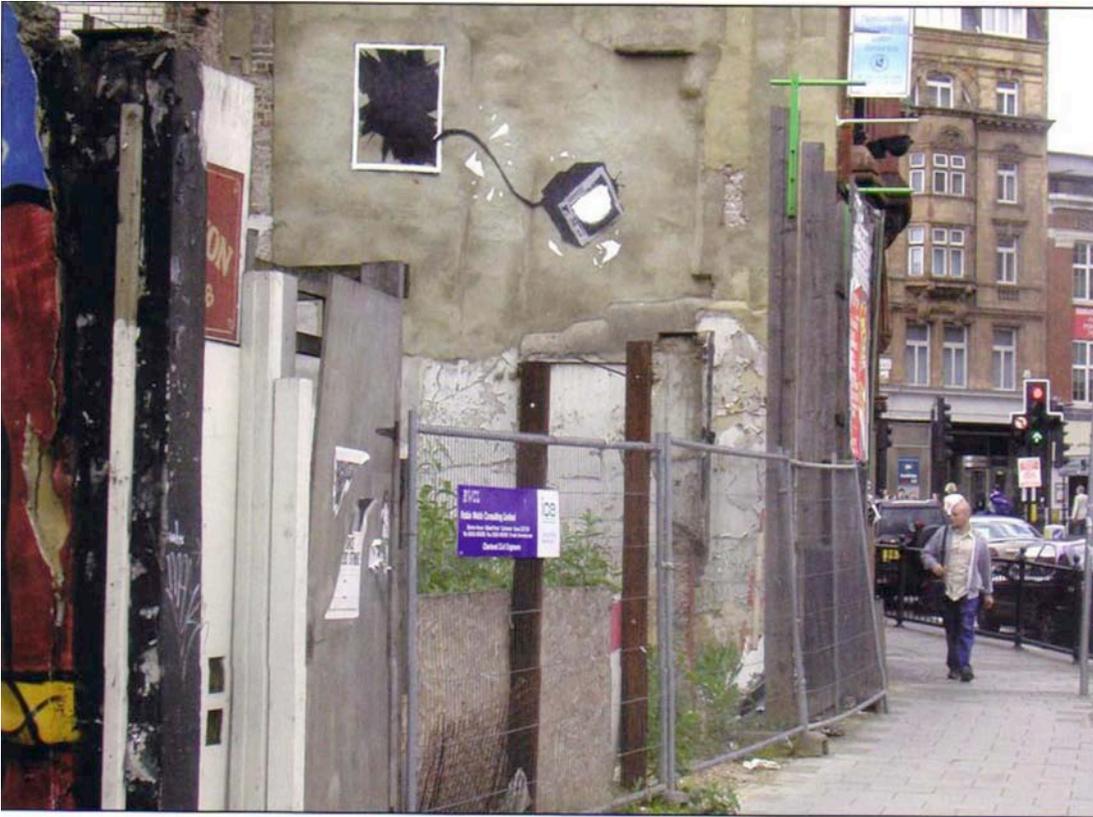
⁶⁷ Guy Dèbord en *La Sociedad del espectáculo*, p.147 “La explosión de las ciudades sobre el campo, cubierto de “masas amorfas de residuos urbanos” está presidida por los imperativos inmediatos del consumo. [...]Al mismo tiempo, los momentos de reorganización parcial del tejido urbano se polarizan provisionalmente en torno a esas industrias de la distribución que son los supermercados gigantescos, edificados en descampados, sobre un pedestal de estacionamientos; y estos templos del consumo acelerado están ellos mismos en fuga permanente, incluidos en el movimiento centrífugo que les desplaza a medida que se convierten a su vez en centros secundarios sobrecargados, pues han provocado una recomposición parcial de la aglomeración. Pero la organización técnica del consumo no es más que el primer nivel de disolución generalizada que ha llevado a la ciudad a consumirse a si misma”.

contemplación espectacular. La suerte del primero de estos movimientos está ligada a la crítica social, la del otro a la defensa del poder de clase”⁶⁸. Planteamos que Banksy reside en el primero de estos movimientos, donde la crítica social se encuentra como un continuo del tiempo histórico, y por lo tanto como parte del momento que Danto se encargó de nombrar como *posthistoria*. Esto se logra a través de la espectacularidad que puede brindar el espacio público, y el espacio institucional.

Banksy trabaja en el marco del arte contextual, que ya hemos explicado con Paul Addenne en el capítulo anterior, el cual crea dentro del espacio público, que es marcado como un lugar donde compiten poderes por el dominio del espacio. Actualmente el espacio público corre el riesgo de ser perdido, o confiscado, esta idea se sustenta debido a que es un espacio no controlable a diferencia del museo. La creación artística en el espacio público es efímera, y este hecho sobrepasa las cuestiones de estilo, la duración de las obras posiciona al graffiti en un registro de tiempo contextual, así como su existencia en el entorno ciudadano. La creación en un lugar frenético donde orden y caos son parte del mismo sitio. Todo esto resulta pertinente dado que el artista de graffiti busca métodos no convencionales para la creación artística, reconfigura las herramientas en conjunción con el entorno, esto es parte de su trabajo contextual: apoderarse de lugares de intercambio social a fin de establecer una relación con la geografía del lugar.

A continuación presentaremos un par de casos sobre la obra de Banksy en el espacio público, los cuales nos darán pauta para continuar con la discusión de la ciudad y concretamente del espacio público como sede de creación perteneciente al siglo XXI, y como un soporte nuevo del circuito del arte.

⁶⁸ Guy Dèbord, *op cit*, p.153



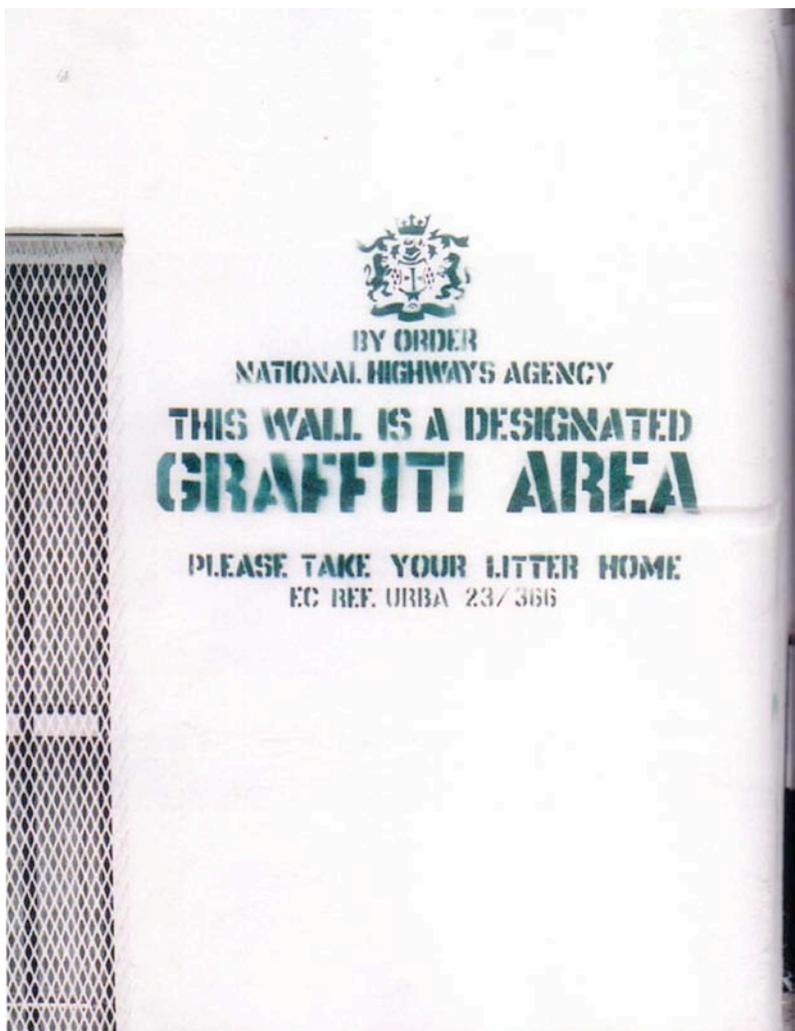
Broken Window Theory

En el libro *Wall and piece* Banksy habla sobre la teoría de la ventana rota, la cual relaciona al *graffiti* con el vandalismo y la violencia. Si en un lugar de la ciudad una ventana estaba rota, era símbolo de ser un lugar descuidado, y violento. Esta teoría aseguraba que el *graffiti* aparecería pronto y en esos lugares el crimen aumentaría. Dicha teoría era la base para tener cero tolerancia en la década de 1990 ante las obras de este tipo en el espacio público.

Lo anterior nos sirve para remarcar el pensamiento que sostiene a este tipo de manifestación pictórica. A pesar de lo que la convención diga del *graffiti* como una forma baja de arte, o que por más de una década no fue considerado como tal, es una de las formas de arte más honesto: “no hay elitismo o moda, se exhibe en las mejores paredes que la ciudad tiene que ofrecer y nadie pone precio de admisión.

⁶⁹ Banksy, *Wall and piece*, P. 20, 131

Una pared siempre ha sido el mejor lugar para publicar tu trabajo”⁷⁰ Como parte contraria de esta exhibición gratuita tenemos a los gobiernos que dirigen las ciudades, estos no ven el derecho de existencia de ningún objeto a menos que de una ganancia. Sus argumentos se sostienen en cómo el *graffiti* asusta a la comunidad y que son representaciones simbólicas de la decadencia de la sociedad. Banksy realizó un experimento al marcar una pared como un área designada para realizar *graffiti* los resultados se traducen en colaboración, y censura.



⁷⁰ Banksy, *op cit*, p.50

⁷¹ Idem.



Day 1



Day 18

72

Este experimento registra la duración de una obra de Banksy, esta no tiene el impacto visual de otras. Lo que pretendía era provocar la participación de otros graffitistas al invitar a través de una señalización en una pared en blanco que delimitaba este espacio como un área de *graffiti*. En el libro podemos ver que las

⁷² *Ibíd.*, p. 53

paredes fueron aceptadas por los participantes de esta manifestación gráfica, y tuvo una duración de 34 días.



Four minutes, Trafalgar Square, London 2003

73

⁷³ Ibid, p. 58, Londres 2003

La imagen anterior da cuenta de otra intervención en el espacio público. Este espacio público es la Plaza de Trafalgar, situada en el centro de Londres, es un lugar de reunión social y de manifestaciones políticas. Aquí podemos leer la leyenda “ Área designada para disturbios”, esta apropiación duró solamente cuatro minutos antes de las autoridades llegaran y posteriormente limpiaran la zona. Este tipo de intervenciones dan cuenta de la apropiación del espacio público en el que interactúa la comunidad de la ciudad. Es también parte de un discurso crítico a la sociedad de la posthistora. Esta sociedad que ha delimitado el espacio de una forma que controla la sociabilidad.

Otra serie de obras llamadas *Brandalism* son también una crítica a la cultura, al consumo y a las figuras históricas y culturales de la sociedad de consumo. Son parte de un análisis las marcas, a la propiedad intelectual y forman una serie de propuestas de apropiación del espacio. Aquí cualquier espacio publicitario, o señalamiento público nos da a elegir ver o ignorar, ser espectador o ser un transeúnte. Si elegimos ver, ser espectadores también podemos ser actores y reutilizar el espacio. Con esto queda claro que se elimina la convención social de pedir permiso, y pasamos a la apropiación. Esto hace sentido dado que el espacio público pertenece a los ciudadanos y no a las corporaciones o marcas que patrocinan y pagan por poseer un pedazo de pared, espectacular o cualquier espacio público. Estos afiches publicitarios no solicitan el permiso de la ciudadanía para invadir sus vidas diarias, y con esto Banksy sustenta el hecho de apropiarse y crear en el espacio, marcar territorio dado que es un ciudadano.



74



75

⁷⁴ Ibid, p. 159, Poster para una campaña de Green Peace contra la deforestación.

⁷⁵ Ibid, p. 173



Las imágenes anteriores son parte de la serie *Brandalism*, donde Banksy apunta a la cultura comercial como algo intocable, las marcas, los derechos de propiedad intelectual y las leyes de derechos de autor dejan que la publicidad digan lo que quieran de manera impune, creando modos de concebir el mundo. Banksy a través de esta serie propone tomar los espacios donde hay publicidad, tomar los símbolos de consumo y readecuar su significado.

La imagen 74, es un poster que Banksy realizó como parte de una campaña contra la deforestación para *Green Peace*, aquí vemos dibujos animados de Walt Disney ser presa en una selva que están deforestando. Esto no sólo es un llamado contra la deforestación, sino también muestra la deforestación de regiones del llamado Tercer Mundo por compañías del Primer Mundo. Así es la forma en la que se rige el orden mundial, se saquean recursos de lugares remotos para mantener el consumo y la producción.

⁷⁶ Ibid, p. 161

La imagen 75, es parte del discurso de Banksy, en donde establece que no necesitamos más héroes. La obra nos muestra un Cristo crucificado, pero sin cruz. En los brazos sostiene bolsas llenas de compras y regalos. Otra vez apunta hacia que existimos en una sociedad de consumo, donde sus héroes, dioses y mitos han sido cambiados por formas de consumo.

