

EL ARTE DE SHEPARD FAIREY

ACTIVISMO, REVOLUCIÓN Y SU CONTEXTO EN LOS ESTADOS UNIDOS (1981-2012)

Anna Pérez Milán



**Trabajo Final de Grado
GRADO EN HISTORIA DEL ARTE**

**Tutora Anna M^a Guasch Ferrer
Curso académico 2021–22**

Universidad de Barcelona
Facultad de Geografía e Historia

*Mis artistas favoritos que trabajan para la sociedad,
han tomado el rol de dar a la gente cosas
con las que soñar y sobre las que reflexionar para
escapar y **comprometerse** simultáneamente.*

– Shepard Fairey, 2019.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

1. Presentación, objetivos y metodología	1
1.1. Hipótesis	1 – 2
1.2. Metodología	2 – 4
2. Estado de la cuestión	4 – 5
3. Contexto histórico de las décadas en cuestión	5 – 6
3.1. Los 80's. Experiencias anteriores, Ronald Reagan y su legado	6 – 9
3.1.1. Contexto artístico y primeras manifestaciones de Fairey	9 – 12
3.2. Los 90's. Importación, adaptación e integración de tendencias foráneas	12 – 15
3.2.1. La Bienal Whitney de 1993 y sus efectos	15 – 16
3.3. Los 00's. Asentamiento de los rasgos formales y estéticos del arte activista	16 – 19
3.4. Los 10's. Movimientos sociales e implicación del arte. Era digital y el fenómeno de las redes sociales (RRSS)	19 – 21
4. Generaciones de artistas previos	21 – 23
4.1. Artistas individuales	23 – 31
4.2. Colectivos de artistas	31 – 34
5. El caso de Shepard Fairey	35
5.1. Biografía y primeros años. Entornos de creación e influencias.	35 – 37
5.2. Asentamiento de la figura Fairey. <i>André the Giant has a Posse/Obey Giant</i> .	37 – 43
5.3. Producción artística para los movimientos sociales	43 – 48
5.4. Campaña 'Hope' para Barack Obama	49 – 50
5.5. Breve mención a los paralelismos y similitudes con el <i>Street Art</i>	50 – 52
5.6. Exposiciones y muestras individuales	53
6. Conclusiones	54 – 55
7. Bibliografía y recursos digitales	
7.1. Recursos digitales	
8. Anexos	
8.1. Anexo I	
8.2. Anexo II	
8.3. Anexo III	
8.4. Anexo IV	

1. PRESENTACIÓN, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Cuando era adolescente, cerca de 2011, recuerdo que en mi pequeña ciudad (Figueres) se empezaron a poner ‘de moda’ unas camisetas con un rostro impactante, acompañadas de la palabra *OBEY*. No lo entendí muy bien, pero se trataba de una imagen que jamás pude borrar de mi mente.

Recuerdo intentar comprender su significado intrigada, y no había manera de cesar dicha cuestión. Pensaba: ¿Quién es? ¿Por qué nos mira directamente? ¿Por qué *OBEY*? ¿Obedecer?, ¿A quién y cuándo? Ese mismo invierno, fui a Barcelona y vi lo mismo: decenas de persona con distintas camisetas y suéteres con el mismo diseño o patrón, al margen de la multiplicidad de pegatinas con esa cara que aparecían por las ciudades.

Lo que más me llamó la atención fue que no la vi puesta a alguien que pudiera parecer tener excedentes económicos, y eso me instigó a pensar con los años ¿y si se tratase de una identidad urbana? Buscando encontré a su autor, Shepard Fairey, quien diseñó el famosísimo icono de André René Roussimoff. Empecé a investigar brevemente y comprendí que la misión o pretensiones del artista, iban probablemente más allá de la propia imagen: era un mensaje para la clase obrera.

Ese aspecto me interpeló, y así fue como se inició mi relación con el arte activista estadounidense. Para esta pequeña investigación, quería poner el foco sobre la relevancia del artista paradigmático Shepard Fairey (1970, Charleston, Carolina del Sur) quien un sujeto imprescindible en el arte de nuestro tiempo. Des de sus diseños para las propagandas presidenciales, pasando por murales monumentales, hasta crear emblemas identificados por toda la sociedad norteamericana y mundial; es un ejemplo brillante de autor-productor comprometido con su presente, asumiendo el rol de narrador o creador de situaciones que interpelan a las masas.

Para configurar una investigación, creí oportuno establecer una relación de tipo generacional con los artistas activistas de los ochenta, quienes a mi ver, usaron estéticas muy características para transmitir mensajes de tipo social y progresista. Al no ser una estética creada *ex-novo*, sería necesario hablar de manifestaciones artísticas antifascistas y comunistas, ocurridas en la primera mitad del siglo XX.

El uso de las inscripciones, los colores estridentes, los contrastes, la figuración humana y la intervención, no son una serie de ocurrencias gratuitas; es más, tienen una significación trascendental en los contextos dónde se aplican.

En el caso de Fairey, él “fabrica” sus imágenes y las dota de contenido lleno de inscripciones; el cual muchas veces es contrario a sus imágenes. La rivalidad entre imagen e inscripción es palpable en la obra de Fairey. Ambas tienen recursos y connotaciones muy definidas, totalmente diferenciables. Siendo prácticamente contrarias (aunque interdependientes), la imagen y la inscripción toman roles distintos en función de la causa social representada.

1.1. Hipótesis

El motivo de estudio se fundamenta en tres hipótesis principales, de las cuales surgen vicisitudes varias.

En primer lugar, se presenta un contexto que favorece el surgimiento del arte activista, en los ochenta de los Estados Unidos. Una vez narrado el relato histórico, se buscan las rendijas o causas que pudiesen ser el motivo del nacimiento de un estilo estridente y social, como bien es el activismo de la época, el cual presenta similitudes formales y estéticas muy próximas al constructivismo ruso y al cartelismo soviético. La primera hipótesis trata de argumentar las semejanzas entre el arte activista de los ochenta en el contexto norteamericano y las tendencias de principios/mediados del siglo XX mencionadas; mediante sus connotaciones históricas (en cuanto a función emisora) y formales de la propia obra de arte. Se contempla aquí la connotación y condición del individuo «disidente» en la era Reagan. La disidencia en esta hipótesis se trata desde dos focos: el republicano y el demócrata.

A grandes rasgos, dicha propuesta tiene como finalidad explorar el sentimiento de rechazo hacia la institución y burocracia por parte de un amplio número de artistas activistas de los ochenta, analizando como éstos adoptan e integran estéticas cuyos valores son similares.

La segunda hipótesis nace a partir de la primera. Como podremos ver en el caso de Fairey, mucha de su producción es altamente comparable con obras de carácter constructivista, comunista y obrero. Teniendo en cuenta que su obra está altamente influenciada por artistas de los ochenta de su mismo país, él adopta dicha estética como un *modus operandi* protestante; reafirmando así, el carácter identitario de dicha estética. Por lo tanto, ¿Usa Fairey la estética de los ochenta con fines representativos y generacionales por así transmitir un mensaje de forma directa?

La tercera hipótesis se plantea ante una de las propiedades del arte activista de los ochenta en contexto americano: la apropiación. Está claro, por un lado, que Fairey se apropia de muchas imágenes para crear su obra; pero muchas de ellas son frutos de sus diseños, por lo tanto, cosecha propia. Ante esta dicotomía, se hace necesario comprender como ha evolucionado el concepto de apropiación y cómo se exporta a nuestros días.

Los derechos de autor y el *copyright* han tenido un rol más que determinante en esta cuestión, por lo tanto, se plantea la hipótesis de si hay una vuelta a lo que se podría denominar ‘artesanía gráfico-analógica’ de la obra de arte por parte de Fairey.

Por último, la cuarta hipótesis se basa en el arte dentro del espacio público. Se trata de comprender los potenciales narrativos de dicho espacio, cómo ha ido mutando y las connotaciones que tiene exhibir en un espacio común. Pasando por los carteles con eslóganes de las vallas publicitarias hasta lo que conocemos como *Street Art*, el cual es un híbrido que combina el estilo muralista con la técnica del grafiti.

La cuestión principal de la hipótesis es conseguir una respuesta que defina o signifique al espacio público cómo sitio ideal, adecuado y eficaz de nuestra era (prácticamente urbana) para plasmar y contagiar ideologías de cariz izquierdista. ¿Son los muros urbanos los medios más eficaces para representar la denuncia social?

1.2. Metodología

La metodología escogida para realizar este trabajo ha sido simple en cuanto al sistema de trabajo, ya que las fuentes se seleccionaron des de un buen principio previo a la redacción. Se ha intentado obtener información de la manera más diversa y actual posible, intentando crear así un lenguaje justo para la temática del trabajo.

El uso de las fuentes se ha repartido en libros, artículos (de ellos, algunos periodísticos, y de época), ensayos y manifiestos, para enriquecer la cuestión planteada anteriormente.

Lejos de comentar las tendencias artísticas de los ochenta y contextos anteriores sucedidos en los EEUU –como el expresionismo abstracto (Pollock, de Kooning, etc.), el regreso a la figuración (Lane, Rothenberg), las metafóricas representaciones paisajísticas (Michell, Amenoff, Thorne) u otros estilos altamente distantes–, este escrito tiene como objetivo narrar la producción de Shepard Fairey.

Con ello, explicar mediante fuentes qué sucedió y cómo se produjo el arte activista, entendido como suceso, y las variaciones que éste tiene. La franja cronológica de estudio se centra en el contexto norteamericano a partir de la era Reagan hasta el fin del primer mandato de Obama.

Se trata a Fairey des de un punto de vista contextual, donde se entrelazan los fenómenos y hechos políticos de prácticamente cuatro décadas (1981-2012). Se analiza cómo el contexto en cuestión pudo haber influenciado de forma directa e indirecta a la producción artística de dicha temporalidad. Las cuestiones que pasaban por mi mente a la hora de escoger esta temática fueron las siguientes –al, parecer, sin respuesta clara o contundente por parte de las fuentes de las que se ha dispuesto– ¿Es este el nuevo rumbo del arte? ¿Por qué se usan estos formatos? ¿De dónde provienen? ¿Son formas, estéticas y conceptos apropiados de principios de siglo o son un conjunto de formas

que se adecúan a la representación de un presente problemático? ¿La representación de la revolución social necesita de parámetros publicitarios, y si es así, por qué? ¿Formalmente, tiene que ver el arte soviético o el constructivismo ruso en la producción y asentamiento del arte activista estadounidense de los ochenta-noventa? ¿Cuáles son los límites o diferencias entre arte político y arte activista? ¿Por qué Shepard Fairey usa estas estéticas identificables y no otras?

Como se relata más adelante en el escrito, p.ej., la diferencia principal entre arte político y arte activista¹ es que el primero toma una realidad y la plasma en su materialidad (exenta de formatos agrupables), sin necesidad de posicionarse con ella. El segundo, y más relevante por mi gusto, es el arte activista, una tendencia (en camino de estilo) que interfiere directamente sobre su realidad, tomando distintos rumbos creando un diálogo multicultural, los cuales son representados con distintos medios y estéticas que tienen una finalidad discursiva penetrante. El uso de las obras apropiadas, los recortes², el diseño gráfico y la intervención como elementos primarios, En el apartado contextual, el objetivo es doble: por un lado, se buscan indicios de que este arte activista de los ochenta (y en adelante) se basa en una cuestión identitaria, exportable a mediados de la primera mitad del siglo XX en contexto comunista y soviético. Por el otro, se busca la relación causa-efecto que tuvieron los acontecimientos más relevantes de las cuatro décadas en cuestión, y como pudieron repercutir en el arte activista, enfocado en Fairey. Se obvia de manera intencionada la repercusión contextual en los demás artistas escogidos (plantados de modo generacional) ya que, por motivos evidentes, produjeron un arte que, a grandes rasgos, criticaba y cuestionaba la cultura consumista y capitalista norteamericana junto con todas las luchas y revoluciones sociales que se produjeron en dicha cronología.

Se aborda, a lo largo del trabajo, el término reciente *Artivismo*³ como un agente cultural internacional que ha dejado huella en las manifestaciones activistas de todo el mundo, inclusive en los EEUU.

Por otro lado, se exploran las dimensiones que tuvo el arte conceptual (explotado en los setenta) ante el arte activista que se manifiesta en la década consiguiente. Se usan todos estos recursos históricos, contextuales, estéticos, formales y artísticos para justificar los métodos de reproducción artística que Fairey usa (dentro del activismo, las corrientes del *Street Art*, del *punk*, del grafiti, del muralismo, del diseño gráfico y de lo considerado *underground*).

Se analizan casos donde el artista, exhibe sus posicionamientos e ideologías las cuales quedan reflejadas en sus diseños gráficos, repletos de crítica satírica y cínica, como p.ej., su macro-proyecto vital *OBEY* (del cual tiene un manifiesto). Siempre con un toque provocador, el cual apela a la reflexión individual exportada en el ámbito colectivo que se consideraría guerrillero.

Su obra cobra así un sentido sensacionalista que el artista explora des de 1989. Se engloban las manifestaciones de Fairey y otros artistas en lo que se bautizó en los ochenta como *culture jamming*, un movimiento de resistencia cultural contrario a la hegemonía de los discursos históricos ‘macro’, los cuales son presentados como dogmas in-

¹ Véase en Guasch Ferrer, A. (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza Forma. pp. 473. [(a través de) Lippard, L. (1983). “Trojan Horses: Activist Art and Power”, Brian Wallis]: “En el ensayo (Lucy Lippard) hizo una primera distinción entre artista político, aquel cuyos temas reflejaban, por lo común crítica e irónicamente, problemas sociales, y el artista activista, que asumía un rol testimonial y activo frente a las contradicciones y conflictos generados por el sistema.”

² vid. Lévi-Strauss, C. (1962). “*El pensamiento salvaje*”. Fondo de Cultura Económica. [visitado el 4 de febrero de 2022] Repositorio Institucional de la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México), pp. 24-49. Donde se reflejan ideas básicas sobre la combinación de lo que serían fragmentos preexistentes de otras obras, formalizándolos y insiriéndolos en una obra nueva, con unos fines de mensaje y de contenido probablemente contrarios o inconexos (o bien, diferir de su significación primaria u original). Lévi-Strauss, se posiciona en dicho libro con una idea clara -y bien fundamentada-, de que los medios y elementos de libre disposición son adaptables de forma libre, mediante el uso del ingenio.

https://ses.unam.mx/docencia/2018I/Levi-Strauss1997_ElPensamientoSalvaje.pdf

³ Definido por ArteMadrid, Feria de Arte Contemporáneo cómo: “El ‘artivismo’ se define como una hibridación entre el arte y el activismo. Arte reivindicativo y de resistencia. Visibilidad, durabilidad y riesgo son los rasgos específicos de una intervención que conlleva un claro mensaje sociopolítico. El arte se convierte en un medio de comunicación enfocado al cambio y a la transformación, un lenguaje que se desplaza desde la creación artística académica o museística hacia los espacios sociales convirtiéndose en una herramienta educativa.” [visitado el 16 de diciembre de 2022].

<https://www.art-madrid.com/es/post/artivismo-la-reivindicacion-desde-el-arte>

interferibles. Lo interesante de este movimiento cultural, es que como era de esperar, se exportó a las artes (entrando en la pintura y en la música, p.ej.), junto a las revoluciones sociales que apostaban por lo que Lyotard llamó *microdiscursos*, que, acercándose a las minorías y periferias obtenían un sentido de resignificación reivindicativa. Se exploraron una serie de puntos de vista que, entre muchas de sus pretensiones, intentaron recobrar el sentido a un mundo donde el discurso primordial era excluyente y burocrático, fuese progresista y respetase las identidades disidentes.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Para realizar correctamente este apartado, se debe justificar la información utilizada en este escrito, revelando la actualidad de dichas fuentes por vía de la adecuación del discurso del trabajo.

Las fuentes usadas son de caracteres muy distintos, como bien son: históricos, estéticos, artísticos, periodísticos o bien filosóficos.

Nombrando las fuentes según el orden de aparición en el redactado, y justificando su uso, empezamos por el libro de Philip Jenkins *“Breve historia de los Estados Unidos”*. Este libro ha sido un claro referente a la hora de redactar todos y cada uno de los aspectos contextuales de los años ochenta hasta la era Obama, donde finaliza el libro en cuestión. Se ha elegido este ejemplar porque explica de manera resumida (siempre desde un punto de vista social, económico y político) la historia de los Estados Unidos, siendo atento a las vicisitudes que ésta ha tenido en las últimas décadas, poniendo el foco en la repercusión de los hechos, planteados como efecto-causa.

Junto con varios artículos periodísticos de Ramon Vilaro del diario *EL PAÍS*, de la década de los ochenta, se ha podido relatar de manera objetiva qué es lo que estaba sucediendo al norte del continente americano. Se han tomado estas referencias a modo de crónica para poder familiarizarse con los hechos de cariz política y social. Cuando se entra en materia del artista, se ha usado primeramente su libro *“Obey Supply & Demand. The art of Shepard Fairey (1989-2009, twenty years of propaganda)”*, el cual narra de manera muy descriptiva sus primeros años y como él evoluciona como artista a través de la propaganda; explorando nuevos estilos y técnicas que le configuran un cierto estatus en el mundo de arte actual. Por otro lado, el otro libro del artista utilizado *“Covert to Overt. The Underground and Overground art of Shepard Fairey”* se usa en el último subapartado destinado a hacer una breve mención del *Street Art*.

El primer libro, nos ayuda a comprender de manera muy factible como el propio artista empezó a apropiarse de imágenes que luego uso con fines comunicativos y reivindicativos.

Para justificar la relevancia del arte en el espacio público, conjuntamente con la relevancia del arte activista a partir de los años ochenta en adelante, ha sido crucial la tesis de Blanca Fernández Quesada, *“Nuevos lugares de Intención: Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales: Estados Unidos 1965-1999”*, la cual explora de manera muy crítica como el espacio público ha devenido –por el arte– un espejo de la sociedad, y la importancia que éste tiene al ser la galería favorita o predilecta del arte activista. Aquí, también se diferencia muy bien el arte político del arte activista, y se cogen artistas ejemplares que se recogen en el cuarto apartado del escrito, que ayudaron a configurar los estilos y temas más recurrentes del arte activista, con incisión siempre política y con voluntad popular.

Otro de los pilares de esta investigación ha sido el libro de Anna María Guasch Ferrer, tutora de esta investigación, *“El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural”*, sobre todo el capítulo décimo octavo. En él se relata de una manera muy óptima como el arte de los setenta dio paso a las manifestaciones de los ochenta (ejemplificadas de manera excelente). También resulta útil para este redactado los últimos apartados, que narran y debaten las nuevas líneas discursivas que se promovieron en la cronología de los ochenta hasta los dos mil, que se fundamentan en la relectura de los regímenes dictatoriales, conservaduristas y cristianos, que son por excelencia excluyentes y macro-relatares.

Para comprender lo que sería el factor estadounidense en materia activista han sido imprescindibles las lecturas de Nina Felshin “*Pero, ¿esto es arte? El espíritu del arte como activismo*”; de Lucy Lippard “Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar” y “*Trojan Horses: Activist Art and Power*”, junto con el libro de Hal Foster “*Recordings. Art, Spectacle, Cultural Politics*”, y su capítulo ‘Subversive Signs’. Todos estos textos, reflejan el espíritu del arte activista y justifican la obra de los artistas más célebres como Holzer, Kruger, Haring, etc., y los más relevantes colectivos. Las lecturas mencionadas apelan a un cambio directo y estudian el posicionamiento de los autores teniendo en cuenta la relación de causa-efecto que guardan sus obras; celebrando y documentando simultáneamente la relevancia de un arte al servicio de su presente y público; cosa que nos obliga también, a citar a Walter Benjamin. Los dos ensayos seleccionados de Benjamin “*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*” y “*El autor como productor*”, son textos de la década de los treinta del siglo pasado, pero atienden cuestiones cruciales para la elaboración de este trabajo, como bien son la propia reproductibilidad de la técnica que usaron los artistas activistas; su posicionamiento, su compromiso y sus inclinaciones progresistas e izquierdistas que tienen; que también encontramos en Fairey.

Todo lo que es contextual, a parte de lo que Jenkins nos ofrece, se basa dentro del movimiento cultural (que trata de ser prácticamente un *modus vivendi*) que se bautizó como ‘*culture jamming*’, del cual Jan Lloyd nos ofrece un acertadísimo análisis que es perfectamente comparable con el posicionamiento que Fairey toma en sus obras.

También se coge como fuente relevante el artículo de Elena Fraj Herranz, “Genealogías del Arte Activista Mediático en el Contexto de Estados Unidos”, donde se relata de manera breve la relevancia del arte activista, sus características y sus nociones en el contexto estadounidense. Basa también su explicación en base a los criterios que de adhiere el ‘*culture jamming*’.

Al tratarse de un artista extraordinariamente atento con su presente, debemos hacer referencia que en el trabajo se reflejan ideas de las obras de Roland Barthes “*La muerte del autor*” donde se refleja un punto de vista de cuestionamiento ante las nociones tradicionales de la autoría y la originalidad en la obra de arte y de Claude Lévi Strauss en “*El pensamiento Salvaje*”, que se plantea como obras que podríamos considerar apropiadas, mediante medios y elementos pueden transformar una obra resignificándola.

Todo esto, se va reflejando con un constante ojo echado al sitio web del artista (obeygiant.com) y otros varios artículos dedicados al artista por parte de autores americanos y británicos. Dichos artículos o fragmentos periodísticos recogen de manera más actual las tendencias artísticas y el caso de Fairey. Por ejemplo, lo podemos ver en cómo se trata el arte activista en “*Designer as Author Activist: A model for Engagemen*” de McCarthy o en “*Seen; The Straight Faced revs and Cost*” de Cooper, donde se trata al artista con parámetros actualizados. Entre varios artículos, se llega a complementar de manera amplia las hipótesis, ofreciendo soluciones de carácter científico y lógico.

3. CONTEXTO HISTÓRICO DE LAS DÉCADAS EN CUESTIÓN

La finalidad de este apartado contextual es delimitar política, social, cultural y artísticamente las cuatro décadas que son objeto de estudio de esta investigación.

La cronología en cuestión se estrena en los años 80, haciendo un repaso del controvertido gobierno de Ronald Reagan y como sus decisiones burocráticas, militares y políticas tuvieron efectos directos (aunque también, colaterales) en la sociedad estadounidense, motivando sobre todo al posicionamiento juvenil. Esta década es especialmente determinante, pues el legado dejó huella en las dos décadas siguientes, en las cuales Fairey empezó a familiarizarse con el estilo activista y distinguirse con sus primeras manifestaciones artísticas.

