

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO



***“Nuevas posibilidades de la gráfica en el arte contemporáneo:
En la obra de Kara Walker, Carlos Amoraes y Banksy”***

**TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTORA EN ARTES Y DISEÑO**

Presenta

IVONNE DEL ROSARIO LÓPEZ MARTÍNEZ

TUTOR PRINCIPAL:

DR. ANTONIO SALAZAR BAÑUELOS (FAD)

COMITÉ TUTOR:

DR. JOSÉ DANIEL MANZANO ÁGUILA (FAD)

MTRO. MANUEL ELÍAS LOPEZ MONROY (FAD)

SINODALES:

DR. JOSÉ DE SANTIAGO SILVA (FAD)

DR. JULIO CHÁVEZ GUERRERO (FAD)



México, D. F., enero de 2015.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

*A la memoria de mi madre, Rafaela Martínez, con todo mi amor...
A mi padre, Andrés López, quien con su apoyo me inició en el mundo del arte...*

A Mariana Romina y a Eduardo Andrés con profundo amor...

A Eduardo, compañero de vida, cómplice en todo momento, amor sin medida...

Ivonne López

Agradecimientos

Mi reconocimiento y gratitud a la Universidad Nacional Autónoma de México y a la Dirección General de Asuntos del Personal Académico, instancia que a través del Programa de Apoyos para la Superación del Personal Académico (PASPA) me facilitó la conclusión de esta investigación.

Mi agradecimiento al Dr. Iván Mejía Rodríguez, especialista en arte contemporáneo, quien me brindó oportuna asesoría y sugerencias que indudablemente enriquecieron esta tesis.

Aprecio el invaluable apoyo brindado por los integrantes del sínodo: Dr. Daniel Manzano Águila, Dr. José De Santiago Silva, Mtro. Manuel López Monroy y Dr. Julio Chávez Guerrero, valoro a cabalidad su tiempo, las observaciones y sugerencias realizadas a este documento; pero de manera especial, les agradezco por distinguirme con su amistad.

Deseo hacer patente mi gratitud al Dr. Antonio Salazar Bañuelos, tutor principal de esta investigación, por haber recorrido conmigo este proceso, por su apoyo incondicional y por su inquebrantable solidaridad. Querido Antonio, mil gracias.

A todos, mi agradecimiento infinito.

Ivonne López

ÍNDICE

Introducción	4
CAPÍTULO 1	
PUNTOS HISTÓRICOS A RECORDAR SOBRE LA GRÁFICA	
1.1. Inicios, desarrollo y devenir de la Gráfica tradicional	10
1.2. Algunos aspectos a considerar de la Gráfica en el arte contemporáneo	22
1.3. La Gráfica: un concepto abierto en el arte contemporáneo	27
CAPÍTULO 2	
LA GRÁFICA SUBVERSIVA DE KARA WALKER	
2.1. Sobre Kara Walker	33
2.2. La (de)construcción del estereotipo de la negritud	40
2.3. El discurso racista en el arte a debate	50
CAPÍTULO 3	
DIBUJO Y GRÁFICA ESPARCIÉNDOSE EN OTROS MEDIOS EN LA OBRA DE CARLOS AMORALES	
3.1. Sobre Carlos Amoraes	66
3.2. Diversificación y entrelazamientos de los medios artísticos	73
3.3. Ver, mirar y observar el mundo, operaciones cuestionadas	84
CAPÍTULO 4	
PROBLEMÁTICAS GLOBALES EN LA GRÁFICA DE BANKSY	
4.1. Sobre Banksy	95
4.2. La obra de Banksy dentro y fuera del museo	100
4.3. La gráfica de Banksy: involucrándonos en las problemáticas globales	120
CONCLUSIONES.	129
FUENTES DE CONSULTA.	136

Introducción

La presente investigación *“Nuevas posibilidades de la gráfica en el arte contemporáneo: en la obra de Kara Walker, Carlos Amorales y Banksy”*, surge a partir del interés de profundizar en el área de la gráfica para enriquecer y fortalecer, tanto mi profesión como mi labor como docente en el Posgrado de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM, pues considero de suma importancia para ejercer esta constante tarea, mantener una visión actualizada de lo que acontece en el ámbito de la gráfica y de manera particular la presencia de ésta en el arte contemporáneo.

La investigación tiene como objetivo acometer un estudio que representa un desplazamiento que va del convencional estudio formal de la obra de arte al contexto histórico que la hace posible. Es decir, observar —además de la obra gráfica— las problemáticas sociales en las que los artistas aludidos hacen énfasis, invitando así a la reflexión tanto de la pieza como del mundo contemporáneo.

Con base en los planteamientos del destacado grabador e investigador Juan Martínez Moro, desde finales del siglo XX hemos sido testigos de multitud de encuentros y desencuentros críticos con una siempre cambiante noción de lo que es y no es la gráfica, resueltos positivamente en la mayor parte de los casos en virtud de ese proceso de asimilación y acomodación conceptual: Pensemos en aquellas experiencias como el monotipo, los experimentos de superposición aleatoria de Jean Dubuffet, las muy diversas transgresiones de Joseph Beuys, las experiencias procesuales de Jasper Johns, las series ilimitadas de Félix González-Torres o las vallas publicitarias de gran dimensión de Barbara Kruger.¹ Es decir, el término gráfica posee tal amplitud que ya no sólo se constriñe al grabado o a la estampación, pero que posee su evocación conceptual: original y copia, multiplicidad, fragmentación, superposición, etc. Con base en lo argumentado

¹ MARTÍNEZ Moro, Juan. (2008) *Un ensayo sobre grabado (a principios del siglo XXI)*, México: ENAP/UNAM, Col. Espiral, p. 146.

anteriormente, y para efecto de esta tesis, este será el concepto de gráfica que usaremos en el desarrollo de esta investigación.

Es sabido que hoy los artistas utilizan la gráfica de maneras por demás enriquecedoras para el desarrollo mismo del arte. En su producción, la gráfica ha rebasado por mucho el soporte mismo que la contenía para generar nuevas posibilidades; es así, que podemos mencionar su tránsito de la mera impresión a las instalaciones o al arte público. Por ello es necesaria una nueva visión y comprensión de la gráfica, pues resulta indispensable para nosotros esa perspectiva en el estudio y práctica del arte contemporáneo.

Entendiendo arte contemporáneo como una nueva conciencia, donde se han creado obras que han rebasado los límites antes establecidos en las artes. Una especie de *transdisciplina*², un más allá de la disciplina que se orienta no sólo a la obra sino hacia los aspectos del mundo real/social. Así, la contemporaneidad a diferencia de la modernidad³, o de la —ya disuelta— posmodernidad⁴, refiere a una concepción del arte de nuestro momento histórico. En este sentido, “contemporáneo” no significa en arte: “paralelo”, o “al mismo tiempo”, sino un terreno de acción y creación.

Por ello, en el arte contemporáneo no hay ningún criterio *a priori* acerca de como deba hacerse o verse el arte, por ser demasiado pluralista en intenciones y acciones como para ser encerrado en una única dimensión.⁵ En cuanto a la gráfica, ya no se encuentra enmarcada, o colgada sobre los muros, o en formatos de pequeña o mediana dimensión,

² GORDON, Lewis, R. *Manifiesto de Transdiscipliniedad (Para no volvernos esclavos del conocimiento de otros)* en la revista estudiantil *Trans-pasando Fronteras*, N°. 1, 2011, ISSN 2248-7212. Cali, Colombia: Universidad Icesi.

³ El arte moderno, para Arthur Danto, pareció haber sido un estilo que floreció aproximadamente entre 1880 y 1960. Pero que más allá de una noción temporal, moderno no solamente significa “lo más reciente”, sino se concibe como una noción de estrategia, estilo y acción. DANTO, Arthur C. (1999) *El arte después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, España: Paidós, en: Introducción: Moderno, posmoderno y contemporáneo.

⁴ Arthur Danto explica que a partir de los 60's se continuó produciendo un arte bajo el imperativo del “modernismo”, pero que no correspondía con su discurso; aunque tampoco se podría considerar contemporáneo, excepto en el sentido temporal del término. Entonces se recurrió al término “posmoderno” pero que por excluir parte del arte contemporáneo, no satisfacía una concepción adecuada de nuestro momento histórico. *Vid. op. cit.*

⁵ *Ibidem.*

ahora se expanden interviniendo el espacio museístico, e incluso ha salido a las calles para reencontrarse con diversos públicos.

Se piensa que hoy ya no es posible aplicar las posibilidades del arte tradicional (como la gráfica) en el arte actual; sin embargo hay obras (como las aquí estudiadas de Walker, Amoraes o Banksy) que arrojan luz sobre lo que quizá sea la característica más sorprendente del arte contemporáneo: —“que todo es posible”— mezclar lo tradicional con lo contemporáneo, mezclar los estilos, las técnicas, sobrepasar los formatos, adaptar las formas tradicionales al arte más actual, puesto que estamos más allá de las disciplinas rígidas, estrictas u ortodoxas: hoy todo es posible, —afortunadamente.

Y no sólo eso, tal como hizo Walter Benjamin en su texto: *El arte en la época de su reproductibilidad técnica*, hay que partir de una realidad más compleja que el simple objeto, revisando también los factores que vinculan al arte con su realidad histórica, comprender la función del arte y los mecanismos de producción de la cultura artística⁶ como piezas ligadas a un orden global. Ya que las obras de arte no son meros testimonios de sus creadores, sino hechos sociales.

Con estas directrices, me propongo entonces ofrecer el estudio de un conjunto de obras gráficas en sintonía con las nuevas narrativas e interpretaciones de las obras de arte, que van del estudio de su propio significante (la obra en sí misma): materiales, técnicas, medios, forma; hasta llegar al significado intrínseco al que refieren: la realidad social.

La tesis se divide en cuatro capítulos que se exponen de la siguiente manera:

El Capítulo 1 *Puntos históricos a recordar sobre la Gráfica*, es un apartado introductorio y con una connotación histórica, en el cual se aborda la gráfica partiendo del grabado tradicional hasta llegar al grabado contemporáneo; sin embargo no se trata de un

⁶ BENJAMIN, Walter. (1973) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Madrid: Taurus.

exhaustivo recorrido por la historia de la gráfica, ya que existe abundante bibliografía al respecto, y emprender esa tarea representaría un estudio en sí mismo. Más bien, el interés aquí es exponer algunos puntos de la historia de la gráfica para avanzar en el propio argumento sobre las posibilidades de la gráfica en el arte contemporáneo. Por ello, este capítulo se subdivide en: 1.1) *Inicios, desarrollo y devenir de la Gráfica tradicional*; 1.2) *Algunos aspectos a considerar de la Gráfica en el arte contemporáneo* y 1.3) *La Gráfica: un concepto abierto en el arte contemporáneo*.

En el Capítulo 2 titulado *La Gráfica subversiva de Kara Walker*, se abordará el trabajo de esta artista afroamericana que incide en las problemáticas sociales de raza, la manera en que se construye el racismo en los Estados Unidos, que desde los *massmedia* y la cultura, mantienen un discurso violento sobre las razas no blancas de ese país y observar cómo la artista abstrae este problema en su obra. Este capítulo comprende los siguientes apartados: 2.1) *Sobre Kara Walker*; 2.2) *La (de) construcción del estereotipo de la negritud* y 2.3) *El discurso racista en el arte a debate*.

En el Capítulo 3 se estudiará la obra del artista mexicano Carlos Amorales, que —reconsiderando el paradigma del sentido del dibujo— se concentra en las formas y signos que se crean en el mundo de la música, la moda, la industria cultural, y como éstos van modificando la forma en que percibimos el mundo, hasta llegar a una reflexión sobre qué es lo que vemos y sobre todo cómo lo interpretamos. Este capítulo se titula: *Dibujo y Gráfica esparciéndose en otros medios en la obra de Carlos Amorales*; y se avanzará en el siguiente orden: 3.1) *Sobre Carlos Amorales*; 3.2) *Diversificación y entrelazamientos de los medios artísticos*; y 3.3) *Ver y observar el mundo, operaciones cuestionadas por Amorales*.

En el Capítulo 4 se abordará la obra del artista “Banksy” quien interviene con su gráfica las calles, paredes, puentes, parques, o zoológicos de pueblos y ciudades en todo el mundo, desplegando obras satíricas sobre política, cultura pop, doble moral, etc., y que por lo general formula mensajes antiguerra, anticapitalismo y antisistema. Una obra

gráfica que —como se verá— se caracteriza por su activismo político, la crítica social y la intervención de espacios públicos, con un tono satírico, subversivo, y de humor negro. Este 4^{to} Capítulo se titula: *Problemáticas globales en la Gráfica de Banksy*, y se subdivide en: 4.1) *Sobre Banksy*; 4.2) *La obra de Banksy dentro y fuera del museo*; y, 4.3) *La gráfica de Banksy: involucrándonos en las problemáticas globales*.

Capítulo 1

PUNTOS HISTÓRICOS A RECORDAR SOBRE LA GRÁFICA

CAPÍTULO 1

PUNTOS HISTÓRICOS A RECORDAR SOBRE LA GRÁFICA

1.1. Inicios, desarrollo y devenir de la Gráfica tradicional

La gráfica tiene una tradición histórica de gran importancia. En este capítulo introductorio se realizará un breve recorrido por su historia, sin embargo, la intención aquí no es hacer una investigación histórica,⁷ pues afortunadamente existe abundante bibliografía sobre el tema que es de dominio público y común. Por ello, me limito a mencionar algunos momentos de su larga historia, para abrir paso y apresurarnos a llegar a nuestro objeto de estudio que es el uso de la gráfica en el arte contemporáneo.

Me parece indispensable que comencemos por abrir la pregunta: ¿A qué nos referimos cuando hablamos de gráfica tradicional? Para iniciar, proponemos aquí la división del grabado o gráfica tradicional y de gráfica contemporánea, a partir de una diferencia a nivel conceptual; es decir, se le considera tradicional desde un punto de vista histórico, ya que su función específica estaba supeditada a la ilustración, acompañando a un texto, o a la reproducción de dibujos o pinturas originales; y no es hasta principios del siglo XX, con las vanguardias, que el grabado es rescatado por grandes artistas de la época, quienes lo utilizaron como otro medio más de expresión plástica y conferirle el carácter de producto artístico en sí mismo.

Como señala el investigador Martínez Moro: “cabe reconocer la existencia de un doble estatus cultural que históricamente ha detentado el grabado: el artístico y el industrial (referido a la industria de la comunicación), que según la época y la conveniencia se han presentado ajenos o íntimamente relacionados.”⁸ Por ello, insistimos, hay que revisar

⁷ Recordemos que aquí el objeto de estudio es evidenciar cómo la gráfica en el arte contemporáneo ha superado los formatos tradicionales para adaptarse a nuevos medios como la instalación, el video o el arte público.

⁸ MARTÍNEZ Moro, *op. cit.* p. 29.

algunos momentos clave para el desarrollo de la gráfica en estas dos inseparables vertientes.

Partiremos entonces de los siglos XIV y XV, en donde impera el tema religioso en los grabados, así como su labor de difusión de la obra de artistas como Rafael o Ticiano entre otros, evidenciándose la “amplia labor divulgadora de las obras de los grandes maestros, llevada a cabo por el grabado”, tal como señala el historiador Mariano Rubio.⁹ Asimismo durante el siglo XV la impresión en relieve con bloques de madera se enfocaba a la producción de naipes y calendarios.¹⁰

También en esta época se difunden y popularizan los impresos de los primeros libros ilustrados, trabajo de los amanuenses mediante un proceso laborioso, lento y costoso; en donde se auxiliaban con la estampación previa de xilografías de imágenes o capitulares, que luego coloreaban con pincel, para ilustrar sus manuscritos con el texto caligrafiado a mano. Históricamente, le seguiría el libro xilográfico, en el que texto e ilustración se grababan en planchas de madera que se estampaban frotándolas con tampones sobre la superficie del pergamino o papel. Éstos, generalmente estaban, continúa Mariano Rubio: “destinados a un público popular”, sus orígenes se encuentran en Alemania y en los Países Bajos, con títulos como *Ars Moriendi*, *Biblia pauperum* y *Apocalipsis*.¹¹

Como sabemos, con la invención de la imprenta por Johannes Gutemberg hacia el año 1450, se da paso al libro tipográfico, en el que se utilizaban letras intercambiables para la composición de sus textos;¹² y hacia 1460 aparece el grabado en hueco o “talla dulce”. Paralelamente a la edición de libros impresos con ilustraciones y caracteres móviles, “comienzan a aparecer grabados sueltos firmados por maestros que los avalan con sus

⁹ RUBIO Martínez, Mariano. (1979) *Ayer y hoy del grabado y sistemas de estampación: conceptos fundamentales, historia y técnica*, Tarragona: Tarraco. p. 27.

¹⁰ Vid. DAWSON, John. (1982) *Guía completa de Grabado e Impresión. Técnicas y materiales*, Madrid: Blume, p. 6.

¹¹ RUBIO Martínez, *op. cit.* pp. 20-21.

¹² Vid. DAWSON, *op. cit.* p. 6.

firmas o anagramas”,¹³ asegura Rubio Martínez, como Boticelli, Pollaiuolo o Mantegna. Sin embargo los grabados de estos artistas, tanto por los asuntos elegidos como por la manera de tratarlos, iban dirigidos más que al público, al uso de sus discípulos. Destacándose de esta manera el grabado en este sentido de “expansión pedagógica” de la obra de dichos maestros sirviendo de guía a los discípulos para la realización de obras en pintura o escultura.¹⁴

Alberto Durero (Fig. 1), además de virtuoso pintor y dibujante, se destaca en la historia del grabado durante el siglo XVI, y aunque la xilografía era aún un medio de ilustrar un texto y carecía de entidad independiente, fue él quien revolucionó el concepto de grabado en madera, combinando en su trabajo todos los grandes logros del Renacimiento.¹⁵ En esta época destacan, también en el grabado, Lucas Cranach, Holbein el Joven (Fig. 2) y Agostino Carraci, entre otros.

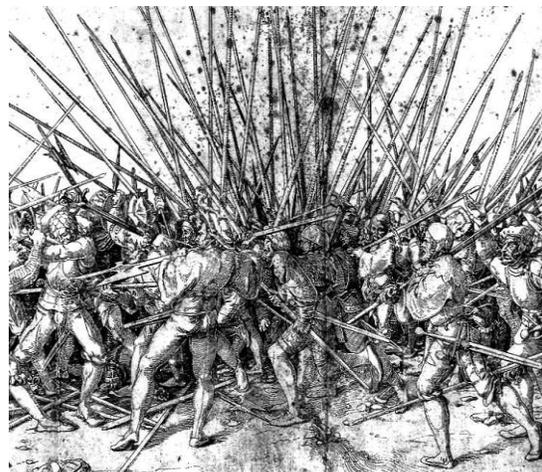


Fig. 1. (Izq.) Alberto Durero, “*Institutionum geometricarum libris*” (*Instrucción para la medida*), Grabado, 32.3 x 21.5 cm., 1530.

Fig. 2. (Der.) Hans Holbein, el Joven, “*Battle Scene*” (*Escena de batalla*), Grabado, medidas desconocidas, Museo Albertina (Viena, Austria), 1535.

¹³ RUBIO Martínez, *op. cit.* p. 22.

¹⁴ *Idem.* p. 24.

¹⁵ *Apud.* DAWSON, *op. cit.* p. 7.

Es hasta el siglo XVII cuando se le otorga al grabado la categoría de obra de arte, pero continúa siendo también testimonio histórico, documental y medio de difusión, aunque marcará sus propias leyes y aparecerán nuevos procedimientos y técnicas como el *aguatinta* para enriquecer sus posibilidades. El cobre desplaza a la madera y las mejores obras de este siglo se grabaron al aguafuerte y al buril.¹⁶ El centro del grabado pasa de Italia a otros países, Francia y Holanda principalmente.

Es, en este mismo periodo [s. XVII], cuando el grabado surge como oficio a través de los gremios, mostrándose así dos facetas definidas: Por una parte, la labor gremial consigue una perfección de oficio extraordinaria, pero que aboca al grabado a un academicismo frío y formalista. Por contraste, presenta la aparición de una libertad de ejecución por parte de otros grabadores con auténtico estilo creador,¹⁷ como Van Dyck o Ribera. Siendo Rembrandt (Fig. 3) protagonista de la Escuela Holandesa, y una de las figuras más importantes del grabado de todos los tiempos, quien además experimentó con el aguafuerte, abordando en sus grabados temas tan variados con una ejecución perfecta.¹⁸

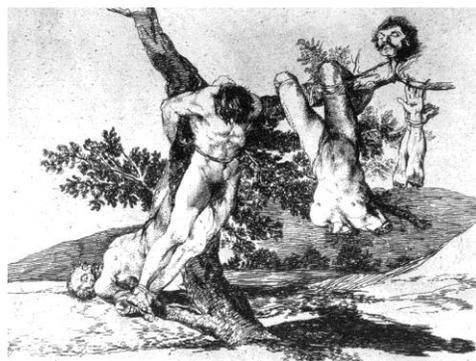


Fig. 3. (Izq.) Rembrandt, Fragmento de "La expulsión de los mercaderes del templo", 1635.

Fig. 4. (Der.) Francisco Goya: ¡Gran hazaña contra la muerte!, de la serie "Desastres de la Guerra", placa 39, c. 1810-15.

¹⁶ RUBIO Martínez, *op. cit.* p. 39.

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ Cfr. RUBIO Martínez. *op. cit.* pp. 41-42 y DAWSON, *op. cit.* p. 12.

Más tarde, el siglo XVIII se caracteriza como la época de expansión del grabado ya que, como señala el historiador Rubio Martínez: “Todas las clases sociales sienten el deseo estético especial por la imagen. Todo el arte se hace burgués, intimista, cómodo y muy afrancesado”.¹⁹ Lo que propicia que el grabado de la época se convierta en elemento decorativo y no solamente un arte de coleccionista. Aunque se sigue utilizando la xilografía y la calcografía, se desarrollan nuevas técnicas, como el grabado a contrafibra implementada por el inglés Bewick. A partir de 1740 se graba con mayor libertad, aparece entonces el mordido de planchas por superficie, el tiraje a color con diversas planchas o bien el entintado de varios colores en una sola por el procedimiento *a la poupee*.²⁰

En esta época, en Francia, se destaca la obra grabada de Watteau, y en Italia, la de Piranesi y Tiépolo. Asimismo, en España se ubica la obra grabada de Francisco de Goya con su célebre serie *Los caprichos* (Fig. 4). Sin embargo, en este siglo [XVIII] todavía se afirmaba —por influyentes pintores de la época— que el grabado estaba limitado a ser una técnica de reproducción de originales, subsidiaria por tanto, de la pintura y el dibujo.²¹

A finales del siglo XVIII y principios del XIX, la cámara oscura²² se desarrolló hasta convertirse en un medio portátil mediante el cual era posible obtener calcos de paisajes y otros objetos bien iluminados, aunque sus aplicaciones prácticas eran escasas.²³ Martínez Rubio plantea que el grabado durante esta etapa sufre dos sucesos que lo marcan de manera definitiva: el primero, la necesidad de satisfacer a una clientela cada vez más numerosa, sacrificándose cantidad por calidad; y la segunda, la aparición de un nuevo

¹⁹ RUBIO Martínez, *op. cit.* p. 51.

²⁰ Se describe como tal la técnica mediante la que se procede al entintado de una plancha con diversos colores utilizando una pequeña bola de gasa, denominada “muñeca”.

²¹ *Apud.* MARTÍNEZ Moro, *op. cit.* p. 12.

²² La cámara oscura es un instrumento óptico que permite obtener una proyección plana de una imagen externa sobre la zona interior de su superficie. Constituyó uno de los dispositivos ancestrales que condujeron al desarrollo de la fotografía. Los aparatos fotográficos actuales heredaron la palabra cámara de las antiguas cámaras oscuras. Consiste en una caja cerrada y un pequeño agujero por el que entra una pequeña cantidad de luz que proyecta en la pared opuesta la imagen del exterior. Si se dota con papel fotográfico se convierte en una cámara fotográfica estenoipeica.

²³ *Vid.* IVINS, W.M. (1975) *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*, Barcelona: Gustavo Gili. p. 135.

método de reproducción: la fotografía. Con relación al primer punto, podemos resaltar lo señalado por W. Ivins respecto a que muy probablemente el número de imágenes impresas entre 1800 y 1901 fue considerablemente superior al número total de imágenes impresas antes de 1801. Y que éstas estaban destinadas a todas las clases sociales y perseguían todos los fines inimaginables.²⁴

Por su parte, Rosas Vives en el libro *Del cobre al papel*, también señala la aparición de la fotografía como un hecho relevante en el desarrollo del grabado en el siglo XIX: “El florecimiento de un gran desarrollo técnico como el perfeccionamiento de prensas, la aparición de nuevos materiales (barnices, puntas, etc.), la invención de nuevas técnicas interdisciplinarias como el *clisé-verre* [un tipo de grabado que combina técnicas gráficas y fotográficas], el pleno impulso de la litografía y el offset y, por encima de todo, el nacimiento de la fotografía. Estos dos últimos sucesos son de vital importancia y ocurridos en un breve lapso de tiempo. Hecho relevante si consideramos que en 1796 Alois Senefelder concibió la litografía como el penúltimo gran invento de los procedimientos gráficos antes de la serigrafía, que sólo se expandió a partir de la segunda mitad del siglo XX”.

Además, hay que sumar el impulso romántico que aceleró la liberación del artista creador original de normas clásicas de trabajo y sobre todo del grabado de interpretación. Es entonces cuando artistas como Degas (Fig. 5), Renoir (Fig. 6) Manet (Fig. 7) o Corot, que siguen el eslabón de Goya que al igual que Gericault y Delacroix, fueron los primeros en explotar la expresividad plástica de la litografía. De igual manera miran hacia Durero, Rembrandt, Piranesi, así como a las estampas japonesas. Siguen el concepto de *peintre-graveur* (pintura-grabado) y emparejan definitivamente el grabado con la pintura y la escultura, superando la antecedente unión dibujo/grabado.²⁵

²⁴ *Idem.* p. 135.

²⁵ Vid. VIVES, Rosa. (1994) *Del cobre al papel: la imagen multiplicada. El conocimiento de las estampas*, Barcelona: Icaria. p. 32.



Fig. 5. (Izq.) Edgar Degas, *Sin título* (boceto), litografía, 26 x 20 cm.

Fig. 6. (Cen.) Pierre Auguste Renoir, "*Claude Renoir Turning to the Left*", c. 1904, litografía, 12,8 x 11,8 cm.

Fig. 7. (Der.) Edouard Manet, "*Imagen para Musee Cantini Marseille*", litografía, medidas y fecha desconocidas.

Cabe recordar, con respecto al resplandor de la litografía que tuvo lugar en la última década del siglo XIX, su uso como el medio más práctico de producir carteles publicitarios, algunos de gran formato, siendo Toulouse-Lautrec el gran protagonista de este episodio (Fig. 8).

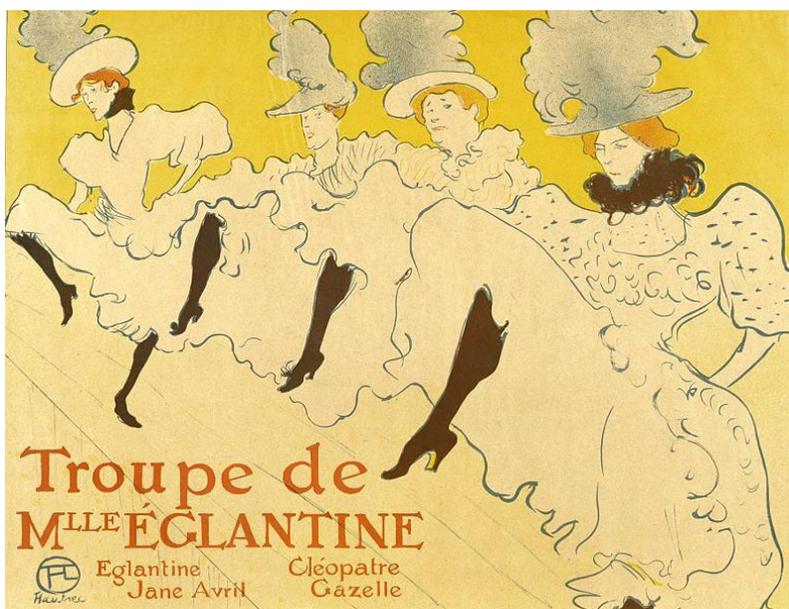


Fig. 8. Henri de Toulouse-Lautrec, "*Troupe de Mlle. Églantine*" (*Compañía teatral de Mademoiselle Églantine*), Litografía a color, 1896, 61,7 x 78,9 cm., Musée d'Ixelles, Bruxelles.