Por último en la imagen 76, vemos una imagen donde aparece Phan Thị Kim Phúc, este nombre es relevante dado que es una imagen reciclada de una fotografía tomada en la Guerra de Vietnam. En 1972, un avión estadounidense lanzó una bomba de napalm en Trang Bang. A lado de Phan observamos a dos figuras que representan a la cultura popular norteamericana, y que son representaciones de la infancia para la sociedad. Mickey Mouse y Ronald Mc. Donald. Esto apunta nuevamente a una crítica de la invasión de países por parte de Estados Unidos, y el discurso que ellos establecen hacia dentro de sus fronteras como una sociedad que da alegría y felicidad a la infancia. Un discurso que choca contra la realidad de la sociedad en la que vivimos.

Este reciclaje de imágenes son parte de una apropiación de figuras simbólicas para la sociedad. Cambia el discurso, y crea un nuevo sentido. Las imágenes siguientes 77 y 78 versan sobre el mismo discurso sobre como Ronald McDonald esta robando a nuestros hijos. Esta es una invasión al espacio público. Un hombre disfrazado de Ronald McDonald finge robar un niño, lo ata a un globo rojo con una M en amarillo, símbolo característico de McDondalds, y lo deja en el aire. Esta instalación en el espacio público duró 9 horas hasta que el globo se desinfló y golpeó un autobús. El discurso de esta obra propone una reflexión sobre como los productos de comida rápida, y los símbolos de la cultura popular alimentan las mentes de los niños que no poseen una capacidad de elección en cuanto a productos que son promovidos por la cultura en la que viven.



⁷⁷ Ibid, p. 182, *McDonalds is stealing our children*, Picadilly Circus, Londres 2004



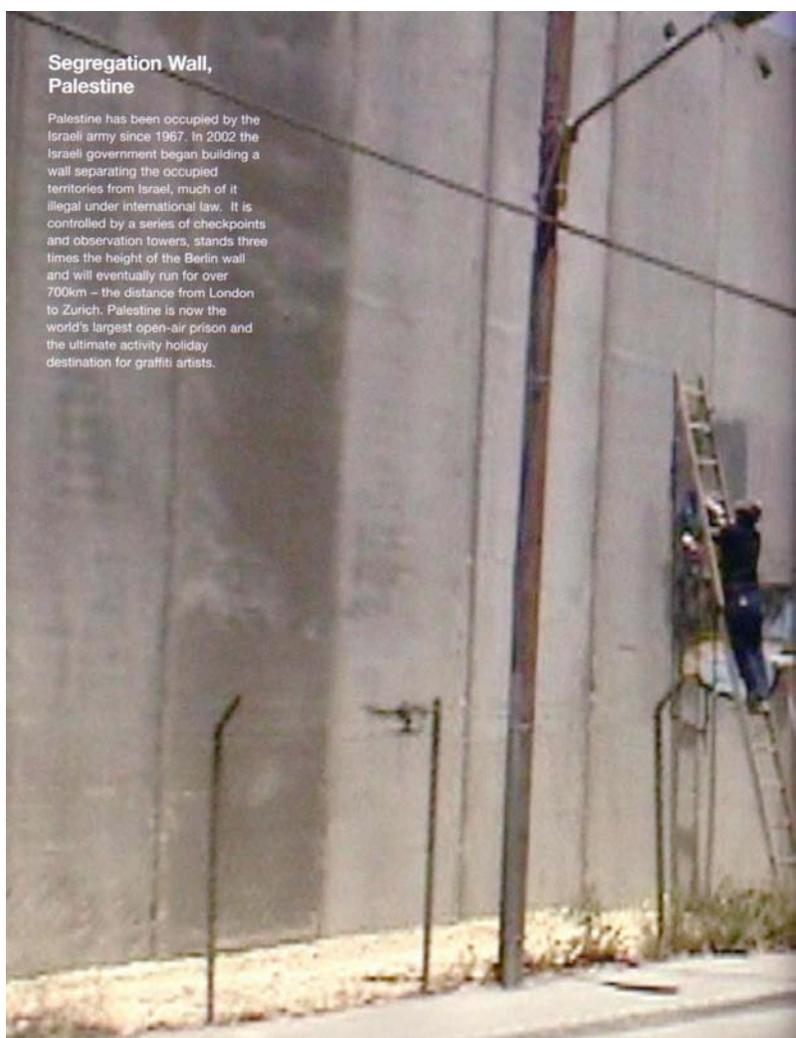
McDonalds is stealing our children.

Balloon tethered to lampost with blow-up doll, Picadilly Circus 2004. Lasted nine hours until she lost pressure and was hit by a bus.

78

⁷⁸ *Ibíd.*, p. 183

Una de las serie de obras más destacadas en el espacio público reside en el muro de la vergüenza, construido por Israel en la franja de Gaza. Este lugar ha sido declarado ilegal por la Corte Internacional de Justicia y por la ONU. Es la prisión al aire libre más grande del mundo y el último lugar para plasmar una obra como artista de *graffiti*. Banksy pintó del lado de Palestina y en distintos puntos de este muro imágenes que denuncian la profunda inmoralidad de esta construcción. Con ellas intenta convertir el gran muro en una galería pública.



Segregation Wall, Palestine

Palestine has been occupied by the Israeli army since 1967. In 2002 the Israeli government began building a wall separating the occupied territories from Israel, much of it illegal under international law. It is controlled by a series of checkpoints and observation towers, stands three times the height of the Berlin wall and will eventually run for over 700km – the distance from London to Zurich. Palestine is now the world's largest open-air prison and the ultimate activity holiday destination for graffiti artists.

79

⁷⁹ *Ibíd.*, p. 110, Palestina 2005



80

En esta imagen vemos una niña atada a globos como recurso para escapar del muro construido en Palestina.

⁸⁰ *Ibíd.*, p. 113



Abu Dis 81

En esta imagen vemos un niño pintando una escalera en el muro como forma de escape. Esta situada en Abu Dis, es claro el mensaje. Millones de personas están atrapadas en un territorio que los ha encarcelado, limitando, oprimiendo a su población. Las condiciones de la infancia en Palestina son alarmantes, cientos de niños han sido asesinados, arrestados. Esto es parte de una denuncia en un espacio público que está cargado de significado por sí mismo.

Como parte del análisis de las obras que hemos presentado de Banksy hablaremos de las concepciones del espacio y la ciudad, dado que este es el lugar donde su obra se presenta. Posteriormente hablaremos de la concepción del intersticio social, que resulta importante dado que está relacionado con el

⁸¹ *Ibíd.*, p. 117

concepto de estética relacional, que también abordaremos para complementar la noción de arte contextual que hemos planteado en el capítulo anterior, y que constituyen el análisis de la obra de Banksy.

El espacio público es parte de la ciudad del siglo XXI, aquí donde la megatienda de la compra y la venta reside es el lugar donde la creación crea comunidades, como ya lo expresamos en el contexto que da vida al *graffiti* en 1970 y anteriormente a las manifestaciones artísticas de la Internacional Situacionista. Al hablar de la ciudad sentamos las bases que nos llevarán a los conceptos de estética relacional, intersticio y arte contextual, conceptos con los que damos una explicación teórica al fenómeno del *graffiti*.

Partamos de la visión de la ciudad como un lugar de arquitecturas variables, donde los espacios son creados, imaginados y transformados por la acción de los individuos que perciben y se apropian del ambiente que les rodea. La ciudad posee una dimensión intermedia que dirige la idea de ser simultáneamente un objeto y un contexto, dado que posee manifestaciones sociales y políticas. Este sitio- objeto es el espacio donde las prácticas de ciudadanía y las estrategias socio- espaciales edifican y transforman el espacio vital. Hablamos entonces de la ciudad como un espacio democrático donde “lo propio del arte consiste en practicar una distribución nueva del espacio material y simbólico. Y por ahí es por donde el arte tiene que ver con la política.”⁸²

El contexto espacial de la obra de Banksy surge en la irónica vida urbana ideal. Esta forma de habitar el espacio de manera perfecta de modo utópico fue concebida por el funcionalismo con la creación de grandes espacios públicos y conjuntos vecinales como expresión de libertad y simplicidad estética. Hoy estos lugares son entendidos como colmenas urbanas que son obstáculos para la ciudad posmoderna y su “fluidez”; aquí el ideal funcionalista se convirtió en sede de una masa uniforme de habitantes.

⁸² Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas*, p.17

El proceso de la democracia en la ciudad no sólo abarca discusiones como la producción como constructo cultural o la lucha de clases y el poder, no se trata únicamente de la producción de bienes y servicios, sino que hablamos de símbolos, espacios y relaciones sociales. Es a partir de esta afirmación que la cultura se muestra como un espacio de mediación entre agentes (creadores) y estructuras, entre sistemas y mundos de vida. El resultado de estas mediaciones es producto de la sociedad civil que construye identidades individuales y colectivas. Dichos productos se construyen de manera colectiva, y estos procesos van de la memoria histórica, a la idealización del futuro, de las acciones colectivas a las reflexiones filosóficas.

La obra de Banksy es una manifestación libre, de un elemento de la sociedad, es decir de un ciudadano que muestra no sólo una propuesta de inclusión sino que propone un proyecto de colectividad para un sector indiferenciado: los ciudadanos comunes, una forma simbólica incluyente es decir democrática.

En este contexto espacial, el de la ciudad como un espacio de creación democrático, el papel del artista en el sistema de producción se transforma. Ya no es sólo un elemento del sistema de producción. Observamos que las formas adoptadas en el proceso de trabajo dentro de la organización, que podemos nombrar cooperación, como parte de una operación de manufactura.

Otro elemento del circuito del arte que sufre una modificación es el espectador. Retomemos el concepto de comunidad, este rol dota de participación al antes pasivo espectador, dado que la noción de comunidad se constituye por la persecución de la producción, de la transformación del medio para satisfacer las necesidades de los demás miembros de la comunidad. Esto es posible gracias a que los patrones de conducta socialmente transmitidos, como el arte, las creencias, las instituciones y todos los productos del trabajo y pensamiento humanos son característicos de una población.

Durante el análisis a la obra de Banksy (este tema será analizado en un par de páginas más pero parece pertinente plantearlo desde ahora) surge otro

cuestionamiento ¿por qué Banksy reproduce obras en forma de ataque a las instituciones (no sólo a la museística sino también al gobierno de la ciudad)? Esto se explica a partir de la concepción de las instituciones como representación de una clase gobernante que domina no sólo los medios de producción física sino también los medios de producción simbólica. El control que poseen sobre las fuerzas de producción es reproductivo en un nivel de control de los sectores ideológicos de la sociedad, cultura, religión, educación y medios de comunicación. Esto le permite a Banksy diseminar los valores de oposición y crear también una crítica a la sociedad a través de las propias instituciones.

Regresemos al papel del espectador y su transformación. Planteamos al espectador como un ciudadano participativo, y con esto es pertinente explicar que entre sus cualidades se encuentran ser una entidad civil, política y social. Así el elemento civil está compuesto por los derechos necesarios para la libertad individual, libertad de expresión y de pensamiento, así como derecho a la propiedad. El elemento político se refiere al derecho al ejercicio del poder como miembro elector del poder. Y el aspecto social está delimitado por la participación del ciudadano en lo anterior, así las luchas sociales no son aspiraciones revolucionarias, sino un vehículo que pretende extender los derechos del ciudadano común. Por lo tanto es posible establecer que el arte crítico “se propone hacer conscientes los mecanismos de la dominación para transformar al espectador en actor consciente de la transformación del mundo”⁸³.

Como una entidad autónoma, la tarea de la sociedad civil es hacerse presente y participar en la entidad institucional que regula la producción de manera democrática. Ante esta imposibilidad de construir un estado democrático a través de los medios convencionales, el ciudadano recurre a otras prácticas y manifestaciones. Así los nuevos espacios políticos que se han creado a través de actos de resistencia, adaptación y lucha frontal contra las instituciones pelean por una identidad de ciudadanos.

⁸³ Ibid, p. 38

En este discurso de comunidad, la ocupación de espacios públicos es una manera de forzar la ampliación de las esferas públicas, y pretende configurar espacios incluyentes y democráticos, como resultado ideal se busca ampliar las nociones convencionales de ciudadanía al tiempo de demandar transformaciones del Estado- Nación moderno.

Así queda claro que el espacio público es un medio de manifestación social, que aunque carece en sí mismo de una naturaleza, y depende los los objetos sociales, es el lugar donde el ciudadano es un individuo con la libertad para establecer diálogo con los ciudadanos, en espacios neutrales sobre temas generales (como la vida cotidiana) o políticos, bajo una única determinación: no dañar a los demás.

Estamos integrados en un sistema mundialmente homogeneizado, donde el extemo opuesto muestra identidades restringidas y fragmentadas. Aquí es donde cabe hablar de la importancia de la comunidad, donde la obra de Banksy se inserta en un sistema donde a nadie le interesa pensar en un proyecto envolvente, y coherente. Las acciones colectivas se han desplazado a ser formas o planteamientos políticos, y esto es una característica de los movimientos de oposición tradicional, se sustentan por medio de la cultura, al desafiar las políticas de las instituciones y exigir mayor autonomía.

La ciudad es pensada como un lugar de caos, de despersonalización, de pérdida de identidad. Al mismo tiempo la ciudad hoy permanece como un lugar de libertad civil. Es en el medio urbano, se expresan las patologías sociales, la desintegración social, la sociedad de masas; es el lugar donde se amplían los dominios del individuo, y se permite la diversidad y la pluralidad, es por lo tanto el lugar donde se democratizan las relaciones sociales y se universaliza el pensamiento.