Como se puede apreciar en la tabla del anexo 8.1.1., dónde figuran los cinco presidentes de los Estados Unidos de las décadas en cuestión; hay dos partidos políticos principales en dicho país. Por un lado, el denominado

*Republican Party*⁴, y por el otro del *Democratic Party*. El *Republican Party* se basa principalmente en el mantenimiento del país por vía de criterios cercanos y familiares con la extrema derecha y el conservadurismo. Por otro lado, el *Democratic Party*, es decir, el partido Democrático, se caracteriza por tener inclinaciones de carácter liberal más modernizadas o bien progresistas.

Los principales valores del partido Democrático (los cuales son socialdemócratas) se basaban en los derechos de la clase obrera de las capitales estatales, la fe católica, y las minorías. Aunque también se identificaría como un partido conservador en esencia política, legislativa y propagandística, es un partido que de base apuesta por la renovación cultural y socioeconómica de América. También, se inclina por posiciones izquierdistas solventado o apoyando las problemáticas de tipo social como bien fue la lucha en contra de la desigualdad racial, promovida a partir de los años sesenta.

Para establecer un ejemplo contrario a los votantes del partido Demócrata, los estadounidenses conocidos como sureños⁵, generalmente pertenecen a una clase media acomodada, cuyos principios se basan en la iglesia evangélica estadounidense (integrista y condenatoria del estilo de vida liberal) y el conservadurismo.

Por otro lado, el partido Demócrata de los Estados Unidos tiene votantes que principalmente pertenecen a minorías sociales de orígenes diversos. P.ej., hispanos, asiáticos, afroamericanos, etc., de entornos universitarios, mujeres y otros grupos étnicos y raciales de los alrededores metropolitanos de las capitales estatales (para más información, ver el anexo 8.1.2). A grandes rasgos, podemos determinar que los votantes del partido de tendencia izquierdista dentro del conservadurismo latente en los EEUU, son una representación más equitativa y real de la sociedad norteamericana.

En este conglomerado social diverso⁶ que se afilia o tiene más simpatía al partido demócrata se ubica el artista Shepard Fairey (originario de Charleston, Carolina del Sur). El artista, actualmente trabaja y vive entre la ciudad de Providence del estado de Rhode Island y el barrio de Palm Springs, Los Ángeles, en el estado de California⁷.

3.1. Los 80's. Experiencias anteriores, Ronald Reagan y su legado.

La década de los años ochenta en el contexto estadounidense es un tanto compleja, y no solamente por motivos políticos y culturales. Cuando nos referimos a «experiencias anteriores», nos referimos a todos aquellos hechos que de un modo u otro afectaron a la década siguiente, la cual es objeto de estudio en este apartado. Nada más ni nada menos, hablamos de los setenta, época que fue un tanto problemática, teniendo constantes revoluciones y desengaños.

Como bien se describe en este artículo del canal *History*⁸ (conocido por sus reputados y premiados documentales históricos), la mayoría de la población estadounidense de la década de los ochenta, se inclinó hacia

⁴ Se denomina *Republican Party* o bien GOP (Grand Old Party), al partido político estadounidense que tiene como base el conservadurismo, siendo por ejemplo Abraham Lincoln (1861-1865) el primer presidente afiliado y representante del partido. Arroyo Rodríguez, D. (2019). *La Derecha en el Tiempo Presente: El Partido Republicano de los Estados Unidos de América (1964-2016)* [Trabajo de Fin de Grado, Universidad de Cantabria]. Repositorio Abierto de la Universidad de Cantabria. (UCrea). (p. 4) [visitado el 9 de diciembre de 2021].

<https://repositorio.unican.es/xmlui/bitstream/handle/10902/17122/ArroyoRodriguezDaniel.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

“El Partido Republicano de los EE.UU. constituye una fuerza política plural, internamente en constante transformación no solo en virtud de los cambios de contexto socio-cultural, sino también de la articulación de sus diversas facciones internas, aspecto clave para entender lo ocurrido en cada elección. Ello ha estado siempre muy determinado por los equilibrios internos y el reparto de fuerzas en el seno del partido. La mecánica entablada entre viejas y nuevas facciones es lo que, en el transcurso de cinco décadas [1964-2016] ha informado el devenir del mayor partido de la derecha estadounidense, cuya orientación se vio siempre disputada entre un ala moderada tendente a la adopción de posiciones pragmáticas y al compromiso, y otra más ideologizada, dogmática y duramente conservadora (existiendo dentro de cada una de estas, a su vez, varias facciones y coaliciones de intereses).”

⁵ Se refiere a los habitantes de una zona o región geológica politizada de los Estados Unidos, abarcando los siguientes estados: Virginia, Carolina del Norte, Carolina del Sur, Tennessee, Georgia, Florida, Alabama, Mississippi, Louisiana, Arkansas y Texas, principalmente. El término ‘sureño’ (con carácter de gentilicio adjetival) se refiere a aquellas personas con fe evangélica, de raza caucásica con principios conservadores. Por regla general apoyan al partido conservador, el *Republican Party*.

⁶ Información extraída del apartado “Trends in party affiliation among demographic groups” (trad. Tendencias de afiliación a partidos entre grupos demográficos), de Pew Research Center. VV.AA. (2018, setiembre) “Wide Gender Gap, Growing Educational Divide in Voters’ Party Identification. College graduates increasingly align with Democratic Party”. Pew Research Center. [visitado el 11 de diciembre de 2021].

<https://www.pewresearch.org/politics/2018/03/20/1-trends-in-party-affiliation-among-demographic-groups/>

⁷ (Anexo 8.1.2., ilustraciones de las tendencias de voto demócrata en los estados de Rhode Island y California, según su demografía y densidad.

⁸ (Editores de *History.com*) 2018, agosto. “The 1980’s”. *HISTORY*. [visitado el 9 de diciembre de 2021].

políticas cercanas al derechismo por el latente y destructor caos perpetuo que venía dado por los acontecimientos de las dos décadas anteriores. “(trad.) *Al final de la presidencia de Jimmy Carter, los sueños idealistas de la década de 1960 estaban desgastados por la inflación, la agitación de la política exterior y el aumento de la delincuencia. En respuesta, muchos estadounidenses adoptaron un nuevo conservadurismo en la vida social, económica y política durante la década de 1980, caracterizado por las políticas del presidente Ronald Reagan. A menudo recordada por su materialismo y consumismo, la década también vio el ascenso de los "yuppies", una explosión de películas de gran éxito y la aparición de redes de cable como MTV, que introdujo el vídeo musical y lanzó las carreras de muchos artistas icónicos*⁹”.

El auge de la denominada ‘nueva derecha’ tuvo un crecimiento de seguidores y partidarios al nuevo régimen promovido por Reagan y su entorno. Dicho entorno, premiaba los valores nacionales, familiares, religiosos y anticomunistas¹⁰. Como se ha comentado anteriormente, se sintieron atraídas masas culturales pertenecientes a la cristiandad evangélica junto con masas que defendían el mercado libre sin restricciones. Querían más proyección internacional y el programa electoral de Reagan prometía solventar gran parte de las problemáticas que travesaba el país que, al fin y al cabo, eran ideológicas.

Los años ochenta se estrenaron prácticamente con el mandato del conservador republicano Ronald Wilson Reagan, que tuvo inicio en enero del 1981. La aplastante victoria por mayoría absoluta¹¹ dejó a su contrincante principal Jimmy Carter¹² (puesto que John Anderson, representante del *Independent Party* no obtuvo prácticamente representación) con tan solo 6 estados federales de voto mayoritariamente demócrata, siendo los 44 restantes de mayoría republicana. Los estados que obtuvieron mayoría en el partido Demócrata fueron el Distrito de Columbia (conocido como Washington, D.C.), Georgia, Hawái, Maryland, Minnesota y Rhode Island, siendo el último estado la zona de producción de la marca artística de Fairey.

Volviendo a un repaso histórico, los últimos años de la década de los años 70 supusieron una época ciertamente problemática. Estuvo irradiada de movimientos radicales y contraculturales, provocados por hechos como la Guerra del Vietnam¹³, el escándalo *Watergate*¹⁴, la crisis económica del país federal, etc. Otros hechos (junto a los mencionados), propagaron una sensación de desapego, rechazo y alienación patriótica, junto con una inestabilidad piramidal y prácticamente omnipresente.

Otro punto clave a destacar es que el ‘márquetin’ de Reagan fue brillante, pues se prometía la regularización de impuestos (‘vendida’ como una solución que bajaría las tasas de dichos importes). En realidad, homogeneizó el

<https://www.history.com/amp/topics/1980s/1980s>

⁹ cit. “*The 1980's*”. History.

¹⁰ Vilaro, R. (29 de octubre de 1982). “*Primera prueba electoral para la administración Reagan/4. De la ‘nueva derecha’ a la ‘mayoría moral’*”. EL PAÍS. https://elpais.com/diario/1982/10/29/internacional/404694003_850215.html [visitado el 12 de diciembre de 2021].

¹¹ (vid.) Peters, G. & Woolley, J. (sin fecha) Statistics 1980. Data Archive, Elections. The American Presidency Project. [visitado el 23 de diciembre de 2021].

<https://www.presidency.ucsb.edu/statistics/elections/1980>

¹² Jimmy Earl Carter Jr., ocupó el cargo de trigésimo noveno presidente de los Estados Unidos del 1977 al 1981, justo antes del mandato de Reagan. En las elecciones de 1980, obtuvo un total del 41% del voto popular y un total de 49 votos electorales. (op.cit.) Peters, G. & Woolley, J.

¹³ La guerra del Vietnam fue un conflicto bélico que tuvo lugar entre 1955-1975, donde se enfrentaron Vietnam del Norte (aliado con la Unión Soviética y China) y Vietnam del Sur (aliado con los EEUU). Murieron entre 1-3 millones de personas durante el conflicto. Las operaciones llevadas a cabo por parte del gobierno de los Estados Unidos fueron devastadoras, finalmente perdiendo la guerra. La posición implacable por parte del gobierno terminó generando un descontento generalizado entre los jóvenes que protagonizaron las conocidas ‘protestas contra la guerra del Vietnam’ que tuvieron un inicio en 1963 y se manifestaron alrededor del país y el mundo con el fin de conseguir la paz. Este hecho dividió la sociedad estadounidense, desencadenando furia entre los calificables como pacifistas ya que fueron espiados por ser considerados *comunistas*.

¹⁴ El escándalo *Watergate* fue un fraude que impactó altamente a la sociedad norteamericana de carácter burocrático. Según Miguel del Rey Vicente: “En junio de 1972, lo que parecía un robo banal ocurrido en la sede del Comité Nacional Demócrata estadounidense condujo a una investigación que reveló múltiples abusos de poder por parte de la Administración del presidente Nixon. El escándalo cambió para siempre la política del país, lo que llevó a muchos estadounidenses a cuestionar a sus líderes y a mantener una posición más crítica con el papel del presidente y sus colaboradores.” Hace falta recordar que el presidente Richard Nixon (cargo del trigésimo séptimo presidente de 1969-1974) dimitió tras el escándalo. Al ser un presidente vinculado al partido Republicano, urgió renovar el partido con nuevas estrategias. Del Rey Vicente, M. (2021) “*El escándalo Watergate*”. Clío: Revista de historia, núm. 237 (pp. 18-25).

pago de impuestos, sin hacer diferenciación cuantitativa respecto los ingresos de los individuos o empresas. En clave de conflictos bélicos, los Estados Unidos perdieron la guerra del Vietnam, pero tal y como indica Jenkins, “los conservadores [a día de hoy] se atribuyen todo el mérito del hundimiento de la Unión Soviética y de otros estados comunistas a partir de 1989 [fin del mandato de Reagan e inicio del mandato de George H. W. Bush, republicano también], hundimiento que ven como una consecuencia directa de su fallido intento de igualar el rearme de Estados Unidos, agravado por el desastre soviético en Afganistán. Sin embargo, nunca podemos saber qué habría sucedido si Occidente hubiera mantenido una política de contención tradicional y hubiera evitado la arriesgada estrategia que en 1983 estuvo a punto de hacer estallar tanto el mundo occidental como el mundo comunista. La era Reagan sí que consiguió reducir el nerviosismo de la población por los compromisos en el exterior, especialmente en los conflictos del Tercer Mundo, y sucesivas administraciones de ambos partidos mostraron una nueva disposición a intervenir militarmente¹⁵”.

Se entiende que la era Reagan iba seguida de una ‘nueva moral’, que se construyó en base a las experiencias y revueltas sociales de los años sesenta. Se reevaluaron las causas principales de los problemas sociales y, a grandes rasgos llegaron a la conclusión de que “los comportamientos perniciosos y desviados los que obedecían al pecado y la maldad personal, no a las disfunciones sociales o económicas” (según Jenkins), fueron la causa principal de las disputas de los setenta, que seguían vigentes en los ochenta.

Por lo tanto, apelaban a la responsabilidad del individuo, negando cualquier vinculación negativista por parte del estado (y la mala gestión de éste en el espectro social). Por esta misma razón, la política social de Reagan optó por hacer grandes recortes en el gasto del bienestar social, mientras que simultáneamente incrementaba los presupuestos de la policía y del sistema penitenciario¹⁶. Se anuló, en gran parte, la conocida *Great Society* de Johnson¹⁷.

Con el gobierno de Reagan, la marginación y desprecio a las minorías se aumentó, usando la violencia policial (abuso de poder) y desbordando comisarias. Se cometieron numerosos actos de odio muy severos contra comunidades e individuos racializados, que continuaron de manera perpetua durante el mandato de George H. W. Bush.

A todo esto, no podemos olvidar la segunda ola del feminismo en los EEUU y el Movimiento de las Mujeres en los Estados Unidos, que tuvo lugar des de 1960 hasta finales de los 80’s. Cabe comentar, que durante el mandato de Reagan no se contemplaron reformas a favor de los derechos de igualdad para las mujeres. Todo lo contrario, pues toda política que se pueda considerar feminista –o a favor de la mujer–, dentro la era Reagan un escaparate estratégico. Esto ‘garantizaba’ otra victoria para las elecciones de 1984, ya que las mujeres representaban un 53% del voto electoral¹⁸. Muchas mujeres pertenecientes al *National Women’s Political Caucus* (NWPC, cuya fundadora fue Gloria Steinem) decían abiertamente en manifestaciones y reuniones que consideraban a Reagan como un ‘hombre peligroso’. Sus políticas de interior y exterior no concordaban ni favorecían sus ideales.

Las políticas de Reagan, durante todo su mandato fueron fieles a sembrar varias oleadas de miedo persistentes hacia peligros exteriores. En muchos casos no tenían fundamento de causa o eran desconocidos.

Este factor, era un arma de doble filo, ya que los ciudadanos estadounidenses se podían agregar a ese miedo (haciéndolos, en consecuencia, marionetas y víctimas de una herramienta de control social) o bien alienarse completamente y despreciar ese pánico generalizado¹⁹. A grandes rasgos, Reagan se podría considerar neoliberal en cuanto a política económica y conservador en políticas sociales, hecho que provocó rebeldía en el campo artístico.

¹⁵ cit. Jenkins, P. (2012). *Breve Historia de los Estados Unidos*. Alianza Editorial (pp. 391-392).

¹⁶ cfr. Jenkins, P. (p. 393).

¹⁷ Se conoce a la “*Great Society*” como un seguido o bien grupo de programas con la pretensión de ser reformas sociales que se consideran una continuación del “New Deal” de Roosevelt, el cual luchaba en contra de los efectos de la Gran Depresión de los EEUU. Fueron unos programas que a grandes rasgos perpetuaban lo que se podría denominar como idealismo de los sesenta- Fueron encabezados por el líder demócrata Lyndon Baines Johnson, presidente de los Estados Unidos de 1963 hasta 1969. Los ‘logros’ de dicho presidente fueron la lucha en contra tanto la segregación racial como el racismo, con la Ley de Derechos Civiles (1964). Este hecho, nos ayuda a comprender más la tendencia de voto al partido demócrata por parte de las comunidades afroamericanas.

¹⁸ vid. Vilaro R (13 de julio de 1983). “Las mujeres norteamericanas, conservadoras y republicanas, creen que el presidente Reagan es un ‘hombre peligroso’”. *EL PAÍS*. https://elpais.com/diario/1983/07/13/internacional/426895221_850215.html [visitado el 12 de diciembre de 2021].

¹⁹ cfr. Jenkins, P. (p. 394). Ver cita completa en el anexo 8.2.1.

La tipología económica que Reagan empleó durante su mandato consistió en la regularización, la facilitación del libre mercado y de sus respectivos flujos financieros. Se institucionalizaron las denominadas comúnmente ‘reglas de juego’ que consistían –y consisten– en el control de las capacidades estatales y empresariales mediante la reducción de situaciones de información asimétrica y por ende, facilitar la promulgación del nuevo orden económico, social y productivo²⁰.

3.1.1. Contexto artístico y primeras manifestaciones de Fairey

El ámbito artístico y cultural, por otro lado, escapaba de las realidades conservadoras. Se buscaron nuevas alternativas y temas de tipo social, con objetivos como: la convicción, el posicionamiento, el retorno a la libertad, la politización, etc., y, entre muchos otros de carácter izquierdista.

Tal y como indica Anna Maria Guasch en su libro *‘El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural’*, en la introducción de su decimotercero capítulo²¹: “En la escena artística norteamericana de los primeros años ochenta se dieron diversas tendencias con un denominador común: superar los límites impuestos por la austeridad teórica de los últimos episodios de la modernidad (minimalismo y arte conceptual) y propiciar un retorno a la pintura y, más específicamente, a la imagen y su potencial narrativo”. Adelantándonos brevemente al arte activista, las masas populares reaccionaron ante estas injusticias sociales de cariz prácticamente dictatorial. Pusieron en marcha una serie de respuestas que cuestionaban la veracidad y voluntad de estos semi-regímenes que se establecieron por parte de las autoridades. Surgen revueltas pacíficas; revoluciones y protestas violentas en contra de los dominios de los estados; luchas contra el racismo y el feminismo pisaron fuerte, esparciéndose por todo el mundo.

Los años 60 del siglo pasado fueron conglomerados de experiencias de múltiples caracteres y patrones que influyeron a los artistas para adherirse a aquella nueva modernidad que Jean François Lyotard²² llama «posmodernidad» en 1979. Lo nombra en el libro “*La Condición Posmoderna*”, en el cual narra las situaciones o circunstancias en qué se encuentra la población en ese momento histórico. El escrito justifica con multiplicidad de ejemplos el patrón de causa-efecto de dicha condición del individuo. Éste, está insertado en una nueva sociedad que se aleja de todo lo que había sido establecido anteriormente, aunque sigue absorbido por una nostalgia (un tanto melancólica) respecto a las actuaciones del pasado. Se hace un análisis de la cultura, la cual ha sido transformada por lo que él denomina las ‘reglas del juego’, que se puede relacionar con el ‘*culture jamming*’. Estas reglas son las que cuestiona ese individuo enajenado, quien ya no cree en meta-relatos y busca los micro-relatos. El individuo, quiere ajustarse en un bloque común e individualizado, partiendo de la diferencia respecto a los demás.

El individuo, con postura de incredulidad ante los planteamientos más científicos e incuestionables (propios de la modernidad), se acerca y consolida su posicionamiento en función de lo que es justo o cierto según su propio juicio. Des de ese momento, no acepta ni se subordina al saber común, pues éste en la era de la edad informática, o bien digital, está en manos de los gobiernos.

Una vez justificados los inicios de la llamada posmodernidad damos un salto en los años 80, donde se repiten –o al menos se asimilan– las circunstancias y aparecen nuevos regímenes conservadores, como la era de Reagan²³. En estos momentos históricos en EEUU, se produce el factor antagonista, donde surgen revoluciones

²⁰ *cfr.* Reagan, R. (1981). *The Second American Revolution: Reaganomics, The Presidency, Economic Policy*. Ronald Reagan Presidential Foundation & Institute. [visitado el 26 de febrero de 2022]. <https://www.reaganfoundation.org/ronald-reagan/the-presidency/economic-policy/>. Ver cita completa en el anexo 8.2.1.

²¹ *cit.* Guasch Ferrer, A. (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza Forma. (p. 341).

²² *cfr.* Jean François Lyotard, filósofo, teórico y sociólogo de nacionalidad francesa, publicó el libro de “*La Condición Posmoderna*” en 1979. Es un autor que escribe una especie de manifiesto, posicionándose escéptico en las teorías universales. Deslegitima las grandes narrativas y favorece de forma descriptiva los micro-relatos o bien los relatos realizados por los propios individuos, desconfiados de los métodos científicos que han resultado ser nocivos para la sociedad en términos generales.

²³ *cfr.* Ronald Wilson Reagan (1911-2004, presidente de los Estados Unidos durante 1981-1989). Fue un presidente del partido republicano que como se ha relatado; fomentó el régimen conservador y defensor del liberalismo económico, favoreció recortes fiscales, conduciendo a un déficit de presupuesto y comercial únicos para el estado federal. Vendió armamento a Irán, y otros, fue un conservador que retrasó culturalmente y paralizó los movimientos izquierdistas a los Estados Unidos de América.

favoreciendo las derechas. Con un gobierno retrógrada de 12 años de duración (incluyendo el mandato de George H. W. Bush), el partido republicano fomenta las clasificaciones de familia, raza y religión, centrándose en la prosperidad económica.

Evidentemente, todos aquellos artistas contrarios al elitismo de este régimen –habiendo vivido las revueltas de los años anteriores–, reaccionan con un arte con cimientos activistas de tipo constructivista o soviético. Crean un arte potente, transgresor y muy visual (acercándose la publicidad y al cartelismo), aparece una nueva tipología o estilo de arte que interpela directamente a los sujetos espectadores. En múltiples casos, este arte se ubica impuesto en espacios públicos, obligando a los receptores a actuar o responder a estas manifestaciones ‘*interpelativas*’ en esencia.