Con la litografía en marcha, la imprenta mecánica y la fotografía, se da paso al fotograbado. Con estos procedimientos que permitieron la estampación de un número ilimitado de pruebas, se vislumbró el final del grabado. Contrariamente, esto representó las condiciones propicias para una transición del grabado; Martínez Moro señala que en este momento, el grabado comenzaría paulatinamente a liberarse de su vínculo con la edición masiva y el trabajo normatizado que imponían los talleres, para asimilar planteamientos más abiertos y directos de creación.²⁶

Consecuencia de ello será el creciente acercamiento de artistas de la más variada procedencia a este arte, con el objeto ya no exclusivo de la reproducción, sino con un legítimo interés por descubrir el lenguaje inherente al medio. Como vemos, en el acontecer de las artes gráficas a partir del siglo XIX se destacan dos puntos importantes: la actividad como grabadores de algunos de los más importantes artistas de la época, y el segundo punto es la razón plástica de las aportaciones que ofrecen los grabados de esos artistas al arte en general.²⁷

Llegamos al siglo XX, el cual es inundado de una superproducción de imágenes nuevas en todo tipo de publicaciones, televisión, publicidad, etc. La “civilización de la imagen” exigía un cambio, una búsqueda constante, cantidad —si Goya, Rembrandt, no grabaron más de 300 planchas—, Picasso, Rauschemberg, ahora estampaban miles de obras. La gráfica tuvo un nuevo desarrollo al interior de las diferentes vanguardias artísticas del siglo XX, mientras Picasso y Braque inventan el cubismo en la pintura, los grabados de esta tendencia los realizarán Gris, Lafresnaye, Leger y sobre todo, Villon. El fauvismo y el expresionismo buscaron expresar formas violentas basándose directamente en las artes primitivas y populares y también recurren a la gráfica como en el caso de Matisse. Edward Munch, representante máximo del expresionismo, buscando ampliar los alcances al público se sirve del grabado.²⁸ El sentido trágico de la vida del expresionismo cristaliza en

²⁶ Vid. MARTÍNEZ Moro, *op. cit.* p.12.

²⁷ *Idem.* p. 31.

²⁸ Cfr. CIRLOT, Lourdes. (1988) *Las claves de las vanguardias artísticas en el siglo XX*, Ariel, pp. 78-90.

Alemania con las obras de Kirchner, Heckel y otros jóvenes que, en 1905, fundan en Dresden el grupo *Die Brücke*. Para ellos el grabado es un arma de combate. De igual modo, Ensor y Nolde realizan gráficas en la que representaban las complejas circunstancias de su época. Contemporáneo a *Die Brücke* (Fig. 9) se forma en Munich el grupo *Blaue Reiter*, cuyos miembros exponen en 1912 sus obras estampadas.²⁹



Fig. 9. (Izq.) Cartel de la exposición de *Die Brücke* en la Galería Arnold, 1912.

Fig. 10. (Der.) Cartel de la exposición de la Bauhaus, en Weimar, 1923.

En 1919 Feininger dirige un taller de grabado en la Academia “Bauhaus” (Fig. 10) donde no sólo trabajan artistas de renombre, sino todo aquel interesado en investigar, realizar algo nuevo. Allí trabajan Klee, Kandinsky y Marks, entre otros, su producción se conocerá como las “Estampas de la Bauhaus”. En 1933 el nazismo cierra las puertas de esta Academia, cuyo lema fue siempre “la libertad de creación.”³⁰

²⁹ Vid. RUBIO Martínez, *op. cit.* p. 68.

³⁰ *Idem.* p. 72.

El arte conocido como de “entreguerras” [1914-1945] fortalece los descubrimientos estéticos que le anteceden. El expresionismo alemán se refuerza con personalidades como Kokoschka (Fig. 11), Käthe Kollwitz y Barlach.

Surgen por esta época nuevos talleres de obra gráfica, que hoy forman parte del patrimonio histórico del grabado, siendo en éstos donde se le otorga un lugar preponderante a la investigación y experimentación; como el célebre *Atelier 17* de Stanley W. Hayter, que —inaugurado en París en 1927, trasladado a Nueva York en 1940 e instalado nuevamente en París en 1950— alcanza una extraordinaria reputación, innovando técnicas tanto de grabado como de estampación. Quizá por primera vez un taller de grabado era un taller de artistas, sin proyectos comerciales y sin división del trabajo. Talleres como los de Hayter, Friedlaender o Goetz (Fig. 12) funcionaron al modo de los talleres de pintura con la única diferencia que lo que se hacía en ellos eran estampas. Concediéndole un importante lugar a las innovaciones técnicas inventadas por los propios artistas, se reforzó el lenguaje de la estampa, ya que la obra se presenta como autojustificable y sin tener que rendir cuentas a nadie.³¹

³¹ Vid. MELOT, Michel. (1984). *El Grabado: historia de un arte*, Barcelona: Carrogio, p. 128, cfr. MARTÍNEZ Rubio, *op. cit.* p. 72.

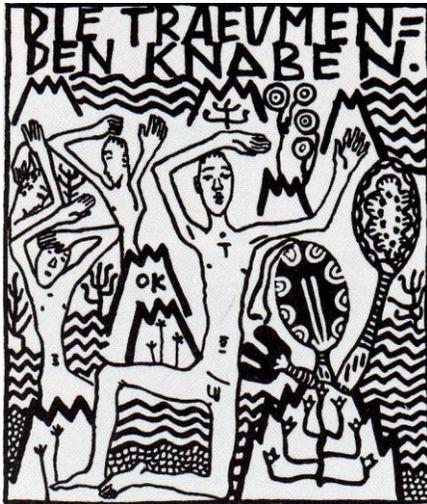


Fig. 11. (Izq.) Oskar Kokoschka, *Die träumenden Knaben (The Dreaming Boys)*, Relieve, 10,3 x 8,7 cm., 1915.
 Fig. 12. (Der.) Henri Goetz, *Sin título*, Grabado al Carborundum, 50 x 58 cm. Imagen: 35 x 39 cm., 1989.

Para la segunda mitad del siglo XX se impuso la serigrafía. En su forma artística, se propagó por Europa finalizada la Segunda Guerra Mundial. Por sus ilimitadas posibilidades, constituyó el foco del movimiento Pop-Art de los años 50 y 60 que empleó todo tipo de imagería comercial, fotoplantillas, acabados brillantes y colores deslumbrantes.³² Su máximo desarrollo se reflejó en obras de artistas americanos, siendo Andy Wharhol (Fig. 13) quien dio mayor impulso a esta técnica, apoyándose también en la fotografía y los medios fotomecánicos. Asimismo, podemos señalar a artistas como Frank Stella (Fig. 14), Edward Ruscha, Roy Lichtenstein, Jasper Johns o Rauschenberg entre otros, que hicieron uso de la serigrafía, sola o en combinación con otras técnicas.³³ Podríamos decir que durante el siglo XX los artistas abordan todas estas técnicas gráficas con toda su expresividad plástica, soslayando los aspectos técnicos y asumiéndolas como lenguaje artístico, potenciando a la gráfica de tal forma que, consecuentemente, en la actualidad, no hay movimiento artístico en que no esté presente, física o conceptualmente.³⁴

³² DAWSON, John, *op. cit.* p. 17, *cfr.* RAMÍREZ, J.A. (1981) *Medios de masas e historia del arte*, Madrid: Cátedra.

³³ *Vid.* VIVES, Rosa, *op. cit.* pp. 70-71.

³⁴ *Idem.* p. 32, *cfr.* MARTÍNEZ Moro, *op. cit.* p. 22.



Fig. 13. (Izq.) Andy Warhol, *Mao*, serigrafía, 300 x 300 cms., 1972.

Fig. 14. (Der.) Frank Stella, *Jundapur*, Planográfica, plantilla, intaglio, relieve, litografía, serigrafía, aguafuerte, aguainta, estampación impresa a partir de 12 placas de aluminio, cinco pantallas, una placa ensamblada a partir de una placa de masonite y seis de magnesio de forma irregular grabadas y una placa de Lexan, placa base de plástico, 49 placas de magnesio de forma irregular y 12 placas de cobre de forma irregular. Impresión sobre papel de algodón, [Hoja irregular manufacturada exprofeso] 72,6 pulgadas de diámetro, prueba sin firmar, 1986.

Es, en este punto, donde abrimos paso al desarrollo del siguiente apartado. Si durante siglos el elemento gráfico dominante en grabado fue la línea; en la gráfica contemporánea domina claramente la mancha, la textura, el collage y la imagen de origen fotográfico. En este sentido la idea de asociar con cierta exclusividad la idea de grabado a la de dibujo, queda hoy desfasada, toda vez que el trabajo no pasa necesariamente por el dibujo, habiendo incorporado nuevos lenguajes, elementos, efectos, conceptos y procesos, que pueden referir con el mismo derecho a la pintura, como a la fotografía o a la escultura.

Por lo anteriormente expuesto y para finalizar este apartado, habremos de aclarar que actualmente la noción de obra gráfica incluye una serie de vínculos con otras disciplinas artísticas ampliando el lenguaje, el uso y las nuevas posibilidades de la gráfica en el arte contemporáneo.

1.2. Algunos aspectos a considerar de la Gráfica en el arte contemporáneo

Para hablar de la gráfica en el arte contemporáneo, podemos iniciar afirmando que la tendencia general es hacia el eclecticismo, el mestizaje, y la transdisciplina. Además de estos aspectos, en el caso de la gráfica actual, sucede la negación de algunos fundamentos tradicionales del grabado y la estampación, incluso del propio medio, anteponiendo actitudes como las de espacio y experiencia, sin por ello abandonar necesariamente el terreno de la gráfica como concepto.³⁵

De igual modo, en el arte contemporáneo se discuten conceptos como el de reiteración de la imagen, secuencialidad, fragmentación, acumulación, módulo, superposición icónica, interferencia icónica o apropiación, todos ellos presentes en la práctica habitual de la gráfica y la estampación, hasta el punto que son parte de su idiosincrasia y fecundo potencial creativo.

En la historia de la gráfica más reciente, una de las líneas más prolíficas es la que se enfoca en la investigación de las posibilidades que aporta el propio medio a la creación plástica en general. Este afán ha llevado a la gráfica a acomodarse y asimilar los principales cambios plásticos y estéticos, contribuyendo, innovando o superando los mismos conceptos y cualidades tradicionales del dibujo, la gráfica, la pintura o la escultura,³⁶ tal como sucede en el “Gran vidrio” de Marcel Duchamp que realizó de 1915 a 1923.

³⁵ *Ibidem.*

³⁶ *Vid. Idem.* p. 19.

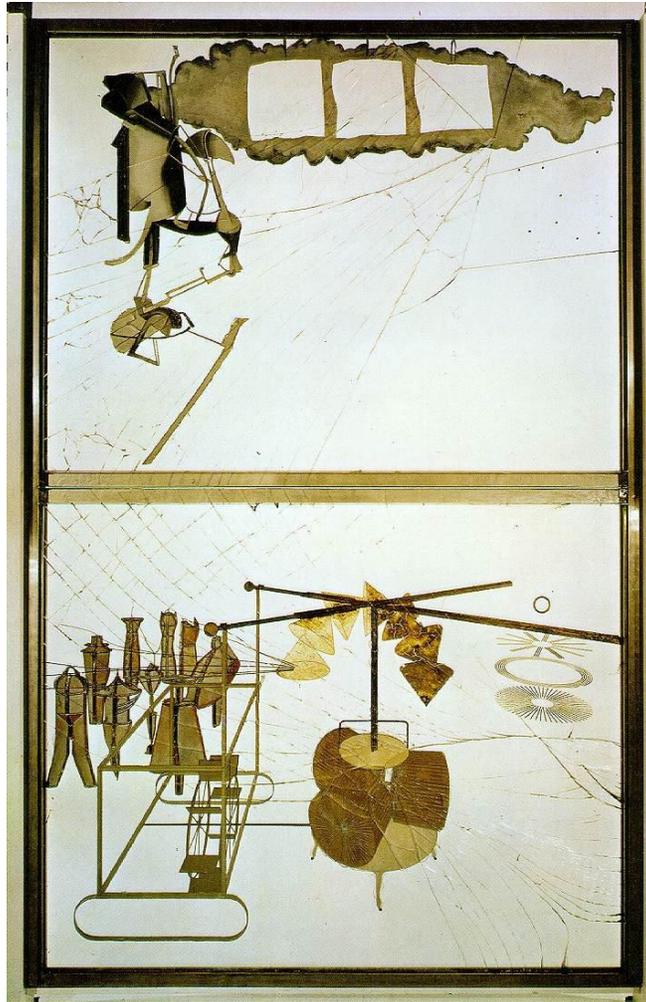
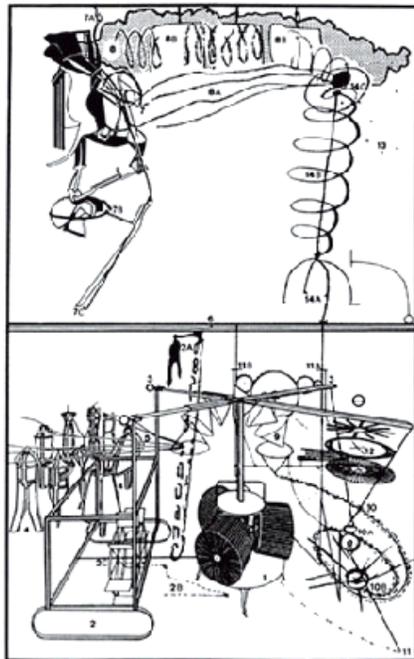


Fig. 15. Marcel Duchamp, “*Le Grand Verre*” (*El gran vidrio*), 1915-1923.

En esta obra paradigmática del arte contemporáneo, Duchamp recurrió a zonas de color, líneas, barnices, hilos de plomo y capas de polvo sobre dos planchas de cristal montadas en aluminio, madera y marcos de acero. Predominantemente, la línea define la ubicación de los objetos en el espacio, un espacio vacío que dota a su vez de cierta inmaterialidad a la línea.³⁷ De esta manera el dibujo se mueve entre la correspondencia del espacio lleno y el espacio vacío.

³⁷ Apud. PAZ, Octavio. (2003) *Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp*, Alianza, p. 41.



Le Grand Verre augmenté de ses organes manquants en leur place et grandeur les plus probables d'après les dessins de Marcel Duchamp (2 m 72 x 2 m 76).

Schéma du *Grand Verre*
de Marcel Duchamp

- 1 - Broyeuse de chocolat.
- 2 - Glissière.
- 2 A - Agrafe motrice et chaîne de révolution.
- 2 B - Pécale en sous-sol.
- 2 C - Moulin à eau.
- 3 - Grands ciseaux.
- 4 - Célibataires.
- 5 - Tubes capillaires.
- 6 - Horizon - vêtement de la Mariée.
- 7 - Mariée, tête ou yeux.
- 7 A - Anneau de suspension du Pendu femelle.
- 7 B - Guêpe.
- 7 C - Gisouette.
- 8 - Voie lactée char.
- 8 A - Allongement météorologique.
- 8 B - Aller retour des lettres de l'Inscription.
- 9 - Tamis.
- 10 - Pentes d'écoulement.
- 10 A - Mobile de l'éclaboussure.
- 10 B - Fracas - éclaboussures.
- 11 - Canon (?)
- 11 A et 11 B - Béliers du combat de boxe.
- 12 - Tableaux d'oculiste.
- 13 - Tirés.
- 14 A - « Trépied » du jongleur-manicure-soigneur de gravité.
- 14 B - Ressort du jongleur-manicure-soigneur de gravité.
- 14 C - Plateau et boule noire du soigneur de gravité.

Fig. 16. Esquema de los elementos de *El gran vidrio*, por Jean Suquet, 1998.

Un dibujo resuelto en la línea racional y orgánica que define la obra, yuxtapuesto a un segundo dibujo efímero producido por la superposición de capas de polvo; y a un tercer dibujo perdurable, definido e incidental que conforma las líneas producidas por el cristal roto, producto del viaje que la obra realizó en 1926 a una exposición en Brooklyn.

Para Duchamp, el dibujo era una estrategia conceptual para configurar su producción a partir del cual hizo de la línea un lenguaje simbólico. “El Gran vidrio” expande sus límites y abre paso a un mecanismo virtual. En esta obra —que transita entre la bidimensionalidad y la tridimensionalidad— se constituye en una nueva manera de ampliar los campos del dibujo y del espacio.³⁸ El “Gran vidrio” subraya el sentido del arte conceptual que significa un desplazamiento del objeto (tradicional y objetual) hacia la

³⁸ *Ibidem.*

idea y el concepto, validando la concepción de Duchamp de considerar el arte como una cuestión sustentada más en la función y en la operación mental que en la apariencia.³⁹

A partir de este momento, el campo de posibilidades para el dibujo y la gráfica se extiende hasta cualquier otra forma y medio. Por ello, podríamos decir, *estructura* y *gráfica* son dos conceptos que definen el dibujo contemporáneo: *estructura* entendida como sistema de reflexión, como herramienta de organización, como estrategia conceptual; y *gráfica* entendida como gesto, trazo, recorrido y secuencia.⁴⁰

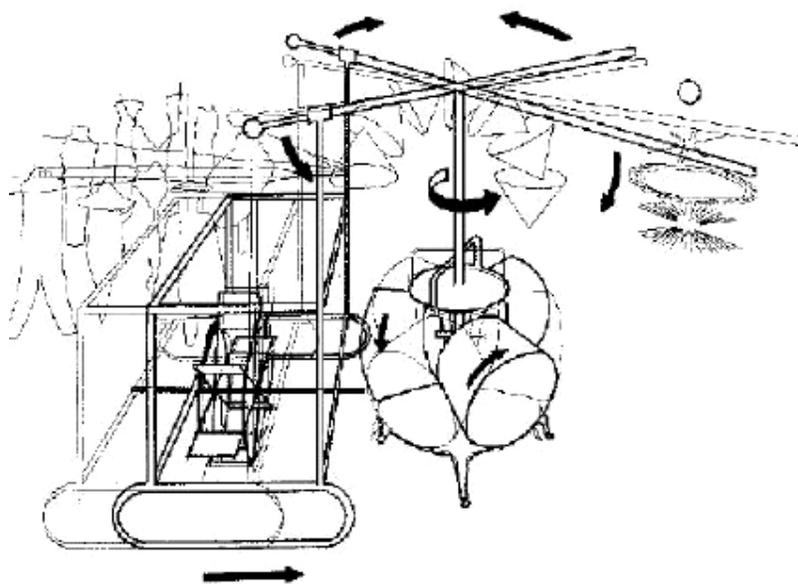


Fig. 17. Esquema de *El Gran Vidrio* de Marcel Duchamp.

Resulta interesante destacar que en el discurso general del arte moderno y contemporáneo, suelen pasarse por alto importantes momentos en que la gráfica —en su más sentido amplio— ha contribuido al desarrollo del arte. El planteamiento aquí será

³⁹ Apud. PAZ, Octavio, *op. cit.*

⁴⁰ Apud. CABEZAS, L. (2005) *Los nombres del dibujo*, Madrid: Cátedra.

entonces revisar de qué manera la gráfica se ha adaptado al campo del arte contemporáneo y en igualdad de condiciones que los otros medios.

El hecho de que diversos artistas contemporáneos reconocidos realicen una obra gráfica de gran interés ha hecho que la gráfica actual se perciba de forma diferente. Sus propuestas parten de un contenido, de algún sentido, con el lenguaje particular de cada artista. Pasan así del mero ejercicio de la técnica, para transitar al uso de nuevos lenguajes, formatos y soportes. Por ello, se plantea una nueva concepción de la gráfica, que dé lugar a un nuevo vocabulario también. Este cambio de paradigma se debe a diversos factores que no debemos perder de vista:

- 1) La sociedad actual permite una mayor participación del individuo en el mundo del arte. Ya no es privilegio de unos pocos. La asequibilidad de la gráfica, incluso formalmente, permite esta relación.
- 2) El espectador actual, además de la contemplación, se interesa en la intencionalidad del artista, en el tema que aborda y en el sentido de las obras.
- 3) Las técnicas gráficas son adecuadas a estéticas contemporáneas y no sólo como medio de reproducción tradicionales, sus exigencias y valores propios están a disposición de la creación artística.
- 4) Actualmente, la estética de la obra de arte no está solamente en el manejo de los materiales del arte, sino en la precisión de los significados y en los temas que se abordan.
- 5) No hay un concepto cerrado de gráfica, sino una constante redefinición y nuevas posibilidades.

1.3. La Gráfica: un concepto abierto en el arte contemporáneo

Como se ha argumentado, más allá de su función decorativa, la gráfica siempre tuvo una base conceptual, en el sentido de que se ha dedicado a reproducir, a ilustrar o a transmitir conocimientos. Por otro lado, cabe resaltar que hoy, el arte contemporáneo, se vincula también a una concientización social, utiliza ampliamente temas o motivos que durante siglos, el grabado —en su calidad de “arte menor”—, manejó casi con exclusividad, como son la sátira social y política, o el más directo erotismo.⁴¹

El verdadero problema lo plantea Walter Benjamin (Berlín, 1872-Port Bou, 1940). En su famoso texto *El arte en la época de su reproductibilidad técnica*⁴², parte de una realidad más compleja que el simple objeto, revisando factores que vinculan al arte con su realidad histórica, pero no es éste su fin, sino comprender la función del arte y los mecanismos de producción de la cultura artística como piezas ligadas a un orden global. Es decir, Benjamin no considera las obras de arte como meros testimonios de sus creadores, sino como hechos artísticos con posibilidades de progreso para las masas y el proletariado en un momento dado.

Esta idea de progreso situaría al arte como instrumento y como lenguaje. Y así lo plantea Benjamin, porque en su texto, cuando se refiere a la pintura, al cine, a la literatura, y a todo fenómeno estético o artístico, lo hace desde la similitud del arte con el lenguaje. Entendiendo el lenguaje no como medio neutro, sino como instrumento para difundir conocimientos o reflexiones.⁴³

Entonces, podemos decir que Benjamin se ocupa de los aspectos que modifican la concepción del arte a partir de su metamorfosis como lenguaje. Y de cómo éste tiene la capacidad de afectar en la conciencia social. Por supuesto, su escrito no pretende

⁴¹ Vid. Martínez Moro, *op. cit.* p. 21.

⁴² BENJAMIN, Walter. (1973) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Madrid: Taurus.

⁴³ Es la tesis que recorre su libro.

enunciar recetas para utilizar el arte como arma política, pero sí es importante resaltar que es la dirección que persigue al estudiar la reproducción técnica del arte.

Benjamin refiere que la industrialización en la contemplación estética no constituye solamente un fenómeno degenerativo del arte, sino que la estética tecno-industrial se afirma también —con conscientes razones— como un “nuevo” concepto de cultura tecnológica. Y de igual manera, confiere actualidad a lo producido. Además de que la percepción sensorial también es modificada por la técnica.⁴⁴

También señala que hacia 1900 la reproducción técnica había alcanzado un *standard* que conquistaba un puesto específico entre los procedimientos artísticos, y que la reproducción técnica de la obra de arte es algo que se impuso en la historia. Benjamin hace mención de los conceptos que se modificaron en el arte a partir de su reproductibilidad, tales como originalidad, autenticidad, unicidad y perduración en el arte, que al fracasar en la reproducción artística, se transformó la función íntegra del arte. Asimismo, confronta estos conceptos con los de repetición y fugacidad.

Si bien, Benjamin ahonda en dichos conceptos, es importante subrayar que la producción artística que se desarrolla en el capitalismo, surge también de la situación de la sensibilidad en el público (consumidores, espectadores y aficionados). Por ello, compromete de una manera específica a la cultura artística con los procesos técnicos y económicos, a éstos con los ideológicos y viceversa. El capitalismo, tal y como se comporta en su tiempo, crea condiciones objetivas para el desarrollo del arte, incluyendo la reproductibilidad; pero, simultáneamente, genera y configura un sector de la sociedad alineando su comprensión y consumo.

Según Benjamin, la reproductibilidad técnica modifica en el objeto de arte su autenticidad, originalidad y unicidad, que es todo lo que desde su origen puede

⁴⁴ Vid. BENJAMIN, *op. cit.*

transmitirse en ella, desde su duración material hasta su testificación histórica. Pero, en la época de la reproductibilidad técnica de la obra de arte lo que se altera sustancialmente es su “aura”. Que según el autor es el aquí y el ahora. Acercar espacial y temporalmente las cosas es una aspiración de las masas actuales, que tienen la necesidad de adueñarse de los objetos en su imagen o más bien en su copia; es decir, en su reproducción.

Así, Benjamin explica que la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. De los planteamientos de Benjamin, se observa que con los diversos métodos de reproducción técnica han crecido en grado tan fuerte las posibilidades de exhibición de la obra de arte, consecuentemente se ha modificado la relación de la masa para con el arte. Y es aquí donde recae la idea de arte como instrumento que se mencionó arriba. Benjamin dice que el arte, en lugar de su fundamentación en un ritual aparece en una praxis distinta, a saber en la política.

Y podemos afirmar que, la verdadera importancia del arte no radica en su unicidad, originalidad o autenticidad, sino en su dimensión ideológica, utilidad educativa, informativa o política. Que el arte —según Benjamin— tiene una misión social en la lucha por la liberación y debería estar inspirado por el ideal de una comunidad de hombres libres y razonables. Que el artista debe mostrar el sentido del movimiento social, el sentido de la historia.⁴⁵

Sólo para ejemplificar esta perspectiva benjaminiana, podemos recordar la obra de Peggy Diggs (Fig.18), quien sabiendo que los supermercados son un lugar muy frecuentado por mujeres, utiliza en una de sus piezas más importantes, los envases de los cartones de leche para incluir cuatro mensajes diferentes sobre la violencia y los abusos a los que se ven sometidas las mujeres, incluyendo en ellos una dirección y un teléfono de ayuda al que pueden acudir en caso de necesitarlo. De este modo Diggs utiliza las posibilidades que

⁴⁵ *Ibidem.*

le ofrece un producto de consumo diario como un modo de desvelar públicamente el problema de la violencia familiar.⁴⁶



Fig. 18. Peggy Diggs, “Domestic Violence Milk Carton Project” (Proyecto Violencia Doméstica -cartón de leche-), 1992.

Es, en este contexto de reflexión social, en el que se sitúan la gráfica y los artistas contemporáneos más importantes. Aquí, se revisará sólo el trabajo de Kara Walker (USA, 1969), Carlos Amorales (México, 1970) y Banksy (Bristol, 1974), quienes utilizan la gráfica para desarrollar sus proyectos, murales y principalmente instalaciones.

En los capítulos subsecuentes, se irá profundizando en la obra de cada uno de ellos, pero cabe adelantar aquí algunos detalles que nos permitan ubicarlos: La artista afroamericana Kara Walker quien a partir de la gráfica, incide en el racismo aún imperante en las producciones visuales como la televisión, el cine y el arte mismo de Estados Unidos principalmente, creando y manteniendo el estereotipo denigrante sobre la gente de color.

⁴⁶ En este caso, en los EEUU.

Por su parte, el artista mexicano Carlos Amorales, que centralizado en el dibujo, lo constituye como materia base de la que van surgiendo luego fotografías, videos, pinturas, instalaciones. Interesado en el dibujo como plasmación básica de conceptos y en retar los límites preconcebidos del dibujo como medio, reconsidera el paradigma del sentido del dibujo, poniendo énfasis en su análisis, no sólo en algo que observar, provocando una respuesta emocional y poética en el público a través de este medio. Planteando al mismo tiempo, el uso interactivo de disciplinas diversas, presentando sus imágenes en soportes diferentes, que configuran contextos inesperados, haciendo que las salas de exposición se conviertan en escenarios y en espectáculos imprevistos.