Lo positivo de la posthistoria radica en que evita generalizaciones burdas y totalidades superfluas, lo negativo es su carencia de compromiso ante la posibilidad de todo. Esta apertura y especificidad simultánea hace que todo, y en este caso el arte, pierda el sentido crítico e histórico. Así ha desaparecido el universalismo que se regía por la razón y el progreso. La sociedad actual no tiene

unidad ni identidad, por el contrario está determinada por un multiculturalismo fragmentado.

Como sociedad posthistórica se rechaza a la construcción de imágenes del mundo, a la predicción de futuros y a la creación de utopías. El hombre incorpora en un mundo cultural un conjunto de signos y lenguajes que no tienen puntos históricos de referencia (a diferencia de la modernidad, y sus expresiones artísticas que reflejaban los cambios de la historia a través de la búsqueda filosófica, se ha perdido la necesidad de un relato). La sociedad posthistórica no se asocia con la industrialización, sino con los medios de comunicación, el dinero y el poder. Nuestras identidades son más simbólicas y son promovidas por los medios de comunicación a diferencia de las relaciones basadas en la cercanía y el territorio.

Una vez explicado uno de los soportes físicos en los que se desarrolla la obra de Banksy podemos abordar una posible línea teórica que explica el fenómeno del *graffiti* y de la apropiación del espacio público. Así como primera consideración retomemos el contexto de la posthistoria dado que plantea la ausencia de un discurso teórico. Hoy la comunicación ha enterrado el contacto humano en espacios controlados que proveen lazos sociales como si fuesen un producto.

El *graffiti* se inscribe en la línea que lo hicieron corrientes del siglo pasado. El dadaísmo, la Internacional Situacionista pretendían cambiar la cultura, las mentalidades y las condiciones de la vida individual y social. La era de la modernidad no ha muerto, lo que pereció fue su versión idealista, en la que buscaban una verdad absoluta. El arte del siglo XXI, el arte de la posthistoria también desarrolla un proyecto cultural y político. Los aspectos que el proyecto del *graffiti* aborda conciernen tanto a las condiciones de trabajo, al ser un arte en comunidad y para la comunidad, como a las formas cambiantes de la sociedad.

La evolución de la función de las obras y de su modo de presentación indica una urbanización creciente de la experiencia artística. Lo que se derrumba delante de nosotros es sólo esa concepción falsamente aristocrática de la disposición de las

obras de arte, ligada al sentimiento de querer conquistar un territorio. La obra se presenta ahora como una duración por experimentar, como una apertura posible hacia un intercambio ilimitado. La ciudad permitió y generalizó la experiencia de la proximidad: es el símbolo tangible y el marco histórico del estado de la sociedad. Nicolas Borriaud habla sobre esto a través del concepto de intersticio “espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de aquellas que son vigentes en este sistema”⁸⁴. A través de la creación artística en espacios libres, las duraciones de exposición y de contemplación así como el intercambio humano se ve favorecido de manera radical. El arte de la posthistoria desarrolla un proyecto político cuando se esfuerza en abarcar la esfera relacional, problematizándola en el espacio común y cotidiano.

Sí entendemos la exposición de las obras en el circuito tradicional, como parte de un lugar privilegiado, y como un lugar donde las colectividades instantáneas se instauran, al tiempo que se rigen por su grado de participación, nos daremos cuenta que aquí el espectador, el artista, la obra misma son partícipes de un intercambio que concierne al mundo de lo simbólico. Al igual que con la Internacional Situacionista, con el *graffiti* asistimos a situaciones construidas en la ciudad, en el espacio público, dichas manifestaciones a las que se les negaba todo carácter artístico. La esencia de este tipo de prácticas que aparentemente resultan novedosas radica en la invención de relaciones entre sujetos. Su forma abarca la forma como una dinámica inscrita a través del tiempo y el espacio. “La forma sólo puede nacer de un encuentro entre dos planos de la realidad: porque la homogeneidad no produce imágenes, sino lo visual, es decir información sin fin”⁸⁵.

La participación se ha convertido una constante en las prácticas artísticas de la posthistoria. Este espacio abierto que inaugurara Marcel Duchamp, al cuestionar el papel de la obra y del museo; y que también fuera explotado por Fluxus pretende delimitar un espacio donde el receptor de la obra de arte sea un ente que

⁸⁴ Nicolas Borriaud, *Estética Relacional*, p. 15

⁸⁵ *Ibid*, p. 25.

interactúa. El *graffiti* sobrepasa la barrera de espectador pasivo, y debemos comprender que dicha pasividad se refiere a las distancias de proximidad física, y no mental. Estos elementos son producto y generadores de la cultura de lo interactivo y lo transitorio, lo efímero, y por lo tanto constatan una evolución que va más allá del dominio del arte, en todos los sectores de la comunicación donde la interactividad crece cuantitativamente.

La era posthistórica se delimita por la emergencia de nuevas técnicas como el espacio multimedia, y el asalto a los espacios públicos e institucionales, y dan cuenta del deseo colectivo por crear nuevos espacios de creación y de instaurar nuevos tipos de interacción frente a las formas simbólicas.

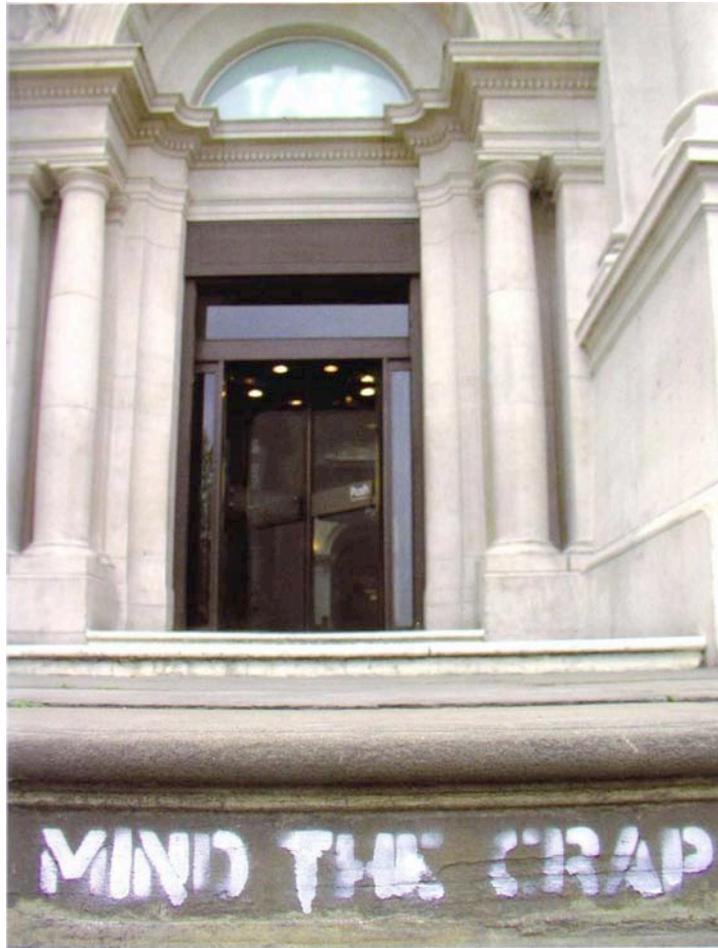
Nicolas Borriaud, en *Estética Relacional* plantea que la obra de Duchamp “va más allá planteando el diálogo como el origen mismo del proceso de constitución de la imagen: cada obra de arte podría entonces definirse como un objeto relacional, como el lugar geométrico de una negociación entre numerosos remitentes y destinatarios. Parece posible dar cuenta de la especificidad del arte actual gracias a la noción de producción de relaciones ajenas al campo del arte: con las relaciones entre los grupos, el artista y el mundo y, en consecuencia, las relaciones entre “el que mira” y el mundo”⁸⁶. Tradicionalmente una obra de arte se caracteriza por su disponibilidad simbólica, más allá de las imposibilidades materiales (espacio y tiempo), una obra puede ser vista en cualquier momento, para un público (teóricamente) universal.

El arte de la posthistoria ya no problematiza sobre el desplazamiento de los límites del arte, sino sobre los límites de resistencia del arte dentro del espacio social global. En el pasado inmediato la problemática residía en las relaciones internas del mundo del arte, se privilegiaba lo nuevo, y esto se traducía como subversivo. Hoy la atención del arte recae en las relaciones externas, donde se apuesta (de nuevo a) la transformación de la sociedad por medio de la creación de conciencia a través de las experiencias comunicativas en el espacio que afecta a la

⁸⁶ *Ibíd.*, P. 28

comunidad, el espacio público. Aquí el intercambio entre personas, espacio (galería o museo) se revela. Y la regulación del espacio se convierte en materia y tema de la obra, la totalidad del proceso de exposición se ocupa por el (los) artistas.

⁸⁷5.- Arte en el soporte pictórico tradicional.



Tate Gallery, London 2002

Meses antes de que apareciera en el Museo Británico la obra de Banksy “trozo falso de piedra prehistórica”, el artista irrumpió de manera ilegal y simultánea cuatro museos de Nueva York colgando piezas de su autoría. Los museos son: Arte Moderno, conocido como MOMA, Metropolitano de Arte (MET), Americano de

⁸⁷ Banksy, *op. cit*, p. 126. Galería Tate, Londres 2002.

Historia Natural y el de Brooklyn. Otras de sus intervenciones han sido en la galería británica Tate y en el Museo del Louvre, en París. Con estas intervenciones Banksy mandó un mensaje a una sociedad desfigurada por el terror.

A través de estas piezas falsas y su descubrimiento es posible notar que Banksy trabaja con la indiferencia del público y del personal en el museo. Esto plantea una cuestión sobre el museo y los espectadores, el museo es un lugar de ritual donde asistimos sólo por el hecho de hacerlo sin advertir lo que está frente a nosotros. En la actualidad, los visitantes de museos otorgan al lugar de exposición mayor fuerza significativa que a las propias obras. Esta fuerza significativa le da valor de autenticidad a lo expuesto, en demérito de la percepción individual. Banksy plantea a través de estas acciones que los museos no son más que un lugar donde se exhiben las obras como trofeos. El arte expuesto es parte de una dinámica de compra venta y de representación de un poder y un orden que se mantiene, y en donde el público espectador no tiene una opinión real del arte que ve.

Las obras en el museo de Banksy, como apropiaciones del espacio institucional sirven para explicar la estética relacional⁸⁸ que plantea Nicolas Borriaud. La estética relacional describe la lógica sobre la dinámica colectiva dentro de las cuales se inscriben nuevas formas de las prácticas artísticas. La obra de Banksy trabaja con los productos de consumo y los productos culturales, y estas son las herramientas más comunes para producir modelos relacionales, dichos productos culturales se convierten en instrumentos que vinculan a los individuos. Y es a

⁸⁸ Nicolas Borriaud explica en *Postproducción*, pp. 8, 9, que la estética relacional “describe la sensibilidad colectiva en el interior de la cual se inscriben las nuevas formas de la práctica artística [...] examina el aspecto convivial e interactivo [...] las herramientas más frecuentemente utilizadas para producir tales modelos relacionales sean obras y estructuras formales preexistentes, como si el mundo de los productos culturales y las obras de arte constituyeran un estrato autónomo apto para suministrar instrumentos de vinculación entre los individuos; como si la instauración de nuevas formas de sociabilidad y una verdadera crítica de las formas de vida contemporáneas se diera por una actitud diferente con respecto al patrimonio artístico, mediante la producción de nuevas relaciones con la cultura en general y con la obra de arte en particular”

través de una forma simbólica artística por medio de la que se instauran nuevas formas de sociabilidad y una crítica a las formas de vida.

El acto de recurrir a formas ya producidas es quizá un patrón propio de la posthistoria. En el siglo XXI no se trata de hacer o crear a partir de un material nuevo, sino de encontrar un modo de inserción en los modos de producción ya existentes. La pregunta del artista ha derivado de “¿qué es lo nuevo que se puede hacer?” A “¿qué se puede hacer con?” El mérito del arte posthistórico radica en el enfoque del que se nutre al poder conjugar el caos de objetos, construir sentido a partir de experiencias y referencias artísticas de lo cotidiano. El artista de la posthistoria, Banksy o el colectivo son un ejemplo del movimiento de un universo de productos en venta, de formas preexistentes, de emisiones creadas, construcciones instauradas desde hace años. No consideran el campo artístico como un límite a superar, tal como el modernismo, sino como un universo de herramientas.

Al inventar un nuevo protocolo de uso para las estructuras existentes, se intenta apoderar de los códigos culturales, de la formalización de lo cotidiano, de las obras de arte y hacerlos funcionar. Banksy, y el arte colectivo nos invitan a ocupar, a utilizar las formas, a apropiárnoslas y a habitarlas. Su obra activa las formas culturales y sociales, a través de Internet donde el usuario, crea y reproduce a voluntad. La obra de arte posthistórica no es un producto finito de contemplación sino que también es un lugar de orientación, un portal y un generador de actividades. Es a través de las múltiples plataformas y soportes que asistimos a la composición de combinaciones a partir de la producción y a la navegación en redes de signos que se encuentran en las líneas de la realidad existente.