Las cuestiones cruciales en el campo del arte fueron el cruce de las instituciones, las representaciones de la identidad y los nuevos planteamientos en materia de relaciones obra de arte-audiencia. Intelectuales progresistas y artistas diseñan metodologías para relacionar el arte y las instituciones. El escenario principal es Nueva York, donde conviven ambas realidades: la conservadora y la progresista. Aunque el apropiacionismo²⁴ en el arte de los 80’s en la región neoyorquina toma un rumbo distinto respecto al que Douglas Crimp propuso con su exposición *Pictures*,²⁵ se debe tener en cuenta la gran carga política y social de este arte realizado en el entorno de Nueva York.

En los ochenta, se diferenciarían dos tendencias principales: el neoexpresionismo²⁶ y arte del grafiti²⁷. No se podría comparar ni con símiles la mayor parte de la producción neoexpresionista americana con la obra de Shepard Fairey, pues el contenido fue considerado por la crítica un tanto flojo, o nulo²⁸.

Por lo que hace a ‘el arte del grafiti’ sí que hay algunos puntos en los cuales se puede establecer alguna comparación, sobre todo en términos de concepto, materialidad y estética. Autores como Jean-Michel Basquiat, Keith Haring y Kenny Scharf fueron trascendentales para esta técnica. Aspectos a destacar son: la intervención en el espacio público con una stampa clara y única; la temática social en la producción artística y la apropiación de espacios públicos por causas culturales y la presencia de la herencia ‘pop’ en el arte urbano, respectivamente.

²⁴ Entendiendo el apropiacionismo como una reinterpretación y recontextualización de la imagen o del objeto anterior en un presente/contexto nuevo con el fin de ofrecer un nuevo punto de vista o bien entendimiento focal de una situación, el arte de los 80’s (y en adelante) se apropió de imágenes y otros contenidos con fines comunicativos. (vid.) Altamirano, S. (2012). “*Apropiacionismo, el arte de apropiarse del arte*”. [Fragmento del artículo en cuestión: “*El arte posmoderno se caracteriza por la combinación de lo antiguo y lo nuevo, su culto a la cultura popular y la influencia de los medios de comunicación de masas. Los movimientos artísticos posmodernos son diferentes e incluso discordantes. El apropiacionismo es un claro ejemplo de este arte y uno de los movimientos más polémicos que trae la posmodernidad. El apropiacionismo surge a finales de la década de los setenta y finales de los ochenta en Nueva York. Nace como respuesta a otros movimientos como el minimalismo y el conceptualismo, que representaban el arte por el arte. El contexto de las obras y su justificación quedan en un segundo plano frente al protagonismo de la imagen. Entonces, el apropiacionismo aparece, no para representar la realidad mediante una imagen, sino para re-contextualizar trabajos anteriores. Busca el significado de la obra, no es el arte por el arte. Los artistas apropiacionistas no ofrecen una imagen, ni siquiera una imagen que represente la realidad, buscan el impacto por lo que expresan con sus obras. Prima el elemento de la narración. El nombre de este movimiento proviene del concepto de «apropiación» porque sus artistas se apropian de elementos de otras obras para crear una última obra completamente nueva a la que se re-contextualizará dándole un nuevo significado.*”] Moove Magazine.

<https://moovemag.com/2012/11/apropiacionismo-el-arte-de-apropiarse-del-arte/> [visitado el 4 de enero de 2022].

²⁵ En 1977 se hizo una exposición llamada *Pictures* que apelaba a la modernización del arte en la era posmoderna mediante la imagen. La exposición fue curada por el crítico de arte Douglas Crimp, a petición de Hele Winer, directora de *Artists Space*. Se exhibió obra de Troy Brauntuch, Robert Longo, Sherrie Levine, entre otros. Véase en el artículo publicado por Rosalind Krauss en 2006 en el primer enlace y el catálogo en el segundo [visitado 7 de enero de 2022].

<http://octubredeantiago.blogspot.com/2010/04/1977-la-exposicion-pictures.html>

https://issuu.com/artistspace/docs/77_pictures_catalogue

²⁶ *cfr.* La pintura neoexpresionista americana llegó a los Estados Unidos a través de artistas italianos y alemanes, aunque en Norte América ya se estaban gestando manifestaciones similares durante dicha cronología. Críticos de artes reputados de la época como Robert Pincus-Witten, fueron grandes defensores de la pintura neoexpresionista americana (con artistas como Julian Schnabel o David Salle), ya que consideraban que esa tendencia estilística sería el “renacer de la pintura norteamericana”. *vid.* Guasch Ferrer, A. (2000). *El arte último del siglo XX*. Del posminimalismo a lo multicultural. Alianza Forma. (p. 355).

²⁷ *cfr.* El denominado “arte del grafiti”, de los años setenta se gestó en barrios marginales como los de Brooklyn y Bronx de Nueva York habitados por jóvenes, y éstos “*empezaron a cubrir las paredes de los espacios públicos –tapias, vallas publicitarias, andenes, túneles y vagones del ferrocarril metropolitano– de garabatos y pintadas*”. *vid.* Guasch Ferrer, A. (2000). *El arte último del siglo XX*. Del posminimalismo a lo multicultural. Alianza Forma. (p. 367).

²⁸ *Íbidem.*

Antes de cerrar este apartado, es obligatorio hacer una breve mención de los artistas activistas y alternativos posmodernos, que tienen una importante producción y huella en la década de los ochenta (que, se detalla la producción y autoría de algunos de ellos en el apartado 4).

De ningún modo podríamos entender y comprender el arte de Shepard Fairey (que se articula como una apropiación recontextualizada total) sin artistas como Martha Rosler (de los setenta), Barbara Kruger, Jenny Holzer, Adrian Piper o David Hammons.

Justo fue en 1989 cuando Shepard Fairey (a la edad de 19 años) empezó a crear sus pegatinas apropiándose de la imagen de André René Roussimoff (1946-1993). Conocido como *André The Giant*, un profesional federado de la lucha libre que padecía gigantismo. Fairey se apropió de esa imagen de carácter retratístico proveniente de un periódico. André, personaje (adorado por las masas) porque consideraba al campeón de *wrestling* (trad. lucha libre) una analogía de la lucha social y cultural del momento. Lo interpretó como si todos juntos pudiésemos conseguir una fuerza, que atribuye metafóricamente se aproxima a la de *André The Giant*, por su masa física, siendo implacable en su categoría.

Fairey empezó con una producción ciertamente humilde. Tal y como se indica en la presentación de la exposición titulada “*Shepard Fairey: Salad Days (1989-1999)*”, que se realizó en el la galería Wainger del Cranbrook Art Museum de Detroit, estado de Michigan durante junio y octubre de 2018: “(trad.) *En las primeras obras de Fairey podemos ver la herencia del ethos punk: el impulso satírico, el estilo guerrillero de los carteles, las referencias oblicuas a la cultura pop y el escenario público de la calle como lugar de expresión individual sin concesiones*”²⁹.

En dicha muestra (que relataba los primeros años de producción), se presentó al artista como un artista callejero. Al mismo tiempo, se podría calificar de activista, ya que hace un arte que pretende en primera instancia concienciar y posicionar.

En esta exposición se hizo una retrospectiva hacia las primeras manifestaciones de Fairey, y (citando textualmente³⁰) sus “*raíces en el lenguaje gráfico y las filosofías de la escena punk*”³¹, cuya escena pareció interesante al artista. Fairey se interesó por dicha corriente porque entendió e interiorizó el movimiento como “*una forma de moldear actitudes y cultura*”.

Un ejemplo que se adheriría también a esta tendencia son las obras artista Banksy, líder del *Street Art*. Sus obras tienen un altísimo contenido político y moralizante, con imágenes que podríamos calificar de ‘pop’ por sus connotaciones populares. Es decir, son imágenes que las masas identifican, tanto por qué a veces son apropiadas o por qué son imágenes figurativas que ilustran un presente. A todo esto, se podría decir que Fairey ‘corona’ esta tendencia que se gesta en los ochenta. Des de sus principios usó el diseño gráfico como medio figurativo para expresar un mensaje, que es un modelo de compromiso³².

Como podemos ver en las figuras 2 y 3 extraídas de la p.19 del libro “*OBEY. Supply & Demand. The Art of Shepard Fairey*” (libro del 2018 cuyo autor es el mismo artista), se ven las primeras manifestaciones de las pegatinas de “*André the Giant Has a Posse*” (traducible como ‘*André el Gigante tiene una Pandilla*’, usando jerga callejera).

²⁹ Sitio web de la exposición Cranbrook Art Museum. <https://cranbrookartmuseum.org/exhibition/shepard-fairey-salad-days-1989-1999/>, donde se puede ver un comentario respectivo de la institución respecto la exposición “*Shepard Fairey: Salad Days (1989-1999)*”. [visitado el 27 de enero de 2022]. Ver cita completa en el anexo 8.2.1.1.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ El *punk* fue un movimiento social que devino un estilo de vida marcado por la estética y surgió en Inglaterra a partir de 1970 como un estilo musical (p.ej. grupos musicales como *The Clash* o *Sex Pistols*), que transcurrió, o bien traspasó a lo social. Se caracteriza por tener una estética desafiante, rebelde y anárquica. La ideología ‘*punk*’ se exportó a todos los niveles la vida cotidiana, siendo aquellos miembros o afiliados de dicha ideología personajes agrupados, con una fuerte carga política antisistema. Fairey, en sus primeros años manifestó conductas y creaciones artísticas propensas a dicho movimiento.

³² (vid.) McCarthy, S. (2012). *Designer as Author Activist: A model for Engagement*. Design Research Society, Digital Library. https://dl.designresearchsociety.org/drs-conference-papers/drs2012/researchpapers/86/?utm_source=dl.designresearchsociety.org%2Fdrs-conference-papers%2Fdrs2012%2Fresearchpapers%2F86&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages [visitado el 27 de enero de 2022].

Dichas pegatinas que aparecen en la fig. 1., fueron fruto de la investigación en cuanto a técnica del artista, ya que pegar los ‘stickers’ de papel en zonas urbanas era una tarea recurrente debido a su materialidad de papel. El artista Fairey tomó clases de *screen-printing* y profesionalizó los materiales, haciendo así, su materialidad compatible con su formato y mensaje.

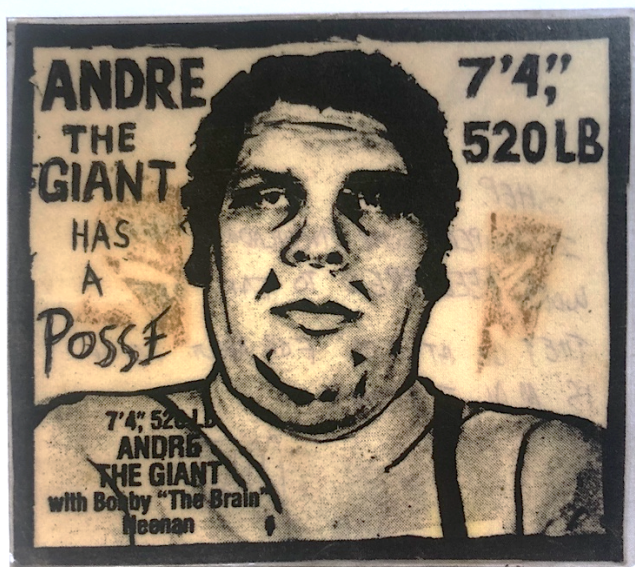


Fig. 1. Fotografía de la obra original de André, del junio de 1989. Técnica mediante *Xerox* (escáner e impresión), *ballpoint* (bolígrafo mediante puntillismo) and *lamination*. Extraído del libro *"OBEY. Supply & Demand. The Art of Shepard Fairey"* (2018), p. 19.

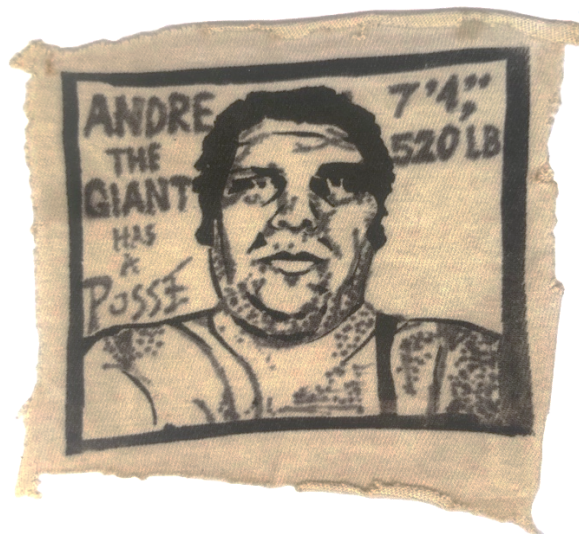


Fig. 2. Fotografía del fragmento de la primera y única impresión en tela (camisa) de André, 1989. Uso de la técnica *paper-cut stencil*. Extraído del libro *"OBEY. Supply & Demand. The Art of Shepard Fairey"* (2018), p. 19.

Como podemos ver en las dos ilustraciones superiores, se aprecia una clara intervención por parte del artista, quien literalmente interviene la imagen con bolígrafos. Ciertamente el uso de técnicas de carácter serigráfico (a grandes rasgos, de copia seriada) es un elemento que se analiza en los siguientes apartados. El carácter implícito de dicha técnica tiene connotaciones sociales, parecidas a los pasquines. En este caso, se reinterpretan con roles revertidos, siendo figurativos, acaparadores e ‘interventivos’ en el espacio urbano, o bien público.

Estas obras pueden considerarse una buena conclusión o síntesis de la década de los 80. Las varias tendencias artísticas posmodernas –y con el mundo a punto de alcanzar la globalización–, confluyeron con denominadores comunes, como: la crítica social (mediante la apropiación de obras o fotografías preexistentes) y el posicionamiento político. Éste, obligó a los artistas identificados como ‘disidentes o comunistas’ en el contexto estadounidense a hacer, producir y crear arte que promoviese a consciencia un levantamiento de carácter social y cultural, con las masas populares de clase obrera en primera línea, y también, como sujetos representados propios de la cultura popular).

3.2. Los 90's. Importación, adaptación e integración de tendencias foráneas.

Volviendo en términos políticos, los años noventa se estrenaron en Estados Unidos prácticamente con la presidencia de George H. W. Bush (cuyo mandato estuvo vigente des del 1989 hasta 1993). El presidente Bush, tuvo que hacerse cargo prácticamente de todas las consecuencias desastrosas de carácter económico que tuvieron lugar durante el gobierno de Reagan. Tal y como relata Jenkins, Reagan disfrutó de un importante ‘boom’ económico. Este crecimiento fue alimentado, en parte, por: el gran gasto en defensa, la desregularización y el decaimiento de las organizaciones obreras, junto con las múltiples restricciones a actividades empresariales.

Al tratarse de una era que iniciaba sus pruebas mercantiles con productos informáticos (como Apple, Microsoft y IBM), las bolsas subieron de manera notable. El hecho del ‘boom’ económico no puede solamente

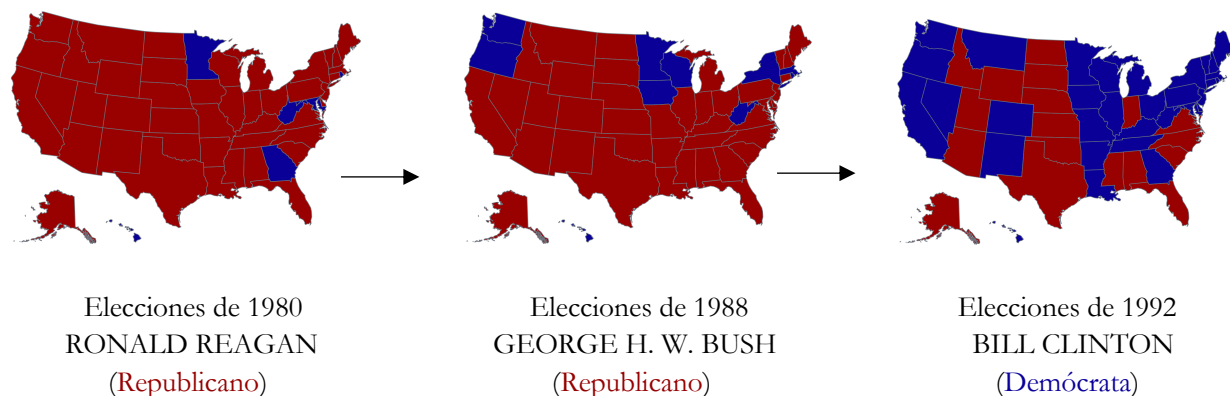
atribuirse a Reagan, ya que muchas empresas de tipo informático, tuvieron su crecimiento a principios de los ochenta. Debido a esta inflación, llegó una crisis a finales de la década, donde se hundió la bolsa y el gobierno federal tuvo que hacerse cargo de la mayoría de entidades de ahorro y crédito, hasta llegar a los noventa.

En 1992 el Mando Aéreo Estratégico de los Estados Unidos ‘bajó la guardia’ ya que la amenaza nuclear soviética se había disuelto, dando a la sociedad estadounidense una sensación de tranquilidad y descanso. El discurso de Reagan y Bush quebró, necesitando un cambio a niveles generales. De un cierto modo, los EEUU ganaron la Guerra Fría. Este factor propagó un cambio de opinión hacia los votantes del partido republicano, pues ya no se necesitaba a un gobierno tan rígido en cuanto a defensa.

George W. Bush aprovechó la situación para bautizar lo que denominó como ‘nuevo orden mundial’, que conllevaba valores ciertamente retrógrados en un contexto dónde empezaba a reinar la paz.³³:

Se entienden los ‘*nineties*’ como una década de relativa paz y prosperidad. El auge de Internet acompañó a la sociedad hacia una nueva era radical de la comunicación, negocios y entretenimiento³⁴. Uno de los obstáculos o bien ‘tropiezos’ en el camino del estado del bienestar (parecido al mencionado de Roosevelt o Johnson), fue la guerra de Iraq. El doctor José María de Areíza y Martínez de Rodas realizó una sesión en octubre de 1992 (*Sobre el Nuevo Orden Mundial y el «Gendarme Universal»*), analizando dicha situación. En agosto de 1990 se inició la invasión en Kuwait por las tropas de Irak. Bush promulgó la denominada ‘guerra del desierto’ a partir de dicho conflicto, justificándolo ante la sociedad norteamericana como si se tratara de un paso hacia ‘nuevo orden mundial’, el cual prometía paz y bienestar. Este mismo factor le provocó el efecto reverso, respecto al esperado: la sociedad estadounidense estaba harta de conflictos bélicos que comportaban protestas y fenómenos en contra de los derechos humanos. De este modo, se pudo crear una campaña que pusiese a Clinton como el candidato ideal para restablecer la paz en los Estados Unidos³⁵.

A grandes rasgos, los Estados Unidos gozaron en los noventa de una calma de poca duración ya que gran parte de la población se mostró contraria o poco partidaria de la conocida *Guerra del Golfo* o *Operación Tormenta del Desierto*. Ante este descontento generalizado por los considerados ‘comunistas’ y los propios votantes del partido demócrata en la era de Reagan, se empezó a tornar azul el plano de Norte-América. Se puede apreciar en las siguientes ilustraciones el cambio de paradigma ideológico en cuantía política de las elecciones de 1980, 1988 y 1992.



Figs. 3, 4 y 5. Ilustraciones del mapa de los EEUU según su resultado electoral en los años 1980, 1988 y 1992 respectivamente. Imágenes extraídas de *Data Archive, Elections. The American Presidency Project*.

³³ *cf.* Jenkins, P. (2012). *Breve Historia de los Estados Unidos*. Alianza Editorial (pp. 395-400). Ver cita completa en el anexo 8.2.2.

³⁴ *cf.* (Editores de *History.com*) 2018, agosto. “*The 1990’s*”. *History*. [visitado el 9 de diciembre de 2021].

<https://www.history.com/topics/1990s>

³⁵ *cf.* De Areíza y Martínez de Rodas, J. M. (1992) “*Sobre el Nuevo Orden Mundial y el «Gendarme Universal»*”. *Anales de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas*. Conferencia sobre el Nuevo Orden Mundial en Madrid. Texto visible en el volumen nº 70, 1993. (pp. 9-16). https://www.boe.es/biblioteca_juridica/anuarios_derecho/abrir_pdf.php?id=ANU-M-1993-10000900016 . [visitado el 22 de enero de 2022]. Ver cita completa en el anexo 8.2.2.

Se podría decir que la victoria de Bill Clinton fue, en parte, por la malísima gestión de los problemas económicos. La población estadounidense estaba ‘desgastada’ de las políticas conservadoras, que acabaron consideradas (en términos vulgares) como anticuadas, obsoletas y retrógradas. Clinton supuso un ‘refreshment’ y un cambio cultural que iba acompañado de una progresión en todos los campos que pudiese abarcar la sociedad norteamericana.

Según artículos periodísticos que se publicaron en el diario “*El País*” durante las dos décadas comentadas (los ochenta y los noventa), la popularidad de Reagan cayó en declive porque “*la pérdida de las elecciones a principios de mes fue una indicación clarísima; pero desde entonces nuevos errores y pifias de Reagan están dando lugar a críticas y acusaciones de una dureza desusada. Está muy lejos la época de oro del reaganismo, cuando el presidente, ante las reprobaciones parlamentarias o periodísticas, podía recurrir al apoyo seguro de la opinión pública.*”³⁶

Como bien se ha analizado brevemente, con Bush pasó prácticamente lo mismo, lo único que él y sus consejeros no supieron evitar el conflicto armado. La ciudadanía estadounidense, estaba ‘*harta*’³⁷ de sufrir las repercusiones de la guerra.

Clinton fue un candidato esperado con ilusión y con muchas expectativas por parte de la población —y se puede denotar en el hecho que fue reelegido doblemente—. Su programa electoral presidencial daba respuesta a las problemáticas de su presente, garantizando soluciones rápidas y a largo plazo que prometían bienestar general para los norteamericanos³⁸.

Culturalmente se provocó un efecto rebote respecto las políticas ‘reaganianas’, pues no se hacía discriminación alguna en el terreno de las artes (independientemente de las galerías o los críticos más influyentes), permitiendo y avalando nuevas manifestaciones artísticas que expresaran una necesidad de cambio social, a favor de la política de Clinton, hacia el progreso. Como bien sabemos, en materia de arte activista, lo que se produce a finales de los 80 es una rebelión contra el propio estado, interpelando a la ciudadanía, apropiándose no solo de la imagen, sino también de los espacios públicos. Los artistas mencionados anteriormente (Martha Rosler, Barbara Kruger, Jenny Holzer, Adrian Piper o David Hammons; que son caso de estudio en este escrito), y juntamente con colectivos como bien son *Grand Fury*, las *Guerrilla Girls* y el *Group Material*, usan materialidades, imágenes y mensajes similares durante la década de los 90.