Así como Banksy, el artista que con su obra gráfica interviene paredes, puentes, parques, zoológicos de pueblos y ciudades en todo el mundo, desplegando obras satíricas sobre política, cultura pop, doble moral, etc., y que por lo general dejan ver mensajes antiguerra, anticapitalismo y antisistema. Una obra gráfica que —como veremos— se caracteriza por estar dirigida hacia el activismo político, la crítica social, y a través de la intervención de espacios públicos, adquiere un tono satírico, subversivo, rebelde y de humor negro.

Estos artistas aprovechan las posibilidades de la gráfica como medio para llevar su producción hacia apuestas artísticas que correspondan más acertadamente con las demandas del arte contemporáneo y la historia misma, abriendo expectativas viables en el ejercicio y desarrollo de su producción, permitiéndonos también comprender mejor lo que sucede hoy en día con las prácticas artísticas contemporáneas y el mundo en el que se despliegan.

Capítulo 2

LA GRÁFICA SUBVERSIVA DE KARA WALKER

CAPÍTULO 2

LA GRÁFICA SUBVERSIVA DE KARA WALKER

2.1. Sobre Kara Walker

En 2005, se presentó la retrospectiva de la artista afroamericana Kara Walker en el Museo de Arte Carrillo Gil.⁴⁷ Curada por Marisol Argüelles, la exposición ofreció una visión particular de la artista, quien parte de técnicas tradicionales como piezas de papel o de vinil recortado pegados sobre la pared, también dibujos, cuadros sobre madera, o acuarelas. Walker ha trabajado en distintas disciplinas que van desde la gráfica y la pintura, llegando hasta el video y la instalación. A partir de estas técnicas Kara Walker aborda la problemática del racismo; y algo interesante de esta exposición es que demostró que en México no se ha atendido este problema con todas las consecuencias que ello implica.⁴⁸

La obra de Walker no se había mostrado en México, pero sí en otros donde su historia desafortunadamente ha tenido relación con la esclavitud. Podríamos decir que la esclavitud tiene un estrecho vínculo con la población afro que fue traída durante la colonización a México y se asentaron en varios lugares. También hay que recordar el sistema de castas y una serie de prácticas que llevaron a cabo los españoles cuando llegaron a nuestro país.⁴⁹

Walker también es conocida por sus investigaciones en torno a la relación entre género y sexualidad, que representa con siluetas a tamaño real, aludiendo a la brutal —y en

⁴⁷ En términos generales, la muestra contó con un discurso histórico-social claramente articulado en su obra, donde fue posible percibir elementos personales con una fuerte carga emocional evidente en cada imagen.

⁴⁸ Cfr. Merry Macmasters: "Falta en México debate sobre racismo y sexismo, asegura Mónica Mayer" <http://noticias.universia.net.mx/ciencia-nn-tt/noticia/2005/06/07/94129/falta-mexico-debate-racismo-sexismo-asegura-monica-mayer.html>

⁴⁹ Apud. Brígida von Mentz Lundberg; "Esclavitud y semiesclavitud en el México Antiguo y en la Nueva España" (con énfasis en el siglo XVI) Slavery and unfree labor in ancient Mexico and the new Spain (specially in the 16th century) Disponible en: http://campus.usal.es/~revistas_trabajo/index.php/0213-2052/article/viewFile/1203/1279

ocasiones reprimida— historia de las relaciones raciales. La artista ha criticado irónicamente los estereotipos que se han establecido alrededor de la relación entre personas de distinto color de piel y ha cuestionado las ideas de racismo y anti-racismo desarrolladas por las generaciones posteriores a la abolición de la esclavitud en Estados Unidos de Norteamérica. Además, Walker trabaja temas como el *apartheid*, la explotación o las injusticias sociales. Su sello característico son las figuras sin rostros que vuelven universal lo particular, pues cualquiera puede sentirse identificado en dichas imágenes, la mayoría a escala humana. Y este trabajo lo realiza a partir de la gráfica, que es el tema que aquí nos interesa.



Figs. 19 y 20. La artista Kara Walker. Imágenes de archivo de la galería que la representa: Sikkema Jenkins & Co. New York City. <http://sikkemajenkinsco.com>

Antes de adentrarnos de lleno en su producción, me parece indispensable mencionar algunos de sus datos biográficos, ya que su obra está íntimamente relacionada con su experiencia en tanto mujer afroamericana. Kara Walker nació en 1969, en Stockton, California, un Estado donde el ambiente cargado de protestas sobre la guerra de Vietnam era combatido por las autoridades fumigando con polvo dermicida sobre los manifestantes. Grandes creaciones artísticas, avances sociales y tecnológicos, y protestas

sobre la situación social mundial⁵⁰ que coinciden con el nacimiento de esta artista, serán las características que marcarán su vida y su obra.

Luego de algunos años, su familia se trasladó a Georgia, donde en 1991 en el *Atlanta Collage of Art* se licenció en la especialidad de pintura y grabado, y en 1994 realizó un Master en la *Rhode Island School of Design*. Su primera exposición tuvo lugar en el *Drawing Center* de Nueva York en 1994. En 1997, con tan sólo 27 años, fue seleccionada para la Bienal de Whitney. Ese mismo año, obtuvo la prestigiosa beca de la Fundación John D. y Catherine T. MacArthur, algo que generó mucha controversia en torno a su trabajo, convirtiéndose así en una de las más jóvenes artistas en recibir este honor.⁵¹

Walker ha sido, además, la representante de Estados Unidos en la XXV Bienal Internacional de São Paulo en 2002. En 2004 recibió el Premio *Deutsche Bank*, y en 2005 el Premio Larry Aldrich. En 2007 fue nombrada como una de las artistas más influyentes por la revista *Time*. Ha sido destacada en 2008 entre los 100 artistas internacionales más importantes. Y en la actualidad es profesora del programa MFA (*Master of Fine Arts*) de la Universidad Columbia.⁵²

Walker ha expuesto en centros tan importantes como la *Renaissance Society* en Chicago, el Museum of Modern Art y el Whitney Museum of American Art de Nueva York, el San Francisco Museum of Modern Art, el Museo de Arte Moderno de Fort Worth, el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago, el Museo Solomon R. Guggenheim, el ARC/*Musee D'art Moderne de la Ville* de París, el *Hammer Museum* de Los Ángeles o el *Walter Art Center* de Minneapolis. Y su obra forma parte de colecciones públicas y museos como *The Salomon R. Guggenheim Museum*, *The Museum of Modern Art*, Nueva York, *The Metropolitan*

⁵⁰ La etapa final de la guerra de Vietnam domina la mayor parte de la vida política de 1970; el estallido del «caso Watergate» o el atentado terrorista en los Juegos Olímpicos de Múnich son otros sucesos importantes. Para profundizar en esta época puede consultarse: *Nuestro Tiempo. Gran enciclopedia del siglo XX*. Barcelona, Editorial Blume, CNN, 1997.

⁵¹ Los datos biográficos y profesionales de Kara Walker se pueden corroborar en: <http://www.artnet.com/artists/kara-walker/>, de donde han sido recabados.

⁵² *Loc. cit.*

Museum of Art, Nueva York, The Tate Gallery, Londres, Centro Nazionale per le Arti Contemporanee, Roma, y Deutsche Bank, Frankfurt.⁵³



Fig. 21. (Izq.) Kara Walker frente a una de sus instalaciones. Fig. 22. (Der.) Kara Walker con una de sus siluetas recortadas. Imágenes de archivo de la galería que la representa: Sikkema Jenkins & Co. New York City. <http://sikkemajenkinsco.com>

Ahora bien, los primeros trabajos de la artista, realizados a principios de los años 90, versan sobre el racismo y las cuestiones de género. Pues Walker enfrentó el choque que le produjo su llegada a Atlanta, un lugar en el que la raza era un tema candente que provocaba muchas diferencias, muchas más que en su natal California. Para abordar estos acontecimientos, la artista se apropió de una técnica que rescató del siglo XVIII⁵⁴: siluetas de papel recortadas que se adaptaban a los dibujos y cuadros o directamente sobre los muros, adoptando una actitud muy cercana a la de los caricaturistas de aquel periodo victoriano, con un punto satírico muy marcado.

Con este bagaje cultural y social, Walker ha venido atendiendo temas en torno a la relación entre raza, género y sexualidad, aludiendo a la brutal y oculta historia de las

⁵³ *Loc. cit.*

⁵⁴ Las siluetas de estilo victoriano estuvieron muy de moda a finales del siglo XVIII, donde era original tener las paredes de la vivienda inglesa decorada con estas figuras de costumbres tradicionales, o incluso de seres queridos. También era un juego infantil, en el que se dibujaban siluetas para luego recortarlas e incluso hacer teatro de cartón con ellas, o proyectarlas con luz hacia la pared. Pero claro, las siluetas que aquí traemos no podían ser tan serias y convencionales y reflejan otro aspecto menos convencional de esa espléndida época victoriana. Esto se puede corroborar en: "Kara Walker lleva a Málaga su arte de denuncia con siluetas recortadas": http://www.elconfidencial.com/cache/2008/05/27/95_walker.html

relaciones raciales americanas, que representa con siluetas a tamaño real, lo cual también recuerda a los papeles pegados de Matisse, a las reminiscencias del Pop Art, incluso Walker se inspira en las ilustraciones de Andy Warhol, que también usó siluetas aunque con unas policromías muy saturadas de colores,⁵⁵ a diferencia de las características siluetas monocromáticas con predominancia del negro de Walker, fácilmente reconocibles.



Fig. 23. Kara Walker en el montaje de una exposición. Imagen de archivo de la galería que la representa: Sikkema Jenkins & Co. New York City. <http://sikkemajenkinsco.com>

Con relación a las técnicas gráficas que la artista utiliza, mencionaremos que las siluetas de colores planos —blanco y negro principalmente— hacen referencia al color de la piel. Pegadas directamente en las paredes, en ocasiones utiliza proyectores con luces de color que crean en el espectador cierta sensación cinematográfica. Como se mencionó anteriormente, muchas de sus piezas están influenciadas por las siluetas recortadas propias del siglo XVIII, pero sus Instalaciones también aluden a los inicios del séptimo arte:

⁵⁵ Igualmente, Warhol refiere a las siluetas de la época victoriana que conoció mientras estudiaba en Inglaterra.

la “linterna mágica”.⁵⁶ Para ello, la artista se vale de la luz para dotar de realismo a sus figuras, insinuando movimiento gracias al uso de proyecciones de colores sobre las paredes donde se exhiben sus siluetas, esto además permite al espectador formar parte de la obra con su propia silueta producto de su sombra.

El comienzo del proceso artístico de Walker es seleccionar un tema a tratar que tenga alguna repercusión social; a continuación realiza bocetos de escenas que sean suficientemente claras para transmitir la información que desea hacer llegar al espectador; recorta esas siluetas seleccionadas a escala de la pared de la habitación donde realizará la exposición para representar esquemáticamente situaciones históricas o actuales, de forma que se entienda y represente con exactitud lo que desea plasmar.⁵⁷

En ocasiones, estas siluetas son fabricadas con vinil o con pasta de fibras vegetales molidas y blanqueadas a las que posteriormente se les añade polipropileno o polietileno. Para sus instalaciones utiliza proyectores, circuitos informáticos y luz. Estas técnicas tienen referencia con los inicios del cinematógrafo, donde las transparencias pintadas eran iluminadas por lámparas de aceite. Asimismo, las siluetas, por sus tocados y vestimentas, recuerdan también a las caricaturas recortadas sobre cartulina negra de la corte francesa del siglo XVIII. Con ellas, la artista es capaz de satirizar y criticar el estilo de vida americano, con un enfoque sumamente realista sobre aquella sociedad.

⁵⁶ La “linterna mágica” es un aparato óptico, precursor del cinematógrafo. Se basaba en el diseño de la cámara oscura, la cual recibía imágenes del exterior haciéndolas visibles en el interior de la misma, invirtiendo este proceso, y proyectando las imágenes hacia el exterior. Durante un tiempo se había considerado a Athanasius Kircher como inventor del aparato, en 1646 publicó *Ars Magna Lucis et Umbrae* (La gran ciencia de la luz y la oscuridad) pero parece que hasta la segunda edición de 1671 no hay ninguna descripción del aparato. La primera referencia a un aparato capaz de proyectar imágenes sería un manuscrito de Christiaan Huygens de 1659. El artefacto consistía en una cámara oscura con un juego de lentes y un soporte corredizo en el que se colocaban transparencias pintadas sobre placas de vidrio. Estas imágenes se iluminaban con una lámpara de aceite –aún faltaba mucho para el invento de la luz eléctrica–, y para que el humo pudiera tener salida se dotaba al conjunto de una vistosa chimenea. *Vid.* “Christiaan Huygens, The true inventor of the magic lantern”: http://www.luikerwaal.com/newframe_uk.htm?/huygens_uk.htm

⁵⁷ Para profundizar acerca de los procesos artísticos y las técnicas utilizadas por Kara Walker pueden verse documentales en la red fácilmente accesibles, particularmente los de Art21: <http://www.youtube.com/watch?v=IGZ7jjeiCWO>



Fig. 24. Kara Walker colocando sus siluetas recortadas para una instalación. Imagen de archivo de la galería que la representa: Sikkema Jenkins & Co. New York City. <http://sikkemajenkinsco.com>

Walker también aprovecha recursos como la pintura, el dibujo o el video para sus instalaciones, que le han servido para hablar de sus preocupaciones como la opresión, la violencia, el sexo, las relaciones humanas y de género, temas siempre presentes en las formas y las iconografías, y que funcionan como una crítica profunda y comprometida sobre las “sombras” de nuestra sociedad y del mundo contemporáneo.

Así, es posible descubrir la habilidad con la que Walker golpea las conciencias, con esas siluetas que, en palabras de la artista, refieren una «cita histórica, un legado que sigue existiendo en el presente»⁵⁸, en forma de esclavitud contemporánea, explotación infantil, racismo y «otros tipos de injusticias en el mundo actual». Siluetas gráficas que consiguen inquietarnos y no dejarnos indiferentes.

⁵⁸ Kara Walker denuncia la injusticia en su primera muestra individual en España, Diario “Málaga Hoy”, versión digital: <http://www.malahoy.es/article/ocio/166535/kara/walker/denuncia/la/injusticia/su/primer/muestra/individual/espana.html>



Fig. 25. Kara Walker en una de sus instalaciones. Imagen de archivo de la galería que la representa: Sikkema Jenkins & Co. New York City. <http://sikkemajenkinsco.com>

2.2. La (de)construcción de la gráfica y del estereotipo de la negritud

Al igual que las problemáticas que aborda, la técnica es muy importante para Kara Walker. Por una parte, hay en su obra un interés por utilizar varias técnicas gráficas como el cómic, el dibujo, la ilustración, incluso la animación, pero no para hacer ejercicios decorativos, sino como medios eficaces para realizar sus instalaciones que expresan una genuina preocupación por los estragos de las luchas simbólicas y conflictos en los que se enfrentan diversas visiones del mundo que luchan por imponerse.

Las instalaciones de Walker procuran quebrantar los mitos de autoridad de ciertas representaciones blancas descubriéndolas como arbitrarias, históricamente determinadas y susceptibles de crítica y revisión,⁵⁹ como es el caso de los estereotipos racistas que se

⁵⁹ Aunque como advierte Brian Wallis: "... no es que las representaciones posean un contenido ideológico inherente, sino que cumplen una función ideológica al determinar la producción de sentido." WALLIS, Brian. (2001) *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, España: Akal, p. XIV.

han construido a lo largo de la historia y en los que arte, la literatura, el cine, o la pintura, han sido cómplices, tal como expone Walker.

La artista parte de gráficas bidimensionales con las que posteriormente interviene las paredes de la galería o museos para crear un espacio que envuelve al espectador. Se trata de grandes siluetas de papel dibujadas y recortadas, alternadas con fragmentos de paisajes y en ocasiones con proyecciones de luz que sugieren líneas del horizonte o fenómenos celestes creando un ambiente teatral, que junto con collages y proyecciones cinematográficas nos hablan de una gráfica que ha sobrepasado por mucho sus usos y soportes tradicionales.



Fig. 26. Kara Walker. Ejemplos varios de siluetas realizadas en papel recortado para diferentes instalaciones, distintas fechas y medidas variables.



Fig. 27. Kara Walker. Ejemplos varios de siluetas realizadas en papel recortado para diferentes instalaciones, distintas fechas y medidas variables.

Sus piezas han ido evolucionando y haciéndose más complejas: de las siluetas que encontramos en los inicios de su carrera, ha pasado del papel a la proyección, un formato que Walker tiene muy presente, que además de resultarle de especial interés a la hora de trabajar en torno a las sombras, se convierte en un medio eficaz para hablar de las problemáticas antes mencionadas, que caracterizan su trabajo. (Figs. 28 a 30).



Fig. 28. Kara Walker, *“From Sollins’ Susan”* (*A partir de Sollin Susan*). Instalación: siluetas recortadas de papel adhesivo y proyección lumínica, 1997. Imagen tomada de Art21: Art in the 21st Century.



Fig. 29. Kara Walker, *Renaissance Society* (*Sociedad Renacentista*). Instalación: siluetas recortadas de papel adhesivo y proyección lumínica, 1997. [Detalles]

Al utilizar diferentes formatos y soportes como instalaciones, murales o proyecciones audiovisuales, la artista despliega una serie de estereotipos racistas y sexistas ligados a la cultura y la historia norteamericana a través de un trabajo laborioso y el empleo simbólico del blanco sobre negro que dan vida a estas siluetas que evocan los recursos plásticos del teatro victoriano, el teatro de sombras, aquél donde usando siluetas de tela, pieles o papel cortado, proyectaba funciones nocturnas en los teatros públicos en donde eran ridiculizados todo tipo de personajes.

Así, con un pie en el realismo histórico de la esclavitud y el otro en la historia del teatro o de la “linterna mágica”, el trabajo de Walker seduce e implica a la audiencia, pues éste tiene un fuerte e inmediato impacto visual: “Quiero atraer al espectador, hacer que entre en la historia. Quiero que atraiga intelectualmente desde un contexto de belleza”,⁶⁰ dice Walker. Lo cual logra cuando el espectador se adentra en la instalación y su cuerpo pasa a formar parte de la obra al proyectar su propia sombra en las paredes e interactúa con las siluetas.

Es, en este momento, cuando la gráfica rebasa sus posibilidades tradicionales de ornamento y decoración para convertirse en un medio realmente eficaz, creando un mundo poético en el que historia y fantasía se mezclan, relatando hechos con una estética de cuento, que les da un tono más digerible para el espectador a pesar de la dureza de la narración. De este modo despliega una obra mordaz y crítica del estilo de vida norteamericano actual, extrapolable a todo el sistema de vida occidental, repleto de crueldades e injusticias, y que bajo una apariencia de bienestar, retrata la realidad de las feroces relaciones humanas.

En este punto nos vemos obligados a ir más allá del estudio formal y técnico de Walker para hacernos cargo de las irresueltas problemáticas sociales e históricas sobre la raza que la artista aborda en su obra, lo cual ha llevado a cabo produciendo un elenco de

⁶⁰ Fuente: http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/21433/Kara_Walker

personajes y caricaturas inspirados en estereotipos sociales que se mueven entre lo cómico y lo grotesco, y a los que impregna de una profunda carga crítica debido a la violencia y la crueldad que esconden sus imágenes. Retratando la historia de sus congéneres, Walker nos muestra aquello que se esconde debajo de la superficie o que se encuentra oculto en la visión oficial, y nos ofrece su visión personal sobre la historia de sus antepasados y también de los problemas interraciales en los Estados Unidos.



Fig. 30-a. Kara Walker, *“Historical Romance of a Civil War as it Ocurred Between the Dusky Thighs of One Young Negrees and her Heart”* (*Un Romance histórico en la guerra civil, que ocurrió entre Dusky Thighs uno de los Jóvenes Negros y su amante*), 1999. Detalle de instalación. [Obra completa 15 mts. de longitud].



Fig. 30-b. Kara Walker, *Historical Romance of a Civil War as it Occurred Between the Dusky Thighs of One Young Negrees and her Heart* (Un Romance histórico en la guerra civil, que ocurrió entre Dusky Thighs uno de los Jóvenes Negros y su amante), 1999. Detalle de instalación. [Obra completa 15 mts. de longitud].

En estas piezas, Walker nos muestra el dolor teñido de ironía que provoca la segregación racial, repleta de tabúes y controversias, buscando sus orígenes entre el colonialismo y la esclavitud. Como podemos ver en su iconografía, diversas figuras de esclavos danzan en cadenas y grilletes, entre violencia, desigualdades, brutalidad, sexo y muerte. Un universo creativo inspirado en un mundo de preguerra civil, cruel y racista, plagado de estereotipos que cometen actos violentos, abusos sexuales y deseos prohibidos ocultos entre amo y esclavo.

El periodo posterior a la Guerra Civil estadounidense⁶¹ es también un tema predilecto de Kara Walker, porque es un lapso dramático en la historia de Estados Unidos, —aunque fue abolida la esclavitud— continuaban existiendo algunos grupos de poder que pugnaban para que la gente de color no tuviera los mismos derechos que la población blanca.

Es interesante observar cómo la artista puede condensar en una sola imagen sucesos tan complejos como la crítica a la esclavitud o las relaciones interraciales. Habiendo crecido en

⁶¹ La Guerra de Secesión o Guerra Civil estadounidense (en inglés *American Civil War*) fue un conflicto significativo en la historia de los Estados Unidos de América, que tuvo lugar entre los años 1861 y 1865. Los dos bandos enfrentados fueron las fuerzas de los estados del Norte (la Unión) contra los recién formados Estados Confederados de América, integrados por once estados del Sur que proclamaron su independencia. Cfr. Otto H. Olsen (December 2004). "Historians and the extent of slave ownership in the Southern United States". Civil War History. Southernhistory.net.

un periodo en el que se hablaba mucho de temas sociales como el racismo, la guerra o la pobreza, su obra surge como “una rebelión y una forma de decir que, a pesar de esa lucha social, todo ha fracasado”. Pues dice Walker: “Intentamos con ahínco cambiar la actitud de la gente hacia la raza, pero es como intentar hacer castillos en el aire”.⁶²

Sin embargo, no es una perspectiva pesimista, la figura de la mujer negra, otra fuente de creación de la artista, no es la típica víctima que siempre ha estado oprimida por el hombre blanco o por el esclavizador, sino que aquí juega un malévolo papel protagónico, es a veces una diosa de la fertilidad, o quien está detrás de todas las escenas y manipula la situación: “La negra, como un término que aplico a mí misma, es una construcción real y artificial. Todo lo que estoy haciendo es tratar de eludir la línea entre la ficción y la realidad.”⁶³



Fig. 31. Kara Walker, “*The Battle of Atlanta: Being the narrative of a negress in the flames of desire-A reconstruction*” (*La batalla de Atlanta: El relato de una negra en las llamas del deseo - Una reconstrucción*), 1995. Obra en 19 partes, varias medidas, papel adhesivo recortado. [Vista general y detalle]

Por ello, la artista muestra un espacio donde se infligen heridas, se mutila, se viola, se estrangula, se dispara, o se copula. Mujeres y niños negros padecen humillaciones por parte de blancos en el papel de propietarios de esclavos, señores coloniales o soldados.

⁶² GROSENICK, Uta. (2005) *Women artists, Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, Madrid: Taschen, p. 332.

⁶³ Nota periodística de: *El Cultural*, 2008, disponible en:
http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/21433/Kara_Walker

Sin embargo, paradójicamente las víctimas aparecen también liadas y partícipes en un juego de humillación y dominio.

Como vemos, la belleza formal del trabajo de Walker contrasta con la brutalidad de los temas que suele tratar. Para la artista es un modo de enfrentarse a sus propios fantasmas así como también a los que ha creado la humanidad a lo largo de la historia. El racismo y el *apartheid* son las cuestiones que más se repiten, poniendo especial énfasis en los conflictos que han suscitado y en el modo en que la historia los ha transmitido, así como la reflexión sobre las idealizaciones y las poco visibles vejaciones que estos relatos conllevan.

Influenciada por su propia experiencia a través de una interiorización del racismo y el sexismo, Walker también presenta una compleja exploración del deseo, el placer y la vergüenza que no suele debatirse públicamente. Por ello, sus obras pueden provocar atracción y rechazo al mismo tiempo, ya que combinan la sexualidad con la violencia y el humor. Algunas de las controversias en torno a su trabajo provienen de la mezcla de desnudos, de comportamientos sexuales, de violencia, de bestialidad, de escatología, erotismo y mestizaje; junto a otros temas considerados tabú, dada la espinosa historia de la esclavitud en América.

Al igual que ocurre con los otros temas en su trabajo, estos no se presentan con una posición moral. Porque en realidad, Walker no representa necesariamente una descripción veraz de la historia. De hecho, la ficción y la fantasía se entretajan; verdades exageradas y eventos ficticios desfilan como lecciones de historia que los espectadores debemos desarmar, ordenar y, en última instancia, decidir qué elementos son verdaderos. Esta codificación de "verdad", posibilita a la artista y a su público revelar la forma en que la historia oficial, en particular sobre los afroamericanos, ha fundado sus discursos.



Fig. 32-a. Kara Walker, "Progress" (Progreso), papel adhesivo recortado, 2000. [Detalles]

Así, Walker realiza una crítica a situaciones actuales reflexionando sobre nuestros actos y cómo afectan ello en la sociedad; pero realiza esta crítica de una forma original y fácil de comprender. Sin embargo, algunas imágenes resultan incómodas y suscitan polémica entre la población blanca como entre la población afroamericana ¿Por qué?



Fig. 32-b. Kara Walker, "Progress" (Progreso), papel adhesivo recortado, 2000. [Detalles]

Walker desafía al público blanco, devolviéndole sus propios estereotipos racistas y sexistas mediante la subversión de los relatos visuales y literarios que ha construido sobre la población negra. Y, al mismo tiempo, enfrenta al público negro con una serie de

“imágenes negativas” sobre su propia comunidad, las cuales proyectan de alguna manera cómo la visión del otro forma parte también de la propia.

Habiendo observado este aspecto de la obra de Walker, el curador español Fernando Francés, ha apuntado que la artista ofrece un punto de vista diferente al de otros artistas, puesto que muchas veces la violencia “está tratada desde los ámbitos de poder o como autocrítica del que la ha ejercido [mientras que en este caso hay] una mirada desde la herencia del que la ha sufrido”⁶⁴ por los orígenes afroamericanos de la californiana. Para Francés, si bien las obras de Walker tienen un “aspecto teatral” que recuerda los teatros de sombra de Praga, y una “apariencia elegante, romántica y bella”, el espectador aprecia “la tensión, y el sufrimiento en cada imagen”.⁶⁵



Fig. 33. Kara Walker, “You Do” (Tú haces), papel recortado sobre tela, 140 x 124.5 cm., 1993/1994

⁶⁴ The black road /Kara Walker; [Catálogo de exposición, Fernando Francés, Comisario]. Málaga: CAC Málaga, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 2008.

⁶⁵ *Ibidem*.

Y es que Walker también ha explorado episodios borrados de la historia oficial de los Estados Unidos sobre los abusos y la violencia de la esclavitud entre 1788 y 1863, y situaciones históricas como las travesías de los barcos cargados de negros procedentes de África por el Atlántico o las vidas de los esclavos en América⁶⁶, pero rechazando el postulado generalmente admitido de que las minorías deben ser representadas necesariamente en actitudes constructivas y elevadas.

En cambio, las siluetas femeninas que recorta en papel negro muestran tanto a africanas como europeas dedicadas a una gran diversidad de actividades perversas. Valiéndose del tipo de silueta que servía de modelo a toda mujer distinguida de la época victoriana, Walker nos recuerda que aquellas mujeres blancas podían vivir ociosas gracias al trabajo de otras “manos anónimas”, en realidad, gracias al trabajo forzoso de otras personas afro, y señala que es muy poco lo que ha cambiado desde entonces, porque el discurso racista por diferentes medios continúa reproduciéndose y reafirmando; por ello la artista lo somete a debate como veremos a continuación.

