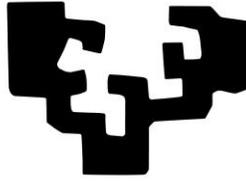


eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

ARTE URBANO: DEL GRAFITI AL *STREET* *ART*

Alumno: Gaizka Amaro Murillo

Trabajo de Fin de Grado

Grado: Historia del Arte

Curso académico: 2017-2018

Tutora: Eva Diez Patón

Departamento: Historia del Arte y Música

ÍNDICE

1. RESUMEN	4
2. INTRODUCCIÓN	5
3. EL GRAFITI	7
3.1. Concepto	7
3.2. Desarrollo	8
3.2.1. Filadelfia: La creación del grafiti estadounidense (1960-1971)	9
3.2.2. Nueva York: El movimiento del grafiti se consolida (1969-1977)	11
3.2.3. El reconocimiento artístico del grafiti (1978-1984)	14
4. EL GRAFITI LLEGA A EUROPA	17
4.1. Las primeras manifestaciones de arte urbano	17
4.2. El contacto artístico de Europa con Estados Unidos	18
4.3. El grafiti estadounidense en los museos europeos	19
5. LA ACTUALIDAD EN EL ARTE URBANO: <i>STREET ART</i>	21
5.1. ¿Qué es el <i>Street Art</i> ?	21
5.2. Las diferentes prácticas de <i>Street Art</i>	23
5.2.1. El uso del <i>stencil</i> o la plantilla	23
5.2.2. El contacto con otras prácticas y culturas: El muralismo	24
5.2.3. Una práctica poco habitual: El mosaico	25
5.2.4. <i>El sticker art</i> y el cartel	26
5.2.5. El <i>adbusting</i> o el boicot a los anuncios publicitarios	27

6. CONCLUSIÓN	29
7. BIBLIOGRAFÍA	31
7.1. Webgrafía	32
8. ANEXO FOTOGRÁFICO	34

1. RESUMEN

El siguiente trabajo analiza el desarrollo del arte urbano hasta la actualidad. En un principio, el término principal que se utilizaba para denominar cualquier acción artística dentro de la vía urbana era el de “*grafiti*”. El movimiento surge, paralelamente, en la década de los 60 en dos continentes diferentes, América y Europa.

La primera escena aparece en Estados Unidos, concretamente en Filadelfia, y el primero en estampar una firma en una pared es Cornbread. En los 70, el movimiento se propaga a Nueva York donde aparecen nuevos artistas y con ellos, nuevos estilos y soportes para realizar grafiti. La gran cantidad de artistas que se involucran con esta práctica causa dos acontecimientos muy importantes: la guerra de estilos y el *subway art*. Phase 2 es el artista más representativo de estos años por ser el precursor de distintos estilos como el *wild style*. La segunda escena aparece en Francia, concretamente en París, donde el grafiti se realiza con la técnica de la plantilla y con el objetivo de transmitir un mensaje usando recursos como la ironía o el humor.

A partir de los 80, instituciones museísticas y galerías se interesan por el fenómeno artístico del grafiti, creando un impacto mediático. Tras las primeras exposiciones en Nueva York, las galerías más importantes de Países Bajos e Italia decidieron importarlo a Europa. Así, el grafiti y sus creadores obtuvieron el reconocimiento artístico de la época.

En los 90, después de instalarse en Europa, algunos artistas comenzaron a mezclar las técnicas de grafiti de ambos continentes con otros movimientos contraculturales de la calle, creando el *Street Art*. Del fruto de la innovación, nacieron distintos métodos de creación en la vía urbana que no pueden ser considerados grafiti, de ahí que sean denominados como arte urbano. El *stencil*, los carteles o la jardinería de guerrilla son algunos de los ejemplos de las prácticas urbanas conocidas hasta la actualidad.

2. INTRODUCCIÓN

En este trabajo analizaremos el arte urbano del siglo XX y XXI. El objetivo del estudio será comprender este movimiento artístico desde su nacimiento hasta la actualidad. Para ello, analizaremos la creación del grafiti moderno en Estados Unidos y su expansión a Europa. Además, se estudiarán las bases para el nacimiento del *Street Art*. El arte urbano, de esta manera, se convertirá en la corriente artística más creativa e innovadora de los inicios del siglo XXI.

Para tratar el tema en cuestión nos hemos basado en una bibliografía específica sobre grafiti y arte urbano. De entre todas las publicaciones debemos subrayar como las más esenciales para comprender el movimiento las siguientes: “*Los Graffiti*” (1987) de Craig Castleman, para entender algunos conceptos y acontecimientos concretos; “*Street Art: Recetario de técnicas y materiales del arte urbano*” (2013) de Hop Louie y Ben Carlsson, para entender las diferentes prácticas existentes; “*25 años de Graffiti en Valencia: Aspectos Sociológicos y Estéticos*” (2015) de Jaume Gómez, para entender la historia y el contexto del grafiti neoyorquino; y por último, “*Antología del Arte Urbano. Del Graffiti al Arte Contextual*” (2016) de Magda Danysz, donde se realiza un repaso de ambos movimientos y se recalcan los artistas más representativos de cada década.

Para la consulta de esta bibliografía nos hemos servido de las bibliotecas de la Universidad del País Vasco, la del campus de Gasteiz, campus de Donostia y la de Bellas Artes de Leioa así como de las plataformas digitales de Dialnet o Google Books. Tras la consulta y estudio de la bibliografía se procedió a la estructuración del trabajo que, en el transcurso del tiempo se ha reorganizado y replanteado varias ideas hasta lograr el resultado deseado.

El trabajo se divide en tres puntos importantes: El grafiti, el grafiti en Europa, y la actualidad en el arte urbano: *Street Art*. El primer punto, trata sobre el grafiti y mencionamos la terminología del concepto, sus antecedentes y su desarrollo artístico en los Estados Unidos; en el segundo punto, hablamos sobre los antecedentes del arte urbano en Europa, el intercambio artístico de los dos continentes y el reconocimiento artístico del

grafiti en las galerías; en el último punto, explicamos qué es el *Street Art* y cuáles son las distintas prácticas existentes dentro de él. Por último, en la conclusión hacemos una pequeña reflexión sobre las distintas prácticas de grafiti de un continente y otro, y el reconocimiento actual del arte urbano.

3. EL GRAFITI

3.1. Concepto

El término del grafiti proviene del griego *graphein*. En nuestro léxico encontramos el sufijo “-grafía” en una gran cantidad de palabras relacionadas con la escritura, pero en la Grecia clásica se usaba para las acciones que estaban relacionadas con el dibujo. Así, dentro del léxico griego, la palabra *graphein* se traduce como “hacer un dibujo”. Junto a este significado contiene otros como “hacer incisiones”, “grabar” o “esbozar” haciendo una mayor referencia a la imagen que a la escritura. De esta manera, se podría definir su uso práctico como el acto de expresar una idea por medio de una imagen¹.

Tras conocer la etimología de la palabra, debemos señalar que el término *graffiti*, tal y como se escribe, es de origen latino. Su significado también está unido al dibujo, siendo definido como el acto de garabatear sobre una superficie plana. La forma singular del término es graffito, también conocido como *esgrafiado*².

El grafiti es la forma más antigua de arte público no oficial. El autor de grafiti siente la necesidad de expresarse, desfigurando una pared o violando una propiedad que no le pertenece. De este modo, es visto como una ofensa social; no es un arte peligroso, pero si una vía para sobrepasar los límites establecidos. Es una práctica ilegal y, por lo tanto, está perseguida por las autoridades³.

En la actualidad, el Diccionario de la Real Academia Española concreta dos definiciones para el término grafiti. La primera señala la palabra “grafito” como “*un escrito o dibujo hecho a mano por los antiguos en los monumentos*”, definición que hace referencia a la época clásica anteriormente nombrada. La segunda definición, por el contrario, se acerca más a nuestra actual noción de grafiti: “*Firma, texto o composición*

¹ DANYSZ, M.: *Antología del Arte Urbano. Del Graffiti al Arte Contextual*. Barcelona, Promopress, 2016, pp. 11-12.