Se podría afirmar de forma poco concisa y rotunda (pero se sustenta por la poca agresividad del arte producido en dicha temporalidad), que el arte americano de la primera mitad noventa de carácter activista retrocede, y por decirlo de algún modo, se apacigua ante el contenido social, que promueve Clinton, evitando semejanzas con los mandatos de Reagan y Bush.

Lo podemos determinar en sus propios mensajes que promueven (como se ve en el apartado siguiente) ya que antes tenían un alto componente social (por la lucha de la SIDA, atendido artísticamente por K. Haring, p.ej., por los distintos conflictos raciales y discriminatorios, etc.). No es que a partir de des de 1993 hasta 1997 no se produjese un arte altamente llamativo, sino que delante las actuaciones del nuevo gobierno, y su tendencia izquierdista, no era tan necesario ubicar mensajes subliminales. Esos, eran llamativos e interpelaban a todo espectador que lo veía. Las problemáticas, los revuelos y las revueltas sociales disminuyeron considerablemente, pudiéndose afirmar que, en gran parte, Clinton consiguió un estado del bienestar bastante consolidado.

³⁶ “*El declive de Reagan*”. (23 de noviembre de 1986). EL PAÍS. [visitado el 12 de diciembre de 2021].

https://elpais.com/diario/1986/11/23/opinion/533084408_850215.html

³⁷ *op.cit.* De Arellza y Martínez de Rodas, JM.

³⁸ *vid.* Caño, A. “(La batalla por la Casa Blanca) *El mensajero del cambio, a las puertas de la capital. Bill Clinton vincula su imagen al deseo de aires nuevos por parte de la sociedad de EEUU*” (2 de noviembre de 1992). EL PAÍS. . [visitado el 7 de marzo de 2022]. Cita completa en el anexo 8.2.2.

https://elpais.com/diario/1992/11/02/internacional/720658811_850215.html?event=go&event_log=go&prod=REGCONTADOR&o=DP7

A partir de 1997, en su segundo mandato, las cosas se torcieron un poco más por sus políticas de exterior y de interior. Por una gestión un tanto descontrolada y por amenazas nucleares, respectivamente³⁹. El propio consejero de Clinton (Albert Arnold Gore), le recomendó a Clinton que no posase muy públicamente durante las elecciones del 2000, pues había más números de una derrota que una victoria.

3.2.1. La Bienal Whitney de 1993 y sus efectos.

Retrocediendo otra vez en la década de los 90, a sus principios, sucedió un importante hecho (que dejó huella en el espectro del arte activista y como éste se manifestaba, en forma y contenido). No fue ni nada más ni nada menos que la Bienal Whitney de 1993⁴⁰. La relevancia de la mencionada muestra fue rotunda, ya que de las primeras exposiciones realizadas que invitaron a las consideradas periferias a participar y representar sus realidades. Latinos, negros, y otros colectivos racializados y marginados fueron parte y narraron sus perspectivas, junto con su enfado o descontento respecto los gobiernos que estaban vigentes, o los más recientes. Podríamos sobreentender que estos grupos, o bien colectivos discriminados estaban en contra de lo que Reagan y H. W. Bush defendían.

Lo cierto es que Clinton llevaba un trimestre como presidente y no fueron demasiados los cambios reales que se produjeron. Muchas veces se trató de ‘palabrería’ o retórica política, la cual alimentaba o favorecía modelos económicos que seguían perpetuando situaciones discriminatorias.

Lo cierto, es que esta exposición ya estaba pensada antes de la presidencia del famosísimo demócrata, pero afectó y alimentó corrientes progresistas a niveles políticos, raciales y feministas. Como se intuye en muchos de los escritos citados, no era santo de devoción de ningún de los dos partidos principales. A grandes rasgos, fue la primera muestra que hizo lo ‘políticamente correcto’⁴¹.

Siguiendo un artículo de Roberta Smith, publicado el 5 de marzo de 1993 (un día después de la apertura del público a la exposición): “*Spacious to the point of luxury, this show spreads the work of only 82 artists (nearly half of whom work in film or videotape), throughout the five-story building so that several participants have entire galleries to themselves. More important and perhaps in keeping with the new administration, this is an inclusive Biennial that emphatically reflects the country's diversity by including unusually large numbers of nonwhite artists, artists whose work is openly gay and women.*”⁴² (ver recorte y texto del artículo periodístico en el anexo 8.1.3).

Por lo que hace a Shepard Fairey en esta década, siguió usando su estampa de André the Giant en 1993, aún no había añadido su reconocido mensaje ‘OBEY’, el cual significa ‘OBEDECE’. Se trata de un mensaje subliminal, pues la apropiación del rostro de André no tenía si más no, un carácter metafórico, atribuyéndole al

³⁹ *vid.* Ortiz de Zárate, R. (BILL CLINTON: Biografía) cap.12-13 (Los límites de la “democracia de mercado” y “Inquietud por la proliferación nuclear: del CTBT a la NMD”). CIDOB (Centro de estudios y Documentación Internacionales a Barcelona / *Barcelona Centre for International Affairs*). [visitado el 20 de diciembre de 2021]. Cita completa en el anexo 8.2.2.

https://www.cidob.org/biografias_lideres_politicos/america_del_norte/estados_unidos/bill_clinton#15

⁴⁰ *vid.* Exposición de alto contenido denunciativo de carácter social, curada por Thelma Golden, John G. Hanhardt, Lisa Phillips, y Elisabeth Sussman. Se celebró en el Whitney Museum of American Art en Nueva York y tuvo una alta repercusión, tanto mediática como cultural. La exposición tuvo una duración de unos tres meses (yendo del 4 de marzo hasta el 20 de junio de 1993). [visitado el 12 de abril de 2022]. <https://whitney.org/exhibitions/biennial-1993#exhibition-photography> y <https://archive.org/details/1993biennialexhi00whit>

⁴¹ Se denomina ‘políticamente correcto’ a todo aquello que tiene en cuenta los valores de todos los grupos humanos y evita cualquier posible discriminación u ofensa hacia ellos por motivos de sexo, raza, ideología, política, religión, etc. [según *Oxford Languages*].

⁴² Smith, R. (5 de marzo de 1993) “*At the Whitney, a Biennial with Social Conscience*”. *THE NEW YORK TIMES* (consultado vía *TimesMachine* y membresía). [visitado el 15 de abril de 2022]. En otra parte de su artículo véase la inclinación crítica de la autora del artículo hacia los artistas representados, los medios artísticos y los mensajes usados, transformados, apropiados y manipulados: “*While the exhibition dwells at length on the problems that face fin de siècle America, it does not often demonstrate their conversion into convincing works of art. There are only a few instances where the political and visual join forces with real effectiveness, among them Ms. Williams's bitter paintings; Ms. Sherman's photographs of grotesque sex dolls; Alison Saar's metal relief, a silhouette of a brown male figure that seems to be both levitating and painfully nailed down, and above all, Lari Pittman's fiercely beautiful semi-abstract paintings, in which tight, almost Victorian patterns and images turn out to portray the AIDS crisis graphically.*” <https://www.nytimes.com/1993/03/05/arts/at-the-whitney-a-biennial-with-a-social-conscience.html>

profesional del *'wrestling'* un rol de líder de masas obreras y populares. No fue hasta 1995, que realizó su primer póster *'OBEY'*, el cual claramente se puede ligar con los inicios de la desconfianza hacia Clinton. Las distintas tendencias de re-lectura posmodernas que se hacían plausibles cada vez más, en los medios, en el entretenimiento y entre el posicionamiento juvenil.

Se debe añadir con antelación que lo de *OBEY*, no es fruto de producción propia de Fairey, ya que se apropia de una de las escenas de una película de John Carpenter llamada *"They Live"*, (trad. Están Vivos), la cual es una película de ciencia ficción, que se basa en películas de la misma temática, de los años sesenta.

Para esta época (1995-1996), Fairey iniciaba un nuevo semestre en la RISD (Rhode Island School of Design), donde se formó en diseño gráfico y otras técnicas. Éstas, le permitieron crear una obra técnicamente más cuidada y eficaz. Cabe comentar, que se trataba –y trata a día de hoy– de una escuela que estaba totalmente posicionada a favor del izquierdismo y la progresión. A grandes rasgos, y des de la perspectiva tanto individual de Fairey como de los terrenos generales artísticos, se estaba asimilando correctamente lo que se llamó como *'multiculturalismo'*⁴³.

3.3. Los 00's. Asentamiento de los rasgos formales y estéticos del arte activista.

Entrada la década de los 2000, le quedaba a Bill Clinton un solo año de mandato, siendo un total caos la gestión de la amenaza nuclear. La sociedad estadounidense le confió a George W. Bush (cuadragésimo tercero presidente de los EEUU), hijo de George Herbert Walker Bush (cuadragésimo primero presidente) el cargo de presidente por su exitosa campaña presidencial, que lo catapultó a una victoria predecible y segura⁴⁴.

An el ámbito cultural y social, es necesario recordar que, el cambio de milenio supuso una renovación exportable a todos los sucesos en que los humanos estaban inscritos, es decir, un cambio radical de percepción hacia esa nueva era, y eso comportaba, entre muchos otros casos, el inicio de la era de la digitalización y la lucha para el control de todos esos datos que producían las máquinas tecnológicas a partir de su uso – que, se gestó a finales de los ochenta y se asentó en los noventa–, siendo en consecuencia, un cambio de paradigma que iba acompañado de un miedo irracional hacia lo nuevo.

Uno de los hechos históricos más catastróficos, y a la vez relevantes de la década de los dos mil, fue el atentado del 11-S. Devastó a la ciudad de Nueva York y a todo el país federal, generando una ola de terror por todo el globo⁴⁵. Recordemos brevemente las palabras *'empoderantes'* el famosísimo discurso de Bush tras los atentados en cuestión: "(...) Estos ataques pueden destrozar el acero de nuestros edificios, pero no pueden destruir el acero de nuestra determinación (...)"⁴⁶.

Debemos pensar que en esta década se produjeron terribles acontecimientos, como la crisis del 2008, que estalló justo en el penúltimo año de mandato de Bush Jr. El país travesaba en general una época gris, con graves y

⁴³ *vid.* Guasch Ferrer, A. (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza Forma. (pp. 557-558). Cita completa en el anexo 8.2.3.

⁴⁴ Comentar que dicha victoria de George Bush Jr. Fue prácticamente por mayoría absoluta, igualando de forma similar, a la de Reagan. Obtuvo un 50,4% del voto electoral con 271 votos y un total del 47,9% del voto popular. Bush, le *'quitó'* a Clinton los estados (nombrados de este a oeste) de *New Hampshire, Ohio, Kentucky, West Virginia, South Carolina, Louisiana, Arkansas, Missouri, Colorado, Nevada* y *Montana*. Datos tomados en comparación de los mapas facilitados por *"The American Presidency Project – Statistics/Data Archive -Elections"* de las elecciones de los años 1992 y 2000. [visitado el 9 de abril de 2022]

vid. <https://www.presidency.ucsb.edu/statistics/elections/2000>

⁴⁵ *vid.* Jenkins, P. pp. 426-27.

⁴⁶ *vid.* *"Discurso a la Nación tras los ataques del 11 de setiembre"*, cap. 3. *Imposición y crisis del neoliberalismo en el Tercer Mundo*, CARPETAHISTORIA (Historia del Mundo Contemporáneo, Relato Histórico, Cine, Arte y Literatura). [visitado el 29 de abril de 2022] . <http://carpetahistoria.fahce.unlp.edu.ar/carpeta-4/fuentes/iii.imposicion-y-crisis-del-neoliberalismo-en-el-tercer-mundo/discurso-a-la-nacion-tras-los-ataques-del-11-de-setiembre>

profundos problemas: la grandiosa pérdida de empleo a nivel nacional, el desengaño ante la prosperidad prometida, la inflación, etc.

Esto afectó de manera más que directa en ámbito social y cultural, ya que, con el Internet y el bombardeo diario de las noticias, el pesar de la realidad era cada vez más recurrente y presente en las vidas de los ciudadanos. Esta crisis deseaba con ansias un cambio. Se creía que, con ese cambio de paradigma mencionado, el cual se atribuye a la crisis del neoliberalismo, que, en términos generales se conoce como «la Gran Contracción». Empezó en 2007, tratando de implantar una situación económica y social más favorable a las clases más altas; condenando a las clases obreras a deudas insostenibles, estructuras de financiación imposibles de solventar, etc.⁴⁷). Se buscó una alternativa que apostara por el pueblo y su dignificación en terrenos como la economía, la sostenibilidad, la igualdad de clase y oportunidades. Otras vicisitudes comentadas anteriormente (similares al momento pre-Clinton).

En el ámbito social, la desconfianza ante gobierno se generó una tendencia generalizada de alienación, de alteridad, de ninguneo hacia los cargos políticos. En el arte repercutió de una forma casi directa. Los artistas urbanos de Norte-América y gran parte de Inglaterra (ya que el contexto de la opresión y la crisis también era vigente) tuvieron un carácter prácticamente invasivo. Los artistas trabajaron obligando a las masas populares y obreras a colaborar en su obra. Lo hacían emitiendo un mensaje que interpelaba directamente a todo aquel que paseaba por la calle, los andenes, el transporte público, etc.

En textos como “*El Autor como Productor*” de Walter Benjamin, se expresa muy bien esa idea del autor como artista productor. El artista, ‘tiene que ser’ una persona posicionada, al servicio de las problemáticas sociales de su presente y tener tendencia a la izquierda. También debe usar la intervención como recurso narrativo, conjuntamente con técnicas punteras que representen dicha temporalidad. Otras fuentes, como el artículo de Steven Mccarthy, titulado “*The Designer as an activist author: A model of Engagement*”, defiende las mismas teorías que propuso Benjamin (después de haber asistido a una conferencia en París el año 1934), con un lenguaje actualizado y fiel a la producción de Fairey de las dos últimas décadas.

El arte activista tomó así (ya des de tiempos anteriores) un rumbo mucho más invasivo, alternativo y eficaz. Se llegaron a apropiarse de muros enteros y empezaron a grafitear las paredes de estos de manera interventora. En el caso de Fairey, con la técnica del estarcido (*stencil*, en inglés), que consiste básicamente en ser una técnica artística que decora una superficie mediante una plantilla la cual contiene un dibujo recortado, ‘controlando’ así el mensaje⁴⁸.

Cuando en el título del apartado se refiere “asentamiento de los rasgos formales y estéticos del arte activista” (que se sobreentiende que se enfoca desde un punto de vista “*faireyano*”), no todo el arte activista usa como soporte la vía pública y como técnica artística el grafiti o el diseño gráfico.

Como se relata en el siguiente apartado, la propensa relación formal que guardan el arte activista de la región neoyorquina –inclusive el noreste de los EEUU, p.ej., englobando Rhode Island– y el cartelismo soviético de la segunda Guerra Mundial, no es ninguna casualidad. Si nos fijamos en contextos anteriormente relatados (como bien son los ochenta, en la era Reagan), los votantes cercanos al partido demócrata o bien los que podríamos considerar vulgarmente como “los de izquierda” eran llamados (con claras intenciones acusantes) comunistas y disidentes. Por

⁴⁷ *cf.* vid. Lévy, D. y Duménill, G. (2014). “*La crisis del neoliberalismo*”. Ediciones Lengua de Trapo. (pp. 10-15).

⁴⁸ Esta técnica fue popularizada a raíz del grafiti, y tuvo su auge en las áreas metropolitanas de Nueva York a finales de los ochenta, teniendo su cúspide en los noventa. Ejemplos de esta tendencia son el propio Basquiat y, cruzando el atlántico, Banksy. En términos activistas, tal y como lo define Guasch en su capítulo décimo octavo, titulado “*La teoría del Activismo*”. *vid.* en Guasch Ferrer, A. (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza Forma. (p. 471) : “Nueva York, lugar en el que se hicieron muy patentes las contradicciones del sistema regresivo y conservador por parte de la administración de Reagan, fue el principal escenario de debate sobre el llamado arte postmoderno activista (encuñado por Hal Foster en su “Subversive Signs”, pp.100-101), basado en unas prácticas críticas en las que se replantearon las relaciones entre el objeto de arte y su audiencia, relaciones que se pueden resumir en la triología de valores que Walter Benjamin había establecido en «El autor como productor»: la innovación artística, la revolución social y la revolución tecnológica”.

esta misma razón, es totalmente lógico que se apropiaran (voluntariamente o de forma inconsciente) de un estilo, estética y formas en que se sentían más cómodos e identificados, incluso acogidos. Es más, si se presta atención a la paleta de colores de los carteles de la URSS (que aludían al levantamiento social, la lucha obrera, etc.) son exactamente las mismas (con los mismos matices y contrastes) que usan artistas como Barbara Kruger, Bansky y Shepard Fairey. El uso del blanco, el negro y el rojo tienen unas claras connotaciones visuales que llaman la atención a todo público. Ya en tiempos pasados, los usos combinatorios de esta famosa paleta tricromática fueron totalmente funcionales y claramente estratégicos, usados en los carteles en período de conflicto bélico y de posguerra⁴⁹.

La Unión Soviética (Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, URSS), que tenía el Kremlin como estructurar gubernamental (la cual fue alimentada a raíz de la revolución rusa de 1917), tenía paralelos con un contexto futuro en terreno estadounidense, ya que muchos artistas izquierdistas, se sentían ciudadanos de un contexto revolucionario similar (en términos marxistas) exportado a los años de su presente.

La hipótesis que se propone en términos formales y estéticos (la cual se desarrolla en el apartado cuarto) se fundamenta en un paralelismo contextual entre los demócratas de los Estados Unidos que pedían a ‘gritos’ una revolución social que prometiese un bienestar a favor de la clase obrera. Se apropiaron (en cierto modo), de estéticas surgidas en contexto soviético de los años 40-50 del siglo XX (véase comparaciones de ilustraciones en el anexo 8.1.4.). El asentamiento de dichas formas, se inicia históricamente en la Alemania de principios de siglo XX, con artistas ejemplares como John Heartfield⁵⁰ (quien, por cierto, era uno de los favoritos de Walter Benjamin, ya que lo admiraba, siendo un ejemplo perfecto de artista de su tiempo⁵¹). Por ejemplo, B. Kruger, R. Conal y Les Levine⁵² se apropiaron de dicho lenguaje y lo tradujeron de una forma similar a la publicidad norteamericana, consiguiendo así un mensaje más eficaz.

Está claro que copiaron dichas tendencias a inicios de los ochenta (que, por cierto, Reagan anuló el *Comprehensive Employment and Training Act*⁵³) como modo de protesta. También, se manifestó este hecho en artistas de finales de los noventa tanto como de los inicios de los 00's (como Shepard Fairey), ante un contexto similar al de otras épocas recientes. Se pretendió que el hijo de George H. W. Bush siguiera con las políticas de Reagan, omitiendo el bienestar del país y promoviendo una sociedad conservadora con criterios coloniales.

Clinton supuso un descanso (y en la obra de Fairey, se refleja), pero no tardó en reflejar otra vez el espíritu batallero de inicios de los noventa con la presidencia de Bush Jr. Éste alertó de las amenazas nucleares e invitó al pueblo estadounidense a un estado de alienación y cuestionamiento político.

⁴⁹ En el contexto de posguerra se aprecia un acicalamiento de las formas, haciéndolas más amables y dulces. Se incorporaron otros tonos a la paleta como el azul y el amarillo, que apaciguaban el mensaje. Claramente, en los contextos de la primera mitad del siglo XX, el uso del color y el mensaje (siguiendo un esquema de *figura-inscriptio-suscriptio*) tuvo un rol preponderante y determinante en la percepción de dicho mensaje, siendo un agente que ayudó a complementar la percepción de éste, y favoreció el posicionamiento de a quienes iba destinado.

⁵⁰ John Heartfield (1891-1968, de nacimiento Helmut Herzfeld, que ‘britanizó’ su nombre) fue el creador del fotomontaje, adherido al dadaísmo. Fue un artista que influyó altamente en dicho movimiento. Sus montajes, guerrilleros por excelencia y transgresores en forma (y estética), fueron unos populares impresos que condenaban el régimen nazi. *vid.* Heartfield, J. (1980) *John Heartfield, 1891-1968: Graphics, Photo-montages, Typography*. Camden Arts Center.

⁵¹ Considerado, junto a Bertold Brecht, ‘paradigma de autor avanzado’ según W. Benjamin.

⁵² Citados por Blanca Fernández Quesada. Fernández Quesada, B. (1999). “Nuevos lugares de Intención: Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales: Estados Unidos 1965-1999”. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes. [refiriéndose a artistas como Heartfield en contexto alemán y a artistas como Gustav Klucis o Alexander Rodchenko en contexto soviético] “Estas imágenes han proporcionado modelos visuales para artistas como Les Levine o Barbara Kruger, y han convertido a sus autores -Heartfield, Klucis o Rodchenko- que disfrutaron de una tribuna en los medios de comunicación en héroes intelectuales para esta generación por qué a los artistas de los ochenta les parecía que el acceso a los medios de comunicación de masas era difícil de conseguir. Esta dificultad motivó la nostalgia y el interés por las imágenes directas y los planteamientos pragmáticos perspicaces ante los medios de comunicación (...) para apoyar causas y campañas particulares.” pp. 251-252.

⁵³ *Apud.* (a través de Fernández Quesada, B. (1999). “Nuevos lugares de Intención: Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales: Estados Unidos 1965-1999”. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes.) fue un programa promovido en los setenta conocido por sus siglas CETA, que daba a los jóvenes una pequeña cantidad salarial con el fin de impartir clases de arte a asociaciones de vecinos, y desapareció con el recorte a las ayudas sociales en la era reaganiana. p. 174.

Es por esta misma razón, que, a finales de dicha década, en las elecciones de 2008 se produjese un giro rotundo, como pasó a inicios de los noventa con Clinton. Barack Obama fue el candidato perfecto ante el cambio progresista de Norte-América, siendo el primer presidente negro de la gran nación federal.

Shepard Fairey tomó total posición en la campaña presidencial de Barack Obama. Le diseñó la campaña al esperado candidato. El proyecto, tuvo repercusiones muy notables el ámbito social y cultural. Se trataba de un cartel retratístico con tonos rojos, beige, negros y azules (paleta de la bandera estadounidense) que representaba a Obama, con un estilo propio del diseño gráfico. Se creó la campaña junto a términos como: *'Hope'* (esperanza), *'Progress'* (progreso) y *'Change'* (cambio). Otros como *'vote'* (vota) que se hicieron en 2007 (visible en el anexo 8.1.5.).