2.3. El discurso racista a debate

Hemos hablado de cómo, en la obra de Kara Walker, los medios artísticos tradicionales como la gráfica se convierten en una efectiva estrategia para cuestionar enfáticamente el discurso racista tanto en el arte como en la cultura, así como los estereotipos que desde allí se generan y se mantienen, todo ello concretado en instalaciones que arrojan diversas reflexiones tanto sobre arte contemporáneo como sobre problemáticas sociales actuales. Continuaremos en este sentido.

En principio, la artista nos hace observar que la población blanca no reconoce su complicidad en los estragos que ha causado en los ámbitos social, cultural e histórico;

⁶⁶ Cfr. "Historians and the extent of slave ownership in the Southern United States". Civil War History. Southernhistory.net.

como tampoco siente la obligación de admitir su responsabilidad, ni mucho menos siente ninguna necesidad de estudiar o cuestionar su blancura, en tanto valor impuesto. Solemos pensar en las representaciones de la gente de color, mientras que el hecho de ser blanco ha permanecido como algo invisible.⁶⁷ Por ello, Walker examina de forma crítica cómo la piel blanca y los privilegios blancos modelan las imágenes del mundo de manera inexorable.



Fig. 34. Kara Walker, "Camptown Ladies" (*Señoras de Camptown*), 1999, [Detalle] / "The Policy of Admission" (*La política de admisión*) 1999, [Detalle]. Figuras de papel recortado sobre tela, dimensiones desconocidas.

Por otra parte, Walker nos recuerda que el movimiento para abolir la trata de esclavos dio origen a una nueva forma de diferenciación de los cuerpos humanos según a qué raza pertenecieran. Si en el régimen de la esclavitud no todas las personas tenían la misma condición jurídica, ahora surgían nuevos criterios de clasificación de los seres humanos. Hubo una verdadera profusión de trabajos científicos y artísticos que se esforzaban por definir y poner de manifiesto las supuestas diferencias raciales de carácter inmutable. Todo —desde el color de la piel a la forma del cráneo, la nariz y el torso— fue utilizado para probar que los seres humanos eran biológicamente diferentes.⁶⁸

⁶⁷ Apud. CASTORIADIS, Cornelius. (1985) "Reflexiones en torno al racismo", Memorias del Coloquio "Inconsciente y cambio social", de la Association pour la Recherche et l'Intervention Psychologiques, Francia, marzo de 1985.

⁶⁸ HERING Torres, Max S., "Raza: variables históricas", Revista de estudios Sociales, No. 26. Universidad de Los Andes, Abril de 2007. Páginas 16-27. Disponible es: <http://res.uniandes.edu.co/view.php/229/view.php>

Se compararon las estatuas griegas con los cuerpos africanos para brindar pruebas de esa diferencia, y se enseñaron técnicas de representación para hacer visible la raza en las imágenes, que, como demuestra Walker, perduran hasta hoy, ello puede verse en la mayoría de las instituciones, en los sistemas judicial y político, las asociaciones, los hospitales, las universidades, los sindicatos, las corporaciones y grupos profesionales, los equipos deportivos y el mundo arte.

Hoy, a pesar que ni el colonialismo, ni el esclavismo existen ya como acciones concretas, sí existe un imperialismo tan violento como antaño, y circunstancias donde no se ha completado la descolonización de las mentes.⁶⁹ Sin embargo, Walker no se queda atrapada es una cuestión panfletaria o de denuncia, sino que con sentido del humor y ambivalencia examina la dialéctica del placer y el horror, la certeza y la duda, la seguridad y el peligro, la culpa, el deseo y el temor, la raza y la clase; revisando al mismo tiempo la complicada ética contemporánea, la relación con los demás, con el considerado *otro*. En sus instalaciones monumentales y cicloramas de siluetas, la belleza formal —a veces sojuzgada por la exageración de los estereotipos—, es impactante, aun tratándose de escenas de crueldad.

Así, la artista narra sus cuentos sobre el sadismo, la opresión y la liberación, exponiendo los daños psicológicos causados por el trágico legado de la esclavitud, pero con imágenes sutiles a primera vista, que a través de una experiencia estética más detenida, despierta una comprensión crítica del pasado, proponiendo someter a examen los estereotipos contemporáneos de género y raza, así como un análisis de las arcaicas estructuras de poder sean estas económicas, sociales, o individuales.

Cuestiones que provoca que algunos de sus críticos ataquen su trabajo por tratar “a la ligera” temas tan terribles, pues Kara experimenta también con videos creados con títeres y revisa temas que muchos afroamericanos —y muchos otros espectadores blancos— no

⁶⁹ Sobre este tema véase SAID, E.W. (1997) *Descolonizar la Mente*. En *Palestina: Paz sin Territorios*. Editorial Txalaparta. Nafarroa, pp. 59-66.

están preparados para ver. Son personajes blancos y negros que se infligen violencia mutua por igual, y que han atraído la censura de algunos artistas negros en unos momentos en que se ve el arte como un vehículo para el orgullo racial.

A sus críticos, Walker ha respondido que ella no propone soluciones sino que se coloca en la dicotomía que se siente al ser una mujer negra contemporánea que también busca respuestas y se sumerge en el fondo indefinido de la historia. Incluso el formato de siluetas es simbólico del hecho de que, aunque ella lo intente, nunca puede llegar tan cerca de la verdad histórica como para verla en toda su profundidad y color, por el contrario dice la artista:

Sabía que si procedía a hacer el trabajo que deseaba sobre las cuestiones de raza, aparecería lleno de contradicciones. Porque yo siempre sentí que realmente existía una historia de amor que manteníamos en este país, una historia de amor con la idea de que —el asunto racial— es un conflicto importante que debemos superar y tal vez también un temor de lo que ocurre cuando se procede a su superación. (...) La negrura se convirtió en un tema muy cargado, muy cargado por ser algo acerca de todos, acerca de las pasiones prohibidas y los deseos, y sobre todo una historia que aún se mantiene, muy presente... la vergüenza del Sur y la vergüenza del Sur en el pasado, su legado y sus problemas contemporáneos. No me ubico realmente cerca de la negrura, per se, sino de la negrura y la blancura, lo que significan y cómo interactúan la una con la otra y de qué poder se trata.⁷⁰

Para esta artista que asume su versión de la historia de forma que ésta sea molesta, simpática, o de conciencia ilustrada, en el espectador se despierta siempre una emoción sincera. No importa el título que queramos ponerles, son imágenes que nos impresionan de una u otra manera con su enorme fuerza, que a través de altas dosis de absurdo y exceso se mantienen en nuestra memoria y nos mantienen alertas sobre la esclavitud que sigue presente en nuestras sociedades.

⁷⁰ Fuente: <http://www.pbs.org/art21/artists/walker/clip2.html>

Pero además, hay otro aspecto en estas siluetas: la especificidad de la esclavitud no colma su deseo de reflejar y denunciar atrocidades semejantes que, en cualquier otro lugar, le infringe un ser humano a otro, independientemente de su color. Kara nos recuerda el carácter universal de nuestra naturaleza terrible y cruel. Su extensa obra mantiene una coherencia abrumadora, sin perder nunca su principal característica: son narraciones impactantes a la vez que estéticas.

Por ejemplo, en *"The Black Road"* (Fig. 35), Walker presenta unas iconografías poéticas e irónicas con las que reflexiona sobre sus temas recurrentes: la historia de América, la esclavitud, el sexo, el amor, la violencia o la subyugación. Todo ello, unido a la sombra que proyecta el propio público mientras recorre la instalación, por lo que el espectador forma parte de la composición. Sus recursos expresivos están concebidos a partir de una mínima expresión de las formas; el discurso, por el contrario, es vehemente.

Su repertorio artístico, bien argumentado, se nutre de crudas narraciones que toman la desarmada apariencia de un cándido cuento infantil. En cambio, sus dibujos, que parecen fábulas inocuas, son hirientes parábolas que encierran detalles dramáticos. Crónicas desarrolladas con malicia, una sutil mirada crítica, irónica, y sobrada de perversión.

En esta instalación, hay testimonios verdaderos: una de las figuras de la instalación hace referencia a un episodio real, una mujer embarazada a la que le quitaron el feto y luego colgaron de un árbol, que al margen de su veracidad o credibilidad, conmueven por el modo tan irrefragable con el que destapan los atropellos perpetrados contra los de su raza durante siglos.⁷¹

⁷¹ *Apud.* "Kara Walker: Carrusel de sombras perversas, The black road" Periódico El Cultural, Sema D'Acosta, publicado el 10/07/2008. http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/23595/Kara_Walker_carrusel_de_sombras_perversas



Fig. 35. Kara Walker, *“The Long Hot Black Road to Freedom”* (El negro, largo y ardiente camino hacia la libertad), 2008. Instalación con siluetas de papel fijadas sobre la pared y proyectores para iluminar de color el espacio de la exposición, donde el espectador también proyecta sus propias sombras.

Kara utiliza proyectores con luces de colores en la parte superior de la sala, con el objetivo de iluminar el techo, paredes y el suelo y darle un toque realista a sus exhibiciones. Cuando el observador recorre las instalaciones, su cuerpo también produce una sombra en las paredes que se mezcla con las figuras de papel negro y paisajes.⁷²

Es importante observar que el estilo de Walker también está inspirado en la tradición del *Minstrel Show*: un espacio teatral protagonizado por actores blancos con el rostro pintado de negro, quienes realizaban una parodia de las vidas de los afroamericanos permitiéndoles romper sus propios tabúes culturales al protagonizar escenas de sexualidad desenfrenada, tiempo inestructurado y comportamiento infantil. Pero en sus obras, Walker invierte los roles de estos personajes. Sus estilizadas figuras exponen la violencia, producto de la opresión, e incorpora escenas de bestialidad, asesinato y canibalismo.

⁷² “Kara Walker, arte de sombras para no olvidar.” Ángel Fernández. Publicado el martes, 19 de mayo de 2009. <http://esteticacomunicacion.blogspot.com.es/2009/05/kara-walker-arte-de-sombras-para-no.html>



Fig. 36. Kara Walker, "African American" (Afroamericanos), 1998.
Siluetas de papel adhesivo, dimensiones variables.



Fig. 37. Kara Walker, "The Emancipation Approximation" (Aproximación a la emancipación), 2000.
Siluetas de papel adhesivo, dimensiones variables.

Regresando a "The Long Hot Black Road to Freedom" (El negro, largo y ardiente camino hacia la libertad) (Figs. 38-a y 38-b), podemos observar un niño que huye, figuras amputadas, una pareja de esclavos atados y portados por un negrero, un hombre al que le explota el pecho y salen un grupo de pájaros, una esclava desnuda que arroja un cuerpo al

vacío, una mujer que sostiene una cabeza decapitada, etc., constituyen escenas de horror que impactan sin producir algún tipo de rechazo visual.⁷³



Fig. 38. Kara Walker. *"The Long Hot Black Road to Freedom"* (El negro, largo y ardiente camino hacia la libertad) Instalación, 2008. [Vista general]



Fig. 39. Kara Walker. *"Grub for Sharks: A Concession to the negro populace"*, (Carnada para los tiburones: una concesión a la población negra), 2004. Instalación, vinil adhesivo recortado. [Detalle y vista general]

Asimismo, en *"Grub for Sharks: A concession to the negro populace"* (Carnada para los tiburones: una concesión a la población negra) (Fig. 39) las escenas que retrata están en las antípodas de lo amable: es un relato perverso en donde violentas escenas sobre la esclavitud norteamericana son mostradas; desde el esclavista azotando con su látigo la

⁷³ Cfr. Las sombras recortables de Kara Walker, Marc Montijano Cañellas, 14/07/2008. http://www.homines.com/arte_xx/kara_walker/index.html

espalda del negro rebelde o la violación de esclavas, hasta niños colgados por el cuello en árboles.⁷⁴

Imágenes de asesinato, suicidio, deseo, masoquismo, conforman un contraste atroz entre lo formal y su mensaje, entre apariencia y realidad, magia y sombra, lo bueno y malo que todos tenemos y a lo que nos enfrentamos al encontrar nuestra propia sombra en las paredes. Al amparo de una aparente frivolidad el mensaje llega al espectador. El anzuelo: la belleza de las figuras y los colores; el resultado: afectar al espectador contándole la cruda verdad.



Fig. 40-a. Kara Walker. *“My Complement, My Enemy, My Oppressor, My Love”*. (*“Mi complemento, mi enemigo, mi opresor, mi amor”*) 2001. Instalación, Siluetas recortadas de papel adhesivo y proyección lumínica.

⁷⁴ Cfr. PICCOLA, Rafa *“La linterna mágica de Kara Walker”*.
http://www.imaginartejuegos.com/index.php?option=com_content&view=article&id=89:kara-walker&catid=22:rafa-piccola&Itemid=93

Es importante incidir en que estos relatos históricos de la época de la esclavitud y la discriminación racial proporcionan a Walker tantas ideas, como los mitos, las leyendas, o las propias experiencias personales. La historia de América, la esclavitud, la violencia pero también el amor como en la obra: *“My Complement, My Enemy, My Oppressor, My Love”* (*“Mi complemento, mi enemigo, mi opresor, mi amor”*) (Figs. 40-a y 40-b) la cual revela la contradicción en la que está basada: la complejidad de las identidades culturales, que incluyen también a sus opuestos en su propia construcción.



Fig. 40-b. Kara Walker. *“My Complement, My Enemy, My Oppressor, My Love”*. (*“Mi complemento, mi enemigo, mi opresor, mi amor”*) 2001. Instalación, Siluetas recortadas de papel adhesivo y proyección lumínica.

El mural *“The end of Uncle Tom”* (El fin del Tío Tom) (Figs. 41-a y 41-b) basado en la novela *La Cabaña del Tío Tom* escrito por la autora abolicionista Harriet Beecher Stowe, muestra un personaje sumiso e inmaduro, mientras que en la obra literaria, el tío Tom aparece como un esclavo sufridor, modelo de la virtud cristiana. Como en muchos de sus trabajos, Walker presenta reinterpretaciones de historias que creíamos conocer plenamente.

Curiosamente, después de la Biblia, el libro más vendido en el siglo XIX en Estados Unidos fue *La Cabaña del Tío Tom*.

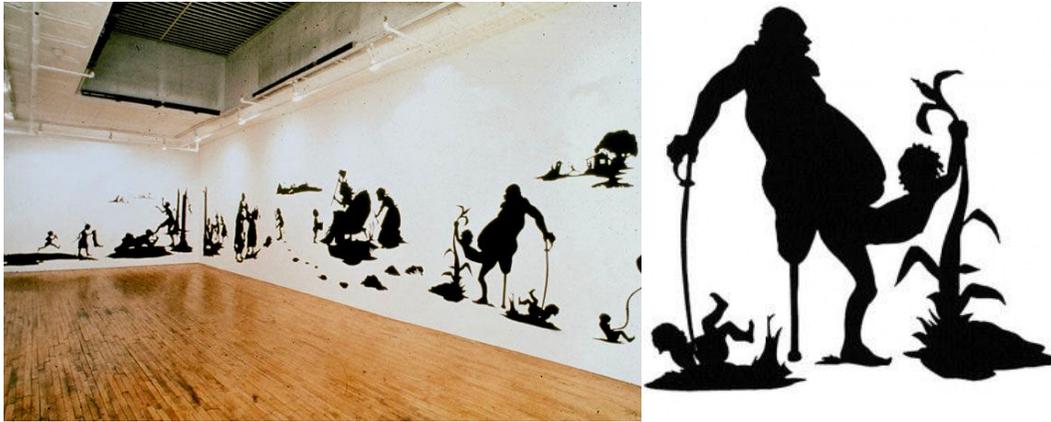


Fig. 41-a. Kara Walker, *"The End of Uncle Tom" (Grand Allegorical Tableau)* (El fin del Tío Tom), 1995. Papel adhesivo recortado. [Vista general y detalle de la instalación].

Curiosamente también, otro de los *best seller* más populares en este mismo país desde su publicación en 1936, es la novela protagonizada por Scarlet O'Hara *Lo que el viento se llevó*, una historia creada por la periodista Margaret Mitchell e inmortalizada en la gran pantalla por Victor Fleming. Ambos relatos, amplificadas exponencialmente por el cine y su trascendencia, convierten los padecimientos de los esclavos negros en tierras norteamericanas, en un dechado de estereotipos edulcorados, una sarta de felices idealizaciones amoldadas a la conciencia de los dominadores.⁷⁵

⁷⁵ *Apud.* "Kara Walker: Carrusel de sombras perversas, The black road" Periódico El Cultural, Sema D'Acosta, publicado el 10/07/2008. http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/23595/Kara_Walker_carrusel_de_sombras_perversas



Fig. 41-b. Kara Walker, *"The End of Uncle Tom" (Grand Allegorical Tableau)* (El fin del Tío Tom), 1995. Papel adhesivo recortado. [Detalles de la instalación].

Desde la gestación de los Estados Unidos de Norteamérica como Estado moderno, la segregación racial siempre ha supuesto un factor diferenciador. De hecho, su propia idiosincrasia patriótica se construye sobre ese condicionante social indefectible: Los blancos por un lado, los negros por otro. En medio, un terreno compartido —atestado de moralinas— de subyugación, desesperanza, humillaciones, abusos (muchos de ellos sexuales), la impiedad o la violencia que eran abyectas acciones cotidianas. Los orígenes culturales y nacionales, la manera en que el color de piel afecta la vida de alguien en las metrópolis, el modo en que el lugar de nacimiento determina el tipo de vida que se tendrá en este mundo, privilegiada y placentera, o explotada y oprimida.⁷⁶

⁷⁶ Para elaborar sus procedimientos de interrogación y reformulación, los teóricos postcoloniales recurrieron a los discursos de oposición desarrollados ya por figuras como Césaire, Fanon, Memmi y Cabral, además del trabajo teórico de la izquierda europea.



Fig. 42-a. Kara Walker, "Slavery! Slavery!" (*Esclavitud! Esclavitud!*), 1997.
Instalación, siluetas de papel adhesivo. [Vista general y detalle]



Fig. 42-b. Kara Walker, "Slavery! Slavery!" (*Esclavitud! Esclavitud!*), 1997.
Instalación, siluetas de papel adhesivo. [Vista general y detalle]



Fig. 43. Kara Walker, "African't", 1996, vinil adhesivo recortado (Detalle).

Así, con gran audacia, Walker nos hace ver que aunque el poder simbólico no ejerza su acción con fuerza física, cumple su objetivo de imponer la visión legítima del mundo, y que la raíz de la violencia simbólica se encuentra en el hecho de que los dominados se piensen a sí mismos con las categorías de los dominantes. Al aceptar un conjunto de presupuestos fundamentales, prerreflexivos, implícitos en la práctica, los agentes sociales actúan como si el universo social fuese algo natural. Porque, es verdad: la *institución* jurídico-formal o económica de la esclavitud ya no existe, sin embargo el racismo a que ella dio lugar —en cambio— ha persistido.⁷⁷

Lo que hicieron los esclavistas al *inventar* que los negros africanos eran una “raza” incivilizada y salvaje, *sin* cultura —cuando, por supuesto— se trataba de culturas complejísimas, con sofisticadas formas lingüísticas o artísticas, y con ello justificar que por lo tanto *merecía* ser sometida, *por su propio bien*, al poder de los blancos, produjo la operación fetichista de identificar el color *negro* con lo incivilizado / salvaje / pagano / primitivo / inculto.



Fig. 44. Kara Walker. “From the Bowel to the Bosom” (*Desde el intestino al seno*).
Instalación, siluetas recortadas de vinil adhesivo. [Vista general y detalle]

⁷⁷ Apud. CASTORIADIS, *op. cit.*



Fig. 45. Kara Walker. Siluetas de papel recortado, Sin título, varias medidas, en *"The Female Gaze: Women Look At Women"* (*La mirada femenina: las mujeres miran otras mujeres*), 1995.

Antes de concluir, es importante comentar que, como podemos apreciar, en estas obras el uso de la gráfica y el dibujo adquieren un valor fundamental como definidores de la forma, acentuando los rasgos faciales, la tipología anatómica y la vestimenta, con el fin de generar la pregnancia psicológica que caracteriza las siluetas de Walker, y que evidencian, además, los estereotipos visuales sobre los que se intenta definir a los grupos humanos. Este interés de Walker se traducirá también en una preocupación íntima sobre su propia identidad: "¿Quién soy yo más allá de esta piel?"⁷⁸

Y es que la raza, contrariamente a lo que ocurría en los siglos XVIII o XIX, ya no es un asunto que incumba sólo a la ciencia, sino que forma parte de la cultura popular, por la renovada discriminación racial y la violencia contra las mal denominadas "minorías", relacionada con la reacción neoconservadora, y la afirmación de la diversidad trae consigo profundas cuestiones sobre la cultura misma, todo ello es lo que la artista intenta desarticular llevando la gráfica hasta sus últimas consecuencias, y asumiendo, como hemos visto, todo lo que ello implica, tal como sugerir que el legado histórico de la esclavitud y el colonialismo dista mucho de haber desaparecido, pero por esa misma razón es indispensable continuar hablando abiertamente de estos temas desde el arte.

⁷⁸ Fuente del texto: <http://es.caoba.org>

Capítulo 3

DIBUJO Y GRÁFICA ESPARCIÉNDOSE EN OTROS MEDIOS EN LA OBRA DE CARLOS AMORALES

CAPÍTULO 3

DIBUJO Y GRÁFICA ESPARCIÉNDOSE EN OTROS MEDIOS EN LA OBRA DE CARLOS AMORALES

3.1. Sobre Carlos Amorales

El segundo caso a revisar es el artista Carlos Amorales (Ciudad de México, 1970. Vive y trabaja entre México y Ámsterdam).⁷⁹ Sin duda alguna, uno de los artistas plásticos de mayor peso en el arte actual en nuestro país. Su búsqueda se ha basado en los procesos de transformación de la obra, en el proceso creativo y fuera del estudio, aludiendo a la contaminación, a la hibridación, a la interacción de disciplinas en la creación de su obra. Por ello, lo considero un adecuado ejemplo para la presente investigación, porque sus trabajos están centralizados en el dibujo y la gráfica, que constituyen la materia base de la que van surgiendo posteriormente fotografías, videos, pinturas, e instalaciones.

Antes de abordar su obra, habrá que situarlo en su contexto. Amorales (Fig. 48) forma parte de una generación de artistas quienes a partir de los años 90 del siglo XX intentan ir más allá de las estructuras tradicionales del quehacer artístico en México. La falta de apoyo estatal los llevó a viajar y formarse en el extranjero. La ideología nacionalista, lo folklórico, lo pintoresco, o lo precolombino, desapareció de su obra para dar paso a una

⁷⁹ Carlos Amorales asiste entre 1992 y 1995 a la Gerrit Rietveld Academie, Ámsterdam, y en 1996 continúa sus estudios en la Rijksakademie van Beeldende Kunsten, de la misma ciudad. Hacia fines de la década del noventa, comienza a trabajar en proyectos performáticos. En "Los Amorales", dos personajes de lucha libre con máscaras del retrato del artista combaten en un ring. Esta performance fue presentada en la Tate Modern, Londres (2003) y en el Centro Georges Pompidou, París (2000), entre otros museos. En 2003 su obra vira hacia dibujos digitales, animaciones y videos con sonido, que realiza en colaboración con diseñadores gráficos, expertos en Comunicación y músicos. Se destacan *The Forest* [El bosque], *The Bad Sleep Well* [Los malos duermen bien] y *Why Fear the Future?* [¿Por qué temerle al futuro?]. Ese mismo año crea el proyecto discográfico Nuevos Ricos, junto al músico Julián Lede (alias "Silverio") y al diseñador André Pahl, combinando artes visuales, performance y música electrónica, rock y pop. Amorales intervino en numerosas muestras individuales y colectivas como *Why Fear the Future?*, Casa de América, Madrid (2005); Amorales vs. Amorales, *Challenge* 2003, Tate Modern, Londres (2003). Asimismo, en 2003 participó en la Bienal de Venecia, representando a Holanda. Su obra forma parte de las colecciones Jumex (México), Tate Modern (Londres), The Museum of Modern Art (Nueva York), Daros Latinoamérica (Zurich), Walker Art Center (Minneapolis) y Museum Boijmans van Beunigen (Rotterdam), entre otras.

visión más contemporánea y global. Convirtiéndose así, en un artista cosmopolita y siendo más conocido en el circuito europeo, aunque en los últimos años ha trabajado intensamente en nuestro país.

Aquí nos interesa observar el dibujo y la gráfica que Amoraes utiliza como plasmación básica de conceptos, superando los límites preconcebidos de estas disciplinas como medio, para reconsiderar el paradigma del sentido del dibujo y la gráfica, poniendo énfasis en su análisis, no sólo en algo que ver, provocando una respuesta emocional y poética en el público a través de estos medios. Así, podemos decir que su creación plantea el uso interactivo de disciplinas diversas, presentando sus imágenes en soportes diferentes, pero partiendo del dibujo y de la gráfica.



Fig. 46. Carlos Amoraes posa delante de una de sus series "Canciones Graffiti".
Imagen de archivo del website del artista: <http://estudioamorales.com/>

Amoraes ha creado un tenaz trabajo y una fecunda producción de dibujo y de gráfica, tal cómo podemos ver en su "Archivo líquido" (Fig. 47): una base de datos digital de dibujos en forma de gráficos vectoriales que Amoraes ha desarrollado desde 1998. En este archivo digital, el artista ha hecho una minuciosa colección de imágenes de procedencias múltiples, como por ejemplo el Internet, fotografías, dibujos, gráficas, logotipos, en la cual

se esconden memorias personales con la iconografía popular. Creando así, un repertorio iconográfico que le sirve como punto de partida para cada nueva obra.



Fig. 47. En 2007, el *Archivo líquido* fue expuesto y publicado en el libro/catálogo: *Archivo Líquido: ¿Por qué temer al futuro?*, México, UNAM, 2007.

Con este banco de imágenes digital, compuesto por siluetas negras que forman la base de toda su obra, Amorales ha actualizado y enriquecido su lenguaje visual. El diverso uso de este *Archivo líquido*, tiene un fuerte impacto visual capaz de modificar el hábitat donde se expone. Ya que influye directamente en los canales de la imaginación, pues funciona como guía para proyectos que tienen la intención de despertar un estímulo en el público.



Fig. 48. Carlos Amoraes, *"Turbulencias 3"*, 2003. Imagen digital sobre papel fotográfico. Edición de 5, 120 x 174 cm. Imagen extraída del libro/catálogo: *Archivo Líquido: ¿Por qué temer al futuro?*, México, UNAM, 2007.



Fig. 49. (Izq.) *"Turbulencias 4"* y Fig. 50. (Der.) *"Turbulencias 5"*, Carlos Amoraes, 2003. Dibujos digitales en papel fotográfico. Ediciones de 5, 120 x 174 cm. Imágenes extraídas del libro/catálogo: *Archivo Líquido: ¿Por qué temer al futuro?*, México, UNAM, 2007.



Fig. 51. (Izq.) *"Turbulencias 1"* y Fig. 52. (Der.) *"Turbulencias 2"*, Carlos Amoraes, 2003. Dibujos digitales en papel fotográfico. Ediciones de 5. 120 x 174 cm. Imágenes extraídas del libro/catálogo: *Archivo Líquido: ¿Por qué temer al futuro?*, México, UNAM, 2007.

Este imaginario de Amorales está compuesto por siluetas de aviones (Figs. 48 a 50), mujeres (Figs. 51 y 52), aves, arañas, árboles, hombres lobo, caballos, cráneos, personajes mitológicos; o dibujos que representan figuras antropomorfas, iconos eróticos, máscaras, cabelleras, calaveras y símbolos de una mitología individual; y también muy precisos dibujos a línea, redes, telarañas, manipulaciones de papiroflexia y dibujos a trazo que en su conjunto forman una especie de enciclopedia de símbolos personales que se muestran desde la pantalla de alguna computadora, hasta animaciones en enigmáticos murales o en instalaciones.