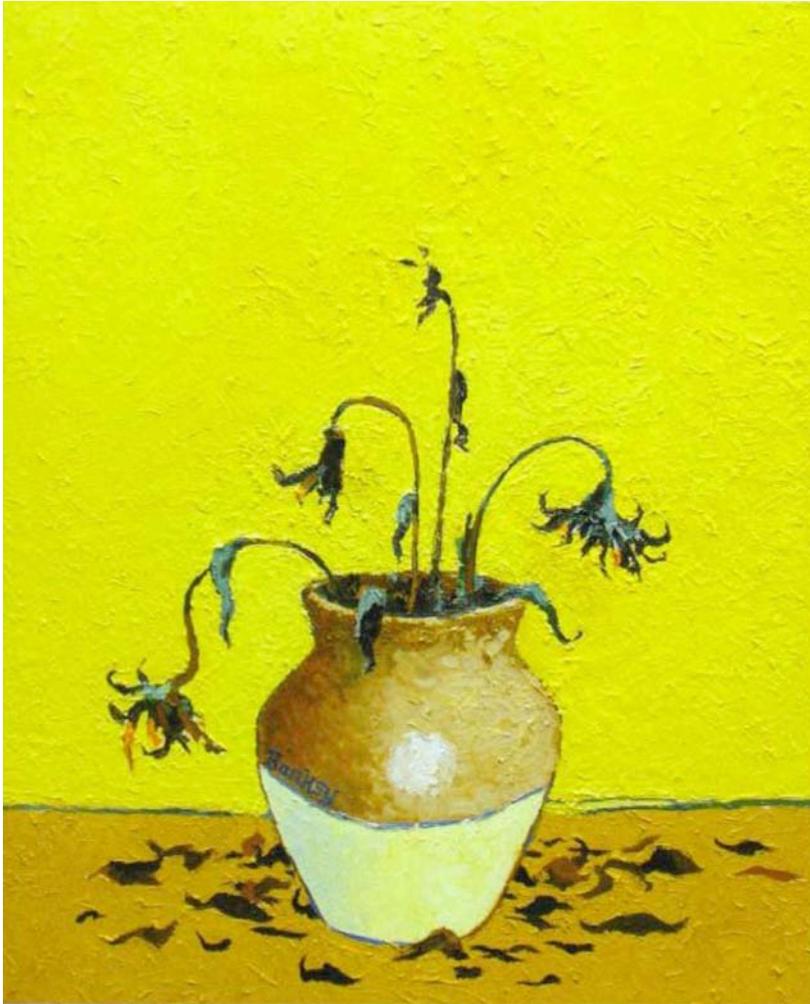
“En esta nueva forma de cultura que podríamos calificar de cultura del uso o cultura de la actividad, la obra de arte funciona pues como la determinación temporaria de una red de elementos interconectados, como un relato que continuaría y reinterpretaría los relatos anteriores. Ya no es una terminal, sino un

momento en la cadena infinita de las contribuciones”⁸⁹ Al ser parte de la cultura de uso, la obra de arte sufre una modificación sustancial, supera el papel tradicional, al generar comportamientos y ser parte de reutilizaciones el arte, el graffiti, se opone a las mercancías y a sus consumidores al hacer funcionar las formas en las que se desarrolla la existencia cotidiana de los observadores.

Marcel Duchamp decía que los observadores hacen los cuadros, esto nos remite directamente a la cultura de uso, y por lo tanto a la reutilización de imágenes del pasado. En este momento el sentido surge de una colaboración, de una negociación entre el artista y de quien contempla la obra. Las obras de Banksy son realizadas con instrumentos de producción creados por la civilización del siglo XXI, la impresión por computadora, el uso de Internet, la manipulación de cámaras, la invasión a los museo y la reutilización de las obras del pasado trasladan a la esfera del arte el proceso de producción. Juega con el papel del artista en el mundo del intercambio, donde fraternaliza con el consumidor, porque el consumo en la sociedad posthistórica también es un modo de producción. Es esto quizá la forma en la que también concebimos el arte: como los objetos, el arte no lo es hasta que se consume.

Banksy rescata la equivalencia entre la fabricación, el consumo y la producción de los *ready-made*. Aquí el consumidor no es un ente pasivo (que es un hecho al que usualmente se reduce al espectador, y pasivo no entendido en el sinónimo de estúpido sino de pasividad física, es un observador). El consumidor- espectador, lejos de ser pasivo realiza operaciones asimilables en una producción silenciosa. El acto de leer, de interpretar es un acto de desviación. El usuario de la cultura despliega una retórica de prácticas que se relacionan con la enunciación

⁸⁹ Nicolas Borriaud, *Postproducción*, p. 17



90

La exposición de estas obras, que han sido tomadas de originales dentro de la historia del arte, y que han sido vandalizadas más allá del contenido formal de la obra, lo que importa también es la acción: el hecho de entrar a un museo y colocar en las paredes una obra que no estaba dispuesta, ni asumida o validada por la institución para estar ahí es una provocación que ha incentivado el diálogo en el sistema del arte.

Esta pintura nos muestra una apropiación de Los girasoles de Vincent Van Gogh. La modificación a la obra original radica en que las flores aquí aparecen como marchitas.

⁹⁰ Banksy, *op cit*, p. 130, 2004



91

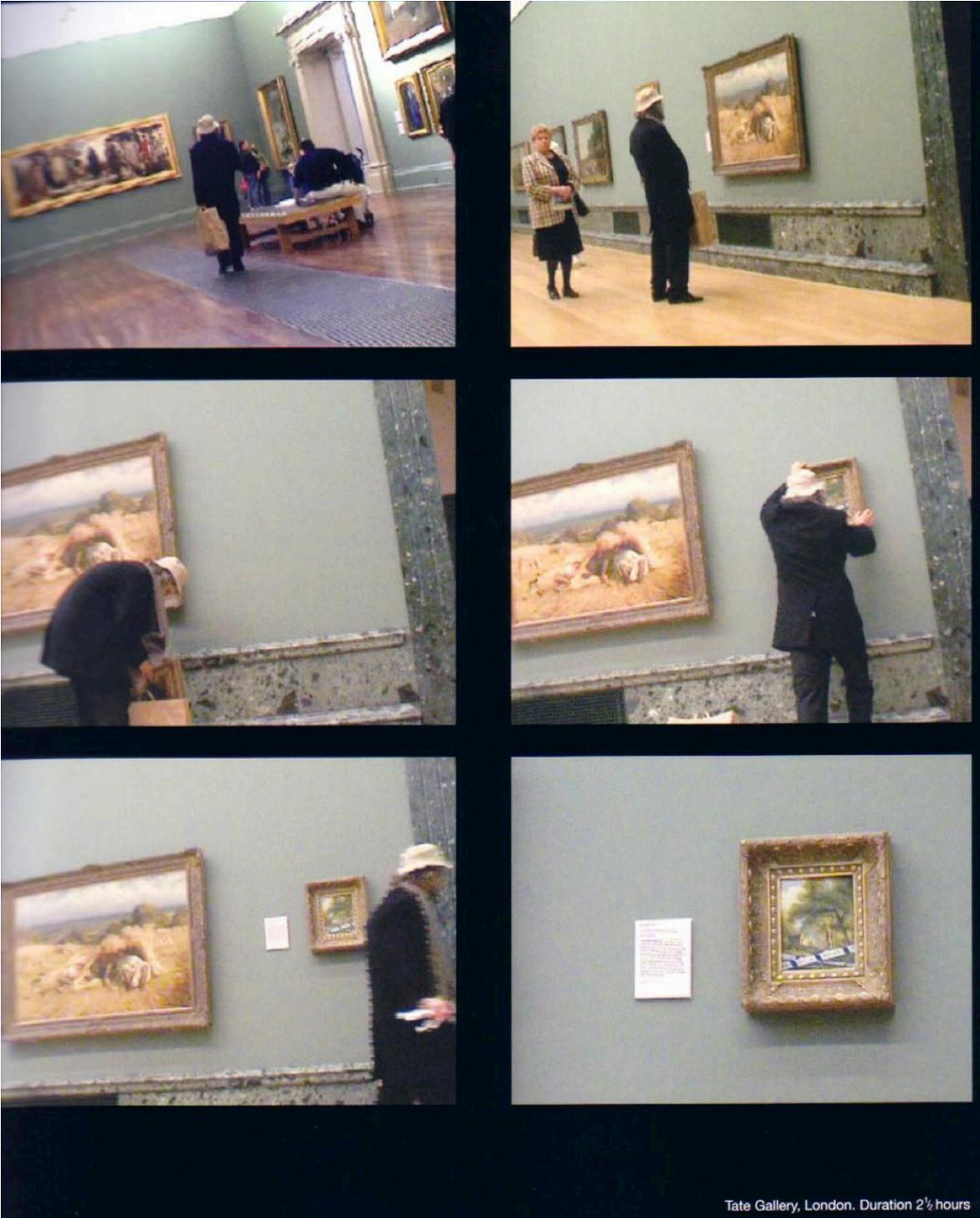
Esta serie de obras plantea Banksy son una continuidad, la supervivencia del artista de *graffiti*, adentrarse en el museo cargando obras que tampoco le pertenecían era la mejor manera de permanecer en la historia del arte. Esta pintura es una apropiación de la obra de Claude Monet, Puente Japonés (1899), en la obra alterada Banksy incorpora elementos de la cultura actual: un par de carritos de supermercado y un cono de tránsito. Esto es quizá un reflejo del estado de las cosas en el siglo XXI. Nada permanece en el estado que había sido plasmado.

⁹¹ Ibid, p. 168, Show me the Monet



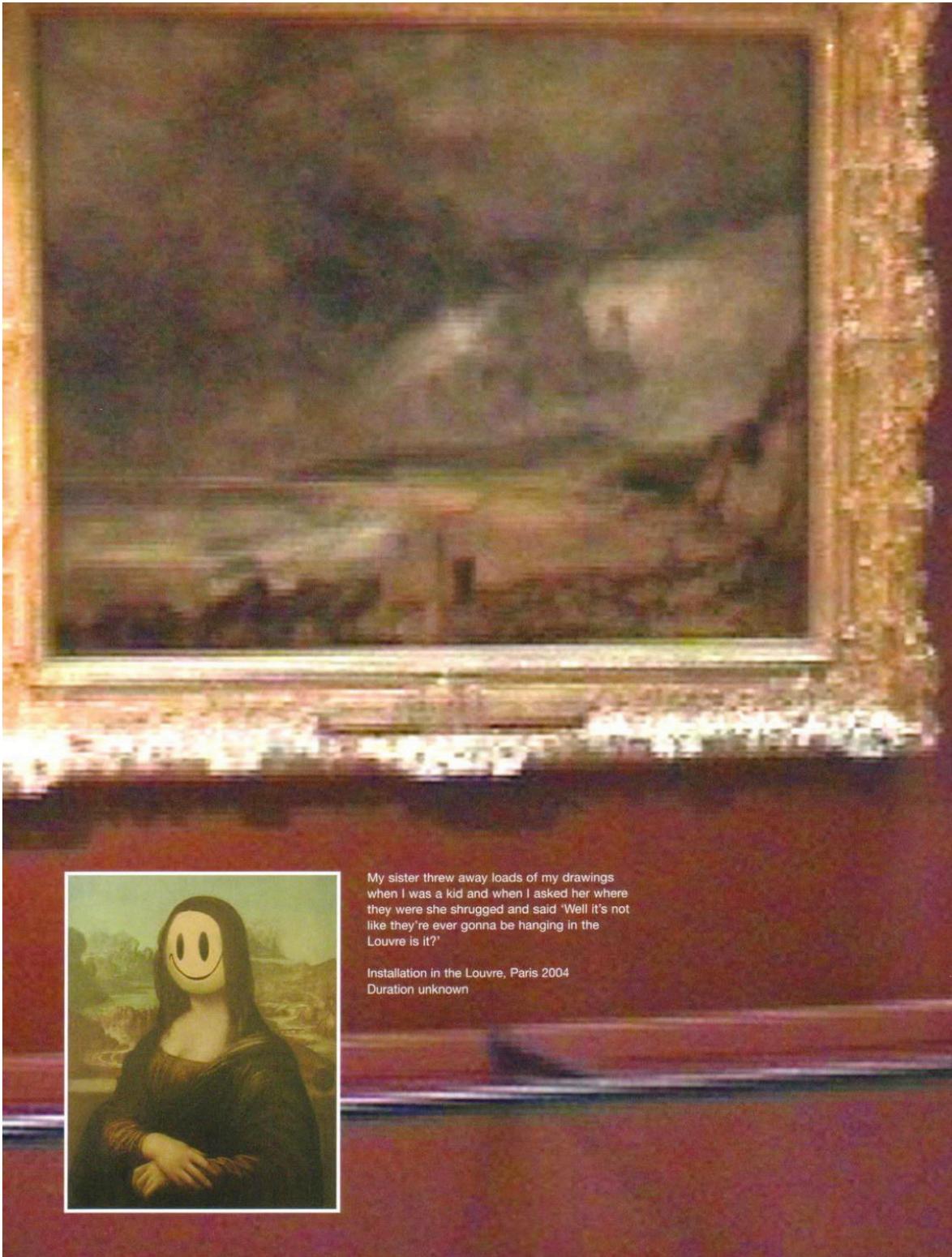
92

⁹² Ibid, p. 136, Haciendo una exhibición por ti mismo



93

⁹³ *Ibíd.*, p. 137 Galería Tate, Londres, duración dos horas y media.