Fig. 6. Cartel con el término *'Hope'* (esperanza) de la campaña presidencial de Barack Obama en 2008. Shepard Fairey. Póster/print litográfico. 91x60 cm. Extraído del sitio web de *elmundo.es*.



Fig. 7. Cartel con el término *'Progress'* (progreso) de la campaña presidencial de Barack Obama en 2008. Shepard Fairey. Póster/print litográfico. 91x60 cm. Extraído del sitio web *artcurial.com*.



Fig. 8. Cartel con el término *'Change'* (cambio) de la campaña presidencial de Barack Obama en 2008. Shepard Fairey. Póster/print litográfico. 27,94x43,18 cm. Extraído del sitio web *amazon.es*.

En las elecciones de 2008 Obama ganó de 'goleada' a su contrincante John McCain (republicano), tintando parcialmente el mapa estatal de los EEUU de azul⁵⁴. Según Jenkins, en el caso de Obama, el gobierno gozaba de una situación de poder sin precedentes. Se prometió a las más desfavorecidos mejoras, y se persiguieron valores promovidos por presidentes como Roosevelt⁵⁵.

3.4. Los 10's. Movimientos sociales e implicación del arte. Era digital y el fenómeno de las redes sociales (RRSS).

La década del 2010 se tratará muy brevemente, pues el marco cronológico del escrito está delimitado hasta el fin de la primera legislatura de Obama. Aún y así, más adelante se relatan obras de Fairey de cronologías posteriores que justifican el posicionamiento y actualidad del autor, siendo semejante a un tipo de 'corresponsal' de las masas, atento a su presente. Este fenómeno, se podría indicar que se insiere dentro los parámetros del *"Artivismo"*.

⁵⁴ *vid.* Peters, G. & Woolley, J. (sin fecha) Statistics 1980. Data Archive, Elections. The American Presidency Project. [visitado el 4 de enero de 2022].

<https://www.presidency.ucsb.edu/statistics/elections/2008> Se aprecia en dicho enlace una ilustración del mapa federal de los EEUU coloreado según la victoria de los estados miembros. Nótese que el contexto era víctima de la necesidad de un cambio, obteniendo el partido Independiente la victoria en un estado (Nebraska), hecho que no ocurría desde hacía más de 50 años. Obama ganó el 67,8% de los votos electorales con 365 votos y el 52,9% del voto popular obteniendo así, mayoría absoluta.

⁵⁵ *cfr.* Jenkins, P. pp. 444-445. Ver cita completa en el anexo 8.2.4.

A grandes rasgos, se obtuvo un contento nacional durante los tres primeros años de mandato. A partir de 2012 empezaron desgracias de tipo ecológico y criminal de manera desorbitada, que de un modo u otro también instigaron a los artistas a actuar sobre dichas catástrofes.

Obama, cuando estrenó el cargo, se responsabilizó de los déficits estatales, proponiendo nuevas leyes, reformas y mejoras. Pero como hemos visto hasta ahora, todos los presidentes tienen alguna que otra errada grave, y en el caso de Obama fue la mala gestión de la economía de los Estados Unidos. La persistencia del conflicto bélico iniciado años atrás fue un detonante negativo que ‘ayudó’ a la elección de Donald Trump como presidente.



Fig. 9. Cartel con el término ‘Demagogue’ (demagogia) con el rostro de Donald Trump entrecortado gritando. Shepard Fairey. Póster/print. 45,72 x 60,96cm. Extraído del sitio web obeygiant.com.

El déficit se duplicó desde la era de Reagan y la mayoría de promesas no pudieron ser financiadas, o se recortaba en otros sectores igual de necesarios. Esa compleja situación provocó un efecto rebote que se vio plasmado en las elecciones de 2016, donde ganó Donald Trump, un célebre empresario norteamericano conocido por su conservadurismo, derechismo y su ‘mano dura’. Era el candidato del partido Republicano, teniendo como contrincante representante del partido demócrata a Hillary Clinton (esposa de Bill Clinton, quien fue presidente de 1993 a 2001).

Obama obtuvo mucho soporte y fue un presidente muy querido por el pueblo, ya que su propia figura manifestaba la voluntad de un cambio. A pesar de todos los avances que se realizaron para terminar con las desigualdades raciales, cuando Obama presidió el país fue un gran paso⁵⁶.

El sentimiento de ajenación por parte de los afroamericanos ante Obama, fue un hecho que se hizo palpable en las varias manifestaciones sociales, ya que no se completó su programa y para muchos fue ciertamente déspota.

Shepard Fairey (diseñador de su campaña presidencial) tampoco quedó muy satisfecho con las políticas hechas por el presidente: “Se ha quedado corto en unos cuantos asuntos. Trabajé muy duro por él así que tenía esperanzas muy altas. Creo que acabó muy frustrado con muchas cosas que se encontró. Pienso que la historia será justamente amable con su presidencia, pero quiero que las cosas se muevan hacia la dirección que prometió cuando solo era un candidato”, añadió Fairey, que ahora apoya a Bernie Sanders contra Hillary Clinton, en las primarias democráticas. / Por otro lado, eso sí, el creador subraya también varios aspectos positivos de la gestión Obama, le defiende como ser humano y considera que en los últimos 18 meses ha hablado de manera más atrevida. Antes, sin embargo, “estuvo muy suave en muchas cosas. Y eso fue desafortunado⁵⁷”.

⁵⁶ Ikard, D., Teasley, M. (2010). “Barack Obama and the Politics of Race: The Myth of Post racism in America”. Florida State University, Tallahassee. p. 413. [visitado el 6 de mayo de 2022].

https://www.researchgate.net/publication/249695737_Barack_Obama_and_the_Politics_of_RaceThe_Myth_of_Post racism_in_America

⁵⁷ “El artista del cartel más célebre de Obama critica su presidencia: Shepard Fairey considera que el mandatario ha sido ‘demasiado suave’ en sus ocho años en el poder.” (17 de mayo de 2016). EL PAÍS. [visitado el 24 de abril de 2022].

https://elpais.com/cultura/2016/05/16/actualidad/1463412644_086870.html

Ante este descontento y sabiendo el potencial que tenía su cartel⁵⁸, seguía apoyando a los demócratas en 2016, e hizo un cartel a modo de ‘meme’⁵⁹ o bien burla de Donald Trump, quien se presentaba en las elecciones.

En este cartel, se ve que figura a la parte superior el término ‘*Demagogue*’⁶⁰ (demagogia). Este cartel, se hizo para ilustrar la carátula de la canción del grupo musical *Franz Ferdinand*, quien sacó una canción llamada ‘demagogue’, refiriéndose a Trump, de carácter agresivo, disidente y contrario a la derecha. Dicha canción tenía estilos de *glam-rock* y *post-punk* (fig. 9). El cartel de ‘*Demagogue*’ dio lugar a la serie “*We The People*”, comentada en el apartado 5.3.

En este contexto, podemos ver un claro posicionamiento de Fairey ante este contexto prácticamente pre-fascista. El resurgimiento del fascismo en los EEUU tuvo lugar en 2016, con la victoria de Trump como presidente.

Para concluir dicho apartado, comentar que las redes sociales (RRSS) tuvieron un fuerte impacto en la difusión de los carteles mostrados en las fig. 6, 7 y 8. Aunque en el caso de Obama tuviese muchísima más popularidad, es importante recordar que, sin embargo, el caso de Trump fue un acto de posicionamiento por parte del artista que lo comprometió con su presente y contexto.

Lo relevante de este apartado contextual final es ver que la producción artística de Fairey estuvo completamente ligada a su presente y sentimiento como estadounidense, ansioso de progreso y bienestar generalizado. Las redes fueron un agente que fueron sobre todo determinantes en la victoria de Trump, pues como se sabe se sabotearon los datos de millones de norteamericanos cesando información de carácter izquierdista, hecho que benefició —o más bien dicho, dejó sin terreno a los opositores— la esperada victoria por parte de los republicanos, quienes buscaban ‘un nuevo orden’ obviando lo ‘políticamente correcto’. Es por esta misma razón que el cartel ‘*Demagogue*’ resulta desconocido, respecto los de Obama.

4. GENERACIONES DE ARTISTAS PREVIOS

Para empezar este apartado, tenemos que hacer referencia obligatoria al conocido movimiento de resistencia hacia la hegemonía cultural llamado ‘*Cultural Jamming*’⁶¹ (mencionado previamente). El término, fue acuñado por la banda *Negativland*.

Tal y como expresa en su introducción: “(trad.) *El auge de la cultura de consumo posmoderna y la creciente conciencia de los efectos negativos que el consumismo tiene sobre el medio ambiente han precipitado una reacción de muchos sectores. Los economistas ecológicos, los ecologistas, las ecofeministas y demás han salido a la palestra para oponerse a la degradación ecológica y medioambiental de nuestro planeta. El culture jamming es una respuesta en medio de esta creciente conciencia.*

La ‘interferencia cultural’, aunque está resurgiendo, no es un fenómeno nuevo. Sin embargo, los culture jammers contemporáneos se han subido al carro de la política y se ocupan de una gama más amplia de cuestiones medioambientales, sociales y culturales. Los culture jammers son un grupo de activistas no muy unido que utiliza un medio especialmente singular para contraatacar a la industria cultural y a las prácticas abusivas y el poder de las empresas multinacionales.”⁶²

A grandes rasgos, cuando se acuñó el término, hacía referencias a las frecuencias e interferencias de radio. Éstas, solían provenir de frecuencias públicas, o de comunicación independiente con pretensión de irrumpir a las

⁵⁸ *op.cit.* El artista del cartel más célebre de Obama critica su presidencia: Shepard Fairey considera que el mandatario ha sido ‘demasiado suave’ en sus ocho años en el poder.” Shepard Fairey refiriéndose a Obama: “Era un outsider, aun siendo senador, alguien que podía parecer. Al estadounidense común poco presidencial.” El artículo sigue: así que el artista imprimió 300.000 pegatinas y medio millón de pósteres y consiguió dar un empujón probablemente clave a la campaña de Obama, además de convertirle en icono. Aunque él no se sorprendió de la repercusión de su creación: “Sabía la potencia de mi obra”.

⁵⁹ “Texto, imagen, vídeo u otro elemento que se difunde rápidamente por internet, y que a menudo se modifica con fines humorísticos”. *Oxford Languages*.

⁶⁰ Véase en el sitio web de *Obey Giant* (sitio web del artista) el comentario el cartel que hizo para el grupo *Franz Ferdinand*. Cita completa en el anexo 8.2.4.. Se hizo una edición de 500 estampas por valor de \$60. [visitado el 22 de diciembre de 2021] <https://obeygiant.com/prints/demagogue/>

⁶¹ *vid.* Lloyd, J. (2014). “Culture Jamming: Semiotic Banditry in the Steets”.

⁶² *Ibidem*.

comunicaciones nacionales u oficiales⁶³. De este modo, se estableció así un símil de la cultura fluida y diversa (casi ‘botante’) que estaba creciendo en los años ochenta y noventa.

Como que fue un movimiento que se fundamentó (y hoy en día sigue persistiendo) en la resistencia ante todo aquello considerado hegemónico (englobando aquí el discurso colonial, el conservadurismo, la marginación a las minorías, los colectivos disidentes y las luchas de carácter racial, junto con las sociales), es notable comprender que se exportó tal filosofía al terreno de las artes.

Se sobreentiende y manifiesta en el terreno de las artes que el concepto en cuestión se exporta, en gran medida, en formatos como el *media-art* y el arte activista⁶⁴. Quizá, algunos de los autores mencionados en este apartado (planteado de modo generacional), no estuviesen asociados o eran conscientes de formar parte del concepto del *Culture Jamming*.

Tal y como se expresa en el último capítulo del libro de Anna M^a Guasch, “*El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*”: “En su proceso de desenmascaramiento de la razón, así como en su obsesión epistemológica por las fracturas y los fragmentos socioculturales, la posmodernidad tomó conciencia de asistir a un desarrollo de pérdida de la soberanía y del monopolio cultural occidentales en favor del reconocimiento de una pluralidad lingüística y de una multiplicidad cultural que se resistía a ser considerada en términos de vasallaje y que reclamaba igualdad (...). Este reconocimiento del fin del monopolio occidental y la implícita aceptación de la pérdida de la propia identidad cultural en beneficio de la pluralidad cultural (...) [que, según la teoría del «otro» de Foucault promulgó la creencia empírica de] que la cultura occidental no es tan homogénea ni monolítica como a veces se cre⁶⁵.”

En cuanto al discurso colonial se cita un fragmento del catálogo de *The Decade Show. Frameworks of Identity in the 1980's* (en Nueva York, *Museum of Contemporary Hispanic Art*) escrito por Guillermo López-Pena: “La era Reagan pudo obviar la existencia de estos artistas, pero no detener su producción sobre temas muy candentes en la sociedad norteamericana en la que la mayoría de enfrentamientos sociales tenía su origen en el trato discriminatorio del que habían sido objeto las minorías raciales: biografía/autobiografía y sexualidad; discurso/media y punto/espiritualidad/naturaleza; prácticas sociales/crítica cultural e historia/memoria/artefacto, temas que potenciaban la línea de lo políticamente correcto y la búsqueda de la intencionalidad de las obras⁶⁶”.

Según Fraj Herranz⁶⁷, el activismo ‘es aquel conjunto de prácticas que pretenden visibilizar y solucionar conflictos de cariz social, económico o ecológico entre otros muchos temas’. Que a diferencia de lo que se entiende por político, el arte activista se separa del hecho político al actuar, y actualizarse.

Por lo tanto, el arte activista ‘aquel que se implica en ellos, y para ello ha de trasladarse a lo que Lucy Lippard denomina “interior de la vida social”, siendo aquellas contribuciones las que proporcionan imágenes inéditas y

⁶³ Debido a la precariedad de esas radiofrecuencias, al ser prácticamente ‘caseras’ se le atribuyó un significado exportado al espectro cultural y social. Fue un fenómeno que presumiblemente se podría considerar metafórico, pero a la vez realista, ya que la sociedad estaba tomando un papel que tendía a la alimentación de corrientes disidentes, con manifestaciones como bien fueron las revoluciones; es decir, intervenía y se interponía ante los macro-relatos históricos, políticos y culturales, que empezaban a caer por su propio peso.

⁶⁴ Definido por Blanca Fernández Quesada a través de Nina Felshin: [Define] ‘arte activista’ como un híbrido del mundo del arte y del mundo del activismo político y la organización comunitaria, cuyo objetivo es incitar o efectuar un determinado cambio social. El arte activista desarrolla una actividad social positiva en la que confluyen los impulsos artísticos, políticos y tecnológicos de estos últimos treinta años. El arte activista es un proceso más que un objeto o producto: los artistas activistas no adoptan meras estrategias estéticas de inclusión o democráticas, ni abrazan un sistema político o social en una crítica de la representación dentro de los confines del mundo del arte, sino que, impulsados por la creencia en el potencial político y popular del arte, han creado una forma cultural que adapta y activa los elementos de cada una de estas prácticas estéticas críticas, uniéndolas orgánicamente con elementos de activismo y organización comunitaria. Al introducirnos en los ‘mass-media’, los artistas asumen papeles de periodistas a contra-corriente, organizadores, educadores, moderadores de debates, activistas utópicos, topógrafos culturales e interlocutores. Fernández Quesada, B. (1999). “Nuevos lugares de Intención: Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales: Estados Unidos 1965-1999”. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes. (pp. 131-132) [a través de (apud.) Felshin, N. (1995). “But is it Art? The spirit of art as activism”. Bay Press. (pp. 9-29).]

⁶⁵ Guasch Ferrer, A. (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural* (La pérdida del monopolio cultural de la civilización occidental). Alianza Forma. (p. 558).

⁶⁶ Apud. López-Pena, G. (1990). “Border Cultural: The Multicultural Paradigm”, en *The Decade Show*, pp. 92-107 [a través de Guasch Ferrer, A. (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural* (La pérdida del monopolio cultural de la civilización occidental). Alianza Forma. (p. 565).]

⁶⁷ Fraj Herranz, E. (3 de junio de 2016) *Genealogías del Arte Activista Mediático en el Contexto de Estados Unidos*. ASRI (Arte y Sociedad – Revista de Investigación) – Universidad de Barcelona, núm. 11. Cita completa en el anexo 8.3.

nuevas formas de comunicación en la tradición vanguardista. Éstas también ahondan y trasladan al interior de la vida social dichas implicaciones a través de actividades a largo plazo⁶⁸.

Con estos fragmentos –y los apartados anteriores– podemos dar por comentado el contexto y proceder a nombrar los artistas. La concisa elección de los siguientes artistas y colectivos, sean individuales o colectivos, se ha hecho a partir de criterios estéticos, formales, conceptuales y técnicos, siguiendo la premisa de la similitud con las obras de Fairey, como paradigmas de influencia o suficientemente potentes que repercutieron en la sociedad y siguen la línea ideológica del mismo.

4.1. Artistas individuales

Haciendo un poco de memoria, tenemos que recordar el término y concepto de ‘apropiacionismo’, el cual es uno de los ejes centrales de este escrito y del arte activista de los ochenta. El concepto de apropiación, se tiene en cuenta en la elección de las imágenes del apartado, junto con de los estilos y las tendencias artísticas. Por último, pero no menos importante, las estéticas y los conceptos que se relataron en dicha época.

Como podemos ver, el mencionado **John Heartfield**, creador y pionero del fotomontaje cuya actitud era radicalmente disidente ante el régimen nazi, creando obras de carácter marxista. Usaba una técnica que respondía a su presente y era totalmente eficaz en cuanto a materialidad y significado.

Con estos fotomontajes (ver en figs. 10 y 11) de narrativa e intenciones críticas, satíricas, irónicas y cínicas, fue perseguido por Hitler. La estructura principal de sus creaciones se basa en el emblema, que consta de tres partes: la figura (o imagen), el texto denunciativo (*inscriptio*) y el texto descriptivo (*subscriptio*). Fue popular en la Alemania nazi, vendiendo más de medio millón de copias cada dos semanas. Era ilustrador (o lo que llamaríamos hoy en día, diseñador gráfico) en primera instancia, y por eso influyó, en cierto modo, a los artistas de medio siglo, y en adelante.

Uno de los motores de su obra es la denuncia de la sociedad industrial y capitalista de su momento -que como es de esperar- iba *in crescendo* (y en auge con el paso del tiempo). Por último, mencionar que su obra es de carácter propagandístico, ya que de este modo llega a más personas, es más influyente y se inserta esta crítica más rápidamente en la sociedad⁶⁹.

Habiendo mencionado el medio publicitario como fundamento del fotomontaje de Heartfield, es obligatorio hacer referencia a que la publicidad es la forma de comunicación que estimula, convence y motiva al consumismo. Los artistas de los años 80 y 90 le dan la vuelta al asunto, piensan y se interrogan: ¿Y si en los paneles publicitarios ubicamos crítica social? ¿Será (esta publicidad con mensajes subjetivos y anónimos) aceptada como hechos verídicos y empíricos? ¿Motivará alguna acción por parte de las masas?



Fig. 10. Fotomontaje de John Heartfield antifascista para Madrid, a favor de los republicanos. 1936.

Extraído del sitio web
otrasrelecturas.com.

⁶⁸ cfr. Lippard, L. “Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar” en Blanco, P., Carrillo, J. Claramonte, J. y Expósito, M. (2001) “*Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*”. Ediciones Universidad de Salamanca. pp. 51-64.

⁶⁹ “John Heartfield y la actualidad de su discurso: Madrid, 1936” (2011). [visitado el 12 de abril de 2022].

<https://otrasrelecturas.com/2011/12/18/john-heartfield-y-la-actualidad-de-su-discurso-madrid-1936/> Ver cita completa en el anexo 8.3.1.



Fig.11. Boceto de fotomontaje de John Heatfiel. "Fritz Thyssen juega con el títere Adolf Hitler". 1993. Extraído del sitio web otrasrelecturas.com.



Fig. 12. "I shop, therefore I am", 1987. Barbara Kruger. Extraído del sitio web galleryred.com



Barbara Kruger⁷⁰ y Jenny Holzer⁷¹ (artistas que trabajan individualmente) investigan la reacción de las masas. Crearon frases con significantes reivindicativos, con fotografías apropiadas, aplicando el esquema del emblema (imagen, *inscriptio* y *subscriptio*). Son artistas que crean nuevos signos (y aunque conviviesen con otras tendencias posmodernas, tienen la misma validez). P.ej., Holzer proyecta en el espacio público frases que interpelan a los lectores, obligando al espectador a ser partícipe de sus creaciones, leyendo los mensajes.

Iniciando el comentario del arte activista de los años 80 con **Barbara Kruger**, una artista celebradísima en los entornos estadounidenses e internacionales. Es necesario comprender que su arte se manifiesta y estructura (concluyendo o bien estrenando su finalidad) en el que Fernández Quesada denomina 'arte en el dominio o en la esfera pública'⁷²: "hace referencia al arte deseado para el público, creado para éste o localizado en espacios que, aunque no sean poseídos, públicamente, analiza el papel del arte en relación con la publicidad y la promoción, sea ésta corporativa o estatal."

La pretensión primaria de Kruger es apelar a los espectadores a escapar de la realidad ideal que provocan las imágenes proporcionadas por el sistema socioeconómico capitalista, analizándolas, resignificándolas y encubriendo mensajes implícitos a través de su tipografía o el formato. Su método de trabajo es altamente interesante, pues recorta las imágenes y crea eslóganes para cada situación, escenario o contexto que quiere representar.

El acto de apropiarse tanto de la imagen usada como del espacio público es una característica que no se puede perder de vista: "los artistas activistas de los ochenta, entre ellos Barbara Kruger (...) desarrollan un nuevo concepto de trabajo artístico recurriendo a los procedimientos alegóricos basados en la apropiación —que en ocasiones llaman confiscación—, la superposición y la fragmentación"⁷³.

Para muchos de los artistas activistas, inclusive la misma Kruger, lo importante no es el resultado final sino el proceso⁷⁴. Kruger opina que los regímenes totalitarios 'obligan' a los artistas a posicionarse⁷⁵.

Fig. 13. "Your body is a battleground", 1985. Barbara Kruger. Extraído del sitio web nodisparenalartista.wordpress.com.