Fig. 53. (Izq.) Carlos Amorales, *"From The Bad Sleep Well #01"* (*De Los malos duermen bien #01*), Óleo sobre lienzo, 150 x 200 cm., 2004. Figs. 54 y 55. (Cen.) y (Der.) Carlos Amorales, *"Panorama"*, 2007. [Set de 30 dibujos - collage, medidas aprox. 44 x 60 cm., cada uno.]



Fig. 56. Carlos Amorales, *"Hybrid Solid Compositions 1, 2 y 3"* (*Composiciones híbridas sólidas*), Impresión: relieve e intaglio, dimensiones desconocidas, 2010.

A partir de este “Archivo líquido”, Amorales aborda infinidad de formatos y medios, reinventando el significado de sus imágenes, estableciendo relaciones entre ideas y dibujos, al tiempo que decide las reglas con las que jugar su juego. Creando así una estética que no tiene una lectura definitiva o cerrada, sino tal como Amorales la nombra: líquida.



Fig. 57. El artista Carlos Amorales trabajando en una serie de gráfica de gran formato en el *Highpoint Center for Printmaking* en Minneapolis. Imagen obtenida de la web <http://blog.ponoko.com/2010/10/21/artist-uses-lasercut-acrylic-in-relief-printing-series>.

Esta noción de “Archivo Líquido” tiene un eco de varios conceptos en la teoría y el pensamiento contemporáneo como el de “modernidad líquida”⁸⁰ formulada por el sociólogo Zygmunt Bauman; la idea de “fabricación de la incertidumbre”,⁸¹ de Anthony Giddens; con la “sociedad del riesgo”⁸² de Ulrich Beck; e incluso, la concepción de lo “líquido” corre paralela con la obra de Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el*

⁸⁰ Sobre el concepto de lo “líquido” de BAUMAN, Zygmunt se pueden consultar sus siguientes libros: (1999) *Modernidad líquida*, México: Fondo de Cultura Económica. (2005) *Amor líquido: Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, México: Fondo de Cultura Económica. (2006) *Vida líquida*, Barcelona: Paidós Ibérica. (2007) *Miedo líquido: La sociedad contemporánea y sus temores*, Barcelona: Paidós Ibérica. (2007) *Tiempos líquidos*, Barcelona: Tusquets. (2007) *Arte, ¿líquido?*, Madrid: Sequitur.

⁸¹ Cfr. GIDDENS, Anthony. (1999) *Un mundo desbocado: los efectos de la globalización en nuestras vidas (Runaway World)*.

⁸² Cfr. BECK, Ulrich. (2006) *La sociedad del riesgo global*. España: Siglo XXI.

aire.⁸³ En su conjunto, esos conceptos se refieren a que en la actualidad todo está volcado en una especie de presente perpetuo que no construye nada, sino que todo corre rápidamente sin sedimentarse.



Fig. 58. Carlos Amorales, Instalación a partir de su *Liquid Archive* (Archivo líquido). Archivo de dibujos digitales. Fecha desconocida. Imagen obtenida de la web: Daros Latinamerica Collection, Zürich.

Al igual que estos pensadores, Amorales se refiere al presente como una época de inseguridad en la que las viejas certidumbres se han desmoronado. La noción de eternidad, de permanencia, o de lo sólido, serían la tradición, las convenciones, las ideas consagradas, o las instituciones. Ahora todo se convierte en gaseoso, informe, fragmentario, inconsistente, susceptible de mil interpretaciones distintas. En el terreno artístico, vemos un arte fluido, adaptable, transformable e inclusive manipulable por otras personas, y las obras tienden a provocar una lectura abierta, ambivalente, negando una lectura narrativa, explicativa o convencional, sin dar finalmente una respuesta

⁸³ Cfr. BERMAN, Marshall. (1991) *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la Modernidad*, Madrid: Siglo XXI.

comprensible y que se esparcen en una diversificación de medios artísticos como veremos a continuación.

3.2. Diversificación y entrelazamientos de los medios artísticos

El Archivo líquido de Amorales va creciendo con el paso del tiempo (para el año 2010 ya contaba con 3000 diseños), y sus imágenes van migrando a través de distintos medios artísticos y diferentes materiales, desde el dibujo, la pintura, la gráfica, pasa por la instalación y se extiende hasta el video y la animación; creando una obra compleja, densa e intrínsecamente conectada entre sí. Por ejemplo, en la instalación “*Black Cloud*” de 2007 (Figs. 59, 60 y 61), Amorales lleva su archivo digital a la tercera dimensión en una intervención con 25,000 mariposas negras, de diversos tamaños, adheridas a las paredes.

Esta intervención, es una especie de gráfica en 3D, una masa densa de polillas de papel negro recortado y dispuesto en una espectacular instalación que se ha presentado en diferentes galerías y museos del mundo. Por ejemplo en Murcia, España; en el Espacio de Artes Visuales [EAV], también conocido como Sala Verónicas, que fue una iglesia barroca y que ahora ha servido espléndidamente a los juegos visuales y conceptuales de Amorales, siempre intensos en significación.⁸⁴

La mariposa negra, o polilla, es la protagonista y particularmente atrayente. Esta pieza, constituye un buen ejemplo de las posibilidades de la gráfica en el arte contemporáneo y de las estrategias que definen el discurso del propio artista.

La obra establece un diálogo ambivalente entre la atracción y el rechazo, o la ensoñación y el terror, creando una conexión directa con el espectador que se encuentra en medio de

⁸⁴ Entre las instituciones donde se ha mostrado esta obra vale la pena mencionar: Daros Latinoamérica de Zürich, La Maison Rouge de París, Tate Modern de Londres, IMMA de Dublín, CIFO de Miami, MALBA de Buenos Aires. También, “*Black Cloud*” ha sido vista en Philadelphia Museum of Art así como Yvon Lambert Gallery de Nueva York.

un diálogo que entrelaza la realidad con la ficción. Porque la mariposa negra es una figura que se relaciona con ideas y tradiciones muy variadas. Mientras para algunos son como el alma libre de brujas y hadas, para otros están identificadas con la maldad, lo venenoso y, sobre todo, con presagios de muerte.



Fig. 59. Carlos Amorales, *"Black Cloud"* (Nube negra) de 2007, Instalación, EAV Murcia, España. Dimensiones variables. Imagen de archivo del website del artista: <http://estudioamorales.com/>

En el caso de las culturas prehispánicas, las mariposas eran incorporadas en los códices por considerarlos insectos con poderes mágicos. También, hoy en día predomina el mito de la polilla, según el cual cuando se encuentra en el umbral de una puerta, en una ventana o en el techo de una habitación, es señal de mala suerte o un fallecimiento próximo. Pero más allá de estas referencias, Amorales, con su vocabulario visual tan propio, toma la imagen de estos insectos y establece un nuevo juego que pone en evidencia su afecto por el grafismo.



Fig. 60. Carlos Amorales, "*Black Cloud*", (*Nube negra*) 2007, vista de Instalación.
Imagen de archivo del website del artista: <http://estudioamorales.com/>

El artista conjunta la visualidad de las piezas con figuras gráficas, en el caso de *Black Cloud*, le sirven para resemantizar la imagen de la mariposa. A partir de esta iconografía, el artista reinterpreta y da lugar a un discurso original y perturbador. Pero Amorales no trata de crear alegorías o discursos cerrados, por el contrario, pretende que el espectador pueda construir dentro de una composición de imágenes su propia idea o interpretación.



Fig. 61. Carlos Amorales, "*Black Cloud*", (*Nube negra*) Instalación, 2007. [Detalle].
Imagen de archivo del website del artista: <http://estudioamorales.com/>

Algo similar sucede en la muestra, titulada *Why to Fear the Future?* (¿Por qué temer al futuro?), que Carlos Amoraes ha presentado en diferentes museos y galerías del mundo, incluido el Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA) de la UNAM en Ciudad Universitaria, en 2004,⁸⁵ la cual consiste en colocar gráfica recortada en paredes tapizadas en blanco y negro con un dibujo de bandadas de pájaros que se entrecruzan (Fig. 66).



Fig. 62. Carlos Amoraes, *“Why to fear the future?”* (¿Por qué temer al futuro?), gráfico para instalación, en diferentes museos y galerías. Imagen de archivo del website del artista: <http://estudioamoraes.com/>

Al igual que en *“Black Cloud”* (Nube negra), en *“Why to fear the future?”* (¿Por qué temer al futuro?) se yuxtaponen diversos factores y referentes culturales de procedencias múltiples, pues Amoraes se apropia de las imágenes globales y las presenta mediante diferentes soportes en un nuevo contexto explorando el sentido de la identidad mediante el espectáculo. A partir de la gráfica y el dibujo, la obra se integra por seis piezas que

⁸⁵ *Why to fear the future?*, también ocupó espacial y narrativamente la zona principal de exposiciones de Casa de América durante la Feria de Arte Contemporáneo de Madrid ARCO en 2005. Unos meses después, de junio a septiembre, se presentó en el Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo Artium.

funcionan como una unidad narrativa. Sus motivos gráficos son ampliados a gran escala, colgados al techo ocupando distintos planos y alturas de la sala donde se exponen, jugando con la realidad y la fantasía, dejando siempre a nuevas reinterpretaciones. A veces a manera de un test psicológico donde se busca la asociación entre manchas y referentes, o exclusivamente como percepción estética.



Fig. 63. Carlos Amorales, *"Why to fear the future?"* (¿Por qué temer al futuro?), Instalación, dimensiones variables. Imagen de archivo del website del artista: <http://estudioamorales.com/>



Fig. 64. Carlos Amorales, *"Cromofobias"*, medidas desconocidas, 2010. Imagen de archivo del website del artista: <http://estudioamorales.com/>

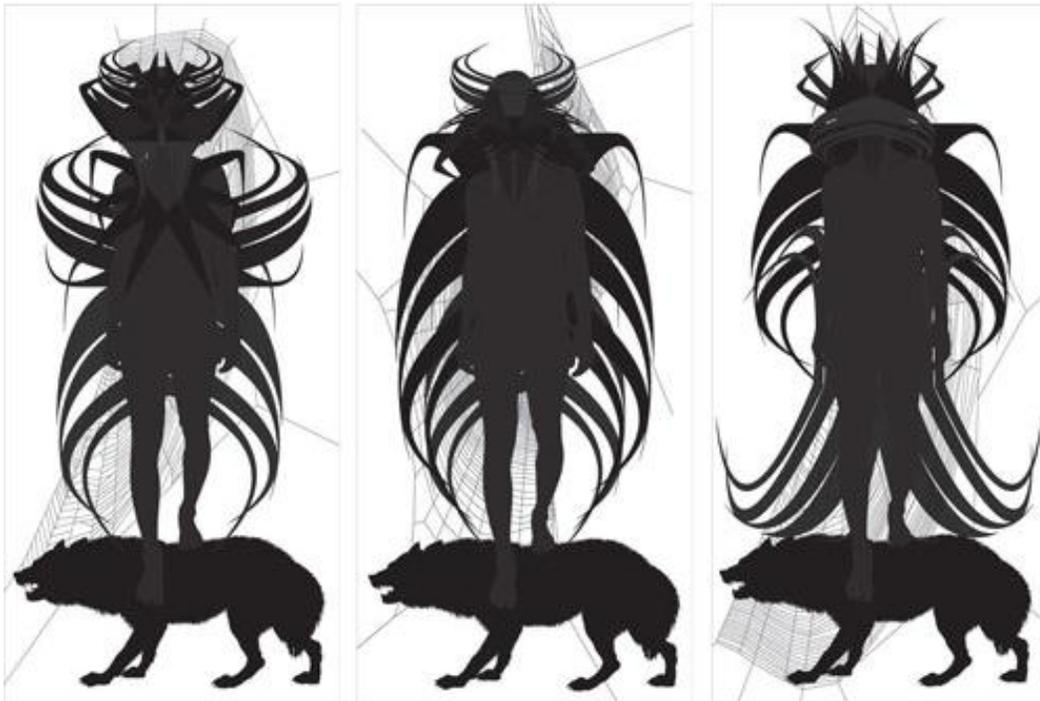


Fig. 65. Carlos Amorales *"Spider Galaxy (Guardians)"* (*Guardianes de la galaxia arácnida*). Impresión digital, 2008. Imagen de archivo del website del artista: <http://estudioamorales.com/>



Fig. 66. (Izq.) Carlos Amorales, *"Dance Macabre"* (*Danza macabra*), impresión digital, 280 x 100 cm., 2003.

Fig. 67. (Der.) Carlos Amorales, *"Green-girls"* (*Chicas verdes*), impresión digital, 181 x 137 cm., 2000.

Imágenes de archivo del website del artista: <http://estudioamorales.com/>

Como se puede apreciar, Amorales posee un amplísimo repertorio de figuras que reutiliza una y otra vez para crear su discurso, creando para sus obras “un sistema gráfico”, tal como él ha dicho:

Mucho de lo que he hecho es como un sistema gráfico, digamos un archivo que contiene un montón de figuras gráficas que son potencialmente combinables, con las que tú puedes armar distintos tipos de obras, desde la portada de un disco, si quieres, hasta una instalación o una animación.⁸⁶

Con ello, Amorales, crea una obra gráfica de gran prolijidad de formatos, que reutiliza para sus instalaciones, cortometrajes animados, pinturas, performances, esculturas, videos y dibujos. Consiguiendo un particular universo artístico e iconográfico, de fuerte carga simbólica, en el que el espectador y su capacidad de interpretación juegan un papel fundamental, concebido como una suerte de espacio de representación en el que tienen cabida una larga galería de objetos, animales, y personajes cuya propia extrañeza parece quedar matizada por la íntima conexión conceptual que entre ellos se produce.

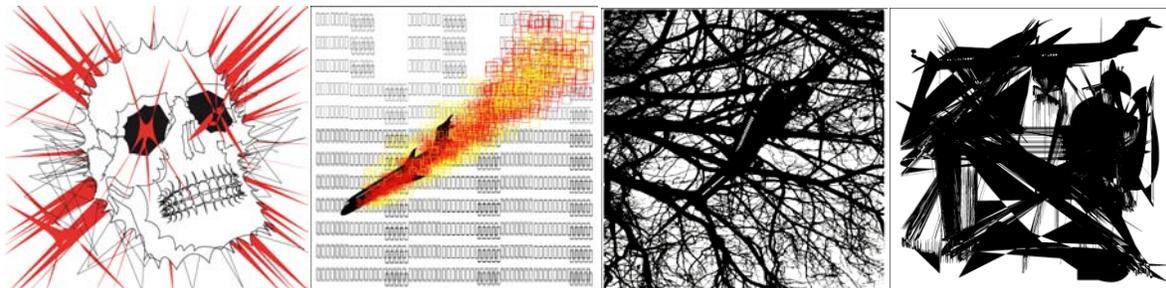
Para llevar a cabo esta sobreproducción de obra, trabaja regularmente en colaboración con diseñadores gráficos, especialistas en comunicación y músicos, combinando artes visuales, performance y música electrónica, rock o pop, y trabajando con una gran variedad de medios,⁸⁷ aunque manteniendo un enorme control de su trabajo. Así, el artista se hace de ciertas complicidades y colaboraciones distintas, pero manteniendo fuertemente la idea del autor.

Por ejemplo en el 2004, el artista, junto con el compositor Julián Lede y el diseñador André Pahl, fundaron la compañía disquera “Nuevos Ricos” (Figs. 68 a 71). Una

⁸⁶ Citado por: Gonzalo Núñez “El ambiguo mundo animado de Carlos Amorales” Radio Praga, audio y texto disponible en: <http://www.radio.cz/es/rubrica/notas/el-ambiguo-mundo-animado-de-carlos-amorales>

⁸⁷ Hoy no puede pensarse que un artista es tal sólo porque trabaja con sus manos, esa es una idea superada, pues tiene infinidad de técnicas, herramientas tecnológicas y colaboradores a su disposición.

compilación de todos los géneros en los que ha trabajado Amorales: dibujos, animación, video, instalaciones y presentaciones en vivo.



Figs. 68, 69, 70, y 71. Portadas de CD's diseñadas por Carlos Amorales para grupos que pertenecen a la firma de "Nuevos Ricos", discografía en la que el propio artista es socio. (De izquierda a derecha: Titán; Moderna; Secret; Tohm Revólver.

Para este megaproyecto, a través del uso de la ironía, proponen un juego dentro de los confines tanto de la industria del entretenimiento como la del arte, respondiendo contra una actitud en la cual los productos artísticos y musicales son el resultado definido por las necesidades del mercado y las instituciones. Una actitud que confina al artista y músico a participar en un juego en el que funcionan como empresarios.

Así, "Nuevos Ricos" combina las nociones de artes visuales, performance y música en la forma de un sello discográfico, explorando las fantasías relacionadas con el género del rock, y sobre todo la idealización de la cultura rock. Dentro del proyecto, llevan a cabo regularmente conciertos musicales y discusiones sobre temas de gran polémica en la sociedad actual, entre ellos la piratería y la propiedad intelectual.



Fig. 72. Carlos Amorales, "Nuevos Ricos", 2009, Vista de la instalación en la Junshalle Fridericianum, Yvon Lambert Gallery Paris, New York. Imagen de la galería.

Nuevos Ricos es otra forma de insertar la gráfica en el universo visual, haciéndola funcionar en un mundo con parámetros completamente diferentes a los del arte tradicional. El sello representa y promueve a once bandas y solistas (mexicanos, holandeses y alemanes), lo cual conlleva una investigación en el mundo de la música electrónica, en el rock y el pop. Tal cual, es una compañía discográfica productora de vinilos, CDs y eventos que al presentarse tienen una estrecha relación con lo performático.

Así, Amorales ha encontrado la manera de abarcar las posibilidades técnico-estéticas del medio en lo que se refiere a la relación con el dibujo, la gráfica, o la imagen en general, con la instalación, el diseño gráfico o la animación. Pero dichas posibilidades también pasan por proyección en cine, proyección monocanal, multiproyección, instalaciones diversas sobre muro, en computadores o televisores. Es interesante que existan vínculos entre imágenes tan divergentes y que además pueda vincularse con la música.

La animación de Amoraes está realizada a partir de ilustraciones simples y monocromas, en blanco y negro principalmente. En ella también conviven las siluetas recortadas de personas, aviones, animales y árboles sin un aparente hilo narrativo. Sin embargo, lo es a nivel de simbología o significados. Por ejemplo, se puede ver cómo la figura de un avión cae al suelo mutando hacia la forma de una hoja que cae desde un árbol, o un militar se convierte en lobo. Las formas están en una continua simbiosis entre sí; así como en una continua disgregación hacia la nada. Pero los elementos elegidos no son casuales, presentan el principio, la naturaleza originaria y animal del hombre.

Aunque parece haber divergencias entre sus obras, hay un punto en común: las temáticas o ejes de significados comunes entre ellas. En todas encontramos la fantasía. El parentesco que surge entre la animación y las historias contadas es bastante particular, porque aquella filiación permite que se navegue en lo simbólico.

Tendemos a buscar lo simbólico en el arte porque el símbolo es capaz de mostrar, a través de imágenes, ciertas realidades difícilmente aprehensibles a simple vista. El símbolo conjuga lo sagrado y lo profano. Vemos por ejemplo las aves que utiliza Amoraes, como un símbolo de lo espiritual desde tiempos ancestrales. La significación del pájaro como la noción de alma o espíritu es común en casi todas las mitologías y religiones y con frecuencia se le relaciona con deidades creadoras.

Los pájaros son una figura simbólica presente en gran parte de la obra de Amoraes, así lo es también la imagen del humano-animal como una referencia del hombre salvaje moderno, que a pesar de la tecnología, la ciencia y la civilización se sigue manifestando como una bestia que arrasa con lo que sea para sobrevivir y en ocasiones, termina siendo simplemente la bestia la que prevalece, eliminando por completo el referente humano.

Dentro de esta temática, una de sus obras más destacadas es la pieza titulada *Faces (Caras)* de 2007, una animación con imágenes oscuras que invaden una ciudad devastada

y vacía, por donde pasean lobos, siluetas en alto contraste, árboles muertos y unos cuervos sobre postes de luz abandonados, anuncian el escenario apocalíptico donde el hombre ha desaparecido y sólo queda esa huella de horror ante la catástrofe (Fig. 75).



Fig. 73. Carlos Amoraes, “Faces”, 2007, Animación digital a partir de placas de papel recortado. Dirección de Carlos Amoraes, Animación de Iván Martínez López. Música de Julián Lede. Duración: 11 minutos, 36 segundos.

Las piezas casi nunca son autónomas, sino que están organizadas por series. Se establece de esta forma un esbozo de narratividad que las conecta con la animación, entablando un diálogo interno. Una animación gráfica donde la muerte, la violencia, el temor, son las temáticas frecuentes, donde la combinación de lo visual, el audio y el movimiento, son con frecuencia una mezcla precisa de elementos que concluyen en una experiencia completa.

Aunque la animación oscila entre la hechura artesanal y la frialdad de un diseño preciso, casi impersonal, a partir de las imágenes recopiladas previamente de manera intuitiva, inclusive caóticas, para después dibujar y recombinar en nuevos personajes y composiciones, la idea es poner esas composiciones en movimiento mediante nuevas animaciones. Eso en cuanto al ámbito formal; respecto del significado, en vez de imponer un discurso por medio de las imágenes, prefiere abrir distintas posibilidades de lectura, con sus pájaros, máquinas, animales, personajes, monstruos y seres fantásticos.



Fig. 74. Carlos Amorales, “Useless Wonder” (*Maravilla inútil*), 2006. Videoanimación a dos canales, proyecciones sobre pantalla suspendida, con sonido hecho por computadora, duración: 8 minutos.

En realidad, toda la obra de Amorales tiene algo de misterio, de mito, porque al parecer le interesa mucho el mundo de la fantasía, y de alguna manera encontrar detonantes que se propaguen hacia el espectador. Ha sido un acierto que el artista haya corrido el riesgo en el uso de distintos tipos de soportes, desde obra en papel, pintura, animaciones, video, y la mezcla de instalación, escultura y performance, porque nos ofrece tanto una experiencia estética inigualable, así como una diferente perspectiva con un amplio abanico de nuevos usos del dibujo y la gráfica, que nos hacen reflexionar sobre lo que vemos, miramos y observamos.

3.3. Ver, mirar y observar el mundo, operaciones cuestionadas

Hay otro aspecto de la obra gráfica de Carlos Amorales que nos interesa abordar: Su cuestionamiento al mundo de las imágenes que regularmente consumimos sin cuestionarlas. Por ejemplo, la figura del avión. Para el artista no sólo representa viajes o tecnología, sino que se ha introducido en su obra como elemento de terror, por todas las circunstancias políticas que se han vivido en las últimas décadas, como el ataque a las Torres gemelas en Estados Unidos, por mencionar un ejemplo.

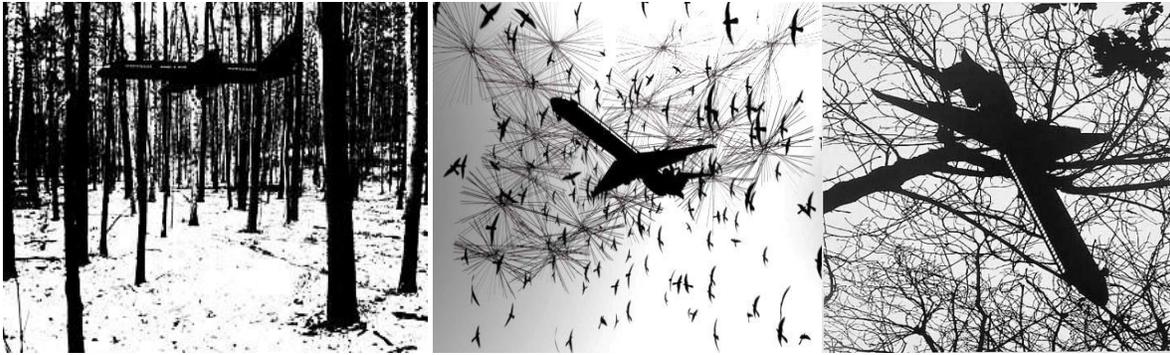


Fig. 75. (Izq.) Carlos Amorles, *The Forest*, imagen de videoanimación, 2003. Figs. 76 y 77. (Cen.) y (Der.) De la serie *The Forest: The Nightlife of a Shadow IV y II* (*El bosque: la vida nocturna de una sombra, IV y II*), 2005, óleos sobre tela, 180 x 180 cm. cada uno.

No se trata de ilustrar sucesos como éste, sino que la figura del avión en la era de la globalización, remite a ataques terroristas o accidentes aéreos, pero también a diásporas, deportaciones de inmigrantes, etc., sobre todo abren el cuestionamiento de lo que vemos miramos u observamos en la figura del avión, que aunque “ver”, “mirar” y “observar”, parezcan sinónimos, son operaciones diferentes.



Fig. 78. Carlos Amorales, *From The Bad Sleep Well #11* (*De Los malos duermen bien #11*) Óleo sobre lienzo, 150 x 200 cm., 2004.

Me parece oportuno recordar estas diferencias. “Ver” es el sentido de la vista, la apariencia o los aspectos externos de algo. Según el diccionario de la Real Academia Española, “ver” significa: “percibir por los ojos los objetos mediante la acción de la luz.”⁸⁸ Es decir que el ver no va más allá del sentido de la vista, o más allá de una acción fisiológica del cuerpo, y no necesariamente se le da a esta visión una intención de análisis de lo que se está viendo.

Por otro lado, “mirar” es fijar la vista con atención en algo. Tener algún propósito en lo que se ejecuta. Según el diccionario de la RAE, “mirar” significa: “Dirigir la vista a un objeto”,⁸⁹ o sea, va más allá de un acto inconsciente de ver algo, sigue un objetivo, no analítico pero si de posar la vista y usar este sentido para seguir o reconocer algún objeto, cosa, persona, etc. Entonces “mirar” a diferencia de “ver” está un escalón más arriba en un nivel de atención y conciencia del acto que se realiza.

Y, “observar”, aludiendo al mismo diccionario, significa: “Examinar atentamente”,⁹⁰ es decir, va mucho más allá de simplemente ver algo, o de llanamente mirar algo. El observar cumple una función de análisis, de fijarse en los detalles. Saber observar es más que ver. Observar es el paso inicial de cualquier proceso mental, es la puerta de entrada del mundo externo hacia nosotros mismos.

Así, observar es el resultado de una necesidad física y psíquica, ya que si no existiera interés o motivación, dejaríamos pasar el estímulo sin registrarlo. Según nuestro interés, observar genera el registro de una experiencia a nivel consciente o inconsciente. La técnica para observar que proponemos permite regular la atención para observar de un modo predominantemente consciente.

⁸⁸ Diccionario de la Real Academia Española on line: <http://www.rae.es/RAE/Noticias.nsf/Home?ReadForm>

⁸⁹ *Loc. cit.*

⁹⁰ *Loc. cit.*

Expongo estos aspectos porque podríamos decir que re-aprender a observar es el fundamento de Amoraes, ya que su obra es el resultado de los factores de complementación entre la estructura consciente e inconsciente. Su obra ocasiona una actitud de asombro frente a las imágenes y aludiendo a la memoria histórica. Para el artista es muy claro que las fuentes para observar son infinitas. Y al igual que los psicólogos de la Gestalt,⁹¹ Kóhler, K. Koffka, Lewin, y Wertheimer, le interesa la forma en que observamos.

En este sentido, podemos decir que los procesos y mecanismos de percepción visual pueden explicar el interés de muchas imágenes. En el mundo del arte se han utilizado estos mecanismos en múltiples ocasiones, tal como comprobamos con la obra de Carlos Amoraes, quien también juega con “símbolos”. Entendiendo la palabra “símbolo” a manera del psicólogo Howard Gardner, quien lo concibe como una representación, gracias a la cual los seres humanos somos capaces de asociar una realidad a otra cosa.⁹² Por eso, las artes visuales tienen capacidad propia para expresar emociones a través de símbolos que no pertenecen a los ámbitos verbales sino al de las imágenes.