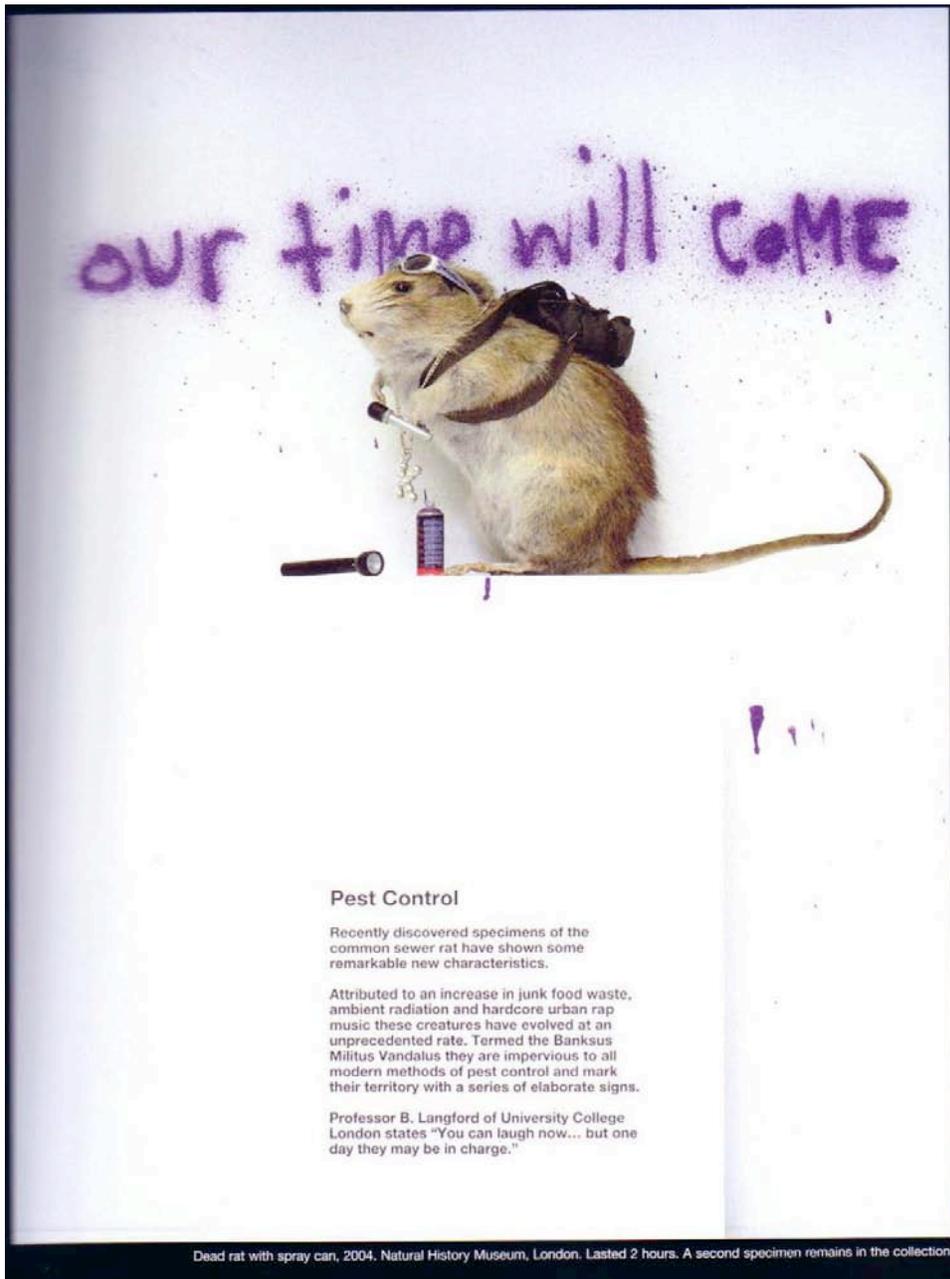


My sister threw away loads of my drawings when I was a kid and when I asked her where they were she shrugged and said 'Well it's not like they're ever gonna be hanging in the Louvre is it?'

Installation in the Louvre, Paris 2004
Duration unknown

94

⁹⁴ *Ibíd.*, p. 138, Louvre, Paris, 2004, duración desconocida.



95

⁹⁵ Ibid, p. 152, *Dead rat with spray can*, 2004 Museo de Historia Natural Londres, Duración 2 horas. Un segundo espécimen de la obra permanece en la colección. La leyenda de la obra apunta: Control de plagas: Recientemente se han descubierto especímenes de las ratas de alcantarilla comunes con nuevas características. Atribuidas a un incremento en la comida chatarra, la radiación del ambiente, y el rap ruidoso, estas criaturas han alcanzado cifras sin precedentes. Denominadas como *Banksus Militus Vandalus*, son resistentes a todos los métodos modernos de aniquilación de plagas, y marcan su territorio con elaborados signos.



96

En las imágenes anteriores podemos ver como es el proceso que realiza Banksy para adentrarse al museo y filtrar su obra en la institución. Banksy es planteado como un personaje anónimo que mantiene una firma, y que sólo a través de esto establece una postura y un vínculo con la validez de la que el museo puede dotarlo en el escenario del continuo histórico del arte . La selección del arte no depende de la audiencia como otras expresiones propias de nuestra cultura (cine, música o literatura que dependen directamente del consumo), el arte es elegido para ser visto y comprendido por unos cuantos. Entonces ¿por qué no crear confusión para crear apertura y diálogo? Esa es la función de las inmersiones en los museos de la obra de Banksy. El éxito puede ser medido en que sus obras ahora están en exposición permanente.

⁹⁶ *Ibíd.*, p. 150. *Dead rat with spray can*, 2004 Museo de Historia Natural Londres

Con la explosión y aceptación del *graffiti* en el circuito del arte asistimos a un proceso de asimilación. Recordemos que este tipo de manifestación gráfica está caracterizada por surgir a partir de un continuo histórico, desde Duchamp, Warhol, los situacionistas en los 50 y 60's, y los colectivos artísticos de los 70 y 80's. El *graffiti* concibe al arte como parte de la vida cotidiana, surge y se concibe para ser creado en el espacio público. Se manifiesta como una forma gráfica de crítica cultural y como una puesta en escena con el fin de perturbar el orden establecido.

Dentro de esta perturbación al orden del espacio público, Banksy merece una mención específica: desde la década de 1980 con Jean Michel Basquiat, ningún artista callejero había entrado en un museo. Si bien, la existencia del *graffiti* en cuanto a su forma pertenece a las calles, Banksy ha perturbado el orden institucional con inmersiones ilegales en los museos, con obras que reflejan el estado de la sociedad del siglo XXI, que cuestionan el papel del museo, y esta institución ha otorgado credibilidad a Banksy a través de la curaduría de su obra ilegal ⁹⁷ y manteniendo las obras que mediante la irrupción al orden se integran en un museo.

Es a partir de esta explosión de la institución que otros artistas gráficos que formaban parte del *graffiti* construyen un nuevo modelo artístico que toma sus bases en el diseño y en la reapropiación de obras pasadas. Todo este proceso de aceptación y credibilidad pasó por dos decenios de crítica social e institucional, Entre las obras de *graffiti*, Banksy destaca por hacer lo imposible posible. La aceptación institucional es en gran medida el último paso de reconocimiento social.

Para poder alinear la obra de Banksy a la institución proponemos la estética relacional que ya hemos explicado a través de Nicolas Borriaud, que consiste en la construcción de situaciones que afectan el entorno y el papel de los artistas y espectadores de la obra. Esta teoría estética juzga las obras de arte en función a

⁹⁷ La obra de Banksy ha sido llevada al mercado del arte a través de Steve Lazarides, quien es una de las primeras figuras de llevar esta manifestación gráfica a la institución.

las relaciones humanas que producen, suscitan o en las que figuran. Planteamos que la obra de arte siempre ha sido una forma simbólica relacional, dado que una imagen posee poder de convocatoria y reunión, así en la exposición asistimos a una reunión de espectadores, y a una reducción del espacio. La obra de arte relacional está atada al concepto del intersticio⁹⁸, este concepto existe en una doble dinámica: la obra de arte posee un valor material y otro simbólico. El intersticio y la estética relacional conviven en la creación de zonas de comunicación en un margen de intercambio mediado por la era tecnológica, el siglo XXI.

Banksy emplea la gráfica, pintura, asalto a los museos, posesión del espacio público y del espacio virtual con el fin de construir un espejo de la sociedad, e invitar a la congregación de los habitantes a convertirse en espectadores en el espacio cotidiano. Aquí en lo cotidiano, Banksy denuncia o delata problemas de la sociedad de consumo actual. Otro rasgo importante y característico de su obra es el ocultamiento de su personalidad, esto permite concebir a Banksy como un personaje que aplica métodos de producción masiva, y que utiliza a las galerías y museos como un espacio-función-actividad. Es un personaje que introduce obras apócrifas a la galería, ante esto cabe preguntarnos si ¿el usuario parece desconcertado acaso? ¿o lo toma como una obra de arte más? Es este el juego de Banksy, al entrar a una industria de manera ilegal hace un manifiesto, un estatuto, de que todo aquello que está dentro de la institución es arte, aunque la misma institución no lo haya aprobado.

⁹⁸ El término intersticio se relaciona con los lugares y sus conexiones. Es ese espacio existente entre varias unidades, compuesto por elementos diversos que en su dinámica, extienden múltiples efectos generados por sus propias interacciones. Es el punto de partida para una noción de arte intermedia, interconexión de diferentes disciplinas artísticas. Aquí forma y acción dependen la una de la otra en una articulación de coexistencia. Ejercen una intrusión que despoja al objeto, al espacio y al sujeto de su función cotidiana, condicionada y se preserva, entonces, como un lenguaje que no tiene cabida en la superficie de lo específico.

La obra que pertenece a la estética relacional de acuerdo con las nociones de Borriaud tiene tres aspectos esenciales: es un material estéticamente sensible, se inscribe en un juego de referencias históricas y tiene una posición coherente según el estado actual de la producción y de las relaciones sociales. La obra relacional tiene como soporte el registro videográfico. Sus obras poseen un valor sustancial entre las relaciones entre obra y usuario. Es importante recalcar que las obras de Banksy, a diferencia del arte relacional común⁹⁹, no son situaciones construidas.

6.- Difusión virtual: Soporte de almacenamiento posthistórico.

Otro de los nuevos soportes que promueve la obra de Banksy y que posibilitan el registro de las mismas es el espacio virtual, que no sólo es un espacio de almacenamiento, como el museo, sino también un espacio de creación e interacción con el espectador. Un lugar abstracto que no posee barreras geográficas delimitadas, como lo ha hecho la tradición museística durante siglos. Esto impone una nueva forma de ser espectador.

En el año 2005 Banksy fue captado por los medios de difusión masiva como un artista terrorista. El alias que utilizó fue Banksymus Maximus, y su acto terrorista fue hackear, apropiarse de uno de los espacios de exhibición tradicional más importantes de occidente: el Museo Británico. Fue en la galería 41, donde colocó una cédula y un *graffiti* en piedra 25x13 cm. La cédula decía: "Este ejemplo de arte primitivo, muy bien conservado data de la era post catatónica".

⁹⁹ Banksy comparte puntos con el análisis que ofrece la estética relacional, pero en general mantiene una distancia en el aspecto formal y social con el arte relacional. El arte relacional propone como arte político lo que no es, porque toma una obra abierta como una comunidad inclusiva. Esta perspectiva como producto del arte no tiene una posición ni propone resistencia contra nada, tampoco generan instancias que reúnan estética y crítica. Los artistas relacionales proponen como antecedente a los situacionistas, y por último es el artista quién comunica las intenciones de la obra, mientras que resulta ilegible para los espectadores-participantes.

La indiferencia de las autoridades, alargada por tres días, obligó a Banksy a colocar un anuncio en su sitio web (www.banksy.co.uk) que decía: He creado una pintura de cavernas. A partir de ese momento, los usuarios de Internet, y también espectadores, acudieron a tomarse fotos ante la pieza. Así el tercer día se identificó la pieza y fue retirada de inmediato.

Lo anterior desata un par de cuestiones elementales para comprender la discusión en torno al museo que ofrece la obra de Banksy y al manera de archivar el arte en nuestro tiempo, como ya establecimos en el capítulo anterior en torno al discurso de Hal Foster, así podemos preguntar ¿qué estimuló a las personas a asistir al museo? ¿acaso fue la invitación de Banksy a participar con su obra? O ¿acaso fue la atención mediática? Esto nos recuerda nuevamente a nuestra sociedad como parte de un espectáculo.

Esta mediación virtual se ha convertido en un trayecto común y casi único en las relaciones humanas. Internet nos provee de mayor información, de manera rápida y eficaz, y nos plantea también un proceso de entropía de información. Nos enfrentamos entonces a usuarios que recorren kilómetros de información y consumen productos derivados de este invasivo medio. Ante la mediación electrónica los sujetos consumen tiempo y espacio y en la sociedad del siglo XXI nuevas problemáticas en el arte son planteadas. Estamos en una sociedad donde el sujeto ideal es reducido a un consumidor de tiempo y espacio, ante este panorama nos preguntamos si ¿es posible generar relaciones con el mundo, en un universo donde el arte estaba tradicionalmente enfocado a la representación? Hoy el mundo del arte se enfrenta a un proceso de creación que explota y utiliza las relaciones sociales.