² *Ibid.*, p. 13.

³ SENO, E. Y McCORMICK, C. (ed.): *Trespass: historia del arte urbano no oficial*, Colonia, Taschen, 2010, p. 50.

pictórica realizados generalmente sin autorización en lugares públicos, sobre una pared u otra superficie resistente⁴”.

Para Fernando Figueroa el grafiti es un medio de expresión o comunicación no institucional; se realiza manualmente con técnicas directas o indirectas y sobre soportes fijos o móviles; presenta un carácter lúdico, estético, ritual, informativo o ideológico; su autor actúa sobre la impropiedad de un soporte conscientemente pero dentro de la clandestinidad; y por último, el resultado de la obra es efímero⁵.

En el siglo XX, el grafiti fue vinculado al término de la “pintada”. El público general comenzó a utilizar ambos términos para definir un mismo acto que en realidad, no tienen el mismo significado; por un lado, el término “pintada” se debe usar para designar los mensajes de carácter político o reivindicativo escritos en las paredes, y por el otro, el término grafiti se debe usar para nombrar las obras de carácter artístico vinculadas al movimiento surgido en los 60⁶.

3. 2. Desarrollo

La necesidad de expresión ha estado unida a la historia del ser humano desde sus comienzos. Los historiadores se han encontrado en varias ocasiones con muros en los que aparecían dibujos que transmitían un mensaje o una idea. Las pinturas rupestres de las cuevas de Lascaux, situadas en Francia, son las primeras manifestaciones que demuestran que en el Paleolítico ya se grababan figuras mediante huesos y piedras con el fin de establecer un canal comunicativo⁷.

El grafiti moderno, surgió en la década de los 60 en Estados Unidos. Pero anteriormente, durante la Segunda Guerra Mundial, un obrero de una fábrica de Detroit

⁴ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*. <http://dle.rae.es/?id=JPvdsiL> [Consulta: 22/09/2017].

⁵ FIGUEROA SAAVEDRA, F.: *Graphitfragen*. Madrid, Ediciones Minotauro, 2006, pp. 41-42.

⁶ GIMENO BLAY, F. y MANDINGORRA LLAVATA, M. (coords.): *Los muros tienen la palabra: materiales para una historia de los graffiti*. Universidad de Valencia, Departamento de Historia de la Antigüedad de la cultura escrita, 1997, p. 12.

⁷ GARÍ, J.: *La conversación mural*. Madrid, Fundesco, 1995, p. 26.

comenzó a escribir "Kilroy was here" por los elementos que pasaban por su línea de producción. Su apodo era Kilroy y su firma indicaba que él había estado allí. La fábrica producía bombas que eran enviadas al frente europeo. A los soldados que combatían les resultó célebre ver esa frase escrita en los artefactos y empezaron a escribir lo mismo por las paredes, haciendo viral el nombre de Kilroy⁸.

A pesar de ello, fue en Filadelfia donde comenzó el movimiento, y más adelante, en Nueva York, donde se forjaron las bases del grafiti. Europa también vivió su desarrollo particular ya que en la misma década existían manifestaciones de arte urbano en Francia, donde se creó una práctica del grafiti distinta a la de Nueva York.

3.2.1. Filadelfia: La creación del grafiti estadounidense (1960-1971)

El desarrollo del grafiti ha estado estrechamente unido a la ciudad, cultura urbana, y sensible a los cambios económicos, sociales y políticos. En los 60 el modelo urbano de las ciudades estadounidenses pasó de un núcleo centralizado a una expansión periférica donde la edificación masiva hizo que floreciesen los suburbios o barrios marginales.

Las primeras apariciones del grafiti moderno surgieron en la metrópolis de Filadelfia cuando Darryl A. McCray, más conocido como Cornbread, inició el movimiento en el año 1965. Las manifestaciones más primitivas las encontramos en forma de *tag* o "firma"⁹. El término consiste en pintar un seudónimo, ejecutado a menudo con rotulador o pintura en spray, basado en una escritura personal o singular que está relacionada con la identidad de la persona que lo realiza. El artista decoró las paredes de la ciudad con sus *tags* con la motivación de conseguir fama, creando una identidad paralela, una forma de autoafirmación individual¹⁰. Una identidad sencilla, escrita en horizontal con las letras "C"

⁸ SENO, E. Y McCORMICK, C. (ed.), *op. cit.*, p. 52.

⁹ "La firma consiste, como cabe esperar, en el nombre del escritor, pero realizada con unas letras muy estilizadas y enlazadas de una forma que recuerda a la de ciertos logotipos o monogramas. Las firmas o "tags" se escriben muy rápidamente, a menudo de un único y ágil trazo y casi siempre en un solo color de tinta o pintura." Ver: CASTLEMAN, C.: *Los Graffiti*. Blume, Madrid, 1987, p. 35.

¹⁰ GÓMEZ MUÑOZ, J.: *25 años de Grafiti en Valencia: Aspectos Sociológicos y Estéticos*. Valencia, Universidad de Valencia, 2015, tomo 1, p. 205.

y "B" en mayúsculas para enfatizar las dos palabras que componían su *tag*. Sin más decoración que la dinámica que producía el corte curvo que empleaba en las letras.

Cornbread propuso un nuevo carácter hacia lo vulgarmente conocido como "pintada", puesto que ya se utilizó décadas antes con la intención de plasmar una visión desafiante y subversiva. Sin embargo, su firma contenía una estilización gráfica, y un trazo tan definido y limpio (Fig. 1), que se diferenciaba de cualquier pintada política¹¹.

En el año 1968 aparecieron otros autores como Wicked Philly que no tardaron en expandir su firma adoptada del estilo de escritura de la época: las letras largas y separadas. El estilo fue denominado como "*Gangster Style*" y destacó por su verticalidad. El grafiti se extendió como la pólvora gracias a la apertura de tiendas de pinturas de aerosol. El uso del spray fue el más común entre los jóvenes puesto que era sencillo y rápido de usar y de conseguir.

El movimiento creció y se hizo cada vez más complejo. Filadelfia vivió a finales de los sesenta la suma de figuras antropomorfas en los *tags* y la exposición de éstas en las vallas publicitarias de los barrios. También aparecieron en los soportes móviles, como autobuses o furgonetas. La motivación para conseguir la fama y la autoafirmación era tal que los jóvenes artistas se expusieron desafiantes en los espacios públicos. Esto provocó que, en el año 1971, el grafiti se viese limitado por políticas anti-grafiti creadas para minimizar las acciones y intervenciones de los autores de *tags*¹².

La continuidad de esta iniciativa artística se vio mermada por unidades de policías que conocían a cada autor y los lugares en los que solía transitar, lo que causó la rendición de artistas surgidos a principios del movimiento urbano. Así pues, Cornbread y otros muchos se retiraron cerca del año 1972 para dejar paso a las nuevas generaciones de artistas¹³.

¹¹ *Ibid.*, p. 206.

¹² GÓMEZ MUÑOZ, J., *op.cit.*, p. 214.

¹³ *Ibid.*, p. 214.

3.2.2. Nueva York: El movimiento del grafiti se consolida (1969-1977)

A finales de la década de 1960 y principios de 1970 Filadelfia se vio envuelta en un proceso de cambio. Las redes de transportes de Filadelfia y Nueva York fueron fusionadas, dándoles a los artistas la oportunidad de conocer y trabajar en nuevos espacios. En la ciudad de Nueva York surgió una nueva generación de jóvenes como Stay High 149, Tracy 168, o Phase 2, entre otros, convirtiéndose este último en uno de los artistas más influyentes de la década de los 70.