Gardner defiende que la mente humana posee una capacidad para producir sistemas de símbolos que utiliza para producir pensamiento. Estos sistemas son abiertos y creativos y pueden generar una actividad que consiste en crear, rectificar, transformar y recrear productos: Las formas artísticas, como las más complejas de las formas simbólicas conocidas. En una obra de arte, símbolo y significado se presentan unificados ante el

⁹¹ Agrupados con el nombre de *gestaltpsychologie* ("teoría de la estructura" o de la "organización", también aceptada como "teoría de la forma" o "configuración") quienes primero sientan una sólida teoría filosófica de la forma. Nace esta nueva teoría como una reacción a la psicología del siglo XIX, que explicaba la vida anímica soldando ideas, pensamientos y sentimientos entre sí, manteniendo un asociacionismo que explicaba la organización de los todos y las funciones de sus partes. Quizás siguió el ejemplo de otras ciencias, como la Física y la Química que dividían los cuerpos en moléculas y átomos, o la Fisiología, que aislaba órganos y los disociaba en tejidos y células, generalizándose este método científico de análisis de los elementos en la psicología. La Gestalt rompe con esta tradición científica, declarando que la realidad psíquica es unitaria, y por ello únicamente comprensible si se la enfoca en su "conjunto estructural". Se declaraba insuficiente la psicología de los elementos y se abordaba una psicología de los conjuntos, de las estructuras, de las formas. Las estructuras globales pueden presentar una articulación interior de partes o miembros que tienen funciones determinadas en el todo. La correspondencia que se establece entre una parte y la totalidad de la forma no se mantiene cuando esa parte se traslada a otro conjunto. "Una parte en un todo es algo distinto a esa parte aislada o en otro todo."

⁹² *Apud.* en GARDNER, Howard. (1995) *Mentes creativas. Una anatomía de la creatividad vista a través de las vidas de S. Freud, A. Einstein, P. Picasso, I. Stravinsky, T.S. Elliot, M. Graham, M. Gandhi.* Barcelona: Paidós, pp. 30-45.

espectador quien siente frente a ella, pero la comprensión de los símbolos es imprescindible en todos los ámbitos de la vida.⁹³

En este sentido, la gráfica de Amorales exhibe un grado de refinamiento simbólico además de formal. Resultado de una labor que pone en evidencia la inmensa planificación que se oculta detrás de cada figura. A primera vista, sus dibujos sugieren simplicidad, principalmente por su escala cromática reducida, que en muchos casos se limita al negro blanco o rojo. Sin embargo, vista con detenimiento, su obra pone en evidencia la precisión de los recortes, la inmutabilidad de las líneas, la solapada superposición de capas que conforma el sustrato de las imágenes exhibidas. Las superficies curvas contrastan rápidamente con el nerviosismo del entramado vectorial, el método preferido por el artista para el tratamiento digital de sus figuras.

Finalmente, nos interesa observar las gráficas de cartografías que realiza Amorales: El arte de dibujar mapas territoriales, geográficos, conceptuales, o imaginarios, que le interesan sumo en su obra *"Useless Wonder Maps. The world is increasingly unstable"* de 2010 (*Mapas inútiles maravillosos. El mundo es cada vez más inestable*) (Figs. 79 a 82).



⁹³ *Ibidem.*



Figs. 79, 80, 81 y 82. Carlos Amorales, “Useless Wonder Maps. The world is increasingly unstable” I, II, III, IV, (*Mapas inútiles maravillosos. El mundo es cada vez más inestable*) I, II, III, IV, Gráfica [impresión: relieve/intaglio], 39.5 x 52.5 pulgadas, 2010.

El término “cartografía” es una herramienta teórica y conceptual para el campo analítico del arte y de la misma práctica visual. Incluso este término va más allá de una relación puramente metafórica para transformarse en un elemento discursivo para hablar del arte conceptual particularmente latinoamericano. Es decir, la noción de “cartografía” es una herramienta crítica, que describe un territorio discursivo, conformado por ciertas prácticas artísticas, producidas tanto en América Latina y su condición de “países del Sur” con relación a los países del “Norte”. Esta noción de cartografía refiere también a la circulación, al intercambio, al traslado de artistas, a las experiencias entre los diversos países enmarcados en una movilidad, un desplazamiento que establece relaciones, confrontaciones, diálogos, desacuerdos, posibilidades de vida.⁹⁴

En sus cartografías, Amorales alude a un mundo global,⁹⁵ de desplazamientos de lugar, tiempo, espacio y memoria. Es un proyecto que aborda la construcción cognitiva y simbólica de la figura del artista contemporáneo en el ámbito de las transformaciones inscritas en los procesos de la metacultura global,⁹⁶ donde la pluralidad de las formas de

⁹⁴ Apud. GIDDENS, Anthony. (1999) *Un mundo desbocado: los efectos de la globalización en nuestras vidas*, Runaway World, pp. 45-74.

⁹⁵ Vid. BECK, Ulrich. (2006) *La sociedad del riesgo global*, España: Siglo XXI.

⁹⁶ Cfr. GIDDENS, op. cit. p. 37.

representación y la amplitud de los lugares de significación permiten nuevas definiciones nacidas de la hibridación de las relaciones socioculturales.⁹⁷

Efectivamente, vivimos en un mundo global, marcado por la diáspora; la proyección de las diferencias; nuevos recursos analíticos para la crítica cultural y una pluralidad de historias que refleja un nuevo espacio de representación, lejano a los discursos monocentros del arte de la modernidad. Ahora, los artistas están dentro de una cartografía global por la idiosincrasia de su trayectoria; son artistas que asumen a través de posicionamientos diaspóricos, puesto que ya no es posible circunscribir el arte a fronteras nacionales ni regionales; en definitiva el dibujo, la gráfica, y el arte en general, son absolutamente globales, no nacionales.

Pero regresemos al problema de la gráfica. Lo que me interesa asentar en este capítulo es que la obra de Amorales, evidencia que en estos últimos años hemos asistido a la eclosión de la obra gráfica como otra forma genuina de creación, que utiliza sus propios códigos y sus propios procedimientos. Los artistas han ido tomando importancia de sus medios y, a través de ellos, de sus propias posibilidades expresivas, y en su desarrollo han encontrado e incorporado procedimientos y disciplinas artísticas que han enriquecido y hecho evolucionar la obra gráfica contemporánea notablemente.⁹⁸

⁹⁷ *Ibidem.*

⁹⁸ *Apud.* LARA, J. (2006) "Nuevos tiempos para el grabado contemporáneo", en *Grabado y Edición*, núm. 3, pp. 34-37. Madrid, España.



Fig. 83. Carlos Amorales, "Cartografía", vista de instalación, 2009.

Paralelamente al desarrollo de la gráfica, han ido apareciendo como herramientas fundamentales de uso común el ordenador, sus correspondientes softwares de tratamiento de imágenes, impresoras y diversos procedimientos para la transferencia de imágenes a distintos soportes. La obra gráfica se ha adaptado a este desarrollo, recurriendo de manera natural a las nuevas posibilidades que se le ofrecen, integrándolas en sus propios procesos técnicos o simplemente produciendo obras en simbiosis con estos nuevos medios informáticos. El internet, el desarrollo nuevas tecnologías digitales y audiovisuales, actualmente condicionan enormemente la práctica artística a la vez que han supuesto una auténtica revolución en la edición de arte contemporáneo.⁹⁹

De esta manera, han proliferado obras propias de estas prácticas creativas. También, proyectos gráficos internacionales realizados en los últimos años, que conforman a partir

⁹⁹ Cfr. ALCALÁ, J. R. (2006). "Explorando el laberinto. Gráfica, estampa y grabado en la sociedad digital", en la revista *Grabado y Edición*, núm. 3, julio 2006, pp. 6-16. Madrid, España.

de la estrecha relación entre Arte y Diseño una serie de posibilidades generadoras e irruptoras en el desarrollo de la imagen en el mundo contemporáneo.¹⁰⁰

Transformaciones que han influido en gran medida dentro del campo plástico y considerablemente dentro de la concepción de grabado y gráfica en general.

La autonomía que la gráfica ha ido ganado como disciplina, ha desarticulado las antiguas creencias acerca de su localización artesanal y escasez creativa; la incorporación de las nuevas tecnologías, ha permitido asimismo, una expansión de las posibilidades en la gráfica —así como en la mayoría de campos artísticos—, donde por un lado, el continuo descubrimiento de nuevos productos y materiales, irremediablemente provoca una mayor versatilidad y rapidez en el proceso creativo, lo que de manera simultánea, genera la incorporación de nuevas estéticas consecuentes a las características de esos materiales o herramientas y su utilización, y por otro, permite un raudo intercambio de información y de intercomunicación entre usuarios de diferentes regiones del globo casi instantáneamente.

Todos estos cambios han generado una profundización teórica, donde como ya se ha comentado, el arte gráfico se ha visto obligado a redefinir términos y actualizar conceptos que impliquen un reajuste de su composición semántica como lenguaje —y recurso— expresivo que alterna entre la arraigada tradición de la imagen múltiple y la apropiación de nuevas realidades creativas que presenta la industria y las tecnologías actuales.¹⁰¹ Como vemos, estas revoluciones han repercutido en una ampliación incontable de posibilidades dentro de la obra gráfica.

Por ello, la gráfica se ha deshecho de la tradición como dogma. Ahora puede hacer uso de diversos lenguajes en el ámbito artístico en general. Amoraes ofrece nuevas posibilidades en el ámbito de la gráfica que desembocan en nuevos proyectos que se adaptan concordantemente al presente, produciendo una estética sostenible para con ella.

¹⁰⁰ Apud. RUSH, M. (2002) *Nuevas expresiones artísticas a finales del siglo XX*, Barcelona: Destino.

¹⁰¹ Apud. TRIBE, M.; Jana, R. (2006) *Arte y nuevas tecnologías*, Barcelona: Taschen.

Obras como las de Amoraes, han posibilitado una expansión de los usos de los elementos gráficos, popularizándose, reproduciéndose, abandonando el costumbrismo estético; coexistiendo en nuestro entorno, y transformándose en una gráfica viva, dejando entrever un resurgimiento sustancial dada sus inmensas posibilidades en los tiempos actuales.

Capítulo 4

PROBLEMÁTICAS GLOBALES EN LA GRÁFICA DE BANKSY

CAPÍTULO 4

PROBLEMÁTICAS GLOBALES EN LA GRÁFICA DE BANKSY

4.1. Sobre Banksy

El tercer y último ejemplo para revisar algunas de las nuevas posibilidades de la gráfica en el arte contemporáneo es el trabajo del artista llamado Banksy. Dicho seudónimo pertenece al graffitero más famoso del mundo, un prolífico artista del *street art* británico. Los datos biográficos acerca de su identidad son inciertos y se desconocen los detalles de su biografía, pero según el periodista Antonio Jiménez Barca, del diario español *El País*: “Banksy nació en 1974 y creció en Bristol, Inglaterra. Hijo de un técnico de fotocopiadoras, que se vio implicado en el graffiti durante el *boom* del aerosol en Bristol de finales de la década de 1980”.¹⁰²



Fig. 84. Banksy. Still tomado de “Exit through the gift shop” (*Salida a través de la tienda de regalos*), documental sobre Banksy. <http://www.panikonuclear.com/archives/exit-through-the-gift-shop-la-primera-experiencia-cinematografica-del-polemico-banksy/#>

¹⁰² Antonio Jiménez Barca, “Tras las huellas de Banksy, El graffitero más famoso del mundo sigue siendo anónimo” en *El País*, 2 de marzo de 2008. http://elpais.com/diario/2008/03/02/cultura/1204412401_850215.html

Lo cierto es que Banksy oculta su identidad real a la prensa general. El artista “desconocido” más conocido de Internet,¹⁰³ continúa en el anonimato (aunque frecuentemente se difunden en la web algunas fotos donde supuestamente aparece (Fig. 84), misterio que le aporta un elemento más a su épica, aunque el anonimato, cada vez le resulte más difícil.

Generalmente se cree que Banksy es un varón, alto, y que tiene alrededor de 35 años.¹⁰⁴ Lo que sí se sabe, por él mismo, es que a fines de los años 80 comienza su actividad en la ciudad inglesa de Bristol, como parte de un pequeño grupo conocido como “*DryBreadZCrew*”; y que vivió de cerca la movida *underground* que combinaba artes visuales con música. Entre sus principales influencias se encuentran el movimiento “*Ad Jammer*”, colectivo de agitación de esos años, que deformaba e intervenía imágenes publicitarias, cambiando los mensajes por otros políticos, creando así un discurso crítico en interacción dinámica con la ciudad. También reconoce como influencia los trabajos del graffitero francés “*Blek le Rat*”, quien empezó a trabajar con estarcidos en 1981 en París. El mismo Banksy ha dicho que: "cada vez que creo que he pintado algo ligeramente original, me doy cuenta de que *Blek le Rat* lo hizo mejor, sólo que veinte años antes."¹⁰⁵

Otra de sus influencias es la banda de anarco-punk “*Crass*”, que mantuvo una campaña publicitaria intervenida en las instalaciones del metro de Londres a finales de la década de los setenta e inicios de los ochenta del siglo XX, y que usaban al *stencil* como medio de protesta propagandística antibélica, anticapitalista y antixenófoba.

Es entre 1992 y 1994 cuando su obra comienza a adquirir personalidad propia, y a crear un discurso crítico. Primeramente se dedicó a graffitear los muros de Bristol con ratas mordaces que hacían de todo: filmaban a los transeúntes con cámaras, escuchaban

¹⁰³ Muchos periódicos han apuntado que su nombre podría ser Robert Banks o Robin Banks, rumor que podría haberse originado a partir de una broma por la similitud fonética entre el nombre "Robin Banks" y "robbing banks" ("robando bancos" en inglés).

¹⁰⁴ Citado por Antonio Jiménez Barca. Diario español *El País*.

¹⁰⁵ Portada del DVD "Original Stencil Pioneer" de King Adz.

música, bailaban, rompían candados, etc. y en diferentes situaciones. Imágenes que pasaban a formar parte del paisaje urbano (Fig. 85), en paredes, buzones de correo, alcantarillas, manijas de puertas, como una crítica gráfica y lúdica.



Fig. 85. Banksy, Graffiti de rata dibujando una línea. Bristol, U.K. Fecha y dimensiones desconocidas. Imagen de archivo del website del artista: www.banksy.co.uk

Al principio, Banksy usaba la técnica del graffiti, pero el acoso de la policía lo llevó al *stencil*,¹⁰⁶ una técnica que le permitía trabajar más rápido:

Estábamos escribiendo "*Siempre llega tarde...*" en el vagón de pasajeros de un tren. De repente llegó la policía y salimos corriendo. Pero yo me arañé con las espinas de un arbusto y no me dio tiempo a llegar a nuestro coche. Mis amigos se fueron. Yo me escondí debajo de un camión de basura. El motor estaba a la altura de mi cara: un hilillo de aceite se filtraba y me caía en la cabeza. Estuve así durante

¹⁰⁶ Estarcidos con plantilla.

una hora, mientras oía a los polis andando por los rieles, buscádonos. Decidí cambiar de táctica o dejarlo: tenía que tardar menos tiempo en pintar. Entonces vi que el tanque del motor del camión tenía letras pintadas con una plantilla. Yo podía hacer lo mismo con letras mucho más grandes.¹⁰⁷

Desde esa ocasión, Banksy decidió hacer *stencil*, plantillas con cartones que coloca en la pared y que luego rocía con el *spray* de pintura de coches. Resultando un trabajo simple, directo, rápido e impactante. También, a partir de este momento, sus *stencils* toman un carácter explícitamente político, al tiempo que se multiplica la imagería a un ritmo acelerado: soldados orinando, policías que se besan, aves que destrozan cámaras de seguridad, la Gioconda armada con una *bazooca* (Fig. 87), indígenas atacados por carritos de supermercado o helicópteros militares con moños de regalo. Toda una poética visual que generaba un impacto en las vidas de los transeúntes de las metrópolis. Una sátira sobre la vida urbana.



Fig. 86. (Izq.) Banksy, “Reina con rostro de mono.” Stencil. Fecha y dimensiones desconocidas.

Fig. 87 (Der.) Banksy, Gioconda con *bazooca*, Stencil. Fecha y dimensiones desconocidas.

Imágenes de archivo del website del artista: www.banksy.co.uk

¹⁰⁷ Citado por Antonio Jiménez Barca. Diario español *El País*.

Una obra muy significativa de esta época, una especie de despedida de su ciudad natal, fue su intervención en la celda de elefantes del zoológico de Bristol, que consistió en escribir: "*Quiero irme. Este lugar es demasiado frío. El vigilante apesta. Aburrido, aburrido, aburrido!*"¹⁰⁸ Al poco tiempo se muda a Londres, ciudad que también invade con imágenes; luego viaja a San Francisco, a Barcelona, y otras ciudades europeas. Así, nació el mito de Banksy.

Algunos ven su obra, —y el graffiti en general, el *stencil* o arte de la plantilla— como mero vandalismo, pintas que no hacen más que ensuciar las calles de las ciudades, o que el bombardeo de *tags* [firmas de graffiteros], pueden resultar muy molestos y ensuciar el paisaje urbano. Sin embargo, tanto el graffiti como el *stencil*, pueden ser auténticas obras de arte gráfico. Aunque este último, es más reivindicativo y social, y tiene más influencia de diseñadores gráficos que de artistas del graffiti, y no le falta razón, los diseños para plantillas plasman todo un mensaje en únicamente unos trazos y colores simples. Estamos hablando de un tipo de arte público y diseñístico muy elaborado a partir de técnicas fácilmente reproducibles como el de trazos sintéticos y concisos, y en el caso de Banksy, cargados con un sarcástico humor y en la más pura ironía con un enfoque sociopolítico.¹⁰⁹

Sus obras van más allá que el acto meramente vandálico, pues combina la crítica social, la ironía, o simplemente se vale de elementos urbanos para crear una plantilla que interactúe con ellos. Si observamos detenidamente y sin prejuicios su obra, podremos observar que Banksy heredó cierto factor de la escuela del pop art, como la cuestión de descontextualizar personajes o íconos mundiales, desafiando el poder de asimilación y el grado de comicidad del flujo de personas que día a día merodean sus cosmopolitas obras.

Los graffitis de este artista británico, se caracterizan no solamente por su posibilidad de contacto fácil con el público, sino también por la connotación subversiva de cuestionar las

¹⁰⁸ Citado por: Sebastián Vázquez; El Aerosol Es Un Arma Cargada De Futuro, Viva la Radio, Junio de 2008. En <http://www.vivalaradio.org/comunicacion-alternativa/grafica-TV-espacio/07banksy.html>

¹⁰⁹ *Ibidem*.

reglas tradicionales del arte. Lo que lo sitúa en la vena histórica del punk, del activismo, ya que hace de la resignificación su principal y más efectiva herramienta política.

Así, Banksy plasma su mirada del mundo en puentes, paredes, calles, callejones, persianas, puertas, etc. Todo lo que esté “ahí afuera” es un *spot* [lugar o soporte] potencial para él. Todo el espacio público es espacio a intervenir. La mayoría de sus obras son de contenido social, con mensajes pacifistas o de denuncia; o piezas satíricas sobre política bélica, consumismo, moralidad y etnias, siempre con su sello irreverente, mezclando elementos antagónicos que en el mundo tal como lo conocemos no podrían convivir. Por ejemplo una flor de colores con una ametralladora. Lo que tiene de particular, es que este choque entre símbolos genera un resultado visualmente atractivo y con un mensaje claro y efectivo.

Otro de los recursos que utiliza es el juego con las palabras y las expresiones, combinando escritura y graffiti con el *stencil*, caracterizados por el humor de sus trabajos, lo que lo convierte es una especie de agitador gráfico. A través de su arte en grandes ciudades, hace visible con una increíble voluntad polémica y poética, muchos de los lugares comunes del capitalismo, reinventando una verdadera contra-galería de imágenes-argumentos para las luchas por el espacio público.

Lo cual hace de Banksy un artista muy complejo, pues se desplaza de la gráfica tradicional al arte contemporáneo, de los recintos artísticos al espacio público, y viceversa, o transitando entre la alta y la baja cultura, síntomas, —todos estos— de la posmodernidad. Asuntos que atenderemos en los próximos puntos.

4.2. La obra de Banksy dentro y fuera del museo

Para Banksy la gráfica convencional no es suficiente. A él no le bastan los límites perimetrales de un pliego de papel o un bastidor para plasmar sus mensajes; su deseo apunta a mayor escala: intervenir en la vía pública con cuanto soporte o *spot* se

encuentre: paredes, muros, estaciones de metro, banners, publicidad exterior, banquetas, etc. Lo cual no sólo lo ha llevado a la fama sino que le ha colocado en el centro de fuertes controversias. Una de sus primeras frases de batalla fue:

Se dirá que lo que proponemos no es arte. Pero, ¿qué es arte? ¿Son arte acaso las palabras en sus libros y éstas en las bibliotecas? ¿Las imágenes en los cuadros y éstos en las galerías de arte? Todo quieto, en orden, en un orden burgués y conformista, todo inútil.¹¹⁰

Y, como punto de ataque, viró hacia los museos. Los cuales ha intervenido colocando obras de su autoría que parodian a las que se encuentran en los establecimientos de arte y antigüedades. Ha infiltrado sus obras en el Museo Británico, donde el personal tardó varios días en percatarse de que una pieza en la que aparecía pintado un cazador de la Edad de Piedra empujando un carrito de supermercado no pertenecía a su colección sino que era en realidad una broma de Banksy. La pieza falsa estaba colgada en una de las paredes del museo y en su reverso había escrito: "Hombre primitivo, camino del supermercado" (Fig. 88).

El fraude fue revelado en su página de internet por el propio Banksy, quien aseguraba en la web que la piedra del hombre primitivo llevaba colocada en el Museo Británico desde hacía algún tiempo y que se había comprometido a regalar una de sus pinturas como premio a la primera persona que se fotografiase junto a esa pieza. Tras esta alerta en Internet, los responsables del museo encontraron la pieza colgada en la sala 41 de sus galerías y reconocieron desconocer cuánto tiempo llevaba expuesta.¹¹¹

En el Museo de Arte de Nueva York (MoMA), logró colocar un cuadro de una mujer de época llevando una máscara anti gas, lo llamó: "Tienes unos ojos hermosos" (Fig. 89). Uno

¹¹⁰ Lourdes Carratalá; "Banksy, guerrillero", Aparte Magazine, 16 de junio de 2011.
<http://www.apartemagazine.es/2011/06/banksy-guerrillero/>

¹¹¹ "Cavernícolas en el supermercado", en *El Mundo*, 19 de mayo de 2005.
<http://www.elmundo.es/elmundo/2005/05/19/cultura/1116496694.html>

de los mejores momentos es cuando cuelga en la Tate Gallery de Londres uno de sus cuadros. El cuadro permaneció dos horas y media “exhibido”, despertando la curiosidad de los visitantes, hasta que los vigilantes se dieron cuenta y lo retiraron. Hizo lo mismo, con idéntico resultado, en otros museos del mundo, como el Louvre o el Metropolitano de Nueva York.



Fig. 88. (Izq.) Banksy: *Hombre primitivo, camino del supermercado*. Dibujo sobre piedra. s/f.

Fig. 89. (Der.) Banksy, *“Tienes unos ojos hermosos”*. Óleo sobre tela. s/f.

Imágenes de archivo del website del artista: www.banksy.co.uk

Banksy criticaba así, desde dentro de las instituciones artísticas, la paranoia de los gobiernos que ven inseguridad en todos lados. Lo que para algunos fue mero vandalismo, para otros fue una crítica a la institución artística. Sin embargo, por esos mismos años, empieza a ser reconocido por el mismo sistema del que siempre fue blanco de sus críticas, y sus obras empiezan a venderse por miles de dólares en casas de subastas y vía internet, lo cual hizo que muchos lo acusaran de "venderse".

En una subasta londinense, un coleccionista anónimo pagó más de 300.000 euros por el mural de un Banksy en el que unos monos con un cartel al cuello se ríen de los “tontos seres humanos”; días antes, alguien había ofrecido en Internet 270.000 euros por un

dibujo estampado en una pared de Londres. El precio no incluía ni la extracción de la pintura del muro ni la reposición de la pared del —afortunado— dueño de la casa en cuestión.

Un mural en el que Banksy homenajeaba la película *Pulp fiction* de Quentin Tarantino (Fig. 90), valuado en 400.000 euros, fue borrado por empleados de transportes de Londres. La empresa se disculpó diciendo que sus empleados de limpieza no eran críticos de arte para discernir entre lo que era arte y lo que eran graffitis que inspiran "abandono y declive social".¹¹²



Fig. 90. Banksy, "Homenaje a Pulp Fiction." Fecha y dimensiones desconocidos.
Imagen de archivo del website del artista: www.banksy.co.uk

En este sentido, sus relaciones con el Estado arrastran una marcada ambigüedad: Por un lado, una de las principales causas de que mantenga su identidad en el anonimato es porque es buscado por la ley británica e internacional, y por organizaciones como *Keep Britain Tidy* (Mantén a Inglaterra en Orden), cuyo vocero, Peter Gibson, califica su trabajo

¹¹² "Empleados de limpieza londinenses borran un grafiti de 400.000 euros." Diario español: 20minutos.es. 20.04.2007
<http://www.20minutos.es/noticia/225636/0/grafiti/londres/>

como "vandalismo puro",¹¹³ y por otro, a los empleados públicos de los vagones de trenes de varias ciudades inglesas se les entregaron *Guías de arte graffitero* para que aprendieran a identificar sus obras y conservarlas. Lo que habla de la contradicción inmensa tanto del Mercado como del Estado. Al respecto, Banksy ha escrito que: "A los que gobiernan las ciudades no le gustan los graffitis porque piensan que nada debe existir a menos que dé un beneficio".¹¹⁴

Incluso, el Ayuntamiento de Londres, manifestó recientemente que está dispuesto a borrar la treintena de graffitis de Banksy en esta ciudad aunque valgan miles de libras y a pesar del autor. Contrariamente, el Ayuntamiento de Bristol reconoce que hay graffitis que pueden considerarse arte y otros no, y que Banksy se ha ganado una reputación internacional. Como en el caso de los ferrocarriles, si el dibujo callejero es de Banksy se queda, pero si no, se borra.¹¹⁵

Controversialmente, Banksy también trabaja tanto para organizaciones benéficas como Greenpeace, como para empresas altamente lucrativas como Puma y MTV, y vende sus obras en circuitos comerciales. Incluso un juego de obras de Banksy se vendió en la casa de subastas *Sotheby's* por 50.400 libras. En el año 2000 organiza su primera muestra individual en una galería llamada Severnshed. Empezaba, de esta manera, a diferenciarse del resto de los artistas callejeros que por lo general jamás llegan a exponer en circuitos artísticos formales. Lo cual le ha ocasionado ser acusado de incoherente por otros artistas y activistas que resaltan el irónico uso que el artista hace del imaginario anticapitalista y de protesta, mientras trabaja para grandes empresas y galerías de arte. Steve Lazarides, quien se había convertido en su agente de facto, dejó de serlo a principios de 2009; actualmente *Pest Control* (Control de Plagas) la propia organización de Banksy es ahora el único representante del artista.

¹¹³ Arte y Cultura ¿Quién es Banksy?, <http://www.userpost/arte-cultura/quien-banksy>

¹¹⁴ Cita tomada de la Web oficial de Banksy: www.banksy.co.uk

¹¹⁵ Tras las huellas de Banksy, en *El País*, 2 de marzo de 2008.

Los altos precios de sus obras, hacen que también se compare a Banksy con Jeff Koons o con Damien Hirst, como los principales empresarios y expertos en marketing del arte. Otra reciente muestra, en la galería Pollock Fine Art de Londres, llamada Warhol vs. Banksy, enfrenta a estos dos artistas mediáticos. Si bien hay similitudes entre el pop art y el trabajo de Banksy, las diferencias saltaron a la vista: donde Warhol retrata a Marilyn, Banksy traviste a Kate Moss (Fig. 92).