⁷⁰ Barbara Kruger (1945, Newark, Nueva Jersey), artista activista. Usa el lenguaje de expresión de la yuxtaposición de imagen y texto. Proviene del mundo de la publicidad gráfica, ya que trabajó por la revista *Vogue*.

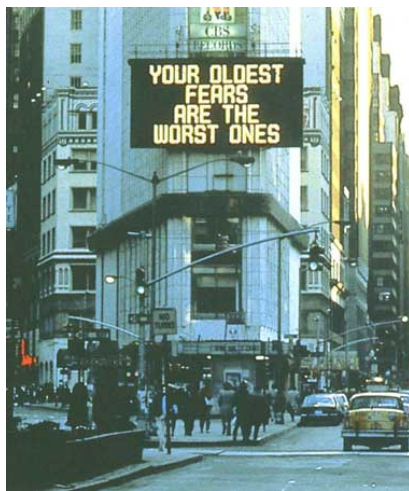
⁷¹ Jenny Holzer (1950, Galliopolis, Ohio), artista activista. Proviene del arte en contexto conceptual, yuxtapone imagen y texto. "Publica" o "expone" su obra en espacios públicos transitados de las grandes metrópolis.

⁷² Fernández Quesada, B. (1999). "Nuevos lugares de Intención: Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales: Estados Unidos 1965-1999". Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes. pp. 27-60.

⁷³ Guasch Ferrer, A. p. 479.

⁷⁴ Íbidem, p.480. "el control sobre lo real ejercido por la pluralidad de signos que circulan en el interior de la sociedad".

⁷⁵ *cf.* Kruger, B. (1994) "Remote Control: Power, Cultures, and the World of Appearances". MIT Press. pp. 5-6. Ver cita completa en el anexo 8.3.1.



Figs. 14 y 15. “Abuse of Power comes as no surprise” (izq.) y “Your oldest fears are the worst ones” (dcha). Jenny Holzer.
Extraído del sitio web ahmagazine.es

Se podría decir que es una victoria en toda regla cuando un artista ubica en la vía pública y su mensaje llega a miles de personas día tras día⁷⁸. Kruger se podría afirmar que tiene una estética cercana al constructivismo ruso y a la propaganda soviética.

Barbara Kruger planteó temas de debate social más genéricos, acercándose a prácticamente todos los movimientos revolucionarios contra-culturales propios del *culture jamming* que estaban sucediendo en los Estados Unidos durante la década de los ochenta. “Kruger plantea cuestiones más genéricas y emblemáticas (aborto, intolerancia religiosa, violencia doméstica⁷⁹, libertad de expresión, sexo, amor, racismo, etc.) a partir de un juego contradictorio entre imagen y texto. En tanto que las imágenes parecen rubricar los roles que tradicionalmente la sociedad asigna al hombre (posesión, control) y la mujer (sumisión, pasividad), los textos denunciadores y acusatorios los contradicen abordando la diferencia de género y desarmando la ideología de la dominación masculina implícita en las imágenes. Ello explica la inclusión de los pronombres WE, I, MY, YOU explícitos des del punto de vista sexual, de los que sólo YOU alude a lo masculino, a través de él, el hombre, emisor tradicional de órdenes y mensajes, se

⁷⁶ Benjamin, W. (1934). “El autor como productor”. Se puede ligar con los conceptos usados por Kruger en sus obras ya que interpretando que ella es escritora, al tener dicha función, puede ser informante o mediadora. Los informantes son aquellos que se limitan a dar información, por así decirlo, ya actuar como observadores de los hechos. En cambio, un escritor de guerra es alguien que tiene una misión: luchar, intervenir, tomar la iniciativa para tomar partido, y cuando escribe que trae algo nuevo, ese escritor se convierte en un productor de información. El autor como productor debe tener acceso a la prensa escrita, la prensa y el medio en el que se disipa la confusión literaria, donde se empieza a desdibujar la distinción entre lector y público, y el autor se convierte en escritor independiente, por su importancia en la creatividad literaria del diario. Aunque, el periódico pertenece al capital, por lo que los escritores organizados por la sociedad tendrán que pasar por muchas dificultades para convertirse en autores productivos, de lo contrario su función empresarial será contrarrevolucionaria y no promoverá la dirección del desarrollo, el nuevo desarrollo del sistema.

El materialismo debería reemplazar el materialismo dialéctico con la dialéctica ordinaria, según W. Benjamin. El intelectual debe ocupar el lugar que le corresponde en la lucha de clases, y ese lugar está en el proceso de producción. Así, Benjamin sugiere: En lugar de un renacimiento espiritual (como lo sanciona el nacionalsocialismo), una innovación técnica separa a los individuos del nacionalsocialismo.

[consultado el 25 de abril de 2022 vía archivochile.com].

https://www.archivochile.com/Ideas_Autores/benjaminw/esc_frank_benjam0011.pdf

⁷⁷ Benjamin, W. (1936) “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. [consultado el 25 de abril de 2022 vía ucm.es]. “Resumiendo todas estas deficiencias en el concepto de aura, podremos decir: en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta. El proceso es sintomático; su significación señala por encima del ámbito artístico. Conforme a una formulación general: 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. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario. Ambos procesos conducen a una fuerte conmoción de lo transmitido, a una conmoción de la tradición, que es el reverso de la actual crisis y de la renovación de la humanidad.” https://www.ucm.es/data/cont/docs/241-2015-06-06-Textos%20Pardo_Benjamin_La%20obra%20de%20arte.pdf

⁷⁸ Véase una imagen en la tesis de Blanca Fernández Quesada, p.60, donde se muestra una imagen con un hombre paseando ante multitud de carteles pegados en la vía pública por Barbara Kruger en 1990, denunciando los recortes sociales durante toda la década de los ochenta por parte de Ronald Reagan y George H. W. Bush.

⁷⁹ Véase y compárese la influencia temática en las fotografías de Nan Golding.

Como podemos leer tanto en su fragmento, como en las ilustraciones escogidas, podemos apreciar que es una artista comprometida con su presente.

Sus mensajes implícitos y subliminales a la vez en formato crítico y cínico sobre el enfado hacia el sistema capitalista; la desigualdad racial y cultural; junto con su postura combativa y guerrillera a favor del feminismo, se adhiere perfectamente a los principios del ‘artista avanzado’ que relata Walter Benjamin en sus ensayos ‘El autor como productor’⁷⁶ y “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”⁷⁷.

convierte en un simple receptor: su poder monopolista está agotándose. El proceso de denuncia de B. Kruger, calificado por el sistema de subversivo⁸⁰, es un proceso de ida y vuelta que con las imágenes de los medios de masas cuestiona los discursos del arte elevado y con las imágenes del arte elevado pone entredicho el discurso de los mass-media⁸¹.”

La artista sostiene:

“Como feminista deseo replantear muchos temas. Estoy interesada en el desplazamiento, en preguntar cuestiones, en analizar los porqués. No pretendo hacer pedazos las carencias capitalistas. Si tuviera que elegir un eslogan sería el siguiente: «Soy todo lo que tú puedes ser» (...) No quiero ser otro ideólogo (...). Es hora de que las mujeres se planteen el orden existente partiendo de su diferencia⁸².”

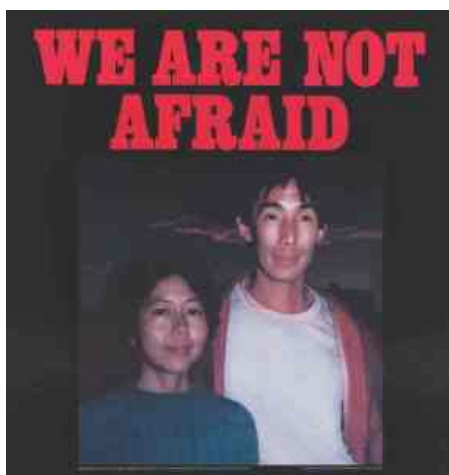


Fig. 16. Alfred Martínez, 1987.
Extraído del sitio web *itsnewstoyou.me*

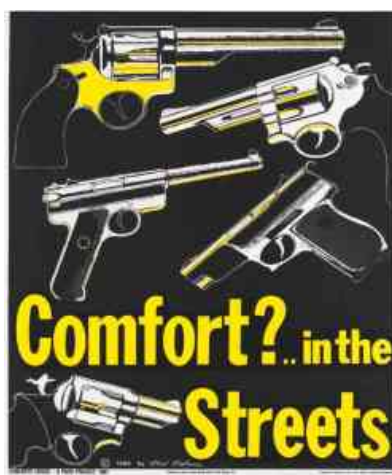


Fig. 17. Les Levine, ubicó este poster en el metro de la ciudad de Nueva York durante 1981.
Extraído del sitio web *itsnewstoyou.me*

Siendo Kruger la más relevante de los escogidos, se hará un breve resumen basado en criterios formales y estéticos (con algunas citaciones) en base a las semejanzas entre los demás artistas y Fairey.

Jenny Holzer, por otro lado, ofrece un panorama distinto, más conceptual y subliminal (usando uno de los rasgos propios de la publicidad) y ataca visualmente al espectador interponiéndose entre arquitecturas vía proyecciones o bien usando soportes propios del día a día. Su estilo se acerca más a las filosofías de Barthes⁸³ y Lévi-Strauss.

Como bien indica la revista de la *It's News To You*: “en la década de los 80 comenzó a perfilarse como una artista conceptual y a usar los sistemas de proyección o los carteles luminosos como principales soportes de su obra. Uno de sus recursos es la apropiación, no sólo de un medio de comunicación no artístico hasta el momento como era la publicidad, sino de frases y enunciados de personajes históricos como filósofos o políticos. La jugada era magistral, Jenny Holzer no sólo estaba difundiendo cultura”, provocando que la gente que leía esas imágenes tuviera pensamientos y le condujera hacia un posicionamiento. La publicidad urbana es el punto clave para entender a Holzer, aunque hace falta remarcar que no tiene estética comparable con Fairey, solo mensaje.

Por lo que hace a artistas como **Les Levine** y **Alfred Martínez**, vemos un estilo más rompedor, más próximo al lenguaje de Fairey, típico del ‘*Artivismo*’. Como podemos ver en la ilustración del artista Les Levine (fig. 17), usa la *inscriptio* de un modo retórico pero agresivo a la vez, apropiándose de una imagen de dos personas de origen asiático ubicando el título ‘*We are not afraid*’ (trad. ‘no tenemos miedo’). Es una obra que podemos ligar de

⁸⁰ vid. Foster, H. (1985) “Recordings. Art, Spectacle, Cultural Politics”. Bay Press. pp. 99-100. Ver cita completa en el anexo 8.3.1.

⁸¹ Guash Ferrer, A. p. 483.

⁸² *Apud*. Guash Ferrer A. p. 483 a través de una entrevista de Linda Weintraub a Barbara Kruger en *Art on the Edge and Over. Searching for Art's Meaning in Contemporary Society 1970's-1990's*.

⁸³ Barthes, R. (1967) “La muerte del autor”. “El alejamiento del Autor (se podría hablar, siguiendo a Brecht, de un auténtico “distanciamiento”, en el que el Autor se empequeñece como una estatuilla al fondo de la escena literaria) no es tan sólo un hecho histórico o un acto de escritura: transforma de cabo a rabo el texto moderno (o —lo que viene a ser lo mismo— que el autor se ausenta de él a todos los niveles). Para empezar, el tiempo ya no es el mismo. Cuando se cree en el Autor, éste se concibe siempre como el pasado de su propio libro: el libro y el autor se sitúan por sí solos en una misma línea, distribuida en un antes y un después.”

manera directa con el contexto en que fue producida, donde el desprecio hacia las minorías y la marginación a los colectivos racializados era un hecho recurrente. Se recuperó todo lo ‘bueno’ de la parte sensacionalista de la publicidad y se revirtió su uso en causas sociales.

Como podemos ver, el concepto es altamente similar a las primeras manifestaciones de Fairey con su apropiación de la imagen de André the Giant, pero Les levine no manipula la imagen, sino que la deja virgen a propósito para otorgarle un significado acorde con su presente. Es si quisiese explicar que ‘no está retocada’, que en lenguaje actual sería un ‘sin filtros’. En la derecha tenemos una de las obras más agresivas de A. Martinez, quien se apropió de varias ilustraciones de pistolas haciendo un *screenprint*. Como podemos ver, manipuló dichas imágenes – con un estilo técnico perfectamente comparable con el cartelismo soviético– y, añadió dos preguntas a su obra, escritas en color amarillo (igual que los retoques lumínicos con fines volumétricos que vemos ubicados en las pistolas). “*Comfort?... in the Streets?*” (¿Confort/comodidad?... ¿en las Calles?).

Claramente es un mensaje lanzado con doble, casi triple intencionalidad. Por un lado, y fácilmente detectable, Martinez denuncia el uso de armas libre, propio de los EEUU. En segundo lugar, denuncia que al pertenecer a una minoría (de procedencia latina) tiene mucho más riesgo de ser asesinado: sea por los discursos de odio que tanto Reagan como Bush alimentaban (o que no frenaban), o por la tremenda y violenta vigilancia policial que estableció el régimen conservadurista de partido republicano. El cual, estaba repleto de comisarías y centros penitenciarios por doquier. La tercera, y última perspectiva que nombro en este breve comentario es la actitud de denuncia del artista ante la xenofobia y el racismo que sufrían las minorías. A grandes rasgos, una representación de la guerra de culturas que llevaba por sí mismo el multiculturalismo.

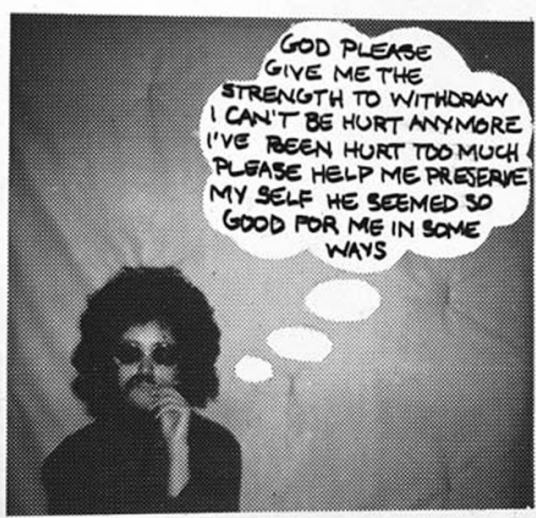


Fig. 18. Estudio por “Village Voice ad, God Please Give Me Strength”, 1973. Adrian Piper.
Extraído del sitio web ocula.com



Fig. 19. “Pray for America”, 1969. David Hammons.
Extraído del sitio web moma.org.

Tenemos aquí dos muestras de artistas posicionados, empleadores de técnicas con recursos expresivos que atienden las necesidades de sus respectivos contextos, por lo tanto, en temática y estética, tienen puntos que claramente podrían haber influido de forma generalizada en todos aquellos artistas adheridos al arte activista de Norteamérica, haciéndolos antecedentes al arte más reciente de Fairey. Ambas obras formaron parte de una exposición en el Whitney

Museum of American Art, llamada I, YOU, WE⁸⁴, que fue una relectura del año 2013 de todos aquellos estilos urbanos emergentes en los ochenta.

Otros artistas como **Adrian Piper** y **David Hammons**, trabajaron con tendencias similares en los setenta. Por un lado, tenemos a Adrian Piper, quien es una artista afroamericana nacida en Nueva York en 1948. Previamente a su asentamiento como artista activista, “*al igual que Howardena Pindell y Lorna Simpson, que tras haber participado. En los*

⁸⁴ (s/f) “I, YOU, WE: Art on the Front Lines of the 80’S Culture Wars”, ITS NEWS TO YOU. “Works feature the flip side of Warhol’s Interview magazine and Studio 54 – people struggling with identities, illness, injustice, and the consequences of Washington’s culture wars against edgy art. The Whitney produced this video about the “WE” section of the show, when artists began protesting gentrification, how they used art as the lever to galvanize the East Village, and the battles that raged for the community. Other sections of the Whitney show focus on artists’ exploration of race, gender, religion, and the AIDS crisis. Revisit the emerging street styles – graffiti, comics-inspired drawings, stencils, and posters – as Andrew Castrucci of Bullet Space leafs through one of the seminal art-protest pieces.”

[visitado el 8 de mayo de 2022]. <https://itsnewstoyou.me/2013/08/21/i-you-we-art-on-the-front-lines-of-the-80s-culture-wars/>

años setenta en la corriente conceptual, reorientó su trabajo hacia un activismo involucrado en cuestiones raciales (...) alerta a la audiencia blanca sobre la condición de la identidad negra⁸⁵.”

Como vemos en esta obra el texto, que traducido sería “Dios por favor dame esa fuerza para retirarme, ya no puedo ser más herida, he sido herida muchas veces. Por favor ayúdame a preservarme a mí misma, él parecía tan bueno para mí en algunos aspectos” es un claro llamamiento al maltrato que sufren las personas de color por parte de los típicos caucásicos blancos republicanos de los Estados Unidos. Vemos que ya en los setenta, con un complejo contexto que no se relata en este escrito, ya había manifestaciones artísticas que empezaban a dibujar esta tendencia activista.



Fig. 20. “How Ya Like me Now?” 1988. David Hammons.
Extraído del sitio web greg.org.

De una manera más simpática y disimulada, similar a la de los cómics o animaciones, en lo que sería un ‘bocadillo’ ubica un mensaje que aparentemente es de desesperación, pero contiene una fuerte crítica al sistema de racialización de las periferias, haciendo una referencia muy clara a su posicionamiento feminista con su ‘*he seemed so good for me in some ways*’.

Por otro lado, tenemos a David Hammons, quien realizó esta estampa serigráfica donde se ve una persona negra de perfil rezando con lo que parece ser un hábito con la bandera americana. El contenido crítico de esta obra es muy sutil, pero es útil para empezar denotar que hay una serie de técnicas artísticas que se recuperan en este contexto (y en

anteriores con Warhol, p.ej.), que tienen claras finalidades comunicativas. La crítica y el kit de la cuestión en la obra de ‘*Pray for America*’, (trad.), Reza por América, está en que la bandera prácticamente oculta a ese personaje racializado, prácticamente ocultándolo de la sociedad. Inclusive, está representado en un difuminado que tiene propiedades muy narrativas dentro del discurso poscolonial.

De Hammons, no solo nos interesa esta etapa, sino que también resulta tremendamente interesante la faceta que tiene en los ochenta con obras como ‘*How Ya Like me Now?*’. En esa etapa, hace una crítica muy bien ejecutada, como podemos ver en la fig. 20.

Claramente, representa a una persona con rasgos afroamericanos (Jesse Jackson, candidato de las elecciones presidenciales a los EEUU) y le manipuló el rostro hasta convertirlo en un candidato blanco, con un estilo constructivista con los rasgos occidentalizados, propios de un blanco caucásico.

El mensaje de la obra (trad.) ¿*Cómo te gusto ahora?* Interpela directamente a todo el que mira dicha obra, pues el artista está estableciendo un diálogo. Como podemos ir viendo, estas obras de arte no tienen mucho sentido sin ser vistas, ya que el público completa su significado, siendo parte de la obra el cuestionamiento del público.

El mensaje de esta obra es tan potente, que Hammons no se podía quedar corto y utilizó una placa de grandísimas dimensiones (un pre-muralismo) combinado con el grafiti, que, nos traslada en el ámbito urbano. El hecho de que la obra esté colocada en un museo o centro artístico no es casualidad, pues es parte del mensaje. Aunque la obra también se ha ubicado en. Espacios urbanos, tiene más significación en el espacio museístico en este caso, ya que reafirma su crítica institucional, ubicando una versión de él mismo siendo blanco, dentro de una institución que, a grandes rasgos, se engloba con un sistema racista, capitalista y patriarcal (claramente identificable en la vestimenta del representado). Obligando al espectador a sentirse en una posición incómoda, que alude a un

⁸⁵ Guasch Ferrer, A. p. 485.

replanteamiento sistemático, ya que “*pretende recuperar el rastro de la negritud en una sociedad blanca a través de todo tipo de objetos o pertenencias de los negros (...)*”⁸⁶.”



Fig. 21. “*Contradiction*”, 1980. Robbie Conal.
Extraído del sitio web homovelamine.com.

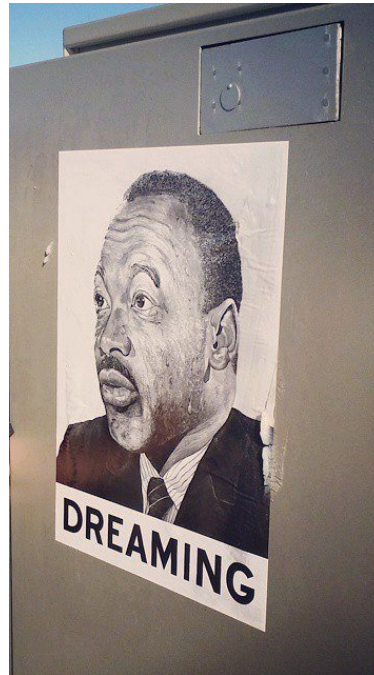


Fig. 22. “*Dreaming*”. Robbie Conal.
Extraído del sitio web elrincondelasboquillas.com.

Por último, mencionar al poco e injustamente poco conocido **Robbie Conal**, quien hizo en la década de los ochenta carteles muy similares a los que Fairey hizo quince años después. Su estilo es más particular, siendo muy dibujístico y expresivo.

Lo que caracteriza a este artista es su envejecimiento como símbolo del deterioro y las malas prácticas, usando de recursos que recuerdan al expresionismo alemán.

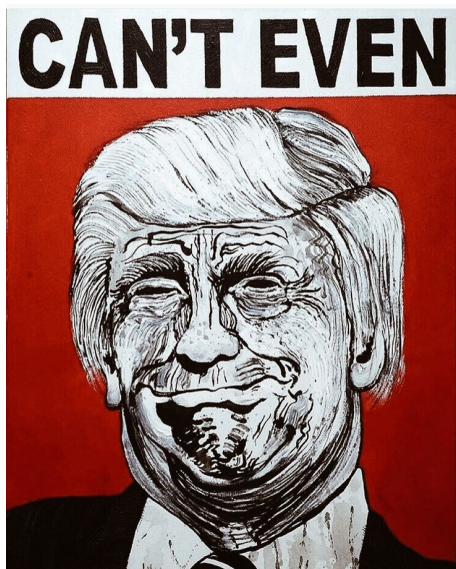


Fig. 23. “*Can't even*”. Robbie Conal.
Extraído del sitio web pinterest.com.