El renacimiento neoyorquino surgió en más de un barrio de la ciudad: Manhattan, Brooklyn, Queens, el Bronx o Staten Island. En 1969 se dio a conocer Taki 183. Creció en la calle 183 de Washington Heights situada al norte del barrio de Manhattan. Su trabajo de mensajero le permitía moverse por cada rincón de la ciudad, pudiendo así plasmar su firma en cada lugar que visitaba¹⁴. Su firma está compuesta por su apodo y el número de su calle como signo de reconocimiento. Es considerado el precursor del grafiti neoyorquino ya que fue el primero en firmar distintos soportes móviles, como trenes u otros vehículos de circulación, y en ser reconocido por los medios de comunicación neoyorquinos¹⁵. Su fama fue tal que el diario New York Times le concedió una entrevista en 1971¹⁶.

La entrevista reflejó el interés y la estima que el público tenía hacia su firma. También señaló el efecto mediático que había causado en centenares de jóvenes de Nueva York, que como él se involucraron dentro del *tagging up*¹⁷. Estos jóvenes dejaron de buscar la motivación dentro de cada barrio para querer encontrar el reconocimiento de toda la ciudad. De este modo, comenzó un frenesí entre los jóvenes que visitaron los otros barrios con el fin de dejar huella, pudiendo además observar y aprender los distintos estilos para pintar¹⁸.

¹⁴ Página oficial del autor Taki 183: <https://www.taki183.net/> [Consulta: 09/12/2017].

¹⁵ COOPER, M. y CHALFANT, H.: *Subway art*. Londres, Thames & Hudson, 1984, p.14.

¹⁶ “Taki 183 Spawns Pen Pals”, *The New York Times*, 21 de Julio de 1971, p. 37, <http://www.nytimes.com/1971/07/21/archives/taki-183-spawns-pen-pals.html> [Consulta: 09/12/2017].

¹⁷ “*Tagging up: Writing signature with marker or spray paint*” COOPER, M. y CHALFANT, H., *op. cit.*, p. 12.

¹⁸ CASTLEMAN, C., *op. cit.*, pp. 136-137.

El *writing* se adueñó de los muros de Nueva York. Entre los autores que buscaron distinguirse del resto encontramos a Lee 163, el más reconocido de principios de la década. El grafiti tuvo que trasladarse a las redes de trenes que unían las distintas partes de la ciudad ya que en las paredes no había sitio. A comienzos de la década nació el *Subway Art* y empezaron a verse las primeras firmas en los vagones¹⁹. Lee 163 fue el primero en estampar su firma en la frontal de todos los vagones asegurándose su máxima visibilización. También creó una firma diferente a la de sus predecesores: unió entre sí las letras y vinculó su firma a un logo (Fig. 2). Esto fue toda una innovación para el desarrollo del *tag*²⁰.

En poco tiempo, la ciudad se convirtió en una competición entre los artistas, como Tracy 168, Stay High 149, Super Kool, Seen, Dondi White, Phase 2 o una de las primeras autoras de *tags* conocida como Lady Pink. Estos jóvenes marcaron un punto de inflexión en la historia del grafiti, explotando sus aspectos más innovadores y artísticos²¹.

En el transcurso del año 1971 el grafiti comenzó a tomar forma y surgieron nuevos elementos que conformaron una relación social con la cultura de la época. El movimiento se convirtió en una búsqueda de reconocimiento social, utilizando todo tipo de distintivos para destacar, por ejemplo, las firmas comenzaron a distinguirse con la suma de estrellas, coronas, nubes u otros ornamentos nuevos para la época. Este proceso, fue denominado como la guerra de estilos entre los artistas²².

Los jóvenes artistas crearon una inmensa cantidad de estilos de letras: *block letters*, *throwups*, *chromes* o *softies*. De esta forma dejaron de centrarse en el *tag* para realizar obras. Estas obras, tuvieron mucho que ver con la práctica anterior, aunque a ella le sumaron, por ejemplo, una mayor consistencia en el cuerpo de las letras, una combinación de colores o los mencionados ornamentos. Cada estilo fue distinto: las *block letters* fueron realizadas bajo un estilo sencillo, las letras eran legibles, sencillas y de gran tamaño, generalmente gruesas y con un relleno básico; los *throwups*, también conocidos como estilo de *flop*,

¹⁹ FIGUEROA SAAVEDRA, F., *op. cit.*, p. 74.

²⁰ DANYSZ, M., *op. cit.*, p. 19.

²¹ GÓMEZ MUÑOZ, J., *op. cit.*, p. 227.

²² *Ibid.*, p. 239.

fueron creadas con la intención de ejecutar una obra rápidamente, con letras sencillas y voluminosas, normalmente rellenas de un solo color; los *chromes* fueron obras confeccionadas bajo un estilo que utilizó un relleno dorado o cromado; y, por último, el estilo de letras calificadas de *softies* se encontró en obras con letras con forma de pompa.

El primero que desarrolló este tipo de letras, entre otras muchas, fue el reconocido artista Phase 2, dotando a su obra de un esteticismo anteriormente nunca visto²³ (Fig. 3). Desde sus comienzos sus trabajos no eran sencillos *tags*, es decir, entendió el grafiti como un círculo de constantes innovaciones artísticas ya que repetirse podía crear una imagen obsoleta del artista. Su impacto fue tal que en el año 1975 fue nombrado “rey del estilo”²⁴.

Phase 2 fue, además, el creador del *wild style* o estilo salvaje; las letras de este estilo se entremezclaron unas con las otras y muchas quedaron incluso deformadas debido al trabajo técnico previo que los artistas le dedicaron²⁵. Esta novedad requirió un mayor tiempo de preparación y estudio previo. La rapidez a la hora de crear las obras quedó en un segundo plano y surgió una variación tan amplia de estilos que muchos de ellos no tuvieron una relación característica entre sí. Junto al mencionado *wild style* uno de los ejemplos más claros de conocimiento y estudio previo a la hora de realizar las obras fue el estilo denominado *3D* que consistió en dotar de cierta tridimensionalidad a las letras.

En 1972 las obras obtuvieron unas dimensiones más grandes, el tamaño se convirtió en otro elemento distintivo y, junto a esto, una variedad de colores para rellenar las letras. Para ello, algunos artistas cambiaron las boquillas de los espráis a unas con un dispensador más ancho para así conseguir que el trazo fuese más grueso y a la vez disperso. Estas boquillas se llamaron *fat caps* y uno de los primeros en utilizarlas fue Super Cool 223. Por consiguiente, las obras fueron más llamativas y, según el escultor Claes Oldenburg, el grafiti creó en cada vagón una iluminación del lugar cada vez que entraba en la fría y sombría estación²⁶.

²³ DANYSZ, M., *op. cit.*, p. 22.

²⁴ *Ibid.*, p. 25.

²⁵ COOPER, M. y CHALFANT, H., *op. cit.*, pp. 66-67.

²⁶ DANYSZ, M., *op. cit.*, p. 23.

Debemos señalar que este mismo año los artistas vivieron un acontecimiento muy importante. El crítico de arte de origen neoyorquino Hugo Martínez fundó una entidad llamada *United Graffiti Artist*. El único propósito de esta empresa fue comercializar con obras de grafiti. El fundador presentó en la Razor Gallery una selección de obras de artistas como Phase 2, Stay High 169, Flint 707, entre otros²⁷.

3.2.3. El reconocimiento artístico del grafiti (1978-1984)

En la década de los 80 se abrieron nuevos horizontes. Los artistas buscaron que sus obras perdurasen y pintaron con la motivación de dejar una huella en el tiempo. Por lo tanto, muchos artistas cambiaron los trenes por los muros. Las instituciones vieron que estas prácticas se volvían cada vez más frecuentes y las clasificaron como una "*combinación de vandalismo y desobediencia civil*"²⁸. Así, las principales causas por las que multitud de jóvenes decidieron dejar de arriesgarse en las vías fueron en parte las duras persecuciones policiales a las que fueron sometidos y las masivas operaciones de limpieza que la MTA de Nueva York realizó desde finales de los años 70. Esta empresa controlada por el estado gastó más de 4.000.000 de dólares el limpiar la ciudad²⁹.