Fig. 91. (Izq.) Andy Warhol, "Marilyn" Serigrafía, 90 x 90 cm., 1970.

Fig. 92. (Der.) Banksy, "Kate Moss" Serigrafía, dimensiones desconocidas, 2000.

Imágenes de archivo del website del artista: www.banksy.co.uk

Pareciera que Banksy ha lucrado con ese mercado al que tanto denuncia y al que afirma detestar, vendiendo obras hasta por 25.000 libras en galerías comerciales. Al respecto, cito al periodista Christopher Warren, que afirma:

No es su culpa. Es una paradoja: a quienes él critica en sus pinturas le recompensan adorándole. ¿Y él qué puede hacer? Para mí sigue siendo un genuino elemento antisistema. No sé si es millonario. Creo que no: los que ganan miles de libras son los que compran y venden y revenden sus obras: los inversionistas. Lo

que sí sé es que él podría ser rico si quisiera. Y en Internet: picturesonwalls.com ofrece grabados a 500 libras. Sigue creyendo en el arte accesible. ¿Hay algo más democrático que pintar en la calle para que lo vea todo el mundo?¹¹⁶

Así, Banksy acrecentó su fama y su cartera en estos últimos años, y curiosamente, como ocurrió con otros movimientos pictóricos a lo largo de la historia, algo que comenzó teniendo un manifiesto que iba contra los principios del *establishment*, terminó resultando funcional para él. Y, por más que su obra sea en favor de la clase marginal o baja, tiene un nivel de fama tan grande que lo catapultó a que sólo un público con gran poder adquisitivo tenga acceso de adquirirlo, pese a que sus obras sean democráticas y estén a la vista de todos en la calle.

Ciertamente, el problema no es de Banksy sino del insaciable mercado del arte, el fetichismo de los coleccionistas, y los juegos del capitalismo. Vemos que este “vándalo profesional” (como los detractores lo denominan), frente a sus actitudes subversivas de rebeldía, lejos de la ira que espera generar, tiene una respuesta favorable del mercado, y éste hace de sus obras —que abordan temas como la pobreza, la injusticia, el hambre, el imperialismo y el racismo— meros objetos de compra y venta de una élite pudiente.

Sin embargo, Banksy sigue creyendo que el arte debe ser accesible para todo el mundo, y por eso sigue pintando en las calles, para que todos puedan disfrutar de su obra, radicalizando el límite de acceso a una obra plástica. Y lo principal: los especialistas del mercado del arte no hicieron que claudicara en su crítica, muy por el contrario, ésta se radicalizó hasta instancias difíciles de digerir.

Banksy sigue con sus célebres *stencils*, algunos ya íconos de esta época, como su Lenin en patines, la reina de Inglaterra con rostro de gorila (Fig. 86), la imagen de un policía de rodillas apuntando su fusil, mientras un niño a su espalda va a explotar una bolsa de papel

¹¹⁶ *Ibidem.*

para asustarlo, o el alegre Mickey Mouse con la niña del napalm que grita aterrorizada entre el ratón y el payaso de Mc Donalds (Fig. 93), o su obra ícono: un activista tirando un ramillete de flores cual bomba molotov (Figs. 107 y 108).



Fig. 93. Banksy, *Napalm*, fecha y dimensiones desconocidas.
Imagen de archivo del website del artista: www.banksy.co.uk

Una de sus famosas intervenciones fue el 11 de septiembre de 2006, cuando en Disneylandia, el inmenso parque de diversiones de California, expuso durante 90 minutos un enorme muñeco inflable que representaba a un típico preso de Guantánamo (uniforme naranja, capucha negra y manos esposadas) en la montaña rusa Big Thunder, en una clara alusión a la violación de los derechos humanos sufridos en la cárcel estadounidense emplazada en territorio cubano, usando a la web como caja de resonancia, para denunciar las torturas a las que son sometidos los presos encarcelados allí, muchos de ellos sin juicio previo. Y en varias oportunidades volvió a manifestarse sobre ese tema (Fig. 94).



Fig. 94. Banksy, Graffiti con *stencil*, alusión a Guantánamo.
Imagen de archivo del website del artista: www.banksy.co.uk

Pero todo, —absolutamente todo— se mercantiliza y vende. Es una lucha constante y perdida contra el mercado, incluso los coleccionistas se llevan muros completos a las galerías y a sus colecciones particulares. Pero superando estas críticas sobre la idoneidad de comerciar con un arte anticapitalista, técnicamente se trata de un talentoso artista del graffiti, con una obra de fuerte contenido social, ácido, inteligente y mordaz.

Así, su gráfica subversiva le ha generado —con la misma intensidad—, tanto reacciones de la más absoluta devoción, como odios viscerales. Por un lado una prensa y los seguidores que lo admiran, permanecen expectantes ante cualquier nueva declaración u obra suya. Y por otro, como ya mencionamos, Peter Gibson, portavoz de la campaña *Keep Britain Tidy*, considera su obra, como la de otros graffiteros, como mero vandalismo.¹¹⁷ Igualmente, Diane Shakespeare, oficial de la misma organización, manifestó: "Nos preocupa que Banksy glorifique el arte de la calle, lo que es esencialmente vandalismo".¹¹⁸ Por su parte, Luis Jaume, experto en arte, considera que el apropiacionismo de Banksy es

¹¹⁷ "Arte y Cultura ¿Quién es Banksy?", <http://www.userpost/arte-cultura/quien-banksy>

¹¹⁸ SHILPA Shah, "The art of Banksy", Article Source: http://EzineArticles.com/?expert=Shilpa_Shah

conceptualmente vago, dirigido a un público no especializado ni crítico y que la ironía no lo convierte en artista.¹¹⁹

También lo critican por plasmar mensajes antisistema en barrios y edificios cuyos habitantes no los comparten. Así, a pesar de la fama que goza Banksy, de su talento, no deja de sufrir la pérdida de trabajos eliminados por la censura. De las numerosas muestras de arte callejero que había dejado en Bristol, aún persiste “*Desnudo*” (Fig. 95), obra que estuvo a punto de ser borrada, al final se consiguió salvarla; y es que la representación de un hombre desnudo colgado de la ventana de su amante en la pared del edificio de una clínica sexual en Park Street no fue del gusto de todos los paseantes ni de las autoridades.

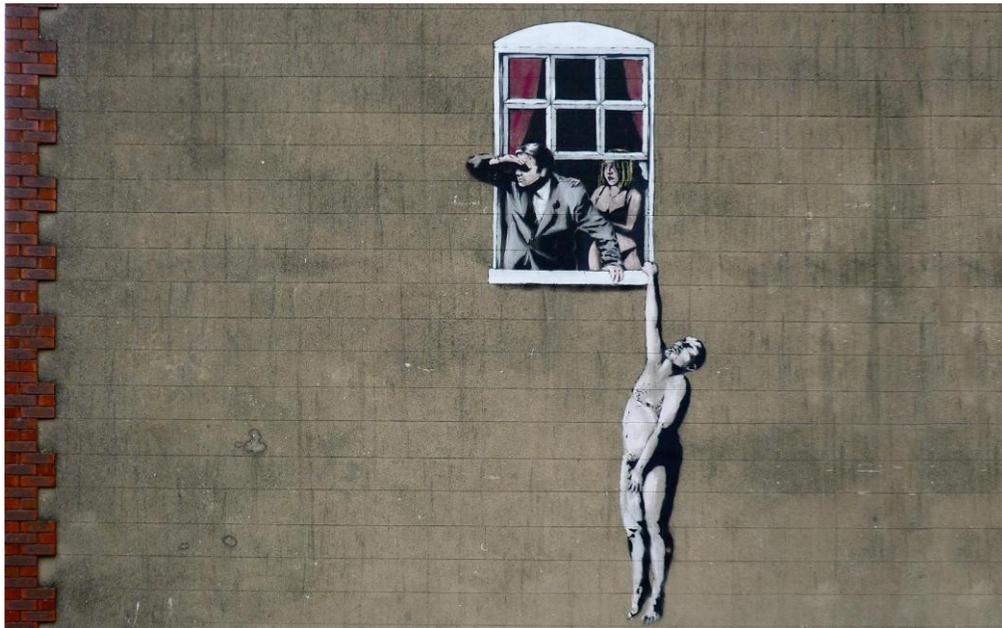


Fig. 95. Banksy, “*Desnudo*”. Stencil sobre muro. Fecha y dimensiones desconocidas.
Imagen de archivo del website del artista: www.banksy.co.uk

El problema para Banksy no termina ahí. Las personas y las casas de subastas pelean por las obras, donde llegan sus murales cuidadosamente extraídos de los muros. Los habitantes de Wood Green, barrio al norte de Londres, reclaman la devolución de un

¹¹⁹ *Ibidem.*

mural de Banksy que desapareció y pasó a figurar en el catálogo de una reconocida casa de subastas. En el mural se muestra a un niño sentado ante una máquina de coser, elaborando pequeñas banderas del Reino Unido.¹²⁰

"*Slave Labor (bunting boy)*" [Trabajo esclavo – el chico de los banderines] (Figs. 96 y 97) decoraba la pared de una tienda de una conocida cadena en el barrio mencionado. Éste, pasó a figurar en el catálogo de la casa de subastas Fine Art Auctions en Estados Unidos dentro de su colección "Arte moderno, contemporáneo y callejero", por un precio estimado entre 500.000 y 700.000 dólares. La empresa ha negado que proceda de un robo y afirma que el mural pertenece a "un conocido coleccionista" que ha firmado un contrato para asegurar que "todo está en orden" y que la obra saldrá a la venta con plenas garantías legales.¹²¹



Fig. 96. (Izq.) Banksy, El mural fue creado por el artista en el 2010 en Wood Green, Londres.
Fig. 97. (Der.) Lugar donde estuvo la obra. Imágenes de archivo del website del artista: www.banksy.co.uk

Por su parte, los vecinos de Wood Green, atónitos por la desaparición del mural, iniciaron una campaña en internet para pedir a Fine Art Auctions que detenga la subasta y devuelva la pieza a Londres, argumentando: "Banksy dio esa obra de arte libremente a la

¹²⁰ Por: EFE y Revista Arcadia Publicado el: 2013-02-18.

¹²¹ *Ibidem*.

comunidad, a la que se la han arrebatado para ser vendida con un enorme beneficio",¹²² indicó a una cadena británica una fuente del ayuntamiento de ese barrio. Igualmente, la tensión entre los habitantes de Wood Green y la reconocida casa de subastas pone en evidencia una discusión sobre el carácter mismo de la obra de Banksy y, en general, del arte callejero, y de la práctica artística contemporánea.

Como podemos percatarnos, la gráfica de Banksy ocasiona muchas problemáticas y sobre todo, reflexiones acerca de la práctica artística contemporánea sobre el mundo del arte y la estética actual. Por ello me parece necesario profundizar en las implicaciones de su obra, que si bien es sólo ejemplo de los tantos talentosos artistas del *street art*, podemos tomarlo como un caso prominente. Aunque ciertamente, Banksy es la punta del iceberg, el problema es más profundo de lo que podría parecer a primera vista.

En principio, el término "arte urbano" o "arte callejero", traducción de la expresión inglesa *street art*, hace referencia a todo el arte de la calle, frecuentemente ilegal. Éste engloba tanto al graffiti como a otras diversas formas de expresión artística que están concebidas para el espacio público. Desde mediados de los años 90 el término *Post-Graffiti* o, de forma más específica, *Street art* se utiliza para describir el trabajo de un conjunto heterogéneo de artistas que han desarrollado un modo de expresión artística en las calles mediante el uso de diversas técnicas gráficas, principalmente plantillas, pegatinas, o murales, que se alejan del famoso graffiti, y a menudo contienen un mensaje político.¹²³

El estarcido o *stencil* y la pintura en spray, es la forma en donde se puede encontrar mayor diversidad de estilos y búsquedas estéticas por los artistas del movimiento. Algunos de sus exponentes más reconocidos junto con Banksy, son John Fekner, Shepard Fairey, Blek le

¹²² *Ibidem*.

¹²³ *Apud*. MATHIESON, Eleanor & A. Tàpies, Xavier. (2009) "*Street Artists, The Complete Guide*". Londres: Graffito Books, pp. 23-37.

Rat, Bloo and Titi, Hadsawit, Blu. Aunque también en posters, podemos ver la evolución de este arte de la calle.¹²⁴

Al integrar sus elementos en lugares públicos bastante transitados, el arte callejero pretende sorprender a los espectadores. Suele tener un llamativo mensaje subversivo que critica a la sociedad con ironía e invita a la lucha social, la crítica política o, simplemente, a la reflexión. Sin embargo, existe cierto debate sobre los objetivos reales de los artistas que actualmente intervienen el espacio público.

No se pueden obviar los alcances que el *street art*, arte público y arte urbano han ocasionado en la misma manera de producir, distribuir, consumir y comprender el arte, porque marcan una división entre el modernismo y el posmodernismo. Al respecto podemos traer a colación a Frederic Jameson, quien señala las características fundamentales del posmodernismo en relación al modernismo, de las cuales me parece considerar las siguientes:

- El debilitamiento de la historicidad —tanto en nuestras relaciones con la historia oficial como en las nuevas formas de nuestra temporalidad privada— genera tanto una teoría, como una cultura de la imagen y un arte que se caracterizan por una nueva superficialidad.¹²⁵
- Algunos de los términos para el análisis de la producción cultural posmodernista son: Lo fortuito, lo heterogéneo, lo fragmentario, lo aleatorio, lo impensado, etc. Los posmodernismos han incorporado a la propia esencia del arte: los paisajes degradados, *feístas*, *kitch*, las series televisivas y cultura de publicidad, las películas de Hollywood de serie B, la llamada “paraliteratura”, lo popular, el street art, el graffiti, etc. Lo que Jameson llama: *El triunfo del populismo estético*.¹²⁶

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ Cfr. JAMESON, Fredric. (1991) *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, España: Paidós, pp.15-28.

¹²⁶ *Ibidem*.

- La proliferación de los códigos en las jergas disciplinarias y profesionales, los signos de afirmación étnica, sexual, racial o religiosa, y los emblemas de adhesión a subclases, constituye un fenómeno político y cultural que en el posmodernismo se encuentran mezcladas.¹²⁷

Así, el posmodernismo, pone énfasis en el carácter populista, en tanto que es un campo de fuerzas en el que han de abrirse paso impulsos culturales de muy diversas especies.

Si Banksy y demás representantes del *street art* han salido a la calle se debe fundamentalmente a que las experiencias artísticas en los últimos años parecen hacer al museo muy vulnerable a cierta clase de crítica social. Desde los años setenta Arthur Danto identifica que había todo tipo de razones —la mayor parte políticas—, para que los teóricos del arte pensarán en la muerte del museo, ya que ha sufrido transformaciones en la cuestión del papel que ha de jugar con las nuevas formas de expresión artística y la situación y la redefinición del papel social del museo contemporáneo.¹²⁸

De cierta manera, el museo ha dejado de ser la institución estética fundamental, porque el arte y la vida están más profundamente entrelazados de lo que admiten las convenciones del museo. A veces puede ser adueñado por ciertos grupos con intereses que pueden ser económicos, políticos e ideológicos. La experiencia estética y artística, no es privativa de los museos, sino que también tienen lugar fuera de éstos.

También en *El retorno de lo real*, Hal Foster plantea que a partir de los años 60, la institución del arte dejó de describirse únicamente en términos espaciales como el museo, el estudio, o la galería; porque el observador ya no pudo ser delimitado únicamente en términos fenomenológicos, ya que es un sujeto social marcado por diferencias

¹²⁷ *Ibidem.*

¹²⁸ Cfr. DANTO, Arthur. (1999) *Después del fin del arte*, España: Paidós, pp. 80-85.

económicas, étnicas, sexuales, etc. Y la presión de movimientos sociales, constituyeron una serie de desplazamientos en la ubicación del arte.¹²⁹

Este tipo de arte genera una interesante alteración de las limitaciones disciplinarias existentes debido al constante cambio de su discurso. Estas formas de producción y modos de expresión, coinciden en la utilización del espacio público. Este cambio en la práctica lleva consigo un cambio en la posición: el artista se convierte en un operador de signos más que en un productor de objetos de arte, y el espectador en un lector activo de mensajes más que en contemplador pasivo de la estética o en un consumidor de lo espectacular.

Vemos también que el arte público es un arte sin estilo, fuera de paradigma, y vinculado con contextos públicos y socio-culturales concretos a los que aporta significados estéticos, cívicos, comunicativos, funcionales, críticos y espaciales que expresan una mirada nueva. Si quisiéramos encontrar afinidades generales en estas creaciones serían: el abandonar el espacio del museo por la escena de las luchas simbólicas; abolir la orgullosa soledad del artista; una actitud militante y antifetichista que se apoya sobre la convicción de que el interés, la eficacia y el valor de una obra residen tanto en ella como en su entorno, en el proceso que implica su logro como también en la dinámica que pueda desencadenar; se apodera de la calle y abre nuevos espacios para el debate democrático en íntima relación con la experiencia personal.¹³⁰

El verdadero éxito del arte público consiste en desvelar la naturaleza política de todo espacio e ir más allá de la expresión individual dando pie a la formulación de estéticas críticas orientadas a la búsqueda consciente con efectos sociales y políticos.¹³¹ Así, el artista se encuentra con la urbe y su inevitable realidad, decide utilizar los hechos de

¹²⁹ Cfr. FOSTER, Hal. (2001) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, España: Akal, pp. 64-86.

¹³⁰ Cfr. LIPPARD, Lucy R. "Mirando alrededor: dónde estamos y donde podríamos estar", p. 61, en BLANCO, Paloma *et al.* (2001) *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. España: Ediciones Universidad de Salamanca.

¹³¹ *Apud.* FELSHIN, Nina, "¿Pero esto es arte?" El espíritu del arte como activismo", p. 85, en BLANCO, Paloma *et al.* (2001) *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. España: Ediciones Universidad de Salamanca.

todos los días como motivos artísticos. Al percatarse de alguna particularidad de la realidad, la coloca en el discurso del arte para desarrollar en él mismo y en el espectador, una postura crítica ante las cosas del mundo. El fin es, destruir el automatismo de la percepción para mejor comprenderla. Siguiendo los pasos de algunos artistas como Gran Gury y Group Material, David Ávalos, Elizabeth Sisco, el Taller de Arte Fronterizo, Peggy Diggs, y el colectivo *Guerrilla Girls*, entre otros, que se desplazaron de una concepción del espacio museístico como lugar para colgar o acomodar objetos, al espacio público como lugar de conflicto para llevar a cabo obras y proyectos que ambicionaban propiciar el desarrollo de un activismo cultural.



Fig. 98. Banksy, "Rickshaw-boy" (*Muchacho del carrito*). Fecha y dimensiones desconocidas.
Imagen de archivo del website del artista: www.banksy.co.uk

Las metodologías y las intenciones de estos artistas son muy diversas, y no constituyeron un movimiento sistemático, sin embargo, existe un hilo común que los atraviesa: poner en evidencia las configuraciones del poder y criticar la institución del arte y del espacio social como campo de batalla. Obras que aceptan y reclaman un público sin fronteras por el solo

hecho de situarse en una óptica pública. Cuestionan el lugar que ocupa el arte en la sociedad, buscan ampliar el público del arte, y traen consigo diversas consecuencias para el discurso, la producción, la distribución y el consumo de éste. Pues cuando se elige un lugar físico para la obra de arte fuera de la institución, lo que hace es acudir a su público.

En los años 90, se comenzó a discutir este tipo de obras en emplazamientos públicos que ya no tenían nada que ver con las estatuas de personajes o héroes que decoraban las grandes avenidas o plazas, ni con las esculturas que adornaban un edificio o un parque. En 1992, Arthur Danto escribió:

Lo que vemos hoy es un arte que busca con la gente un contacto más inmediato que el que permite el museo —arte en espacios públicos, pensado para sitios concretos—, mientras que el museo, por su parte, está luchando por adecuarse a las tremendas presiones que le llegan de dentro y de fuera del propio arte. Así pues, estamos asistiendo, a mi entender, a una triple transformación: en la creación del arte, en las instituciones del arte y en el público del arte.¹³²

Tal como lo describe Danto, el arte público generó diversas opciones: una de ellas fue haber generado una ruta directa para que se pudiesen mandar mensajes a través de la obra, e influir directa o indirectamente en la sociedad. Ahora lo que se tenía enfrente eran artistas que se movilizaban en torno a problemáticas como el conflicto nuclear, el fenómeno de las personas sin hogar, desigualdades económicas, o la censura y el abandono cada vez mayor de sectores de la sociedad que ya de por sí estaban marginados.

Lo cual repercute en una ruptura con toda clase de circuitos especializados al llevar el arte a las fábricas, los parques, los espacios públicos, en “sacar el arte a la calle”; a través de nuevos medios, soportes, y nuevas maneras de distribución del arte, como: publicaciones,

¹³² DANTO, *op. cit.* p. 73.

discos, grabaciones, medios audiovisuales, empleo de los medios de difusión masiva; incluso conferencias, coloquios, cursos, clases, y muchas otras formas de difusión “conceptual” del arte. Sin embargo, no se trata de extender el arte “culto” a una comunicación masiva, sino que su meta es que las masas tomen parte actuante en la dinámica cultural. Es un arte que ensaya nuevos recursos que enriquecen las posibilidades intrínsecas del arte en sí.



Figs. 99. a 106. Portadas de libros de y sobre Banksy.

En este sentido, podemos señalar que Banksy ha publicado por su cuenta varios libros con fotografías de su obra, lienzos y exposiciones en distintas ciudades, acompañando las imágenes con textos de un humor corrosivo y agudo. El primero es de 2001 y se titula *Banging your head against a brick wall* [Golpeando tu cabeza contra una pared de ladrillo], publicado totalmente en blanco y negro. Luego, en 2002, publica *Existencilism* (una simbiosis entre existencialism-existencialismo y stencil-plantilla). Le sigue *Cut it Out*

[*Ya basta!*], de 2004. En 2005, la editorial Random House publica *Banksy, Wall and Piece* [*Banksy, Muro y pieza*], libro que contiene una combinación de imágenes de sus tres libros previos, más algún material nuevo (Figs. 99-106).

Además, se han escrito dos libros sobre su obra: *Banksy Locations and Tours: A Collection of graffiti Locations and Photographs in London* [*Banksy Ubicaciones y Recorridos: Un conjunto de lugares de graffiti y Fotografías en Londres*], de Martin Bull, y *Banksy's Bristol: Home Sweet Home* [*El Bristol de Banksy: Hogar Dulce Hogar*], de Steve Wright, ambos del 2007. Ninguno de estos libros ha sido traducido aún al castellano. También en el año 2010, Banksy estrena su primer película como realizador cinematográfico, el documental *Exit Through the Gift Shop* [*Salga a través de la tienda de regalos*], en el que el protagonista Thierry Guetta, un aficionado a las grabaciones, conoce a Banksy gracias a la investigación que realizaba sobre el arte urbano y empieza a descubrir lo fascinante de la obra del artista callejero.

Estas estrategias han catalizado los impulsos estéticos, sociopolíticos y tecnológicos de los últimos cuarenta años, en un intento de desafiar, explorar o borrar las fronteras y las jerarquías que definen tradicionalmente la cultura, tal y como ésta es representada desde el poder. Por ello, la obra de Banksy, como la de otros artistas del *street art*, ponen contra la pared la hegemonía de la Historia del Arte, y dan paso a los Estudios visuales, que como observan Rampley¹³³ o Marchán Fiz, han logrado:

- Cuestionar la centralidad de la Historia del arte.
- Desbancar la Historia del arte como categoría privilegiada de análisis.
- Deslizarse de la supuesta objetividad de la Historia del arte, hacia una noción más inestable de subjetividad.

¹³³ Cfr. RAMPLEY, Matthew: "La amenaza fantasma: ¿La Cultura visual como fin de la historia del arte?", p. 56 en *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (2005) coord. José Luis Brea, Madrid: Akal.

- Superar las fronteras —que la modernidad se encargó de construir— entre las bellas artes y la cultura de masa popular.
- Sustituir a la Historia del arte como paradigma de la cultura visual. Ya que la Historia del arte ha sido una herramienta para la diseminación del buen gusto y un medio para asegurar el valor de mercado de las colecciones privadas.
- Rechazar cualquier tipo de privilegio entre las diferentes clases de imágenes.¹³⁴



Fig. 107. (Izq.) Stencil de Banksy. Fig. 108. (Der.) Muro intervenido por Banksy. Imagen obtenida de la web, fecha, ubicación y dimensiones desconocidas.

Lo cual, más que significar la derrota de la Historia del Arte, representa una alteración de las limitaciones disciplinarias existentes. Lo que es imprescindible aprender de los Estudios visuales es que la cultura visual no comienza —ni termina— con la enseñanza de las artes plásticas o visuales, sino que está presente a nuestro alrededor, en todo el contexto urbano, la arquitectura, los símbolos en la calle, las vestimentas, los objetos, la prensa, la publicidad, la televisión, el cine, los *comics*, la paraliteratura, etc.

¹³⁴ *Ibidem.*

De hecho, el sociólogo Pierre Bourdieu, ya había advertido que el “universalismo estético” es una ilusión. De la misma manera, John MacHale —citado por Marchan Fiz—, dice que: “el arte es un sector parcial de la imagen visual”.¹³⁵

4.3. La gráfica de Banksy involucrándonos en las problemáticas globales

Así, cuando el Arte abandonó la institución, se encontró con manifestaciones que ya circulaban en la calle y eran ejecutadas por personas no instruidas en arte. Este encuentro entre el gran Arte que salía a la calle y el arte que ya estaba en la calle: las vestimentas, los objetos, la prensa, la publicidad, el cine, los *comics*, el graffiti y otro *street art*, etc., generó una hibridación particular, tanto en sus formas como en sus conceptos y objetivos.

Lo anterior propició el inicio de ejercicios críticos para estimular —de diferentes maneras— la conciencia de los individuos. Así, surgieron obras con preocupaciones de tipo social: sobre las desigualdades económicas, el racismo, la problemática de la gente sin hogar, la educación, o la violencia. Desde esta otra trinchera, el artista generó la posibilidad de efectuar críticas a la institución del arte, al mundo capitalista, por ejemplo. De esta manera, el artista comenzó a trabajar en espacios fuera de las galerías o museos, porque su mensaje ahora dependía de un contexto social abierto y buscaba llegar a un público mucho más amplio que el que acudía al museo.

Pero no se trató de que estos nuevos artistas —que desbordaron las fronteras de los circuitos especializados al llevar el arte a las fábricas, a los parques o a los espacios públicos— extendieran el Arte Culto a una comunicación masiva, sino de que las masas tomaran parte actuante en la dinámica cultural. De esta manera se gestaba un arte con nuevos recursos que enriquecieron las posibilidades intrínsecas del arte en sí, pues

¹³⁵ *Apud.* MARCHÁN Fiz, Simón “La artes frente a la Cultura visual. Notas para una genealogía en la penumbra”, en *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (2005) coord. José Luis Brea, Madrid: Akal.

renovaron la conciencia del rol político del arte, expandiendo sus intervenciones por todo el espacio social.

Estos diversos sucesos modificaron la misma concepción de arte, y el artista decidió bajar de su pedestal para involucrarse en los problemas sociales en los cuales él estaba inmerso. En el caso de Banksy, se ven manifestadas irónicas figuras que se burlan de la política o de la moral. Todo ello con el objetivo de mostrar que: *"El arte no será ni la belleza ni la novedad, el arte será la eficacia y la perturbación"*.¹³⁶

A través de sus estenciles, sus obras están cargadas de críticas acerbas al *establishment*, algunas con mensajes políticamente subversivos, como el de las niñas abrazando bombas, pájaros que destrozan cámaras de seguridad o aquella que muestra a Jesucristo crucificado con bolsas de compras colgando en cada una de sus manos, poniendo en claro que hoy se ha hecho de la religión una gran industria comercial, como una conducta masiva a escala social. Al respecto señala en su libro *Wall and Piece*: "No podemos hacer nada para cambiar al mundo hasta que el capitalismo quiebre. Mientras tanto podemos ir de shopping y consolarnos."¹³⁷ También, entre sus imágenes, puede verse un militar pidiéndole documentos o pasaporte a una mula; un policía registrando a una niña (Fig. 109); o una niña que registra a un militar (Fig. 110).