Lo anterior sólo es para darnos cuenta del contexto en el que vivimos. Aquí y ahora el arte es un tipo de intercambio social, y ocupa un lugar en la producción colectiva. Una de las cualidades de la obra de arte es una (relativa) transparencia social. Como forma simbólica abarca más que la sola presencia en el espacio, da apertura al diálogo, a la discusión y a una forma de negociación humana, es decir

un proceso temporal situado en el aquí y el ahora. El *graffiti* muestra el proceso de fabricación, producción y el juego de los posibles intercambios: el lugar, la función que otorga al que mira, el comportamiento del artista (posturas sobre su trabajo, y como repercute)

Cualquier producción, al llegar al circuito del intercambio como forma simbólica, toma un perfil social que ya no tiene que ver con su utilidad original. Entonces adquiere un valor de intercambio que cubre su naturaleza inicial. El arte a diferencia de otros objetos que se rigen bajo el marco de la economía, representa una actividad de trueque que ninguna moneda puede regular, es un intercambio que está determinado por el objeto mismo, más que por los aspectos exteriores. Lo que el arte, y de manera concreta el artista produce son relaciones entre las personas y el mundo. Este intercambio social es interactivo porque responde a una experiencia estética, donde el proceso de comunicación es una herramienta que permite unir a individuos y a grupos humanos.

El espacio en el que las obras se despliegan es el de la interacción, el de la apertura que inaugura el diálogo. Las obras producen espacios- tiempo relacionales, experiencias interhumanas que tratan de liberarse de las obligaciones de la ideología de la comunicación de masas, de los espacios en los que se elaboran; generan, en cierta medida, esquemas sociales alternativos, modelos críticos. La obra de arte se presenta como un intersticio social, que pretende construir espacios concretos, en lugar de perseguir o representar utopías. El artista de la posthistoria, encara su trabajo desde un punto de vista triple: estético, histórico, y social. Es decir, traduce de forma material por medio de un juego de referencias artísticas una posición coherente frente a las relaciones del estado de la producción (artística) y las relaciones sociales. Este tipo de manifestación pictórica toma en cuenta el proceso de trabajo, crea tanto en la producción como en la exposición una colectividad instantánea de espectadores-participes.

Si durante la modernidad Degas y Monet, desarrollaron un pensamiento y obra que evocaba la fotografía y que traspasaba las corrientes de la época, podemos hacer un símil sobre cómo los modos de producción y de las relaciones humanas producidas por técnicas pertenecen a un momento histórico. La tecnología, en cualquier momento histórico, es importante para los artistas como forma de creación, y no como un instrumento ideológico. Así en la posthistoria, el espacio público y el espacio virtual son una forma de creación, un soporte artístico más, y el arte no se ve delimitado ni definido por esta época histórica.

Las imágenes hasta finales del siglo XX eran conocidas por una acción física, la pintura, el dibujo y la escultura eran realizadas por un artista, en cambio hoy en día las imágenes digitales no necesitan de una relación analógica con el sujeto para existir. La imagen física ya no representa la existencia de un objeto, dado que esta existencia puede ser efímera (al ser ilegal en el espacio público), nos enfrentamos entonces a una imagen programada, a un archivo que sólo vemos a través de nuestras pantallas. Y es en esta era en la que las tecnologías interactivas se desarrollan de manera vertiginosa, donde algunos artistas, en este caso Banksy y el graffiti, centran su atención en lo social y en la interacción en las relaciones del circuito del arte.

El intersticio funciona como un programa relacional. Aquí la obra propone una relación funcional donde las dimensiones espaciales físicas no cuentan, tal como en la imagen digital. La obra no está restringida por un formato establecido, sino por el contrario la virtualidad materializa la obra en un sin número de dimensiones diferentes.

Aunado a la virtualidad y a la toma del espacio público, Banksy utiliza el video como una forma de propagación viral, así damos cuenta de que el video participa en la democratización del proceso de producción de las imágenes, bajo una lógica de continuación de la fotografía. También damos cuenta de que este registro videográfico, se encuentra del otro lado, del lado de la institución y también se

combate a la televigilancia del mundo distópico Orweliano, con obra que critica el modo de la sociedad de la información, expectación y control en la que vivimos.

La posthistoria necesita formas susceptibles para encarar el proyecto político de la época. Es por medio de las formas sociales, como la manifestación, las declinaciones visuales y la organización del espacio, de lo que se ha valido Banksy para crear formas simbólicas que relacionen a las personas, más allá de crear productos.

El graffiti es una manifestación artística que pertenece a la era de las posibilidades, se trata de una estética potencial, que adquiere consistencia al liberarse de una decodificación eterna, esto quiere decir que en el análisis de su existencia el papel de lo estético será relevante, pero no determinante, aquí lo importante es la capacidad de crear nuevos dispositivos para la colectividad.

Banksy, al igual que Duchamp y Warhol ha construido su obra a partir de un sistema de intercambio con el flujo social, y contribuye a la destrucción del mito sobre el artista. En su obra la ciudad es un elemento de gran importancia, aquí convergen hechos físicos y sociales, así como procesos virtuales de intercomunicación y cibernética. En realidad no existe un solo modelo de ciudad, lo que tenemos en esta sociedad interrelacionada son muchas ciudades relacionadas en un concepto que mantiene vínculos con el entorno en una vasta red de tejidos urbanos.

7.- De la sociedad del espectáculo a la comunidad de la creación

Guy Dèbord en *La sociedad del espectáculo* apunta al espectáculo como una positividad indiscutible e inaccesible donde “lo que aparece es bueno, lo bueno es lo que aparece. La actitud que por principio exige es esa aceptación pasiva que ya ha obtenido de hecho gracias a su manera de aparecer sin réplica, gracias a su monopolio de las apariencias”¹⁰¹. Lo anterior supone a una sociedad pasiva, a

¹⁰¹ Guy Dèbord, *op cit*, p.41

unos espectadores sin actividad mental que sólo coexisten y cohabitan el espacio sin ninguna decisión.

La obra de Banksy presupone lo contrario, el espectador forma parte activa de su obra, es un ente que interactúa en el espacio público, que se ha configurado como una de las plataformas de expresión artística y participación ciudadana. Es dentro de la nueva sociedad de la información, donde el mundo virtual se levanta como una de las plataformas en las que los ciudadanos ingresan y participan activamente en un mundo abstracto donde el espacio real es atravesado de manera rápida, aunque la mayoría sigue a este mundo como un espectador no participativo.

Esta apropiación de los espacios públicos surge para plantear demandas como ciudadanos que carecen de poder político necesario. En tanto que al ingresar al espacio virtual el espacio real se vislumbra como una meta objetiva para la mayoría de los ciudadanos. Este espacio virtual tiene un efecto nivelador entre la posibilidad de acción y la conciencia de participación.

Banksy apunta que la sociedad y la cultura son un espacio donde nosotros, la gente, afectamos la realización y la calidad de la mayor parte de nuestra cultura, pero no el arte. El arte que vemos está hecho por unos cuantos elegidos, aquí un grupo pequeño crea, elige, promueve, compra, exhibe y decide el éxito de las obras. Por ello la creación ilegal, o la creación en el espacio público es necesaria para la sociedad y para el espacio en las ciudades. El arte no se crea por el hecho de perseguir fama, sino que forma parte de una socialización del conocimiento, y por la persecución de superar los presupuestos culturales.

El arte de la posthistoria consiste en construir espacios y relaciones que reconfiguren material y simbólicamente el territorio común. El arte no es político por los mensajes que transmite o por la forma que representa las estructuras de la sociedad o los conflictos. Es político por la distancia que guarda con relación con estas funciones, por el tipo de tiempo y espacio que establece y por la manera en que divide el tiempo y puebla el espacio. Con estos argumentos podemos eliminar

la idea de que existe un arte en general, y establecer la existencia de distintos artes al servicio de determinados fines. Esta idea de un arte como tal proviene de un régimen tradicional, que se ha visto modificado y transformado por los múltiples espacios del arte. No proponemos la eliminación del museo, sino la adhesión de nuevas formas de visibilidad que responden a una experiencia espacio temporal específica. Estos espacios también son instituciones definidas por su inscripción y visibilidad y que conforman diferentes experiencias estéticas, y que se encuentran definidas y delimitadas por una visión consensual de la sociedad (posthistórica) donde lo heterogéneo y el conflicto son parte de la visión de diversidad y complementariedad propias de la posthistoria.

Conclusiones

A manera de conclusión partiremos de un par de proposiciones que enuncian el final del presente trabajo. Después de dichas cuestiones plantearemos argumentos que se asociarán con cada uno de los apartados presentados y que responden a las preguntas iniciales de este proyecto de titulación que lleva por nombre: La reestructuración del sistema del arte, y que versa sobre el *graffiti* y propone a su vez una serie de nuevos soportes al circuito establecido.

Partamos de la idea de que el *graffiti* se autoproclama como una manifestación visual que transgrede los límites espaciales dentro de una comunidad. Esto ocurre en el marco de la época posthistórica, planteado por Arthur C. Danto, que nos delimita dentro del continuo de la historia del arte. Aquí y ahora toda manifestación artística es posible, y no pretende ninguna búsqueda filosófica. Así podemos ver que las fronteras entre el espectador, la obra y el artista se diseminan en búsqueda de un diálogo incluyente como comunidad. Estos aspectos que diseminan la distancia entre los protagonistas del circuito del arte, también posibilitan una nueva crítica dentro del circuito artístico.

Vivimos dentro de un momento histórico donde todas las posibilidades de creación se levantan, pero también nos enfrentamos a una autodestrucción del medio urbano. Nos movemos dentro de las dictaduras de los automóviles donde la abundancia de las mercancías termina con los antiguos centros urbanos y con ello nos enfrentamos a una dispersión del espacio. Posteriormente la ciudad se reorganiza y la comunidad se divide en torno a las industrias de la nueva distribución. Vivimos en centros urbanos diseñados para albergar a comunidades en espacios de 2x2 y donde el consumo es la llave de salida y de entrada a cualquier lugar. Así la ciudad consume a la ciudad misma. Y las comunidades se disgregan en el margen de la producción y el consumo masivo y constante.

En estos lugares el ciudadano promedio se enfrenta a una lucha entre la tradición y la innovación en todos los ámbitos, desde la tecnología inmediata hasta dentro del nivel cultural y artístico a su alrededor. Este principio, el de mutación, es parte

del desarrollo de la cultura en las sociedades. Y dicha innovación depende enteramente del movimiento histórico, que sólo con la distancia cobra conciencia de la totalidad y puede superar los presupuestos culturales del pasado.

Así el fin de la historia del arte, la posthistoria se manifiesta como un proyecto de superación de la historia y como una reorganización de los objetos de contemplación espectacular. Esta reestructuración de la historia está ligada con la crítica social y a la vez con la defensa del poder. Planteamos entonces que en este momento histórico no sólo hay una pérdida de los relatos que dirigieran el arte durante siglos, y que buscaran una respuesta sobre el verdadero ser del arte; sino también nos enfrentamos a una pérdida de la comunidad del mito. Aquí el arte se constituye como independiente del sentido religioso del que surge, y se convierte en una producción individual de obras separadas. Este hecho, el de la afirmación de independencia sobre el mito y la tradición es la que afirma la independencia y por lo tanto la disolución del arte en la posthistoria.

Por otro lado el arte es visto como un pilar de la democracia, debido a que es el espacio por excelencia de la libre expresión de ideas, y de la experimentación con nuevos modelos de la sociedad. El papel de los artistas en este campo de acción es el de un elemento que está socialmente atado. El *graffiti* es un arte que practica y comparte las ideas, a través de considerar las necesidades y urgencias de una comunidad determinada. No es un llamado a un tipo de arte elevado, gestado de estudios academicistas, ni a un manifiesto. Su única guía de creación es la intervención directa que establece un diálogo con la comunidad sobre los problemas de la cotidianidad. Los graffitistas utilizan el arte como una forma de intervención como mediación ante las situaciones sociales. Y algunas veces anticipan o crean problemas que dinamizan un proceso social. Son agentes que modifican el entorno.

El *graffiti*, el *Street art*, la documentación en archivo por Internet, las intervenciones, así como Banksy no pretenden un proyecto revolucionario. Por el contrario, el compromiso es entendido como la producción constante de micro-

soluciones “revoluciones de bolsillo” para los problemas que la gente encuentra diariamente en su día a día. Esto constituye un movimiento fundamental de alejamiento ante la institución. Es una crítica a los soportes tradicionales, así nos enfrentamos a una práctica crítica del arte que envía las preguntas fundamentales hacia el orden establecido y confronta con sus verdades incómodas. Este tipo de manifestación pictórica, y a veces escultórica trabaja como un “arte de comunidad” donde la situación política y social es elemental y necesaria para la producción y para la difusión de las obras.

Sus prácticas específicas e interacciones prácticas no pueden sino sólo impactar de manera muy modesta, ingenua, ligera y fuera de lugar, especialmente a la luz de la naturaleza violenta y sistemática de las causas más profundas detrás de los problemas locales. Es ésta una de las razones por las cuales el arte en comunidad falla en confrontar los problemas del sistema (social, económico, y político) en sus intervenciones. Se trata de la limitación para la resolución de problemas, que en las intervenciones apagan la posibilidad de un cuestionamiento radical del orden existente.

Uno de los planteamientos de este trabajo era cuestionar si el *graffiti* escapaba a la institución artística, la serie de argumentos planteados apuntan no a una desvinculación del *graffiti* con el museo, sino a una mutación en los elementos que lo conjugan: la obra, el artista, el espectador y el museo se transforman gracias a esta práctica. Aunado a estos elementos que conforman el marco de la institución se aumenta otro elemento fundamental propio del *graffiti*: los nuevos soportes en el arte. Éstos tampoco han sido creados por el *graffiti*, pero sí son retomados por las posibilidades que un momento como la posthistoria provee.