Los artistas necesitaban que sus obras no se borraran con tanta rapidez, querían que fueran vistas por mucha gente. Casualmente, el deseo de visibilidad se encontró con un gran interés por parte de las galerías de arte en 1980. Este año, abrieron sus puertas a los grafitis el Esses Studio y la galería de Stefan Eins en la Fashion Moda.

Afectado por la limpieza de la MTA el coleccionista Sam Esses decidió financiar un proyecto en el que los artistas pudieran realizar sus obras con total tranquilidad. Fundó el Esses Studio, un lugar alternativo para que los jóvenes expusieran sus obras y tuviesen el

²⁷ CASTLEMAN, C., *op. cit.*, pp. 124-127.

²⁸ MORIENTE, D.: "De vándalo a artista: Banksy". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 27, 2015, pp. 37-38.

²⁹ CASTLEMAN, C., *op. cit.*, p. 153.

tiempo necesario para ejecutarlas, sin el temor de ser atrapados por las fuerzas de seguridad³⁰.

También en Nueva York, concretamente al sur del Bronx, el creador de la Fashion Moda, Stefan Eins, abrió una galería dentro de este espacio dedicada expresamente al grafiti. En ella, fueron presentados gran cantidad de autores importantes como Crash o Daze junto a unos jóvenes Keith Haring y Jean-Michael Basquiat. La Fashion Moda fue fundada en 1979 y se convirtió en un lugar importante ya que dio la oportunidad de darse a conocer a muchos jóvenes artistas vinculados al grafiti³¹.

En febrero de 1981 el crítico de arte Diego Cortez organizó la exposición titulada *New York / New Wave* en P.S. 1. La exposición fue un éxito ya que en ella se expusieron obras de jóvenes que unos años más adelante fueron reconocidos, como Haring o Basquiat, y de los mencionados Seen, Dondi White o Crash³².

Ese año, en el East Village de Manhattan se inauguró la Fun Gallery de la mano de estrella de cine Patti Astor. Debido a la fama de la creadora, la galería logró ser un nexo entre el mundo del arte oficial y el grafiti de los barrios del Bronx o Brooklyn. Así pues, las exposiciones que aquí se realizaron tuvieron una gran repercusión en los medios de comunicación y proporcionaron un comienzo de legitimidad. Entre los artistas que expusieron en la Fun Gallery, destaca el joven Crash que tuvo un gran éxito en la Fashion Moda, o los ya citados Dondi White o Lee 163³³.

Entre los años 1980 y 1989 se perpetraron más de doscientas exposiciones en todo el mundo. El grafiti pasó de la calle a las galerías de arte para ser reconocido como tal. Keith Haring y Jean-Michael Basquiat fueron dos artistas vinculados a la práctica del grafiti que lograron el reconocimiento artístico mediante las oportunidades que les brindaron los directores de las exposiciones. Keith Haring fue uno de los artistas estadounidenses más importantes de la década de los 80, reconocido como pintor y grafista (Fig. 4). Comenzó a practicar el grafiti cuando viajó a Nueva York en 1979. Las primeras pinturas que realizó

³⁰ GÓMEZ MUÑOZ, J., *op. cit.*, p. 308.

³¹ DANYSZ, M., *op. cit.*, p. 59.

³² GÓMEZ MUÑOZ, J., *op.cit.*, p. 312.

³³ DANYSZ, M., *op. cit.*, p. 63.

fueron en los paneles de publicidad del metro utilizando un rotulador, y después, una tiza blanca. La iconografía que usó fue una mezcla de elementos sexuales, personas corriendo, perros, pirámides, televisores o referencias a la energía nuclear. Pese a ello, sus obras estuvieron basadas en un estilo muy simple³⁴.

Durante su carrera artística participó en varias exposiciones, por ejemplo, la primera que realizó individualmente fue organizada en la galería Tony Shafrazi de Nueva York en el año 1982³⁵ y un año más tarde, formó parte de una exposición en la Fun Gallery donde conoció a Andy Warhol³⁶. Sin embargo, no dejó de crear obras en la calle. Combinó los encargos de “arte oficial” con el grafiti y se convirtió en el nexo entre los autores de grafiti autodidactas y la corriente principal de jóvenes artistas que exponían en las galerías.

Jean-Michael Basquiat comenzó pintando en las calles la firma de SAMO³⁷ durante la década de los 70. La firma era un simple *tag*, pero representaba algo más, ya que a menudo, iba acompañada de una frase significativa como “*SAMO FOR THOSE OF US, WHO MERELY TOLERATE CIVILIZATION*” o “*SAMO FOR THE SO-CALLED AVANT GARDÉ*”. Lo usó para denunciar la hipocresía social y política en los Estados Unidos.

Alrededor de 1979 pintó “*SAMO IS DEAD*” (Fig. 5) y otras obras basadas en un estilo expresionista y abstracto e inspiradas en los artistas Franz Klein, Jason Pollock o De Kooning. Participó por primera vez en una exposición en la Fun Gallery en el año 1980³⁸ y sus obras fueron potenciadas gracias a su participación en la exposición *New York / New Wave* organizada en 1981³⁹. Más adelante, realizó una exposición individualmente en la Galleria d’ Arte organizada por Emilio Mazzoli en Módena en el año 1982⁴⁰. En 1983 conoció a Andy Warhol con el que realizó una serie de trabajos⁴¹.

³⁴ KOLOSSA, A.: *Haring*. Colonia, Taschen, 2004, pp. 6-10.

³⁵ *Ibid.*, p. 28.

³⁶ *Ibid.*, p. 47.

³⁷ EMMERLING, L.: *Basquiat*. Colonia, Taschen, 2003, p. 12.

³⁸ *Ibid.*, p. 57.

³⁹ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 26.

⁴¹ *Ibid.*, p. 70.

4. EL GRAFITI EN EUROPA

4.1. Las primeras manifestaciones de arte urbano

El movimiento artístico del grafiti en Europa se desarrolló en la década de los sesenta, paralelamente a Estados Unidos. En ambos territorios las prácticas urbanas de carácter artístico eran denominadas grafiti, pero al comparar la metodología y las técnicas empleadas podemos apreciar algunas diferencias.

Al igual que en Estados Unidos, en el viejo continente también existió un centro de desarrollo artístico. En Francia, concretamente en la ciudad de París, el contexto histórico y político de la época creó una particular escena artística. Junto con las pintadas políticas que se realizaron en las paredes en relación a las revueltas estudiantiles de las décadas de los 60 y 70, algunos autores crearon sus obras de forma más elaborada. Para ello, utilizaron la técnica del estarcido que consistió en estampar sobre una superficie el dibujo que quedaba en el hueco de una plantilla perforada, pasando sobre ella un pincel o un trapo empapado en pintura. Esta técnica pronto pasó a considerarse una forma de expresión artística. En la actualidad, dentro de los parámetros del arte urbano, la técnica es conocida con el nombre de *stencil*⁴².

A finales de esta década, el grafiti realizado mediante la escritura o la plantilla y el espray estuvo cargado de inspiración intelectual para transmitir las ideas políticas, utilizando el doble sentido, la ironía o el humor. Los pioneros en la realización de un arte urbano, que englobó otras técnicas junto a la del grafiti fueron Zlotykamien y Ernest Pignon⁴³. Los dos artistas basaron sus obras en una temática común. Por un lado, las obras más reconocidas de Zlotykamien, son las que dibujó a mano alzada utilizando un espray en recuerdo a las radiaciones de Hiroshima⁴⁴. Por otro lado, Ernest Pignon también dibujó las siluetas de las víctimas de la explosión pero, en este caso, utilizando la técnica del estarcido⁴⁵.

⁴² CARLSSON, B. y LOUIE, H.: *Street Art: Recetario de técnicas y materiales del arte urbano*. Barcelona, Gustavo Gili, 2013, p. 41.

⁴³ DANYSZ, M., *op. cit.*, p. 97.

⁴⁴ GÓMEZ MUÑOZ, J. *op. cit.*, pp. 193-194.

⁴⁵ DANYSZ, M., *op. cit.*, p. 101.