¹³⁶ Cita tomada de la Web oficial de Banksy: www.banksy.co.uk

¹³⁷ Banksy, *"Wall and Piece"* pág 204.



Fig. 109. Banksy, “Policía registrando a niña”. Stencil, fecha y dimensiones desconocidas.

Fig.110. Banksy, “Niña registrando a militar”. Stencil, fecha y dimensiones desconocidas.

Imágenes de archivo del website del artista: www.banksy.co.uk

En su página web estuvo exhibido —a modo de manifiesto— un extracto del diario del teniente Mervin Willett Gonin, quien estuvo entre los primeros soldados británicos que liberaron el campo de concentración nazi Bergen-Belsen en la Segunda Guerra Mundial. Allí relata un episodio acerca de la llegada de un cargamento de lápiz labial al campo:

No era en absoluto lo que nosotros queríamos: gritábamos por cientos y miles de otras cosas y no sé quién pudo haber pedido lápiz labial. Me encantaría poder descubrir quién lo hizo, porque fue la acción de un genio, pura lucidez sin adulterar. Creo que nada hizo más por esos internos que el pintalabios. Las mujeres se veían acostadas en la cama sin sábanas ni camisón, pero con labios en rojo escarlata, uno las veía dando vueltas por ahí con nada excepto una manta sobre sus hombros, pero con labios en rojo escarlata. Incluso, vi una mujer muerta en la mesa post mortem, aferrando con su mano un lápiz de labios. Al fin alguien había hecho algo para hacerlos individuos de nuevo, ahora eran alguien, ya no meramente un número tatuado en el brazo. Al fin podían interesarse

genuinamente en su aspecto. Ese pintalabios empezó a devolverles su humanidad.¹³⁸



Fig. 111. Banksy. Fecha y dimensiones desconocidas.
Imagen de archivo del website del artista: www.banksy.co.uk

Con esta cita, Banksy buscaba homenajear a los judíos en los campos de concentración, víctimas de los nazis alemanes. Paradójicamente, después hablaba de los palestinos ahora víctimas de los judíos. En agosto de 2005, Banksy realizó murales sobre el vergonzoso Muro de Cisjordania, construido por el Estado Israel para separar su ilegítimo territorio de Palestina. Banksy criticaba el terrorismo del Estado israelí, pintando sobre este muro declarado ilegal por la Corte Internacional de La Haya, para denunciar ante el mundo que Israel ha convertido a Palestina en la mayor cárcel al aire libre del mundo. Y, cual graffitero urbano, ha dejado varias obras mordaces e ingeniosas en el ilegal muro,

¹³⁸ Cita tomada del sitio oficial de Banksy: www.banksy.co.uk

recordemos que, como ocurrió con el muro de Berlín —cuando éste fue derribado—, estaba completamente lleno de pintas y murales. (Fig. 112)



Fig. 112. Banksy, graffiti en Palestina. Stencil, 2005. Dimensiones desconocidas.
Imagen de archivo del website del artista: www.banksy.co.uk

Banksy intenta dejar ver la verdad al desnudo: la violencia y la diferenciación social que generan las políticas globalizantes capitalistas, raciales y religiosas. Luchador incansable contra la injusticia social y figura capital de la plástica postmoderna, Banksy no desaprovechó la oportunidad para hacerse presente en los pasados Juegos Olímpicos de Londres en 2012, y ahora se confirma que tuvo una “visita” por Chiapas donde jugó fútbol con los miembros del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en 2001.¹³⁹

¹³⁹ Recientemente se publicó el libro “Freedom Through Football: The Story Of The Easton Cowboys & Cowgirls” en donde se confirma la primera fotografía tomada a Banksy mientras realizaba un graffiti en Chiapas, México en 2001. (publican-imagenes-de-banksy-en-torneo-de-futbol-en-mexico,5c0faaa9d80e9310VgnVCM3000009acceb0aRCRD.html)



Fig. 113. Banksy, graffiti para el EZLN. 2001. Stencil sobre muro. Dimensiones desconocidas.

El motivo por el que Banksy se unió al equipo de fútbol *Easton Cowboys and Cowgirls* (*Vaqueros y vaqueras de Easton*) fue por su “dimensión política y [porque] se califican como un grupo antiracista, antisexista y con ese mensaje buscan que más gente llegue, sin importar si saben o no jugar fútbol”.¹⁴⁰ Además de tener la oportunidad de chutar con los miembros del EZLN, no dejó ir la ocasión y plasmó su sello en una serie de murales que conjuntaron la situación en México (Fig. 113).

Por otro lado, el mundo del espectáculo y la publicidad, también son un blanco para los ataques gráficos de Banksy:

Desde los autobuses lanzan mensajes frívolos, que insinúan que no eres lo suficientemente sexy, y que todo lo divertido está ocurriendo en otro lugar. Desde la televisión hacen que tu novia sienta que no da la talla. Tienen acceso a la tecnología más sofisticada del mundo y te intimidan con ella: Ellos son los publicistas, y se están riendo de ti.¹⁴¹

¹⁴⁰ *Ibidem.*

¹⁴¹ Cita tomada de la Web oficial de Banksy: www.banksy.co.uk

A finales de 2006, Banksy reemplazó más de quinientas copias de CD's de Paris Hilton de varias disquerías londinenses, por otros similares, pero con remixes propios titulados "¿Por qué soy famosa?", "¿Qué he hecho yo?" y "¿Para qué sirvo?". Además cambió las fotografías de la portada del disco y de la gráfica interna por unas donde aparecía Paris con cabeza de perro. (Fig. 114)



Fig. 114. Gráficos de CD de Paris Hilton intervenidos por Banksy. Serigrafía. Imagen de archivo del website del artista: www.banksy.co.uk

Sus ataques gráficos no terminan ahí. En una de sus últimas exposiciones Banksy presentó una instalación en Los Ángeles, titulada *Barely Legal (Casi Legal)* (Fig. 115), invitó a una multitud de famosos, artistas del espectáculo como Angelina Jolie, Brad Pitt y Keanu Reeves. En la muestra, había un elefante pintado del mismo color que el empapelado de la pared. Al ingresar, los invitados recibían un texto, que resume muy bien toda la carga crítica de su obra, en éste se leía:

Hay un elefante en la habitación. Hay un problema sobre el cual nunca hablamos. El hecho es que la vida no se está volviendo más justa y que 1.7 mil millones de personas no acceden al agua potable, y 2 mil millones viven por debajo de la línea de pobreza. Para colmo, cada día, cientos de personas se enferman por artistas

idiotas que muestran sus obras y dicen que el mundo anda muy mal pero no hacen nada al respecto. ¿Alguien desea una copa de vino gratis?¹⁴²



Fig. 115. Banksy, “Barely legal” (*Casi legal*). Instalación. Fecha y dimensiones desconocidas. Imagen de archivo del website del artista: www.banksy.co.uk

La escena quería graficar la pobreza: está tan a la vista, que preferimos no verla. Por obras como ésta, sin duda, este activista gráfico no teme poner el dedo en la llaga de los problemas sociales; es considerado como el “*artista del pueblo*” por hablar con imágenes de los conflictos del mundo posmoderno. Seguramente, su obra seguirá provocando ásperas batallas, éticas y estéticas; cada vez que alguna de sus imágenes gráficas aparezca: fresca, brillante, furiosa, en cualquier muro de alguna ciudad del mundo, y, en tanto, continúe aprovechando las nuevas posibilidades de la gráfica en el arte contemporáneo.

¹⁴² Texto tomado del website del artista: www.banksy.co.uk

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

I.

A lo largo de la presente tesis, se propuso el argumento que hacer arte significa más que sólo elaborar objetos de contemplación o de expresión, en tanto que significa tener innumerables posibilidades de investigación cultural, social, o política, entre otras. De hecho, el arte contemporáneo —en términos generales—, no da la espalda a las problemáticas sociales, al contrario, se involucra y procura dar cuenta de ello. Pensamos además, que hay una realidad más compleja que el simple objeto, como los factores que vinculan al arte con su momento histórico. Y más allá de ver la obra como mero testimonio del productor, el arte es un hecho social, con posibilidades de reflexión intelectual y colectiva.

Por más que sea válidamente atractivo, hay que cuestionar el folklorismo, los nacionalismos, o los localismos que imperan en los argumentos tradicionalistas. Habría que estimular el situarnos en lo global, lo internacional y lo cosmopolita, sin que ello implique que se no parta de las tradicionales técnicas del arte.

II.

Se procuró mantener en todo momento el principal objetivo: la mejor comprensión de lo que sucede hoy en día con las prácticas artísticas, particularmente desde el ámbito de la gráfica que es el área en la que me especializo. Para lo cual, se expusieron tres casos actuales —Kara Walker, Carlos Amorales y Banksy— que a nuestro parecer, son representativos por la coherencia con su obra y con los tiempos que corren. Pero sobre todo, porque más que descartar la gráfica en sí misma, rebasaron el soporte que la contenía para generar nuevas posibilidades, por ejemplo en las instalaciones de Walker, en los archivos digitales de Amorales, o en el arte público de Banksy; confirmando que

efectivamente era hora de prestar atención a diferentes propuestas, más allá de las soluciones tradicionales.

Además, como se argumentó en la investigación, los artistas analizados responden a las necesidades actuales, ya que no sólo se apropian de las gráficas tradicionales o manuales, sino que recurren a nuevos procesos estético-plásticos y elementos gráficos resignificándolos. Tal como vimos en las enormes impresiones en vinil recortado de las siluetas que Kara Walker utiliza para sus instalaciones o intervenciones; donde cubre extensos muros de personajes que nos hablan de procesos raciales en la representación de los genotipos en el cine, o la televisión, pero también en el arte y la cultura, particularmente en Estados Unidos.

Asimismo, estos artistas se benefician de las virtudes tecnológicas y de sus nuevas particularidades materiales; como vimos en el “Archivo líquido” de Carlos Amoraes, donde el dibujo constituye la materia base de la que van surgiendo archivos digitales con todo un repertorio de imágenes que luego reproduce en un sinfín de medios que van desde una instalación hasta cortometrajes de animación, con los que rebasa los límites preconcebidos de la gráfica y el dibujo como medio; haciendo énfasis en el uso interactivo de las nuevas tecnologías. O, como en el caso de Banksy, cuando utiliza imágenes de los medios de comunicación y las interviene para modificar su significado.

Observar estos cambios, permite demostrar que la obra de estos artistas ha dado pauta para el desarrollo de una gráfica múltiple, ya que indagan teórica y empíricamente en su mejora sustancial, haciendo uso de novedosas disposiciones gráficas que nos instan a valorar la actual utilización de la imagen, asumiendo que las constantes evoluciones favorecen este proceso cambiante, y que en su innegable transdisciplinariedad, amplían las posibilidades de este campo artístico.

Dichos avances, están aunados a intereses sobre actuales problemáticas sociales; por ejemplo, tal como se expuso: Kara Walker habla sobre cuestiones de racismo irresueltas; Carlos Amorales sobre la globalización; o Banksy sobre las injusticias sociales, las guerras o el neoliberalismo. Podríamos decir que —en general— nos muestran una obra gráfica dirigida hacia la crítica y la reflexión social. Pero los tres coinciden en que el arte es una realidad más compleja que la imagen o el simple objeto, porque está vinculado con su realidad histórica, y ligado a un orden global.

Esta intensa búsqueda por la experimentación material y de investigación social, así como el estallido del campo digital y el florecimiento tecnológico que los artistas ajustan a sus nuevos modos de producción, han repercutido en nuevos acercamientos e interpretaciones de las obras de arte. Por ello parece inminente y necesario generar nuevas narrativas, nuevas escrituras, nuevas enseñanzas que vayan a la par de dichos cambios. Adentrándonos en otros terrenos, no sólo del arte y la cultura, sino también en la historia, la sociología, u otras disciplinas.

III.

Por lo anteriormente expuesto, además de las técnicas, consideramos pertinente abordar dichos temas y los contenidos de las obras. En este contexto, fue necesario apuntar una nueva concepción de la gráfica, que diera lugar también a un nuevo vocabulario. Y se debe a diversos factores que se fueron formulando y comprobando a lo largo toda la investigación:

- 1) No hay un concepto cerrado de gráfica, sino una constante redefinición y nuevas posibilidades.

- 2) La sociedad actual exige cada vez una mayor participación activa del individuo en el mundo del arte. No el privilegio de unos pocos. La asequibilidad de la gráfica, incluso formalmente, permite esta relación.
- 3) El espectador actual, además de la contemplación, se interesa en la intencionalidad del artista, en el tema que aborda y en el sentido de las obras.
- 4) Las técnicas gráficas pueden ser adecuadas a estéticas contemporáneas, pero no sólo como medios de reproducción tradicionales, sus exigencias y valores propios están a disposición de la creación artística actual.
- 5) Actualmente, la estética de la obra de arte no está solamente en el manejo de los materiales del arte, sino en la precisión de los significados y en los temas que se abordan.

Consideramos que estas cinco formulaciones, aportan una nueva visión de la gráfica, y —contextualizándonos en el Posgrado de nuestra Facultad de Artes y Diseño—, ofrecer a los alumnos el estímulo para aprovechar las posibilidades de la gráfica como medio para su propia producción, hacia apuestas artísticas que correspondan más acertadamente con las demandas del arte contemporáneo y la historia misma, ampliando el uso y el concepto de la gráfica; sin por ello abandonar necesariamente el terreno de la gráfica, sino desarrollando otras posibilidades como las expuestas en esta investigación.

IV.

Dichas formulaciones contenidas en la tesis *Nuevas posibilidades de la gráfica en el arte contemporáneo. En la obra de Kara Walker, Carlos Amorales, y Banksy* permitieron plantear que el campo de posibilidades para la gráfica se extiende hacia diversas formas y

medios, que enriquecen nuestra comprensión tanto sobre la obra gráfica como sobre las producciones artísticas contemporáneas.

Es otro aporte de la presente tesis, ofrecer al lector un panorama de cómo en los últimos años hemos asistido a la eclosión de obras gráficas como otra forma genuina de creación, que utiliza sus propios códigos y sus propios procedimientos. Los artistas estudiados han hecho evolucionar la obra gráfica contemporánea notablemente. De igual modo, se vislumbró cómo han ido apareciendo los medios digitales, diferente software de tratamiento de imágenes, impresoras y diversos procedimientos para la transferencia de imágenes a distintos soportes y como herramientas fundamentales para fines artísticos.

Esclareciendo así, que la obra gráfica se ha adaptado a este desarrollo, recurriendo de manera natural a las nuevas posibilidades que se le ofrecen, integrándolas en sus propios procesos técnicos o produciendo obras en simbiosis con estos nuevos medios informáticos. Ya que lo digital, el desarrollo de lo audiovisual, de internet, las nuevas tecnologías, benefician enormemente la práctica artística a la vez que suponen una auténtica revolución para el arte contemporáneo.

V.

Así, el documento final, es un argumento de cómo la gráfica ha ido ganando terreno como disciplina, pero disolviendo las antiguas creencias acerca de su disposición artesanal y escasez creativa; dirigiéndose hacia la incorporación de las nuevas tecnologías, permitiendo una expansión de sus usos, donde el continuo descubrimiento de nuevos productos y materiales irremediablemente ha provocado una mayor versatilidad y rapidez en el proceso creativo. Generando nuevas estéticas consecuentes a las características de esos materiales y nuevas tecnologías. De esta manera, ofrecemos esta perspectiva que nos permite visualizar cómo han proliferado obras propias de estas prácticas gráficas, que han influido en gran medida dentro del campo artístico.

Todos estos cambios expuestos en la tesis, buscan generar una profundización teórica para actualizar sus conceptos, que impliquen un reajuste de su composición semántica como lenguaje y recurso expresivo, que vaya de la arraigada tradición a las nuevas realidades creativas que constituyen la industria y las tecnologías actuales. Ya que estas revoluciones, repercuten en una ampliación incontable de opciones plásticas dentro de la obra gráfica, de las que tenemos que hacer uso.

Por ello, insistimos en que la gráfica puede hacer uso de diversos lenguajes en el ámbito artístico en general, coexistiendo en nuevos entornos; una gráfica viva que deje entrever un resurgimiento sustancial dada sus inmensas posibilidades en los tiempos actuales.

Por ello, es de suma importancia estudiar la obra de estos artistas que han logrado llevar la gráfica a posibilidades por demás enriquecedoras para el mismo desarrollo del arte. Porque en su conjunto, su obra, nos hace observar que la gráfica aún tiene mucho que decir, desde ubicaciones particulares que se alojan en las dinámicas más actuales de las artes, adhiriéndose a tendencias más conceptuales, sociales y reflexivas, con nuevas formas estéticas.

En definitiva, la gráfica ha generado nuevas opciones para el artista en la contemporaneidad y hay que aprovecharlas. Así, la gráfica, debe involucrarse en nuevas propuestas artísticas, fundiéndose con innovadoras prácticas, que aun haciendo uso de las acostumbradas técnicas de reproducción, amplíen por mucho sus parámetros y reconsideren sus términos para adecuarlos al presente. De igual manera, la diversidad existente en la adaptación gráfica, debería tener una visión multidisciplinar o transdisciplinar, lo que permitiría incorporar ámbitos tan diferentes como el performance, el diseño gráfico, el arte y la política, entre muchos otros.

VI.

Finalmente reconocemos que quedaron algunos otros aspectos que atender, lo cual no es una falta de la tesis sino el camino abierto a futuras investigaciones. Faltó por ejemplo, hablar más de lo que ocurre con la gráfica en el ámbito nacional, entendiendo este como un espacio internacional y cosmopolita de experimentación, para no caer en nacionalismos. Aunque Amorales es un excelente ejemplo, se requerirían varias otras investigaciones que dieran cuenta de las novedosas propuestas de otros varios jóvenes artistas.

Sobre todo, hay que darse a la tarea de realizar más estudios sobre gráfica contemporánea y arte actual en general, insistimos en la conveniencia de darle la bienvenida a las actuales propuestas que se van generando en términos de diseño y cultura, así como a las *Nuevas posibilidades de la gráfica en el arte contemporáneo*.

FUENTES DE CONSULTA

Bibliografía:

- BAUDRILLARD, Jean. (1977). *La ilusión y la desilusión estéticas*. Caracas: Monte Ávila.
- BAUMAN, Zygmunt. (2007). *Miedo líquido: La sociedad contemporánea y sus temores*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- _____. (1999). *Modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (2005). *Amor líquido: Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (2006). *Vida líquida*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- _____. (2007). *Arte, ¿líquido?* Madrid: Sequitur.
- _____. (2007). *Tiempos líquidos*. Barcelona: Tusquets.
- BECK, Ulrich (2006). *La sociedad del riesgo global*. Madrid: Siglo XX.
- BENJAMIN, Walter. (1973) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Madrid: Taurus.
- BERGER, Maurice. (1999) *White Lies Race and the Myths of Whiteness*. Farrar. Straus y Giroux.
- BERMAN, Marshall. (1991). *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XX.
- BROCOLI. (2007). *Arte por Naturaleza. Plush y Arte Callejero*. Santiago: Universidad UNIACC.
- BULL, Martin. (2006). *Banksy Locations and Tours: A Collection of graffiti. Locations and Photographs in London*.
- CABEZAS, L. (2005) *Los nombres del dibujo*. Madrid: Cátedra.
- CASTORIADIS, Cornelius. "Reflexiones en torno al racismo", Memorias del Coloquio "Inconsciente y cambio social", de la Association pour la Recherche et l'Intervention Psychologiques, Francia, marzo de 1985.
- CIRLOT, Lourdes. (1988) *Las claves de las vanguardias artísticas en el siglo XX*. Ariel.
- CONNOR, Steven. (1996) *Cultura posmoderna. Una introducción a la teoría de la contemporaneidad*, Madrid: Akal.
- CRIMP, Douglas. (1998). *La posmodernidad*, México: Cairos.
- DANTO, Arthur C. (1999) *El arte después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, España: Paidós.
- DAWSON, John. (1982) *Guía completa de Grabado e Impresión. Técnicas y materiales*. Madrid: Blume.
- DERRIDA, Jacques. (1989) *La mitología blanca. Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.

- FANON, Frantz. (1986) *Black Skin, White Masks*, introducción de BHABHA, Homi K., Londres: Pluto.
- FOSTER, Hal. (2001) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. España: Akal.
- GIDDENS, Anthony. (1999). *Un mundo desbocado: los efectos de la globalización en nuestras vidas*, Runaway World.
- GROSENICK, Uta. (2005) *Women artists, mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, Madrid: Taschen.
- IVINS, W. M. (1975) *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- JAMESON, Fredric. (1991) *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. España: Paidós.
- LYOTARD, Jean François. (1990) *La condición posmoderna*, México: Rei.
- MARTÍNEZ, Moro Juan. (2008) *Un ensayo sobre grabado (a principios del siglo XXI)*. México: ENAP/UNAM, Col. Espiral.
- MATHIESON Eleanor & A. Tàpies, Xavier. (2009) "*Street Artists, The Complete Guide*". Graffito Books, Londres.
- MELOT, Michel. (1984) *El Grabado: historia de un arte*. Barcelona: Carrogio.
- MOLES, A., Janiszewki, L. (1992) *Grafismo Funcional*. Barcelona: Ceac.
- MUNARI, Bruno. (1968) *El Arte como Oficio*. Barcelona: Labor
- PAZ, Octavio. (2003) *Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp*, Madrid: Alianza.
- RAMÍREZ, J.A. (1981) *Medios de masas e historia del arte*. Madrid: Cátedra. Cuadernos Arte.
- RUBIO, Martínez Mariano. (1979) *Ayer y hoy del grabado y sistemas de estampación: conceptos fundamentales, historia y técnica*. Tarragona: Tarraco.
- RUSH, M. (2002). *Nuevas expresiones artísticas a finales del siglo XX*. Barcelona: Destino.
- SAID.E.W. (1997) *Descolonizar la Mente*. Txalaparta: Nafarroa.
- TAYLOR, Brandon. (2000) *Arte hoy*, Madrid: Akal.
- TRIBE, M.; Jana, R. (2006). *Arte y nuevas tecnologías*. Barcelona: Taschen
- VIVES, Rosa. (1994) *Del cobre al papel: la imagen multiplicada. El conocimiento de las estampas*. Barcelona: Icaria.
- WALDE, Claudia. (2007) *Sticker City: Paper Graffiti Art*. Thames & Hudson.
- WALLIS, Brian. (2001) *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal.
- WRIGHT, Steve. (2007) *Banksy's Bristol: Home Sweet Home*.

YOUNG, Robert J. C. (2008) "Nuevo recorrido por (las) Mitologías Blancas", incluido en Estudios postcoloniales. Ensayos fundamentales, Queimada Gráficas: Madrid.

Catálogos

AMORALES, Carlos. *Archivo Líquido: ¿Por qué temer al futuro?*, México, UNAM, 2007.

BANKSY. (2001). *Banging your head against a brick wall*.

BANKSY. (2002). *Existencilism*.

BANKSY. (2004). *Cut it Out*.

BANKSY. (2005) *Wall and Piece*. London: Random House.

D'ARCY, David. "Kara Walker Kicks Up a Storm" *Modern Painters* (Abril, 2006).

WALKER, Kara /The black road / [Catálogo de exposición, Fernando Francés, Comisario]. Málaga : CAC Málaga, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 2008.

Artículos:

ALCALÁ, J. R. "Explorando el laberinto. Gráfica, estampa y grabado en la sociedad digital", en la revista *Grabado y Edición*, núm. 3, (julio), 2006, pp. 6-16. Madrid, España.

"Carlos Amoraes: Dark Mirror". Irish Museum of Modern Art. Retrieved 2010-07-25.

"Carlos Amoraes: Liquid Archive –Why Fear The Future?– Art". Published Art Bookshop. Retrieved 2010-07-25.

"Haber's Art Reviews: Urs Fischer, Carlos Amoraes, and Mike Nelson". Haberarts.com. Retrieved 2010-07-25.

"Cavernícolas en el supermercado", en *El Mundo*, 19 de mayo de 2005. www.elmundo.es
<http://www.elmundo.es/elmundo/2005/05/19/cultura/1116496694.html>

Diario español: 20minutos.es. 20.04.2007: "Empleados de limpieza londinenses borran un grafiti de 400.000 euros".

<http://www.20minutos.es/noticia/225636/0/grafiti/londres/error/>

FELSHIN, Nina. "¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo", pp. 75-90 en BLANCO, Paloma *et al.* (2001) *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. España: Ediciones Universidad de Salamanca.

HERING Torres, Max S. "Raza: variables históricas", *Revista de estudios Sociales*, No. 26. Universidad de Los Andes, Abril de 2007. Páginas 16-27.

KAZANJIAN, Dodie. "Cut it Out," *Vogue* (Mayo, 2005).

LARA, J. "Nuevos tiempos para el grabado contemporáneo" en la revista *Grabado y Edición*, núm. 3, (julio), 2006, pp. 34 -37. Madrid, España.

LIPPARD, Lucy R. "Mirando alrededor: dónde estamos y donde podríamos estar", pp. 51-71, en BLANCO, Paloma *et al.* (2001) *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. España: Ediciones Universidad de Salamanca.

MARCHÁN Fiz, Simón "La artes frente a la Cultura visual. Notas para una genealogía en la penumbra", pp. 75-90, en *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (2005) coord. José Luis Brea, Madrid: Akal.

SZABO, Julia. "Kara Walker's Shock Art," *New York Times Magazine* 146, no. 50740 (marzo 1997).

WALKER, Hamza. "Kara Walker: Cut it Out," *NKA: Journal of Contemporary African Art*, no. 11/12 (Fall/Winter 2000).

RAMPLEY, Matthew: "La amenaza fantasma: ¿La Cultura visual como fin de la historia del arte?", pp. 39-57, en *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (2005) coord. José Luis Brea, Madrid: Akal.

Recursos web:

Arte y Cultura ¿Quién es Banksy?, <http://www.userpost/arte-cultura/quien-banksy>

D' ACOSTA, Sema. (2008) <http://www.elcultural.es/revista/arte/Kara-Walker-carrusel-de-sombras-perversas/23595>

Diccionario de la Real Academia Española online:
<http://www.rae.es/RAE/Noticias.nsf/Home?ReadForm>

FERENZ, Jacobs. "Global street art: Invader ha estado aquí", en la revista digital de ensayo, crítica e historia del arte *Crítica.cl*. Publicado el 11 de diciembre de 2012 desde:
<http://critica.cl/artes-visuales/global-street-art-invader-ha-estado-aqui>

GARRETT, Shawn-Marie. "Return of the Repressed,"
<http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/theater/v032/32.2garrett.html>

CARRATALÁ, Lourdes. "*Banksy, guerrillero*", *Aparte Magazine*, el 16 de junio de 2011.
<http://www.apartemagazine.es/2011/06/banksy-guerrillero/>

JIMÉNEZ Barca, Antonio "Tras las huellas de Banksy, El grafitero más famoso del mundo sigue siendo anónimo" en *El País*, 2 de marzo de 2008.
http://elpais.com/diario/2008/03/02/cultura/1204412401_850215.html

LUNA, M. "Las situaciones extremas de la sociedad y el arte actual", en la revista digital de ensayo, crítica e historia del arte *Crítica.cl*. Publicado el 5 de mayo de 2008 desde:
http://www.critica.cl/html/luna_02.htm.

MACMASTERS, Merry. "Falta en México debate sobre racismo y sexismo, asegura Mónica Mayer" <http://noticias.universia.net.mx/ciencia-nn-tt/noticia/2005/06/07/94129/falta-mexico-debate-racismo-sexismo-asegura-monica-mayer.html>

Sebastián Vázquez; el aerosol es un arma cargada de futuro, Viva la Radio, última consulta octubre de 2012. En <http://www.vivalaradio.org/comunicacion-alternativa/grafica-TV-espacio/07banksy.html>

Shilpa Shah, "The art of Banksy", Article Source:
http://EzineArticles.com/?expert=Shilpa_Shah

Website oficial de Banksy: www.banksy.co.uk