Al no poseer más relatos, las convenciones del arte han impulsado el reconocimiento de la temporalidad de la vida del arte, y lo utiliza en el proceso de creación, que ya no está alimentado por la ilusión de eternidad que brindaba la tradición y la institución. Nos enfrentamos pues a un arte efímero, donde la condición de la obra no se orienta hacia el éxito como mercancía (al menos en un

nivel teórico) sino el éxito del graffiti recae en problematizar el entorno, y en superar sus propios confines. El hecho de que el arte escape a la institución no se manifiesta como una utopía, sino como el advenimiento de nuevas técnicas. Y con las nuevas técnicas, también nos enfrentamos a otro proceso de difusión que responde a la comunicación de masas.

Banksy resulta hacer una réplica al sistema del arte, mismo al que posteriormente se ha unido. Ninguna manifestación artística puede escapar al orden que la rige. Su obra es espectacular, no en la forma, sino en las manifestaciones por las que ha dado a conocer el *graffiti* como una manifestación artística. Como parte de una creación que planteamos como comunitaria, se levanta sobre las perspectivas de emancipación, a las que el arte moderno estaba ligado. Este tipo de arte redispone los objetos y las imágenes que conforman al mundo, crea situaciones que se dirigen a la modificación de la mirada del espectador. Dichas micro situaciones tienden a crear lazos entre los individuos y crean modos de confrontación y participación, propios del arte relacional.

En este periodo posthistórico, nos encontramos en una transición donde el espectro de posibilidades es ilimitado. Las prácticas del *graffiti*, no son novedosas en realidad, son una nueva revisión a la desvinculación del museo. Banksy resulta espectacular y novedoso porque retoma las expresiones colectivas y anónimas así como la facilidad de propagación y difusión de la comunicación de masas y las aplica al mundo del arte.

La categoría de artista que es reconocido en el circuito tradicional se transforma por la categoría de anonimato, que es un concepto- distancia. Es también una muestra del anonimato social del que procede la voz del artista, y que representa la fuerza de los demás anónimos, en este caso el espectador. El artista es parte de la masa indiscriminada, y su obra existe en una dimensión estética. Nos enfrentamos pues, a diferentes tipos de anonimato, el anonimato de la condición social, es decir del espectador, el devenir anonimato de una subjetivación política, y el devenir anónimo que es característico de una representación artística.

Al hablar de subjetivación política, estamos hablando de un proceso por el cual aquellos sujetos que no poseen un nombre, que son parte de una comunidad adquieren un nombre colectivo. Es este nombre bajo el cual se convierten en agentes sociales, son también autores de una enunciación colectiva. Es el modo en el que las personas adquieren voz e historia que pertenecen a un grupo social, que no posee medios productivos para crear obras ni entrar en el mercado-circuito del arte.

El artista, Banksy manifiesta una posición a través de la enunciación por causas comunes de una comunidad, y a su vez forma parte de la masa indiferenciada de individuos. Esta situación establece una relación que no fue pensada al iniciar este trabajo: la correlación entre estética y política y la política de la estética es el punto en el que derivó pensar y reflexionar sobre cómo el graffiti podría o no escapar a la institución museística, y al circuito artístico que ha regido el mundo del arte por siglos.

Dichas reflexiones nos llevaron a pensar sobre la relación del proceso que hemos enunciado como subjetivación política de lo anónimo y el devenir anónimo que es característico de esta estética. El graffiti supera las ideas convencionales de la modernidad en las que el autor poseía reconocimiento de genio artístico, ligado a su obra, al nombre y a la firma. El régimen estético del arte no empieza con la consagración del autor, sino con la identificación de la creación, con la expresión de la vida en los niveles de anonimato.

Banksy puede ser considerado como un artista político debido no sólo a los temas de su obra que son un reflejo crítico de los problemas sociales, en una forma testimonial frente a los conflictos del sistema social. Sino debido a que su obra puede ser juzgada también por la forma de creación y difusión. Aquí lo anónimo y lo efímero combaten a la sociedad de consumo, y a la sociedad mediática. Es parte de un simulacro, de un retorno al origen ritual del arte, a esa experiencia catártica que Walter Benjamin nombró como unicidad.

Banksy no pretende atentar, ni reemplazar a la institución museística, lo que ha logrado es una reestructuración del sistema del arte a través de la invasión a la norma en los últimos veinte años. Por ello el *graffiti* ha logrado vincular a la población con el museo, con la galería y con la crítica. Ha hecho que la comunidad escape a la religiosidad masiva que es diseñada, publicitada y televisada. Ha logrado un enfrentamiento de la población común, en el espacio público con una obra que posee impacto visual.

Aún con todos los puntos a favor del *graffiti* hemos de tener cuidado de enaltecer estas obras y a estos artistas. Mucha de la crítica sobre el tema es reducida a los comentarios mediáticos, por lo tanto, como estudiosos de la comunicación es nuestra tarea reactivar la crítica de los fenómenos de comunicación visual, para fomentar la modificación de las estructuras a través de consensos. Esto significará también, no sólo una reestructuración de la institución museística o del circuito del arte, sino una estructuración simbólica de la comunidad, esta es una de las pretensiones de la estética relacional: apuntar a la creación de situaciones de proximidad, que son propicias para la elaboración de nuevas formas sociales.

El arte siempre ha estado en un campo dual, durante todo el periodo de vanguardias, sin cambio alguno en el periodo posthistórico: la autonomía del arte y una promesa de emancipación. La búsqueda continua del arte ya no es de índole filosófico, pero siempre ha apuntado a la transformación de las formas de arte, que son reflejo de la construcción del mundo. Esta búsqueda de autonomía siempre ha mantenido un compromiso con las prácticas del poder, con la lucha política y con la estatización del mundo capitalista. El arte es la búsqueda de un sueño utópico que apuesta por la liberación de la comunidad, y vive en un estado de contradicción entre la promesa estética y la realidad de un mundo de opresión. Así al final el arte pretende “resistencia” que en última instancia sólo es parte de un duelo infinito entre estructuras, y al que le es imposible escapar: su valor como mercancía.

El siguiente de nuestros planteamientos pretende mostrar que el *graffiti* comete asaltos a los museos y al espacio público como una respuesta ante la falta de apertura para estas manifestaciones artísticas. Los asaltos al museo son parte de esta propuesta que apuesta por la invasión al espacio, y la transgresión de los límites establecidos. Nuestras reflexiones apuntaron de nuevo a la transformación del sistema artístico y se centraron en la importancia del espacio público y el espacio virtual en la obra de Banksy para la creación de comunidades, esto nos da un indicio que los asaltos a cualquier espacio no se realiza por la falta de espacios, sino por la necesidad de expandir los horizontes del espacio tradicional.

El arte en el espacio público se autoproclama como una obra de libre acceso que desafía y tiene en cuenta la opinión de la comunidad, el espectador. El espacio se convierte en un tema de discusión, dado que el problema de ampliación de los límites del arte está ligado con las capacidades de resistencia de manifestaciones artísticas como el *graffiti* dentro del campo institucional. Si ayer la institución privilegiaba lo nuevo, hoy pelea contra una cultura escéptica a las obras de arte que se mueven bajo el régimen de lo espectacular.

El *graffiti*, y Banksy hacen cómplices a los espectadores en las obras que realizan. Tanto en las inmersiones ilegales en los museos, en las obra en el espacio público, y a través de la obra como archivo en el espacio virtual. De esta forma agota los campos de acción y de difusión, y por ende promueve fórmulas artísticas de proximidad. Esta nueva fórmula de la adhesión ha propiciado una discusión en el circuito del arte sobre si estas prácticas son legítimas. Es un tipo de arte contextual que ha operado como una mutación de las formas tradicionales, promueve las intervenciones en la vía pública, el registro videográfico, la utilización de Internet, y no renuncia a los medios de difusión tradicionales.

Este tipo de obras no pretende una interpretación academicista como lo hicieran las obras de vanguardia. Son creadas con la finalidad de producir impacto y encuentran su fin en este choque. Esta finalidad es un rechazo a la recepción y a la crítica que se basa en la belleza de las obras, aquí las pretensiones de

permanecer más allá del instante de la recepción como un elemento duradero o como parte de una obra eterna en el museo es parte de la renuncia al sistema y forma parte de la creación de nuevos soportes externos al museo.

Es una reinterpretación de las utopías denunciadas del pasado, es una relación entre el arte y la eliminación de la distancia sumado a la experiencia ordinaria. Esto reafirma la función comunitaria del arte: la construcción de un espacio específico y relaciones para la reconfiguración el material y el espacio simbólicamente común. Estas prácticas del arte relacionan la vida común, así construyen una relación material y simbólica en un espacio y tiempo para crear incertidumbre con las formas ordinarias de la experiencia sensible. Por dicha razón se levantan también como una manifestación política, debido a la mínima distancia que guarda entre el espectador y la obra, así como la fragmentación de tiempo y espacio que establece.

Acudimos a una reconfiguración política de lugares en donde la creación efímera produce un desplazamiento de la percepción, un cambio en el espectador por actor. Es parte de este tipo de manifestación practicar una nueva distribución del espacio material y simbólico. Hablamos de una reconfiguración política debido a que por principio la política no se refiere al ejercicio y a la lucha del poder, sino que es la configuración de un espacio específico, de una esfera de experiencia, de los objetos planteados como comunes, y todo lo anterior responde a una decisión común de sujetos capaces de designar a los objetos y argumentar sobre ellos.

Esta distribución y redistribución de espacios y tiempos son una reconfiguración de lo sensible, aquí los sujetos son inducidos a hacer visible aquello que antes no lo era. Así los asaltos a los museos, al espacio público y la difusión en el espacio virtual son parte de una nueva forma de visibilidad del arte que interviene en la división de lo sensible, así como en su configuración. El resultado es un arte desfasado y lleno de efectos inesperados que mueven el entorno

La difusión del *graffiti* se debe en mayor medida a Internet. Este medio hizo del *graffiti* una propuesta a ser considerada en el mercado del arte. Esta mediación

establece un nuevo modo de difusión de la información, pero a pesar de todo los espectadores deben conocer el código, y con esto queda asentado que no todo el graffiti puede ser considerado una manifestación artística. Las obras de arte urbano no están concebidas para ser exhibidas únicamente en un museo, sino que esto es una consecuencia del soporte verdadero del graffiti: el espacio público, este es un museo sin paredes delimitadas y que producen beneficios a los espectadores.

El arte en el espacio público es pertinente en un espacio caótico, conflictivo y despersonalizado, quizá logre una transformación de la comunidad en forma de participación y en mayor o menor medida transformación social como un proyecto urbano participativo. En este proyecto el público es determinante en la eliminación del mito del artista y en la reformulación del arte en el espacio público en un sentido cívico, dado que este espacio siempre será político.

Las inmersiones al museo no son por falta de espacios sino porque el museo es también considerado un espacio público. Lo que obtenemos al final es una suerte de desacralización de un espacio. Con esto enuncia no una renuncia al sistema, sino una nueva forma de participación y de interacción con el arte. Es una llamada de atención al espectador, debido a que son los que miran los que construyen la obra también. Representa un redescubrimiento de la urbe, y del arte visto como un asunto de existencia más que como un discurso construido o una exposición de formas plásticas. Al no existir en un museo, el graffiti expande el espectro de opiniones, por el contrario, al ubicarse en la institución desata una serie de cuestionamientos y posteriormente asimilación y permanencia de la obra.

Los artistas que intervienen fuera del circuito del arte, que son marginados de la institución no esperan crear en un espacio normalizado o de manera legal. La polémica es parte de la espectacularidad, de la crítica social, y se pone en manos de la crítica institucional de igual manera. La creación artística del *graffiti* es parte del mito del siglo XXI: la interactividad. Cuando la obra de arte se instala fuera del museo adquiere un tipo de fuerza que no había sido concedida hasta el final del

siglo XX y el siglo XXI, la no regulación de la imagen y posteriormente de la información. El *graffiti* es parte del siglo XXI en el espacio público y en el espacio virtual transforma las políticas a su alrededor. Esta forma visual afirma en sí misma su compromiso político y se aparta de cualquier otra forma de intervención.

Como parte de nuestra última proposición planteamos la cuestión sobre la pertinencia de hablar de la existencia la reestructuración del sistema del arte debido a la toma de los espacios públicos (esto incluye el espacio virtual) y los nuevos soportes. Asentamos durante toda la investigación el hecho de vivir en un momento histórico de estetización de la cultura. Aquí nos enfrentamos a un nuevo estadio del arte, porque el consumo del arte se desarrolla a través de los medios de comunicación masivos. Por ello las líneas entre el arte académico y el arte institucional así como la validez de las obras en un museo nos dan una invitación a reflexionar sobre una nueva interacción de las obras, el museo, los artistas, y los espectadores, y para ello es necesario hablar de un nuevo modo de creación que escapa a la norma. No hablamos sobre un nuevo momento del arte en específico, no lo nombramos, pero sí intentamos categorizarlo y describirlo como un tipo de arte que se relaciona de manera política con el espectador. Este nuevo momento se asienta como un continuo en una línea histórica, es un continuo que intenta abarcar más sin ningún sentido de institucionalización inmediato.

Recordemos por última vez que nos encontramos en el momento nombrado por Arthur C. Danto como *posthistoria*, aquí no existen generalizaciones burdas ni totalidades superfluas, tampoco existe un compromiso real debido a la posibilidad de existencia de todo. Dicha apertura pierde el sentido crítico e histórico, la identidad y la unidad se pierden entre la masa de posibilidades. Un nuevo estadio del arte no tiene cabida en tanta pluralidad, no existen elementos que posibiliten hablar de esto, pero si, gracias a la apertura de la cultura, es posible hablar de una reestructuración del sistema del arte, una aceptación por viejas formas de difusión artística que son posibles gracias a la incorporación de signos y lenguajes que son retomados de la historia del arte para la reformulación en el presente.