4.2. El contacto artístico de Europa con Estados Unidos

A partir de la década de los 70 se abrió un canal artístico que enlazó Estados Unidos y Europa. Muchos jóvenes europeos acudieron a Nueva York a apreciar y aprender de la producción artística de la época, creando una amistad con artistas de allí. A raíz de las amistades creadas, los autores europeos también invitaron a algunos artistas estadounidenses a conocer el panorama artístico. Así pues, surgió un intercambio cultural muy importante para el movimiento artístico del grafiti⁴⁶.

Blek le Rat fue uno de los primeros artistas del arte urbano francés que se inspiró realmente en la escena neoyorquina. En el año 1971 viajó por primera vez a Nueva York y descubrió los grafitis en el metro. El grafiti y la pega de carteles políticos ya eran prácticas conocidas para él, pero lo que descubrió allí le impresionó tanto que tras volver de Nueva York decidió practicar el grafiti mediante el estilo aprendido allí, es decir, usó distintas letras y las rellenó de distintos colores. Pero el grafiti exigía una rapidez y eficacia que él no lograba tener por lo que comenzó a utilizar la plantilla con el espray. Su firma se identificó rápidamente mediante un símbolo característico: la rata. Un símbolo el cual no dejó ninguna pista acerca de su identidad (Fig. 6). En otras ocasiones, también realizó obras de figuras anónimas o conocidas a tamaño real, como por ejemplo soldados o políticos⁴⁷.

4.3. El grafiti estadounidense en los museos europeos

En los años 80 surgió un diálogo más intenso entre los artistas de un continente y otro. Los artistas y galeristas europeos como Yaki Kornblit o Claudio Bruni también atrajeron a muchos jóvenes artistas ofreciéndoles la oportunidad de exponer sus obras en ciudades como Viena, Düsseldorf, Múnich, Ámsterdam, Bolonia, Milán, París o Londres⁴⁸.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 89.

⁴⁷ Página web sobre el artista francés Blek le Rat: <http://bleklatoriginal.com/en/> [Consulta: 07/01/2018].

⁴⁸ DANYSZ, M., *op. cit.*, pp. 96-97.

En Alemania, el muro de Berlín que separaba la República Democrática Alemana de la República Federal Alemana⁴⁹, se convirtió desde 1980 en un lienzo gigante para centenares de artistas de distintos lugares. Por ejemplo, el estadounidense Keith Haring firmó con una obra en el año 1981. En 1989, tras su derrumbamiento, se contaron cerca de 118 firmas de artistas de 21 países diferentes. Para conmemorar el acontecimiento artístico se abrió una galería llamada East Side Gallery que a día de hoy está situada al aire libre⁵⁰. Otros artistas como el estadounidense Dondi White también tuvieron la oportunidad de plasmar sus obras en algunas galerías y museos alemanes. Dondi expuso en la ciudad de Düsseldorf, en la galería Art in Progress durante el año 1983 y en Múnich, en la galería Thomas en el año 1984⁵¹.

En Francia, el centro Pompidou organizó en el año 1981 la exposición titulada *Graffiti et Société* con la que aspiraba a inscribir el grafiti realizado a plantilla dentro de una perspectiva histórica. El uso de la plantilla adquirió una respuesta positiva dentro del movimiento, lo que permitió que la escena del arte urbano avanzase. Más adelante, Francia, y en concreto la ciudad de París, se convirtió en un territorio importante de arte urbano donde se crearon nuevas aportaciones para una nueva tendencia artística que se desarrollará en las décadas siguientes⁵².

En los Países Bajos Yuki Kornblit organizó varias exposiciones importantes al inicio de la década con el objetivo de introducir en el mercado del arte europeo al grafiti y a sus artistas. Así pues, los autores de grafiti estadounidenses como Seen, Crash, Quik o el mismo Dondi recibieron un particular reconocimiento en la ciudad de Ámsterdam. Una de las exposiciones artísticas más importantes fue realizada en el Museo Boijmans van Beuningen bajo el nombre *New York Graffiti* (1984) donde se enseñaron las colecciones privadas de los artistas anteriores⁵³. Paralelamente, se presentó también en el Louisiana

⁴⁹ GANZ, N. y MANCO, T.: *Graffiti: el arte urbano en los cinco continentes*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p. 79.

⁵⁰ DANYSZ, M., *op. cit.*, p. 96.

⁵¹ *Ibid.*, p. 96.

⁵² *Ibid.*, p. 106.

⁵³ DE DIEGO, J.: *Graffiti: La palabra y la imagen*. Barcelona, Libros de la Frontera, 2000, p. 174.

Museum de Humleboek (1984), y luego en el Groninger Museum de Groningen (1984) y en el Gemeente Museum, entre otros⁵⁴.

En Italia la entrada del grafiti tuvo lugar concretamente en la ciudad de Bolonia. Al igual que en los Países Bajos, y como consecuencia del éxito de la exposición *New York Graffiti*, se realizó una exposición de obras de grafiti neoyorquinas. La exposición titulada *Arte di Frontiera: New York Graffiti* se celebró en 1984 en ciudades como Bolonia, Milán y Roma⁵⁵. El galerista Claudio Bruni también organizó varias exposiciones importantes entre las que se encuentra la realizada en la galería Medusa de Roma. Bruni invitó al conocido artista estadounidense Lee 163 para exponer algunas obras fotografiadas de una época anterior en Nueva York. Esta exposición fue decisiva para introducir el grafiti en Europa⁵⁶.

⁵⁴ DANYSZ, M., *op. cit.*, p. 97.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 97.

⁵⁶ DE DIEGO, J., *op. cit.*, p. 174.

5. LA ACTUALIDAD DEL ARTE URBANO: STREET ART

5.1. ¿Qué es el *Street Art*?

A finales de la década de los 80 y principios de los 90 surgió el *Street Art*, una nueva escena clave en el movimiento, más abierta y heterogénea en ciudades de todo el mundo como Nueva York, París, Ámsterdam, Los Ángeles o Sao Paulo.

El arte urbano se creó de una mezcla de corrientes, siendo la principal el grafiti. A ello se le sumó el uso de las diferentes herramientas de comunicación baratas y efectivas, como los carteles, las pegatinas y las plantillas, tomadas de la contracultura del *punk* o del *skateboarding*. Además se utilizaron también las estrategias de activismo en contra de la publicidad vinculadas al *Culture Jamming*⁵⁷. Por ello, debemos mencionar que el término de las ramificaciones es el mejor para denotar todas las prácticas que existen dentro del *street art*.

La mejor manera de entender este movimiento es haciendo un paralelismo con la imagen de un árbol. La composición del árbol del *street art* estaría dividida en tres partes consideradas como etapas: las raíces serían el grafiti moderno de la década de los 70; el tronco sería el grafiti europeo de la década de los 80; y por último, cada rama que brota del tronco haría referencia a cada una de las nuevas técnicas creadas. De esta forma, la totalidad de todas estas ramas compondrían el *street art*. En la actualidad, es un movimiento mundialmente conocido que no deja de avanzar y de crecer⁵⁸.

Las prácticas del arte urbano se pueden clasificar en dos grupos en referencia a los principales modos de acción: el *post-grafiti* y la *intervención urbana*. En primer lugar, utilizaremos el término de post-grafiti para referirnos a la gran parte de arte urbano que vemos a diario. Se trata de una versión suavizada del grafiti ya que lo que vemos no es una constante repetición de un *tag* ilegible, sino que lo que se representa es un logo o un icono

⁵⁷ DERY, M., "The Merry Pranksters and the Art of the Hoax". *The New York Times*, 23 de diciembre de 1990 [en línea], <http://www.nytimes.com/1990/12/23/arts/the-merry-pranksters-and-the-art-of-the-hoax.html> [Consulta: 14/07/ 2017].