Otro punto que es totalmente destacable y relacionable con la obra de Fairey, es que este artista se dedicaba –y se dedica– a día de hoy a empapelar las calles con sus carteles (que en realidad y desde un inicio son pinturas) fotocopiadados en serie para multiplicar el mensaje. Cosa que W. Benjamin ya anunciaba en su ensayo “*La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*” en 1936. También podemos ver en otras imágenes (fig. 24) que ha realizado obras en las que se puede apreciar un discurso de convicción, ya que estos artistas activistas (que también se podrían considerar urbanos, al igual que Fairey) usan su lenguaje y esquemas representativos tanto en los que consideran perjudiciales para el progreso, como en los que quieren favorecer.

En el caso de Conal ‘endulciendo’ su dibujo, y en el caso de Fairey añadiendo colores pastel a su paleta. Como vemos en su obra ‘*Contradiction*’ (contradicción), se representa a Ronald Reagan, con un rostro enfadado y desagradable. En la semiótica de su dibujo se ve claramente que el pelo está bien acicalado y el traje (el cual se aprecia parcialmente) está planchado, haciendo una referencia, o bien un símil de que todo lo ajeno a este individuo ‘está en orden’, excepto él.

⁸⁶ Guasch Ferrer, A. p. 486-489.

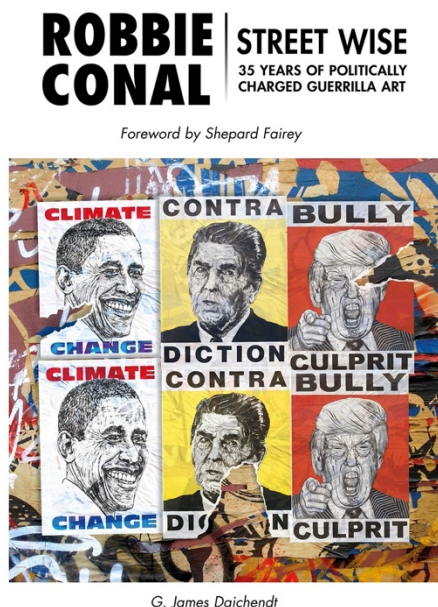


Fig. 24. Portada del libro “Robbie Conal. Streetwise: 35 years of politically charged guerrilla art”, de Jim Daichendt, 2020. Extraído del sitio web amazon.com.



Fig. 25. ‘Fo\$\$il Fool’, 2015. Robbie Conal. Extraído del sitio web artsy.net.

En la fig. 21., se ve representado a Martin Luther King, personaje histórico que luchó incansablemente por los derechos de igualdad para los negros estadounidenses. Se le presenta con la inscripción ‘*Dreaming*’ (soñando). Al establecer el verbo en gerundio, implícitamente remarca que se trata de una realidad que aún se está gestando. Es relevante y necesario anotar que se trata de un cartel que está pegado en el espacio público, tal y como se relata en una presentación de un libro que escribió Jim Daichendt⁸⁷, Conal, en sus campañas acaparadoras que se podrían comparar con la propia hiedra, convoca a un grupo de individuos que juntos suman por una causa común: empapelar las ciudades de carteles que prediquen el progreso de la nación.

La diferencia principal entre Fairey y Conal es que Fairey mantiene un discurso mucho más ‘guerrillero’, más cercano al arte constructivista, que declaró en su comentario sobre la estampa que hizo de Trump (‘*Demagogue*’). Conal también realizó varios carteles de Trump (véase uno de ellos en la fig. 23).

En el caso de Trump, vemos similitudes muy claras, ya que vemos el texto separado de la ilustración, provocando así un efecto aún más publicitario.

En el retrato que Conal le dedica a Trump la breve frase: ‘*Can’t even*’ (trad.) ‘Ni siquiera puede’, hace referencia a su opinión disidente hacia la presidencia de dicho individuo⁸⁸. El artista considera que es un ‘viejo’ que llevará a Estados Unidos hacia la obsolescencia. Obtener el propio cargo de presidente, no es una alternativa para Trump para Conal, pues no es válido para prácticamente nada, y aún más en términos políticos. También hizo otra (representando a Trump de nuevo) con la inscripción ‘*Actual location: Shithole*’, (trad.) ‘Ubicación actual: agujero de mierda’, señalando la boca de Trump, representado gritando, muy similar al de Fairey.

En la imagen usada de la portada del libro que Jim Daichendt dedica a Robbie Conal (fig. 24), se ilustra muy bien el concepto del ‘culture jamming’ que se ha mencionado con anterioridad. Se aprecian los carteles pegados en un muro que previamente ya estaba intervenido por grafiti. En el cartel de la zona izquierda se aprecia a Obama, que en temporalidades cercanas a la década de los 20 del siglo

⁸⁷ Daichendt, J. (2020) “Robbie Conal. Streetwise: 35 years of politically charged guerrilla art”. Schiffer Publishing.

“Over the past 35 years, Robbie Conal has made more than 100 street posters satirizing politicians of all stripes, televangelists, the news and entertainment media, and global capitalists. He began making satirical oil portraits of politicians and bureaucrats, turning them into street posters. He developed an irregular guerrilla army of volunteers who helped him poster the streets of major cities around the country. With his unique brand of humor and insight, he has also taken on heavier subjects like censorship, war, social injustice, and environmental issues. Not to be understood too quickly, Conal recently began applying his wit on celebratory portraits of his personal heroes Nelson Mandela, Gandhi, the Dalai Lama, Martin Luther King, Jr., James Baldwin, Marie Curie, Albert Einstein, Greta Thunberg, Ruth Bader Ginsburg, and Maya Angelou.” Fragmento extraído de livetalksla.org, podcast donde se produjo una conversación entre Shepard Fairey, Robbie Conal y el autor del libro, Jim Daichendt (8 de junio de 2020). Fairey hizo el prólogo del libro. [visitado el 1 de junio de 2022]. <https://livetalksla.org/events/robbie-conal-shepard-fairey/> Añadir en esta nota que Fairey y Conal trabajaron juntos en la campaña anti-Bush de 2003-2004.

⁸⁸ Véase en el enlace siguiente enlace una entrevista realizada des del portal anti-sistema *El Rincón de las Boquillas*, a Robbie Conal, de 2018. A parte, apreciar las fotografías de la obra de Conal para familiarizarse más con su estilo y emblemas. [visitado el 20 de abril de 2022] <https://www.elrincondelasboquillas.com/robbie-conal/>

XXI, Obama fue altamente criticado por los votantes de su partido, entre otras causas, por las problemáticas que travesó Norteamérica en materia medioambiental durante dicha década.

Uno de los sucesos catastróficos fue el derrame de petróleo de 2015. Por otro lado, ver la fig. 25, donde se representa a Mitch McConnell (ilustración de 2015, después del escándalo del cierre del Gobierno de los Estados Unidos⁸⁹), acompañado de las inscripciones ‘Fo\$\$il Fool’ (trad.) ‘Estúpido/Tonto fósil’, con la *scriptio* de añadir el símbolo del dólar en las letras ‘S’ del término ‘Fossil’. La obra se vende por \$3.000 actualmente en *Artsy.net*.

4.2. Colectivos de artistas

Se analizarán cuatro casos en este apartado, siendo el **Group Material**, las **Guerrilla Girls** y **Gran Fury**. Los referentes más directos en la línea del arte activista que Shepard Fairey traza con maestría. Se debe advertir de que son grupos que empezaron a intervenir y apropiarse en los setenta, a excepción de las *Guerrilla Girls*, que nacieron dentro un contexto neoyorkino en 1984. Esto no significa que los demás colectivos no intervinieran en las décadas consiguientes, pero tuvieron un efecto menor.

Antes de añadir comentarios, se debe citar a Nina Felshin⁹⁰, quien enumera las cinco características del arte activista, y estos cuatro ejemplos las siguen todas:

1. Es un arte procesual, no se centra en el producto sino en el proceso de realización y en la recepción del público.
2. Se sitúa en emplazamientos públicos, no en los lugares del arte.
3. Se trata de una “intervención temporal”, pues se componen de performances, instalaciones o acontecimientos en medios de comunicación.
4. Emplean técnicas de los medios de comunicación dominantes: subversión de los códigos de la publicidad.
5. Usan métodos colaborativos: métodos ajenos al arte a través de los cuales puedan participar los públicos.

Entramos en otro tipo de intervención con el ‘Group Material’, quienes fueron un relevante grupo que estuvo activo durante finales de los 80 y finales de los 90. Tal y como apunta Alison Green, el desmantelamiento de los cambios económicos y culturales empezó en los ochenta, intentando provocar un borrado histórico plagado de innovación, cuya responsabilidad residía en el arte. El ‘Group Material’ estuvo activo en Nueva York entre 1979 y 1996. Las estrategias artísticas activistas tuvieron una tendencia totalmente contemporánea, y apelaban a la práctica individual. Se les podría categorizar como ‘hackers’ de lo denominado “*mass-media*”, ya que sus obras son relacionales, contextuales y participativas⁹¹.

El **Group Material** fue un colectivo más sofisticado en sus prácticas artísticas ya que pretendían alcanzar un nuevo modelo social exportable a todos los aspectos imaginables. “insatisfechos con el modelo de individualidad dominante y con los medios de representación y distribución habituales, e interesados en producir un arte comunicativo, con capacidad de incidir críticamente en el descarado conservadurismo de la sociedad norteamericana⁹²”.

⁸⁹ Se dice Cierre del Gobierno (conocido también como ‘*government shutdown*’), a lo que en la política de los EEUU sucede cuando el gobierno suspende sus funciones, prestaciones de servicios públicos, incluso los considerados más necesarios y esenciales.

⁹⁰ A partir de Fraj Herranz, H. (3 de junio de 2016) *Genealogías del Arte Activista Mediático en el Contexto de Estados Unidos*. ASRI (Arte y Sociedad - Revista de Investigación) - Universidad de Barcelona, núm. 11., Feldshin, N. “Pero, ¿esto es arte? El espíritu del arte como activismo.” en Blanco, P. (2001) “*Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*.” Universidad de Salamanca. p. 74.

⁹¹ *cf.* Green, A. (2011) “*Citizen Artists: Group Material*”, The University of Chicago Press.(pp. 17-25) De la revista *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*. Nº 26 (primavera de 2011). p. 17. (visitado el 20 de mayo de 2022). Ver cita completa en el anexo 8.3.2. <https://www.jstor.org/stable/10.1086/659292?read-now=1&refreqid=excelsior%3A2b826f4f21b226332b61cda24e5f725a&seq=4>

⁹² Guasch Ferrer, A. p. 489. Véase también en la misma página “En 1983, el colectivo suscribió una especie de manifiesto en el que declaró tácticamente su compromiso con las ideologías filomarxistas, al tiempo que hizo una firme defensa de la utilización de los *mass media* en su labor de concienciación social: [a través de Guasch Ferrer, A. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*; a Deitcher D.



Fig. 26. 'DA ZI BAOS'. 1982, *Group Material*.
Extraído del sitio web *bidoun.org*.

Por lo tanto, nos encontramos delante de un colectivo artístico muy organizado (formado en este caso por artistas), que pretende intervenir la zona urbana (siempre en ubicaciones muy concretas y transitadas) o las mismas galerías o centros de arte con la finalidad de promover un nuevo discurso –altamente necesario en los ochenta y en la actualidad–, que revisase todo aquello controlado por el mercado del arte y sus beneficios, evitando toda burocracia posible; en definitiva: haciendo el arte un medio representativo de la clase obrera.

Por su profesionalidad a la hora de ejecutar las obras y las diversas manifestaciones en territorio urbano (como vemos en la fig. 26), consiguieron formar parte o bien estar en las listas y salas de los eventos más reputados del mundo del arte. Tal es así que Sam Throne en su artículo “*Group Material: A history of Irritated Material*” de 2010, narra las prestigiosas ubicaciones donde pudieron exhibir sus creaciones⁹³. En el artículo se cuestiona el fin del rumbo del colectivo e incita a unas relecturas necesarias para recordar el importante impacto que tuvieron los miembros⁹⁴. Los distintos miembros del grupo eran artistas consumados y reputados del ámbito neoyorkino, y se unieron por ideologías comunes.

Este factor liga perfectamente con las premisas que Fairey tiene a la hora de exponer, ya que como se ve en el apartado 5.6., hay un amplio listado de exposiciones que ha realizado individualmente. Se debe entender el concepto de colectivo en Fairey como una «pandilla», una «manada» que es la propia clase obrera. Con sus *stickers* de André the Giant, empezó con tal ideología y lo siguió con el cartel de la campaña presidencial de Obama. La tendencia del *Group Material* a la abstracción es un aspecto que difícilmente se podría relacionar, por motivos obvios como bien es el uso presente de la figuración en la producción de Fairey.

Lo relevante entre el *Group Material* y Fairey es que tienen las mismas pretensiones hacia el arte, el cual quieren que devenga un espacio totalmente contextualizado suficientemente valorado por las instituciones actuales y que éstas lo acojan.

Las **Guerrilla Girls**, colectivo artístico formado por mujeres que se fundó en Nueva York en 1984, tiene como tarea principal concienciar al público estadounidense de la lucha feminista y como su enemigo, el patriarcado sigue vigente en todos los puntos de la hegemonía social occidental.

“*Taking control: Art and Activism*” (manifiesto Group Material) ‘fue fundado como una respuesta constructiva frente a los insatisfactorios caminos en los que el arte era concebido, producido, distribuido y mostrado a la sociedad norteamericana. Group Material es un proyecto artístico que está iniciándose. Queremos mantener un control sobre nuestro trabajo, dirigiendo nuestras energías a las demandas de las condiciones sociales como algo opuesto. Al mercado del arte y al sistema económico de las galerías’, 1983.” (pp. 489-490).

⁹³ Throne, S. (2010) “*Group Material: A history of Irritated Material*”. BIDOUN. “(...) the New York-based artist-activist collective of which he was a core member for some time, “the best-kept secret in the art world.” Although the group participated in *two Whitney Biennials, Documenta 8, and major shows at Dia Art Foundation and P.S. 1 Contemporary Art Center*, their legacy seemed, for a long while, subject to critical amnesia. (...)” [visitado el 22 de abril de 2022]. <https://www.bidoun.org/articles/show-and-tell>

⁹⁴ Los miembros más destacables (entre otros), fueron Doug Ashford, Mundy McLaughlin, Julie Ault y Tim Rollins.

La ruptura con el tradicionalismo, autodenominándose gorilas por la fonética de la palabra guerrilla en inglés⁹⁵. Fundamentan su lucha antirracista mediante carteles que contienen información de cariz estadística para evidenciar los hechos de forma pragmática y visual, empleando cromías y paletas estridentes que llamen la atención del público, quien pasa a tomar los roles de agresor y víctima simultáneamente en las situaciones que plantean.

Son también artistas que apuestan por una línea conceptual (en cuanto a colectivo) similar a la del *Group Material*, ya que han expuesto en varias exposiciones universales y centros de arte relevantes en el campo contemporáneo⁹⁶.

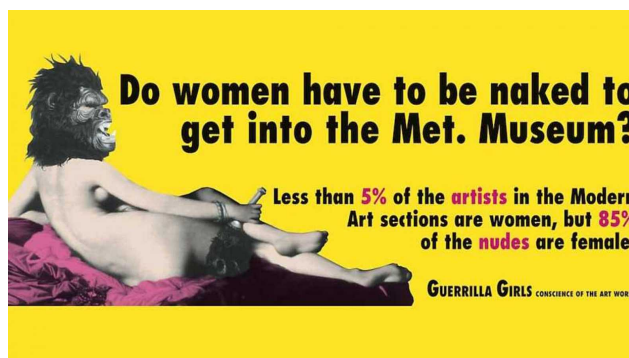


Fig. 27. 'Do Women have to be naked to get into the Met. Museum?'. 1989, Guerrilla Girls. Extraído del sitio web metmuseum.org.

Se apropiaron de una pintura de Ingres para realizar este fotomontaje, donde ubicaron una cabeza de gorila, sustituyéndola por la humana preexistente (que, de hecho, recuerda a un fotomontaje que hizo John Heartfield de Adolf Hitler). Manipularon las paletas originales y añadieron el mensaje de: (trad) "Tienen las mujeres que estar desnudas para estar/entrar en el Museo Met? Menos del 5% de artistas en las secciones de Arte Moderno son mujeres, pero el 85% de los desnudos son féminas". El acto de resignificar la imagen de Ingres, pintor con un cierto gusto de *voyeur*, casi escopofílico, es un acto de rebeldía, que amenaza directamente a la institución, la cual sigue roles estructurales con discursos excluyentes. Tal y como se presentan: "*The Guerrilla Girls are anonymous artist activists who use disruptive headlines, outrageous visuals and killer statistics to expose gender and ethnic bias and corruption in art, film, politics and pop culture. We believe in an intersectional feminism that fights for human rights for all people. We undermine the idea of a mainstream narrative by revealing the understory, the subtext, the overlooked, and the downright unfair. We have done hundreds of projects (street posters, banners, actions, books, and videos) all over the world. We also do interventions and exhibitions at art museums, blasting them on their own walls for their bad behavior and discriminatory practices, including a stealth projection on the façade of the Whitney Museum about income inequality and the super rich hijacking art. Our retrospectives and traveling exhibitions have attracted thousands*"⁹⁷.

Toda la narrativa de las *Guerrilla Girls*, es relacionable con el famoso artículo de Lucy Lippard "*Trojan Horses: Activist Art and Power*" de 1984. Lippard comenta que el argumento para la democracia cultural se tiene que fundamentar en una crítica de la homogeneidad de lo corporativo (la cultura dominante), la cual nos afecta a todos.

Comenta que la cultura en la que vivimos (y no muy distante a la de los ochenta) se está derritiendo, ya que, con todos los discursos multirraciales y multiculturales, con las diferencias que comportan, ayudan, en parte, a la resignificación de un nuevo patrón pluri-diverso que tiene que tener un carácter radial. "(trad.) *La democracia cultural es un derecho, al igual que la democracia económica y política, el derecho a hacer y estar expuesto a la mayor diversidad de expresiones. Se basa en una visión de las artes como intercambio comunicativo. (...) El arte activista no es sólo "opositor", aunque suele ser crítico en algún sentido. Como arte de contacto, a menudo es híbrido, el producto de diferentes culturas que se comunican entre sí (...) El poder del arte es subversivo más que autoritario, y reside en su conexión de la capacidad de hacer con la capacidad de ver, y luego en su poder para hacer ver a los demás que ellos también pueden hacer algo con lo que ven... El arte potencialmente poderoso es casi por definición opositor,*

⁹⁵ Véase que en transcripción fonética. (del inglés) *Guerrilla*: gə'ɾɪlə y *Gorilla*: gɔ'ɾɪlə.

⁹⁶ Vid. "*Guerrilla Girls: Reinventing the F Word: Feminism*". Sitio web del colectivo [visitado el 25 de diciembre de 2021]. <https://www.guerrillagirls.com/our-story>

⁹⁷ *Ibidem*.



Fig. 28. 'Kissing doesn't kill' Gran Fury, Nueva York, 1989

Extraído del sitio web creativetime.com.



Figs. 29 y 30. Imágenes de la muestra en la Bienal de Venecia de 1990 del grupo Gran Fury.

Extraído del sitio web artistasdestosdias.blogspot.com.

ese trabajo que se abre camino fuera de los canales prescritos y se ve bajo una nueva luz. A pesar de la imagen pública de impotencia y manipulación humillante del arte, un número creciente de activistas dentro y fuera de la esfera cultural están empezando a enfrentarse a su poder potencial (...)»⁹⁸.

Para finalizar el apartado de los grupos colectivos de artistas enmarcados dentro del arte activista, será necesario mencionar a **Gran Fury**. Fue un grupo activista basado en Nueva York con 11 artistas miembros⁹⁹ de dicho colectivo. Es interesante destacar que son conocidos por su lucha en contra el SIDA, y de la marginalización de los que padecían la enfermedad transmisora sexual que tuvo un *boom* en los setenta y los ochenta.

Fueron también la rama artística de ACT UP (*Aid Coalition to Unleash Power*), que consistía de un grupo asociativo de homosexuales fundado en 1987. El colectivo artístico se fundó un año más tarde (1988) y teniendo una activísima fuerza en sus mensajes (tanto en figura, como *inscriptio* y *suscriptio*), tuvieron una repercusión muy notable en la época en cuestión. Tal y como relata Anna M^a Guasch¹⁰⁰: “Integrado por artistas y diseñadores gráficos, el colectivo se definió a sí mismo como un grupo (algunos autores, como Douglas Crimp, lo consideraron una guerrilla) de artistas activistas contra el sida que se enfrentaba a las estructuras de poder y a las instituciones sociales que se convertían en «invisibles» a las grandes afectadas por dicha enfermedad. En sus «acciones directas» presentadas tanto en vallas publicitarias, por ejemplo *Kissing doesn't kill* [fig. 28] (Besar no mata), inspirada en la campaña publicitaria de Benetton, como en espacios publicitarios de periódicos y revistas, el colectivo realizó un trabajo «fuera del arte» —fuera del espacio del arte y fuera del lenguaje artístico— pero que pretendía la mayor audiencia posible.”

El colectivo tuvo una importante repercusión en el arte estadounidense, y poco a poco, mundial en el panorama artístico y cultural¹⁰¹.

En cuanto a la posible relación con la obra de Fairey, en primer lugar, hace falta remarcar la insistencia de Gran Fury como colectivo atento con su presente, rasgo que también encontramos con Fairey. Por otro lado, el uso de tipografías marcadas y angulares, comúnmente en negrita para resaltar el término), conjuntamente con la apropiación de materialidades puramente industriales y marginales como bien son las pegatinas; al igual como la pasión y lucha por las clases sociales y sus marginalizaciones, establecen un buen marco de contacto entre Fairey y Gran Fury. Véase en el anexo 8.3.3. un breve análisis de las tendencias artísticas de los ochenta en cuanto a formalismo.

⁹⁸ Lippard, L. (1984). “Trojan Horses: Activist Art and Power”. A través de “Art after Modernism. Rethinking representation”, by Brian Wallis, N.Y. / Boston, 1984. pp. 1-9.

⁹⁹ Richard Elovich, Amy Heard, Avram Finkelstein, Tom Kalin, John Lindell, Loring McAlpin, Donald Moffett, Marl Simpson, Michael Nesline, Marlene McCarthy y Roberto Vazquez Pacheco.