Estamos frente a un arte que pretende disminuir la distancia entre el espectador común, la institución, el artista y la creación. La construcción de este paradigma está dado por la producción y la transmisión de formas simbólicas que remiten a las acciones, los objetos y las expresiones significativas en relación con el contexto y los procesos históricos específicos del presente. Banksy crea sus obras a través de acciones que lo delatan como un ciudadano más, su producción artística se fundamenta en el uso de los recursos disponibles y la puesta en el espacio público y el espacio virtual como campos donde la producción, y la transmisión condicionan y moldean formas simbólicas.

La renuncia al pedestal del artista, la cercanía como ciudadano establecen una conexión democrática entre la obra, el artista y el espectador. Difuminan la distancia mítica que establece el museo, esta posibilidad sólo tiene cabida en el siglo XXI donde las circunstancias históricas tanto en el museo como en la sociedad han posibilitado este encuentro colaborativo entre el espacio- tiempo y los ciudadanos.

A lo largo de nuestras reflexiones y argumentos hemos planteado una reconfiguración del sistema del arte por la exposición (transmisión) y creación (producción) a través del espacio público y el espacio virtual. Nos encontramos en un momento donde el arte oscila entre elementos como la tradición, la interacción y la participación con el espacio, se contextualiza en el espacio público y se re contextualiza en el espacio museístico, se difunde en el espacio virtual, es efímero pero se mantiene en una biblioteca visual y también adquiere legitimidad al entrar y ser parte de la institución tradicional.

La creación en donde la obra es efímera posiciona al *graffiti* como una obra contextual. Es una obra que juega a ser un objeto y parte de un contexto que enuncia una posición política y social, y que adopta a la ciudad como un lienzo. Estas nuevas posibilidades son parte de este estadio de la creación artística, que hemos de aclarar no es nuevo, pero proponemos que ha sido aceptado en mayor medida que las demostraciones de la misma especie en las décadas de 1960 a

1980. La ciudad y los ciudadanos han permitido la experiencia de proximidad, y esto es un símbolo del momento histórico y el estado de la sociedad por el que atravesamos.

El circuito del arte tradicional es un lugar privilegiado que está determinado por el grado de participación de los diferentes actores, y que está orquestado por la curaduría. Hoy los artistas, los críticos, los curadores y los responsables institucionales se ven en la necesidad de dar respuestas a los problemas políticos de su círculo. Estas nuevas condiciones de los participantes del arte nos hacen preguntarnos y reflexionar si ¿el arte puede seguir siendo un lugar de resistencia, crítica y oposición sin terminar neutralizado o alimentado por la idea romántica del arte? Esta cuestión nos lleva a reformular la cuestión sobre la existencia de un nuevo estadio del arte hacia el desarrollo de discursos críticos dentro del arte, donde en el marco de la posthistoria es posible que ambos cuestionamientos tengan viabilidad.

Es un arte que se vale del espectáculo como una forma de capital, Banksy y el *graffiti* acumulan espectáculo, e imágenes en los medios de comunicación para obtener poder. Aquí cabe la nueva expectación, que ya no está inmovilizada en el centro del mundo artístico, se ha reconfigurado en una conciencia no espectadora. Este tipo de estética encierra la promesa de la experiencia estética de la disociación del circuito artístico, de la renuncia a la tradición, de la resistencia para la transformación de la vida misma de la obra. Pero este último punto recordemos es parte también de una estrategia de alcance global.

Lo interesante sobre el *graffiti* y la obra de Banksy, sobre la reestructuración de la tradición en el sistema del arte es la reformulación y reactivación de la contemplación. No es sólo un lugar de espectadores, es también un lugar de orientación y generador de actividades. Banksy juega con los momentos de la producción y del intercambio, fraternaliza con los espectadores por medio de diferentes soportes, crea intersticios donde las relaciones con la obra no están

restringidas por un formato determinado, sino que existe (posibilitado por la posthistoria) un sin número de posibilidades tanto físicas como virtuales.

Este tipo de arte sólo tiene posibilidad en este momento de la historia; en la posthistoria los alcances del graffiti y de Banksy son políticos por la distancia que guarda con relación a la construcción de espacios y relaciones que reconfiguran simbólicamente el territorio común. No existe por lo tanto un arte que represente sólo un momento histórico, existen diferentes artes para diferentes fines, y también son instaurados en diferentes soportes. Con lo anterior entendemos cómo es posible que Banksy tenga cabida en todos los soportes: en el museo, la calle y el mundo virtual.

Banksy es también parte de un arte crítico, de un arte que hace consciente al espectador de los mecanismos de dominación para así posibilitar la transformación. “El régimen estético del arte implica en sí mismo una determinada política y una determinada reconfiguración de la división de lo sensible”¹⁰², este régimen mantiene la idea de que existe el arte en general y no distintos artes, y este régimen el que afecta al arte de los espacios específicos, que sitúa la relación entre arte y espacio en una configuración determinada.

Nuestras reflexiones apuntaron a la discusión del espacio como un lugar político, y el arte inmerso en este par de elementos como un sujeto con una visibilidad que define así su especificidad adoptando los espacios públicos y los espacios tradicionales para enunciarse como un arte sin espacio ni forma propia. El *graffiti* está inspirado por una búsqueda de transformación del arte como una forma de vida. Esta visión del arte como una forma de vida se ajusta a una visión de comunidad y de una sociedad donde lo heterogéneo, y el conflicto se relacionan con conceptos como diversidad y complementariedad

Para finalizar dejaremos un par de ideas que son importantes para cerrar la serie de reflexiones que hemos estudiado a través de tres capítulos y que giran en torno

¹⁰² Jaques Rancière, Sobre políticas estéticas, p. 55

al circuito del arte y de las posibilidades del arte gracias al establecimiento de un diálogo entre los elementos que lo conforman como una comunidad. El arte mantiene una política de la autonomía, al no estar supeditado a un museo, tiene un derecho independiente en la sociedad y una fuerza que es exterior a los individuos. El *graffiti* como arte es una negociación con la sociedad para utilizar a la población como material. Esta negociación mantiene cierta tensión que impulsa a la experiencia estética de una forma de intervención en los asuntos políticos de la comunidad pero que no compromete ni trasciende los límites del arte.

La cuestión del *graffiti* no es aproximar los espacios del arte a lo que por mucho tiempo no fue considerado como arte, la cuestión radica en la creación y utilización de consensos y en luchar contra la distribución convencional de las esferas y las competencias tradicionales. La fuerza que proveen los nuevos soportes : espacio público y el espacio virtual radica en la creación de nuevos lugares donde se construyan formas mediante las cuales las prácticas construyan espacios comunes inéditos

Uno de los cuestionamientos que expande un paradigma como el *graffiti* es la exploración de fórmulas artísticas nuevas, así como sus prácticas fuera del espacio propio, y las preocupaciones plásticas en espacios ajenos a la norma. Estas problemáticas deben cuestionar la distribución de lo dado, así como de la interpretación. Los espacios donde el arte ocurre sirven para los cuestionamientos, la reflexión y la crítica, siempre y cuando se renuncie a los estereotipos de la denuncia automática. Lo anterior propiciará la eliminación de fronteras a través de acciones como organización de espacio controlado por el propio sistema, la circulación entre los espacios que se ve, en los que se aprende, en los que se debate y la capacidad de reconocimiento de cualquiera.

Frente a estas acciones el arte se confirmará como un espacio de diversidad: tanto de competencias como de las funciones que borran los límites y que mezcla las formas de experiencia y de expresión. A pesar de lo democrática que pueda ser la práctica del *graffiti* y la creación en comunidad, así como la creación de

diálogo con el espectador, no debemos olvidar que la distancia estética jamás desaparecerá. El papel del museo es permanente, pero debe responder a las exigencias de integración, reconocimiento y las capacidades de los ajenos a esta estructura académica. Con esto contribuirá al choque de la experiencia y en la creación de nuevas sensaciones.

No existe fórmula alguna que resuelva las problemáticas del museo, el artista, la obra o el espectador. La fuerza estética de lo anónimo no está en la fuerza colectiva de la comunidad, ni en la clausura del museo para liberar al espectador. Tampoco radica en el arte crítico ni en la apertura a la creatividad o en la interacción. Todas estas formas se encuentran en un mismo tema: el espacio del arte , que otorga a un sujeto anónimo una experiencia estética, y del que ni artistas, curadores o instituciones sabrán lo que ha encontrado ese sujeto de manera específica.

Índice de imágenes

Obras de arte en el exterior: Espacio público, el intersticio, la creación de comunidad y la obra de Banksy.

<i>Broken window theory</i> , pie de página 69	83
<i>Graffiti Area</i> , pie de página 71	84
<i>Graffiti Area II</i> , pie de página 72	85
Area designada para disturbios, pie de página 73	86
Poster en colaboración con <i>Green Peace</i> contra la deforestación, serie <i>Brandalism</i> , pie de página 74	87
Cristo crucificado con compras en las manos, serie <i>Brandalism</i> , pie de página 75	88
Phan Thi Kim Phúc, Mickey Mouse, y Ronald McDonald, serie <i>Brandalism</i> , pie de página 76	89
<i>Mc Donalds is stealing our children</i> , pie de página 77	91
<i>Mc Donalds is stealing our children II</i> , pie de página 78	92
Muro de la segregación Palestina I, pie de página 79	93
Muro de la segregación Palestina II, pie de página 80	94
Muro de la segregación Abu Dis, pie de página 81	96
Arte en el soporte pictórico tradicional	
<i>Mind the crap</i> , Galería Tate, Londres, pie de página 87	103
Los girasoles marchitos de Vincent Van Gogh, pie de página 90	107
<i>Show me the Monet</i> , pie de página 91	108

Haciendo una exhibición por ti mismo, pie de página 92	109
Haciendo una exhibición por ti mismo II Galería Tate, pie de página 93	110
Haciendo una exhibición por ti mismo III, Louvre Paris, pie de página 94	111
<i>Dead rat with spray can</i> , Museo de historia natural, pie de página 95	112
<i>Dead rat with spray can II</i> , Museo de historia natural, pie de página 96	113
Difusión virtual: Soporte de almacenamiento posthistórico	
Roca con marcador, Museo Birtánico, Londres	117

Bibliografía.

- Adorno, Theodor, *Critica cultural y sociedad*, Ariel, Barcelona, 1973
- Ardenne Paul, *Un arte contextual, Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. CENDEAC
- Banksy, *Wall and piece*, Bristol, England.
- Banksy, *Exit´s trough the gift shop, 2010*
- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ítaca, 2003
- Baudrillard, Jean, *Crítica de la economía política del signo*. Siglo XXI, México, 1999.
- Blanco Paloma, Carrillo Jesús, Exposito Marcelo ..., *Modos de hacer, Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, España 2001
- Bourriaud Nicolás, *Estética relacional*, AH, Argentina 2008
- Bourriaud Nicolás, *Postproducción*, Adriana Hidalgo Editora, 2004
- Cohn- Bendit, Sartre, Jean Paul, Marcuse Herbert, *La imaginación al poder. París, mayo 1968*,Argonauta, 1982, Barcelona
- Danto, Arthur C. *Después del fin del arte, El arte contemporáneo y el linde de la historia*, PAIDOS, España 2010.
- Dèbord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Pre-textos, España, 2003
- Ellsworth- Jones, Will, *Banksy, The man behind the wall*, EUA, 2013
- Genette, Gérard, *La obra de arte*, Lumen, Barcelona, 1997
- Giner, Jose Cucó, *Antropología urbana*, Ariel, España 2004

- Guash, Ana María, *El arte último del siglo XX, Del posmodernismo a lo multicultural*, ALIANZA, Madrid 2002
- Fukuyama, Francis, *El fin de la historia y el último hombre*, Planeta Angostini, 1995
- Foster Hal, *Diseño y Delito*, Akal, Madrid España, 2004.
- Jiménez, José, *Teoría del arte*, Neo metrópolis, Tecnos, Alianza, Madrid 2002, 281pp.
- Mailer, Norman, *La fe del graffiti*, 451 Editores, Madrid España, 2010
- Márquez Pérez, Marcos Enrique, *La Gioconda en México*, en Lourdes Romero (coord.), *Espejismos de papel. La realidad periodística*, México, FCPS, 2006
- Márquez Pérez, Marcos Enrique, “*Acerca del significado de las imágenes periodísticas*” en Lourdes Romero (coord.), *Espejismos mediáticos, Ensayos sobre la construcción de la realidad periodística*, México, SITESA/FCPS, 2009
- Márquez Pérez, Marcos Enrique, *Introducción en Lourdes Romero y Marcos Márquez (coordinadores), El ámbito artístico y estético en la producción periodística y audiovisual*. México, FCPS, 2013
- Rancière, Jaques, *Sobre políticas estéticas*, Contratextos, Barcelona 2005.
- Rancière Jaques, *Le partage du sensible: esthetique et politique*, Paris, 2000
- Thompson, John B. *Ideología y cultura moderna, Teoría crítica en la era de la comunicación de masas*, UAM Xochimilco, México 1993

- Tamayo, Sergio, *Sistemas Urbanos, actores sociales y ciudadanías*, Colección de estudios urbanos, UAM Xochimilco, 1998
- Vattimo, Gianni, *El fin de la Modernidad*, ALIANZA
- www.banksy.co.uk