⁵⁸ DANYSZ, M., *op. cit.*, pp. 140-141.

que cualquiera puede llegar a entender. En este grupo, se utilizaron junto a la técnica del grafiti a mano alzada otras técnicas como el *stencil* o plantilla; el *sticker art*, una práctica artística comúnmente conocida como la pega de pegatinas; el *adbusting* o la práctica que busca boicotear los anuncios publicitarios; y, por último, la serigrafía en carteles⁵⁹.

En segundo lugar, las manifestaciones de *intervención urbana* hacen referencia a las prácticas que se desvincularon del movimiento del grafiti. El artista realiza una observación del entorno para más tarde situar su obra en el contexto que él decida. Dentro de este grupo, se sitúan las instalaciones y la jardinería de guerrilla. Las instalaciones son normalmente figuras de plástico pintadas a mano o esculturas de cinta de embalaje. El artista puede colocarlas en cualquier lugar de la vía urbana, como señales, semáforos, adheridas a la pared, etc.⁶⁰. La jardinería de guerrilla es la práctica unida al artista que utiliza tierra, agua y plantas para intervenir en el entorno urbano. Los artistas son considerados activistas debido a que cuestionan la planificación urbana y defienden los espacios verdes⁶¹.

Los artistas de esta nueva generación pretenden ser diferentes al resto buscando su propio estilo y experimentando con otras técnicas. A pesar de que comparten con el grafiti la idea de distinción, el término ya no es el más adecuado para nombrar sus intervenciones. No se limitan única y exclusivamente a crear sus obras mediante la pintura en spray. Comparten el mismo deseo de esparcir sus obras por toda la ciudad, pero ahora son nombrados como autores de plantilla o autores de empapelado.

⁵⁹ ABARCA, J.: “El arte urbano como agente facilitador de los procesos de gentrificación”, FERNÁNDEZ QUESADA, B. y LLORENTE, J. (eds.): *Arte en el espacio público: barrios artísticos y revitalización urbana*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009, pp. 58-59.

⁶⁰ CARLSSON, B. y LOUIE, H., *op. cit.*, p. 108.

⁶¹ *Ibid.*, p. 130.

5.2. Las diferentes prácticas de *Street Art*

A continuación, realizaremos un repaso de las diferentes prácticas dentro del *street art*, explicando en qué década fueron creadas, con qué finalidad y cómo se usan y mencionando en cada una de ellas un artista representativo.

5.2.1. El uso del *stencil* o la plantilla

El *stencil* o la plantilla se ha convertido en una práctica muy popular desde su creación en los década de los 60. Contiene un proceso de preparación previo, ya que es el resultado de una serie de recortes en un soporte blando, como por ejemplo el plástico o el cartón. Los artistas señalan la técnica como un método veloz y eficiente, ya que para usarla solo hace falta colocarla en la pared presionando la plantilla con la mano o utilizando cinta adhesiva, y después, aplicar la pintura⁶².

Los antecedentes de esta práctica son del año 1968, cuando en las revueltas de París se usó para la propaganda política. Más adelante, Blek Le Rat comenzó a utilizarla con frecuencia durante de los 80. Una década más tarde la técnica seguía siendo utilizada y otros artistas como Banksy también la empleaban en sus obras⁶³. En la actualidad, éste es uno de los artistas más representativos dentro del *stencil graffiti* o *stencil* término utilizado para designar al graffiti realizado mediante la plantilla y el espray.

Banksy, uno de los plantillitas más conocidos mundialmente, ha conseguido reconocimiento gracias a el anonimato y a la ubicuidad de su arte⁶⁴. Comenzó a pintar graffiti hacia 1992 en Bristol pero alrededor del año 2000 empezó a especializarse en obras a plantilla⁶⁵. En 2005 viajó a Palestina para pintar nueve obras en la barrera de Cisjordania y denunciar la trágica situación del pueblo palestino tras la ocupación de la armada israelita

⁶² CARLSSON, B. y LOUIE, H., *op. cit.*, p. 41.

⁶³ *Ibid.*, p. 41.

⁶⁴ Sus obras están en la calle como en su página web oficial: <http://www.banksy.co.uk/> [Consulta: 07/01/2018].

⁶⁵ BINGHAM, H.: *Banksy el arte rompe las reglas*. Barcelona, Editorial Mediterrania, 2017, pp. 4-8.

en 1967⁶⁶. Entre todas ellas, pintó la imagen de dos niños jugando con un cubo y una pala y tras ellos un paisaje paradisiaco, con un cielo azul y palmeras⁶⁷ (Fig. 7). En el mismo año, viajó también a Nueva York, Londres y París para entrar en varios museos importantes del mundo y colgar de forma clandestina sus obras⁶⁸. Un año después, su nombre se hizo viral con motivo de la exposición que realizó bajo el título de *Barely Legals* en la ciudad de Los Ángeles. En ella expondría una serie de animales pintados con espray⁶⁹. El contenido de sus obras es reivindicativo y, en ocasiones, poético por lo que invita a la reflexión.

5.2.2. El contacto con otras prácticas y culturas: El muralismo

Las primeras manifestaciones de muralismo surgieron en México tras la revolución de 1910. El impulsor fue el secretario de Educación Pública José Vasconcelos que, de acuerdo a un programa para socializar el arte, pidió a un grupo de jóvenes que expresaran con total libertad las consecuencias de la revolución en la Escuela Nacional Preparatoria de México a principios de los años 20. Tras este acontecimiento, comenzaron a desarrollar un arte monumental y público con inspiración en lo popular. Pronto se convirtió en uno de los fenómenos más decisivos de la plástica contemporánea Iberoamericana y sus protagonistas fueron Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros⁷⁰. En la década de los años 30, el muralismo llegó a Estados Unidos, concretamente a la ciudad de Los Ángeles, donde se desarrolló un muralismo llamado “chicano” causando un gran impacto en el movimiento del grafiti mural hasta la década de 1970⁷¹.

Los murales son realizados mediante la técnica de la mano alzada. Las obras pueden crearse en pocos segundos o a lo largo de días ya que algunos artistas le dedican mucho tiempo y otros, improvisan. A la hora de pintar, se usan diferentes utensilios como el

⁶⁶ BANKSY: *Wall and piece*. Londres, Century, 2005, p. 110.

⁶⁷ TAPIES, X.: *Arte urbano contra la guerra*. Barcelona, Electa, 2008, pp. 143-146.

⁶⁸ BINGHAM, H., *op. cit.*, pp. 16-17.

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 18-19.

⁷⁰ SERRATO DELGADO, D. y QUIROZ ZAMORA, M.: *Historia de México*. México, Pearson Educación, 1997, pp. 148-149.

⁷¹ DANYSZ, M., *op. cit.*, p. 87.

espray, la brocha o el rodillo. Estas dos últimas, se utilizan para pintar grandes dimensiones⁷².

Los muralistas más reconocidos de la década de los 90 han sido los gemelos de origen brasileño, Os Gemeos. Estos hermanos comenzaron a pintar sin tener ningún tipo de conocimiento acerca del grafiti de los Estados Unidos. Sus primeras obras datan del año 1987⁷³. Sus obras son a menudo monumentales frescos llenos de figuras complejas situadas dentro de escenas relacionadas con el surrealismo (Fig. 8). También tratan la situación política y social de su ciudad utilizando colores vivos típicos del folklore brasileño como el amarillo, verde, marrón, azul o violeta. La técnica que emplean se basa en el uso del espray y, en ocasiones, en la pintura de látex⁷⁴.

5.2.3. Una práctica poco habitual: El mosaico

El arte urbano también ha dado un giro artístico a la técnica del mosaico. La técnica tradicional posee como elemento principal las teselas, piezas pequeñas de distintos materiales como la piedra, el mármol, o los materiales semipreciosos como el lapislázuli o la malaquita. Desde sus inicios, la forma de realizar las obras no ha variado, existen dos formas para colocar las obras en la pared: la directa y la indirecta. La primera consiste en aplicar previamente una capa de cemento en la pared para después colocar las teselas antes de que se seque. La segunda, en cambio, consiste en realizar la obra en un soporte y más tarde, colocarlo en la pared.

Dentro del arte urbano es una técnica poco corriente y muy original que comenzó a usarse en los 90. El artista Space Invader es el más emblemático en esta práctica. Su particular creación comenzó con el programa *Space Invader* en el año 1998, propagando los mosaicos inspirados en este videojuego por ciudades de todo el mundo como Londres, Tokio, Nueva York o Bangkok. Su estilo se basaba en colocar cada tesela de un tono diferente para crear la sensación de una obra pixelada. El artista define sus obras como

⁷² CARLSSON, B. y LOUIE, H., *op. cit.*, pp. 87-92.

⁷³ GANZ, N. y MANCO, T., *op. cit.*, pp. 84-85.

⁷⁴ DANYSZ, M., *op. cit.*, pp. 145-146.

invasiones y las colocaba en lugares poco frecuentes y previamente elegidos, utilizando el cemento y logrando así una mayor perdurabilidad⁷⁵ (Fig. 9).

5.2.4. *El sticker art* y el cartel

Otras de las técnicas conocidas como tradicionales y utilizadas con una mayor frecuencia en Francia, son la serigrafía en carteles y el *sticker art*. Por un lado, los carteles han sido la principal herramienta para anunciar, promocionar o transmitir al público un mensaje desde hace muchos años. Existen diferentes formas para crear un cartel: serigrafía, fotocopia o plantillas y espray. En cuanto al material, se utiliza un tipo de papel fino, para que se adhiera mejor y sea más difícil de quitar. A la hora de situar el cartel primero se elige una superficie limpia y lisa donde poder aplicar una cola para pegar el papel. Después, se despliega el cartel y se presiona contra la pared, y seguido, con un rodillo o una brocha se cubre la imagen desde el centro hasta los bordes para que cuando se seque no se despeguen⁷⁶.

Por otro lado, el *sticker art* se ha convertido en una práctica popular desde su creación en la década de los 90. Consiste en crear pegatinas y adherirlas a distintos elementos del mobiliario urbano como farolas o señales. Las pegatinas son pequeñas y simples, y por eso, son fáciles de hacer y de colocar. La forma de realizarlas es comprando un papel adhesivo e imprimiendo el dibujo mediante una plantilla y espray, serigrafándolo o fotocopiándolo, pero también se puede encargar la impresión en una empresa. El material donde se imprime la imagen va unido al lugar donde se va a colocar. El soporte más utilizado es el papel, ya que es barato y muy costoso para quitar; y los lugares en los que más perduran suelen ser las superficies lisas y limpias como el metal o el vidrio⁷⁷.

En las últimas décadas, uno de los artistas que más ha revolucionado el género ha sido Shepard Fairey, conocido como Obey. Considerado uno de los pioneros del arte del grafismo, Obey ha llegado a afirmar: “*lo más cercano al grafiti que he hecho son las*

⁷⁵ *Ibid.*, pp. 156-160.

⁷⁶ CARLSSON, B. y LOUIE, H., *op. cit.*, p. 10.

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 72.

plantillas...”⁷⁸ desmarcándose así del grafiti con espray. En un principio no estuvo metido en la cultura del grafiti, pero se movía dentro de los ámbitos del *skateboard*, otra práctica urbana. Inició sus estudios en la *Rhode Island School of Design* donde aprendió sobre la serigrafía y donde descubrió el *sticker art*. Fue en 1989 cuando creó su conocido logo, un icono del luchador de lucha libre André le Giant. A partir de esta época, realizó numerosas pegatinas con este dibujo para pegarlas por toda la ciudad de Nueva York. En el año 1990 redactó un manifiesto para explicar su método de trabajo. En él, hizo un llamamiento a la desobediencia cultural y denunció la saturación de publicidad en los espacios públicos. Por esta razón, invade todos los paneles publicitarios con sus pegatinas. También se dedicó a la pega de carteles serigrafiados con ciertos eslóganes directos en otras ciudades como San Diego o Los Ángeles desde el año 1998⁷⁹ (Fig. 10).

5.2.5. El *adbusting* o el boicot a los anuncios publicitarios

El *adbusting* es una práctica proveniente del *culture jamming* que consiste en distorsionar los anuncios y logos publicitarios con el fin de transmitir un mensaje diferente⁸⁰. En los 90 muchos autores se desmarcaron de la tradición neoyorquina del grafiti considerada como vieja escuela y dieron más importancia al mensaje de la obra que a la forma en sí. El mensaje de carácter político encontrará una vía de expresión mediante los artistas que defienden la libertad en los espacios urbanos.

El artista llamado Zevs intentó lanzar mensajes contra la sociedad del consumo, criticando la ocupación abusiva de los carteles publicitarios en las calles. A finales de los 90 inició una primera serie de obras titulada *Ombres Urbanies*. Las obras de esta serie consistían en dibujar una línea blanca que perfilaba las sombras de algunos objetos del mobiliario urbano como buzones o bancos. En 2001 continuó con su siguiente serie con la que comenzó a atacar los grandes paneles publicitarios expuestos en el metro. La serie se llamaría *Ataques visuales*. En ellas dibujaba un punto rojo goteante en cada imagen publicitaria. En 2006, inició la serie llamada *Liquiated Logos*, donde criticaba a las grandes

⁷⁸ DANYSZ, M., *op. cit.*, p. 154..

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 151-154.

⁸⁰ CARLSSON, B. y LOUIE, H., *op. cit.*, p. 29.

empresas como, Nike, Channel o McDonald saboteando sus logos publicitarios⁸¹ (Fig. 11). En definitiva, el *adbusting* supone un cuestionamiento de los espacios libres y las normas sobre el derecho a colocar mensajes en la calle.

⁸¹ DANYSZ, M., *op. cit.*, p. 164.

6. CONCLUSIÓN

Durante el desarrollo del trabajo hemos podido comprobar que no existe una terminología o concepto estándar para definir el grafiti o el arte urbano. Los autores que han escrito sobre el tema, describen cada movimiento artístico de una forma similar pero nunca igual. La subjetividad reina en la perspectiva hacia estas tendencias artísticas, por lo que realizar una visión objetiva de ambas prácticas ha sido complicado.

El grafiti ha estado integrado en la sociedad desde las épocas antiguas, pero reconocido artísticamente a partir del siglo XX reconocido artísticamente. Los investigadores han observado que dentro de este movimiento existen varias formas de creación artística, es decir, no solo se compone de lo que conocemos como grafiti moderno, de firma o de procedencia neoyorquina sino también del *stencil grafiti* o grafiti con plantilla. En el contexto histórico ambas prácticas fueron consideradas fenómenos culturales muy influyentes en la sociedad y han tenido una implicación fundamental en el desarrollo del arte urbano⁸². Éste ha sido definido únicamente bajo términos relacionados al grafiti hasta la década de los 90. A partir de entonces, el movimiento artístico de la calle comenzará a llamarse *Street Art* y se usará para englobar tanto las obras realizadas con espray y letras como las que están realizadas de forma distinta.

Desde su comienzo, el *Street Art* ha tenido como principal característica apoderarse del cualquier soporte de la vía urbana, pero los avances tecnológicos en Internet y en especial, en las redes sociales han causado que muchos artistas hayan decidido, también, invadir estas plataformas con el fin de difundir sus trabajos. A consecuencia de que el arte urbano se ha hecho viral por todo el mundo, muchas instituciones museísticas y galerías, que ya se interesaron por el grafiti en la década de los 80, han mostrado un mayor interés por estas manifestaciones urbanas y por sus artistas. Tal ha sido el reconocimiento artístico

⁸² FIGUEROA SAAVEDRA, F., *op. cit.*, pp. 43-46.

y mediático logrado por algunos, que muchos han conseguido comercializar sus obras con un valor económico considerable, entre ellos, Banksy⁸³.

Este hecho, ha transformado el movimiento del arte urbano en un tema de mucha controversia en la actualidad. Desde hace dos décadas, ha sido cuestionado de tal forma que han surgido discusiones en torno a dos aspectos: el social y el artístico. En el aspecto social, las instituciones señalan cualquier tipo de arte urbano como delito por el hecho de que perturba los mensajes publicitarios de la calle, de este modo, especula sobre el uso comercial de los espacios públicos⁸⁴ y rompe con las reglas de la sociedad del consumo⁸⁵. Sin embargo, el público general aprecia las diferencias entre el grafiti y el arte urbano. Para ellos, el grafiti es un movimiento incomprensible y por eso, no lo aceptan, solo lo entienden quienes lo practican. Por el contrario, el *street art* está dirigido hacia este público, contiene una estética más atractiva y una comprensión más sencilla. En cuanto al aspecto artístico, muchos artistas urbanos transmiten la idea de que el arte urbano pierde su esencia en los museos, ya que al estar fuera de la calle, uno de sus principios fundamentales, ya no pueden considerarse de carácter urbano. Por otro lado, la demanda de este arte dentro de las instituciones museísticas es significativa.

En conclusión, la subjetividad en la perspectiva social y la capacidad comunicativa que se le atribuye al arte urbano, son características fundamentales para definirlo como un movimiento artístico y social muy importante para el siglo XXI.

⁸³ ELLSWORTH-JONES, W.: "The Story Behind Banksy", *Smithsonian Magazine*, 1 de febrero de 2013. <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/the-story-behind-banksy-4310304/> [Consulta: 18/01/2018].

⁸⁴ RUIZ ZAMORA, M.: "Disquisiciones grafiteras", *Escritos sobre Post-Arte: para una fenomenología de la muerte del arte en la cultura*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2014, pp. 90-91.

⁸⁵ RAMÍREZ, J.A.: "¿Arte o delito? Los grafiti, entre la comisaria y la galería", *Arte y Arquitectura en la época del capitalismo triunfante*, Madrid, Visor, 1992, p. 206.

7. BIBLIOGRAFÍA

ABARCA, J.: “El arte urbano como agente facilitador de los procesos de gentrificación”, FERNÁNDEZ QUESADA, B. y LLORENTE, J. (eds.): *Arte en el espacio público: barrios artísticos y revitalización urbana*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009.

BANKSY: *Wall and piece*. Londres, Century, 2005.

BINGHAM, H.: *Banksy el arte rompe las reglas*. Barcelona, Editorial Mediterrania, 2017.

CARLSSON, B. y LOUIE, H.: *Street Art: Recetario de técnicas y materiales del arte urbano*. Barcelona, Gustavo Gili, 2013.

CASTLEMAN, C.: *Los Graffiti*. Blume, Madrid, 1987.

COOPER, M. y CHALFANT, H.: *Subway art*. Londres, Thames & Hudson, 1984.

DANYSZ, M.: *Antología del Arte Urbano. Del Graffiti al Arte Contextual*. Barcelona, Promopress, 2016.

DE DIEGO, J.: *Graffiti: La palabra y la imagen*. Barcelona, Libros de la Frontera, 2000.

EMMERLING, L.: *Basquiat*. Colonia, Taschen, 2003.

FIGUEROA SAAVEDRA, F.: *Graphitfragen*. Madrid, Ediciones Minotauro, 2006.

GANZ, N.: *Graffiti: el arte urbano en los cinco continentes*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

GARÍ, J.: *La conversación mural*. Madrid, Fundesco, 1995.

GIMENO BLAY, F. y MANDINGORRA LLAVATA, M. (coords.): *Los muros tienen la palabra: materiales para una historia de los graffiti*. Universidad de Valencia, Departamento de Historia de la Antigüedad de la cultura escrita, 1997.

GÓMEZ MUÑOZ, J.: *25 años de Graffiti en Valencia: Aspectos Sociológicos y Estéticos*. Valencia, Universidad de Valencia, 2015, tomo 1.

KOLOSSA, A.: *Haring*. Colonia, Taschen, 2004.

MORIENTE, D.: “De vándalo a artista: Banksy”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 27, 2015, pp. 31-52.

RAMÍREZ, J.A., “¿Arte o delito? Los graffiti, entre la comisaría y la galería”, *Arte y Arquitectura en la época del capitalismo triunfante*, Madrid, Visor, 1992.

RUIZ ZAMORA, M.: “Disquisiciones grafiteras”, *Escritos sobre Post-Arte: para una fenomenología de la muerte del arte en la cultura*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2014.

SENO, E. Y McCORMICK, C. (ed.): *Trespass: historia del arte urbano no oficial*. Colonia, Taschen, 2010.

SERRATO DELGADO, D. y QUIROZ ZAMORA, M.: *Historia de México*. México, Pearson Educación, 1997.

TAPIES, X.: *Arte urbano contra la guerra*. Barcelona, Electa, 2008.

7.2. Webgrafía

<http://www.banksy.co.uk/> [Consulta: 07/01/2018].

<http://blekloratoriginal.com/en/> [Consulta: 07/01/2018].

DERY, M., "The Merry Pranksters and the Art of the Hoax", *The New York Times*, 23 de diciembre de 1990. <http://www.nytimes.com/1990/12/23/arts/the-merry-pranksters-and-the-art-of-the-hoax.html> [Consulta: 14/07/2017].

<http://dle.rae.es/?id=JPvdsiL> [Consulta: 22/09/2017].

ELLSWORTH-JONES, W.: “The Story Behind Banksy”, *Smithsonian Magazine*, 1 de febrero de 2013. <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/the-story-behind-banksy-4310304/> [Consulta: 18/01/2018].

<https://www.taki183.net/> [Consulta: 09/12/2017].

“Taki 183 Spawns Pen Pals”, *The New York Times*, 21 de julio de 1971, p. 37.

<http://www.nytimes.com/1971/07/21/archives/taki-183-spawns-pen-pals.html> [Consulta: 02/09/2017].

8. ANEXO FOTOGRÁFICO



Fig.1: Firma de Cornbread, Cornbread, en torno a 1968.



Fig. 2: Firma de Lee 163, Lee 163, 1971-1972.



Fig. 3: Vagón pintado con obra de Phase 2, Phase 2, en torno a 1975.



Fig. 4: Firma de Keith Haring, Keith Haring, 1988.

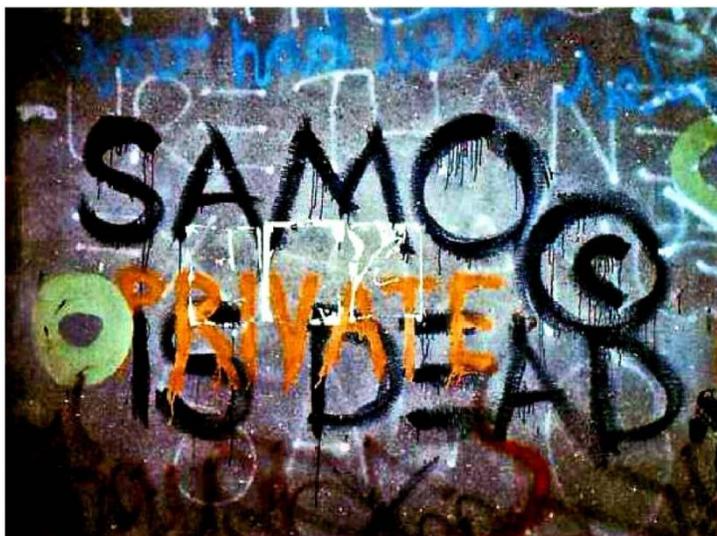


Fig. 5: "SAMO IS DEAD", Basquiat, en torno a 1979.



Fig. 6: Firma y stencil de Blek le Rat, Blek le Rat, en torno a 1981.



Fig.7: Stencil pintado sobre el muro que separa Israel y Palestina, Banksy, 2005.



Fig. 8: Mural en East Houston con Bowery Street, Os Gemeos, 2009.



Fig. 9: Space Invader BB023, Space Invader, 2007.



Fig. 10: "Paz y Libertad", Obey, 2013.



Fig. 11: Firma de McDonald licuada, Zevs, 2006.