¹⁰⁰ Guasch Ferrer, A. p. 495. A lo que añade: “utilizaban instrumentos de la publicidad marginal (carteles y publicidad en autobuses, adhesivos, camiseta, fanelines, etc.), orientó sus trabajos hacia la denuncia de cuestiones relacionadas con la política sexual y sanitaria: [extraído del propio colectivo] ‘Tenemos que ir al grano para que la gente se dé cuenta: el sida mata a los artistas. Ahora la homofobia está matando al arte’”

¹⁰¹ Véase en Slezak Karas, L. (2008). “Gran Fury Collection: 1987-1995”. The New York Public Library Humanities and Social Sciences Library Manuscripts and Archives Division. pp.4-7. Véase idea similar: https://www.nypl.org/sites/default/files/archivalcollections/pdf/granfury_0.pdf [visitado el 5 de mayo de 2022]. Cita completa en el anexo 8.3.2.

5. EL CASO DE SHEPARD FAIREY

Antes de iniciar con este apartado final del escrito, es relevante recalcar que la información seleccionada tiene fines discursivos, es decir, de acuerdo con la información aportada con anterioridad.

5.1. Biografía y primeros años. Entornos de creación e influencias.

Frank Shepard Fairey (alias *OBEY*), nacido en Charleston (Carolina del Sur, EEUU) el 15 de febrero de 1979, es un artista gráfico de renombre mundial que trabaja con el muralismo, el grafiti, y el arte activista como línea discursiva de su macro-proyecto *Obey Giant*.

Des de una corta edad, empezó a mostrarse interesado por el arte en general, pero debido a sus connotaciones y referentes más próximos a su ideología, se inclinó por el *Street Art*¹⁰², medio artístico que le permitió integrarse dentro del sistema multicultural que se estaba gestando des de los ochenta, usando distintas herramientas comunicativas de coste bajo y altamente eficaces como los carteles, las pegatinas y las plantillas, tomadas de la contracultura del *punk* o del *skateboarding*¹⁰³.



Fig. 31. Shepard Fairey posando para la campaña presidencial de Barack Obama en 2008, junto con otros carteles de su línea. Extraído del sitio web *britannica.com*.

En cuanto a su formación, se graduó en el Idyllwild Arts Academy de Palm Springs, California en 1988; y continuó sus estudios en Bellas Artes a la Rhode Island School of Design (RISD), donde finalizó dichos estudios en 1992. El mismo año que finalizó su primer tramo de estudios artísticos, en 1988, se mudó a Providence, Rhode Island, para estudiar a la prestigiosa escuela de bellas artes, cuya especialidad del centro es el diseño gráfico.

Poco se sabe de sus primeros años, ya que siempre que realiza escritos sobre su obra no suele dejar detalles muy personales o autobiográficos que permitan relatar de forma clara sus primeros años, narrando así el camino que tomó para devenir el artista que es hoy en día. “ (trad.) *De joven, Shepard Fairey se interesó mucho por el arte. Pronto empezó a utilizar sus dibujos en camisetas y monopatines. Era un estudiante de arte obsesionado con los monopatines. Mientras estudiaba, Shepard Fairey tenía un trabajo a tiempo parcial en una tienda de monopatines. Poco después, golpeó con fuerza a la comunidad del monopatín pegando pegatinas caseras por todas partes. Fue entonces cuando se dio cuenta de su deseo e interés por la cultura del arte callejero y el movimiento del grafiti. Otra fuerte influencia fue su amor por la música punk, que demostró con plantillas mediante la técnica del estarcido.*¹⁰⁴.”

Entendiendo que los entornos de creación de Fairey estaban relativamente cerca de el área metropolitana de Nueva York, podemos vincular artistas como Basquiat, Haring, Kruger, Dondi, KAWS, Invader, etc., que se apropiaron de dicho territorio para manifestar su percepción del mundo y sus pretensiones hacia éste mediante su arte. Las influencias que pudo tener Fairey a la hora de empezar a trabajar con su propia estampa fueron diversas. Las relatadas en el apartado cuatro, son unos artistas planteados de modo generacional que sentaron ‘las bases’ del arte activista.

¹⁰² *vid.* Amaro Murillo, G. (2018) “Del grafiti al Street Art”. Trabajo de fin de Grado, Universidad del País Vasco. Repositorio ADDI EHU (Artxibo Digitala Ikerketa eta Irakaskuntza), p.4. [visitado el 5 de abril de 2022] https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/30038/TFG_Amaro.pdf?se Ver cita completa en el anexo 8.4.1.

¹⁰³ *Ibidem.* p. 21.

¹⁰⁴ Véase en el artículo biográfico del sitio web de *Street Art Bio*. [visitado el 5 de noviembre de 2021]. <https://www.streetartbio.com/artists/shepard-fairey/>

En el caso de Fairey, al ser un artista tan versátil desde un buen inicio, será necesario comprender que, en un principio, Fairey tenía muchas ambiciones. En esos momentos, no tenía aún ni los medios ni la formación necesaria para establecerse e insertarse dentro del mundo del arte. Con el tiempo, desarrolló un estilo muy personal e identificable, el cual no requeriría mucho conocimiento.

Lo que sí tenía claro desde un principio, es que él sería un artista comprometido. Con sus valores marxistas y comunistas, cercanos al partido demócrata estadounidense, tenía que ser un artista totalmente ligado y entregado a su arte, el cual debía representar un presente que produjera un discurso pluri-lineal y radial.

En cuanto a su técnica se refiere —y, obviando la manufacturación que tienen sus primeras obras, por meras cuestiones como el aprendizaje y el poder adquisitivo— fue en la línea del diseño gráfico. El uso del diseño gráfico como su técnica puntera es un hecho que se puede relacionar con el ensayo de Walter Benjamin “*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*”, de 1936: “*En principio, la obra de arte ha sido siempre reproducible. Lo que había sido hecho por seres humanos podía siempre ser re-hecho o imitado por seres humanos*”¹⁰⁵. Lo que nos interesa de este fragmento es que Benjamin ya indicaba en la década de los 30 del siglo XX que la obra de arte siempre había sido ‘reproducible’, siendo un precursor de lo que en los ochenta llamarían apropiación. No es casualidad que en el caso de Fairey, encontramos que se apropia primeramente de recortes periodísticos en primera instancia y que luego use fotografías y las recicle a su antojo.

Cuando Benjamin¹⁰⁶ empieza a disertar sobre la reproductibilidad técnica (haciendo un brevísimos repaso de la historia del grabado), se detiene cuando llega la litografía (s. XIX), que permitía hacer más copias de una matriz, y eso generó un cambio de paradigma de notorias consecuencias en el arte seriado que se produjo desde entonces.

En cuanto a la ‘reproductibilidad técnica’ de Fairey, entendemos que el artista, con pretensiones e ideologías más cercanas al multiculturalismo que a la hegemonía cultural; buscase herramientas en su discurso artístico como bien es la copia seriada o la obra reproducida para exportar el contexto de la obra producida en su presente a otros contextos cuyos presentes travesaran nociones similares o muy distantes; con el fin de enriquecer la cultura, que poco más tarde se consideraría globalizada.

Cuando hablamos del diseño gráfico en Fairey, es de vital relevancia destacar el aspecto de la tecnicidad de dicha ‘técnica’, ya que requiere —en un mundo moderno— de elementos informáticos y digitales. Tal y como apunta McCarthy, las teorías de autoría se debatieron a principios de los noventa¹⁰⁷.

El estilo personal de Fairey, que lo hace identificable fácilmente, es fruto de la reivindicación del grafiti como arte autónomo por parte de quienes lo practican, y es que en Estados Unidos, desde los setenta, que se ha establecido un diálogo muy marcado pero con buenas avenencias entre la urbe y las instituciones. “(trad.) *La presencia global del arte callejero en el espacio urbano, el mercado del arte comercial, en línea y en la cultura popular, así como la diversa gama de artistas, estilos y medios, reflejan la compleja y matizada posición de los historiadores, comisarios y críticos del género. La existencia del arte callejero tanto en el espacio urbano como en el marco de las bellas artes de los museos y las galerías con ánimo de lucro desafía la insistencia en que el arte callejero debe permanecer, literalmente, en la calle. El cruce entre las obras colocadas ilegalmente en el espacio urbano y las producidas para el mercado lucrativo y las exposiciones confunde la distinción del arte callejero como una forma artística o populista. A pesar de la propensión de los artistas callejeros, incluido Shepard Fairey, a utilizar la tradición posmoderna de la*

¹⁰⁵ Benjamin, W. (1936) “*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*”. [consultado el 4 de febrero de 2022 vía monoskop.org] p.39. https://monoskop.org/images/9/99/Benjamin_Walter_La_obra_de_arte_en_la_epoca_de_su_reproductibilidad_tecnica.pdf

¹⁰⁶ *Ibidem*, pp. 42-43. Véase cita completa en el anexo 8.4.1.

¹⁰⁷ McCarthy, S. (2012). *Designer as Author Activist: A model for Engagement*. Design Research Society, Digital Library. https://dl.designresearchsociety.org/drs-conference-papers/drs2012/researchpapers/86/?utm_source=dl.designresearchsociety.org%2Fdrs-conference-papers%2Fdrs2012%2Fresearchpapers%2F86&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages [visitado el 27 de enero de 2022]. Ver cita completa en el anexo 8.4.1.

apropiación, el arte callejero trasciende cualquier precedente histórico. Desde la década de 1970, el arte callejero en Estados Unidos se ha debatido en referencia a su linaje histórico y cultural.^{108.}”

De acuerdo con el escrito de Andrea Newell (y los otros autores citados), las influencias principales de Fairey son el *punk*, el *Street Art* neoyorkino de los ochenta, los discursos poscoloniales y los que son fruto del multiculturalismo, y por último, pero no menos importante, el retrato social que él mismo percibe. Yendo a la introducción de su libro “*Obey Supply & Demand. The art of Shepard Fairey (1989-2009, twenty years of propaganda)*”, nos encontramos con una breve presentación del autor auto-referenciada¹⁰⁹. Allí, narra sus primeros años y cómo trabajaba con la apropiación del espacio público mediante las pegatinas y los carteles empapelados. También define que él mismo altera, o bien, personaliza sus diseños gráficos con el fin de que el mensaje sea más eficaz.

5.2. Establecimiento de la figura Fairey. *Obey Giant*.

Cuando hablamos de Obey Giant, hablamos de Shepard Fairey. En su brillante libro tipo catálogo “*Obey Supply & Demand. The art of Shepard Fairey (1989-2009, twenty years of propaganda)*”¹¹⁰ manifiesta de forma explícita como se creó dicha figura del Obey¹¹¹. Como se ha mencionado en el apartado 3.1.; el recorte de la imagen de André René Russimoff, proveniente de un periódico, empezó todo lo que sería un proyecto vital completamente entregado con su contexto y su discurso periférico (de acuerdo con la tendencia del *punk*, el *underground* y el *skateboarding*) que se inició en las calles de Providence.



Fig. 32. Fotografía de la campaña de Cianci intervenida con ‘Andre the Giant Has a Posse’, emblema/primer icono de Shepard Fairey.

Extraído del sitio web *pinterest.es*.

Iniciando su recorrido con lo que llama ‘sticker rule’ (trad. *regla de la pegatina*), reflexiona sobre cómo las pegatinas le han cambiado la vida. Fairey menciona que las pegatinas no tienen ni ubicación ni rumbo fijo, pero que se acumulan, ya que ‘es más fácil pegar las pegatinas que limpiarlas o eliminarlas’.

La elección de este proceso artístico es totalmente posmoderna, ya que el autor que produce (Fairey) se apropia y nombra lugares, territorios, barrios, calles, etc., en los cuales interviene y quiere dejar huella. Este es un signo que va perfectamente entrelazado con la misión del *sticker*. Como se narra más arriba en esta misma página, se relata como él en sus primeros años entró en contacto con las pegatinas.

Como se ve en las figs. 1 y 2, se aprecia una pegatina muy primitiva que contiene la inscripción “*Andre the Giant has a Posse*” (tiene una pandilla), junto con su peso y altura a mano derecha. Todo empezó cuando Fairey estaba trabajando en una tienda de *skates* en el verano de

¹⁰⁸ Newell, A. (2016) “Shepard Fairey and Street Art as Political Propaganda” (Tesis de máster de arte en arte, California State University, Northridge). pp.1-17.

¹⁰⁹ Fairey, S. (2009). “*Obey Supply & Demand. The art of Shepard Fairey (1989-2009, twenty years of propaganda)*”. Rizzoli International Publications, p. 17.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ De hecho, el propio libro se inicia con el manifiesto Obey Giant. Véase en p. 50 del escrito.

1989, y empezó como una broma, pero se obsesionó poco a poco con la imagen y la fue perfeccionando, mediante la simplificación de formas, con el paso del tiempo. Cuando empezó a colocar las pegatinas por toda la ciudad de Providence (ciudad donde residía para llevar a cabo su carrera estudiantil), le tomó solo un verano inundar la metrópolis con el *sticker*¹¹².

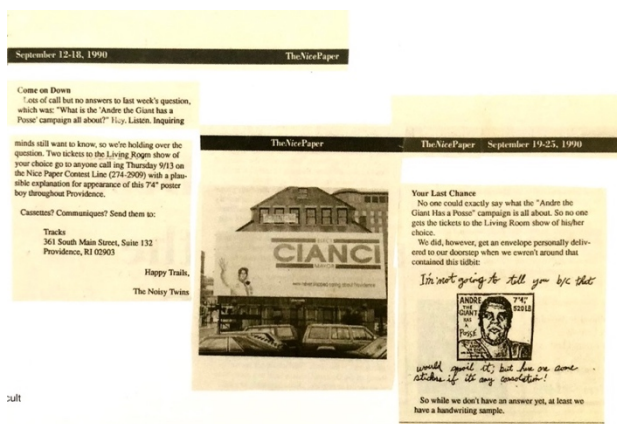


Fig. 33. Recortes del periódico local de Providence de las semanas 12-18 y 19-25 de setiembre de 1990, ofreciendo recompensa a quien supiese del significado de ‘*André the Giant Has a Posse*’.

Extraído de la pág. 25 del libro de Fairey *Supply & Demand*

únete a la pandilla). Esto se puede significar en la vertiente de que Fairey se identifica con su apropiado André, su manipulada fotografía que, sin ir más lejos, es como un alter ego del artista. Con el mensaje que hace referencia a que nunca ha dejado de importarle Providence, quizá hace referencia a lo que podríamos llamar un sentimiento de pertinencia y orgullo a la ciudad de Providence, ya que fue la localidad donde todo se originó, y de donde tiene más sentido la ‘invasión de pegatinas’¹¹⁴.

De hecho, en su primera intervención (además de cubrirle el rostro y añadir un que otro garabato te temática marxista), cubrió el apellido de Cianci por André, y las autoridades rápidamente avisaron al candidato y éste lo modificó.

Como Fairey califica: “*Although I didn’t intend to make a statement, the incident opened my eyes to the power of propaganda*”. Como se puede ver en algunos escritos relativos al arte urbano y la apropiación del espacio público con motivaciones discursivas, podemos relacionar el artículo de Suzanne Lacy, donde expresa que se dedicó a analizar algunas de las manifestaciones del arte activista más relevantes donde ‘*la creación de arte es contextualizada dentro de situaciones locales, nacionales y mundiales, y el público se convierte en un participante activo. (...) Los artistas, cuando intentan convertirse en vehículos de cambio, se resitúan como ciudadanos-activistas. La creación de consenso, en contraposición a los ejercicios*

¹¹² *Ibid.*, p.18. Ver cita completa en el anexo 8.4.2.

¹¹³ *Ibid.*, p.25.

¹¹⁴ Interesante anotar que, durante esas temporalidades, Fairey no había revelado prácticamente a nadie que era él el autor de dicho emblema o estampa; ni tan solo qué significaba. Era un gran secreto guardado para preservar lo que él considera la autenticidad del mensaje. La prensa local (en concreto el periódico *The Nice Paper*, *vid.* p.19 en *Supply & Demand*) se cuestionaba constantemente de qué iba ese mensaje, porque había ese rostro en todos lados: “*Lots of call but no answers to last week’s question, which was: “What is the ‘Andre the Giant has a Posse’ campaign all about? Hey. Listen. Inquiring minds still want to know, so we’re holding over the question. Two tickets to anyone calling Thursday 9/13 on the Nice Paper Contest line (274-2909) with a plausible explanation for appearance of this 7’4” poster* (mismas medidas reales que el André) *boy throughtout Providence.*” En otras ocasiones, en el periódico de la semana siguiente del 19-25 de setiembre de 1990: “*Your last chance. No one could exactly say what the ‘Andre the Giant has a Posse’ campaign is all about. So no one gets the tickets to the Living Room show of his/her choice. We did, however, get an envelope personally delivered to our doorstep when we weren’t around that contained this tidbit* (Fig.35) *So while we don’t have an answer yet, at least we have a handwriting sample.*”

estéticos del artista aislado, comporta a la fuerza el desarrollo de una serie de habilidades que no suelen relacionar la creación con el arte¹¹⁵.

Añade los artistas deben tomar una posición sobre lo que llama ‘programa público’ ya el artista debe actuar colaborando con las personas, reconociendo sistemas e instituciones sociales: [por otro lado, el artista], ‘*ha de aprender estrategias totalmente nuevas: cómo ha de colaborar, cómo ha de crear audiencias específicas y múltiples estratos, cómo se ha de comunicar con las otras disciplinas, cómo ha de elegir los lugares que evoquen un significado público y cómo ha de clarificar el simbolismo de la imagen y del proceso para las personas que no han recibido una formación artística*’.

Por lo tanto, lo que S. Lacy nos viene a decir (que se ve perfectamente reflejado en la obra de Fairey, tal y como iremos viendo) es que el artista activista cuestiona toda primacía de la separación como postura artística, comprometiéndose con el público para construir un significado consensual.



con unas personas extrañas pero benévolas. Después de que la

Fig. 34. Fotograma del film *They Live* de John Carpenter, del cual Fairey se apropia, copiando tipografía y formato. Extraído del sitio web de *medium.com*

Cuando Fairey entre 1994-1995 lleva unos cinco o seis años con la misma estampa de creación, podemos ver como evolucionó el emblema, y cómo y porqué se añadió el término ‘OBEY’ (trad.) ‘OBEDECE’ a la campaña.

Tal y como comenta Fairey en su libro, muchas de las ideas para la campaña Obey vinieron inspiradas por el film “*They Live*” de John Carpenter (ver en fig. 34): “(trad.) Rowdy Roddy Piper interpreta a un obrero de la construcción despedido que se va a vivir a un campamento de tiendas de campaña policía venga a derribar la carpa y eche a todo el mundo, Roddy vuelve y encuentra una caja de gafas de sol entre los escombros. Cuando se las pone, todo se vuelve blanco y negro, y ve que todos los ricos y autoritarios del mundo eran en realidad extraterrestres. Mira los carteles publicitarios, y en lugar de “vacaciones en Hawái” dicen “OBEY” o “CONSUME”.

*Mira a alguien con dinero en la mano, y el dinero dice “ESTE ES TU DIOS”. Era totalmente campy, pero me gustaban mucho los elementos subversivos, cómo la gente no se da cuenta de que son esclavos del consumismo porque todo es brillante en la superficie. La gente va sonámbula por la vida, y Obey es mi forma de echarles agua fría en la cara.*¹¹⁶”

Con todo esto, Fairey da vía libre a su mensaje en contra de los signos subversivos de la publicidad y condena el sistema capitalista de consumo en el cual las masas estamos insertados. Trata, en primera instancia de hacer una revisión partiendo de un conocimiento situado, y un ‘*awakeness*’ del contexto¹¹⁷.

¹¹⁵ Lacy, S. (2002). “Territorio de debate: La búsqueda de un lenguaje crítico para el arte público”. pp.5-7- de: VV.AA. *Interferències. Context local>espais reals*. Barcelona: Visions de futur.

¹¹⁶ Fairey, S. *Ibid.*, p. 32. Véase más en el artículo. Wang, L. (2018). “They Live” – Review/Ideological Analysis, de MEDIUM. [visitado el 20 de abril de 2022]. <https://medium.com/@liangdiwang/they-live-review-ideological-analysis-b94204baca8a>

¹¹⁷ Véase en Orwell G. (1979) “1984”. Ediciones Destino. Véase en el sentido de la vigilancia del “Big Brother”: “No había quedado ni un solo hueco en la ciudad sin aprovechar para colocar aquel monstruo. Y lo curioso era que había más retratos de este enemigo simbólico que del propio Gran Hermano. Las proles, que normalmente se mostraban apáticos respecto a la guerra, recibían así un trallazo para que entraran en uno de sus periódicos frenesíes de patriotismo.” p.158.



Fig. 35. *Obey OG* (original), 1996.
Extraído del sitio web de *artsy.net*



Fig. 36. *Obey Icon*, 1996.
Extraído del sitio web de *palazart.com*



Fig. 37. Hombre (probablemente Fairey) de espaldas empapelando un muro con las estampas de 'Obey Icon'.
Extraído del sitio web de *tumblr.com*

Se tiene que tener en cuenta que Fairey hizo distintas variaciones antes de terminar con el emblema más popular de su proyecto 'Obey'.

El artista exploró los límites de la creación artística (e inspirándose de un modo que se podría calificar como 'fermentativo'. Con estilos como el constructivismo ruso, los films tipo thriller de las décadas de los 50s o 60s y la famosísima novela política de George Orwell, *1984*, de 1949¹¹⁸), llegó a crear creaciones artísticas como '*Attention Deficiency Disorder*' en 1995. En esa, se aprecia el rostro apropiado de André en un televisor volante, donde advierte de la vigilancia que ejerce el gobierno sobre las clases obreras —e, incitando, a su lucha o conversión—¹¹⁹. Ver las comparativas de Shepard Fairey con el arte constructivista ruso y la propaganda soviética (junto al arte de Heartfield) en el anexo 8.1.6.

¹¹⁸ Véase que en 2008 hizo una estampa litográfica donde proponía una visión de la novela en cuestión.

¹¹⁹ Otro factor, que de nuevo se puede relacionar con el factor del *culture jamming*, que representa a una cultura donde el individuo combativo lucha para erradicar todo aquello regimental, estatal, gubernamental, etc. Como se puede ver en el fragmento de Dery, M. (1993) "*Culture Jamming: Hacking, Slashing, and Sniping in the Empire of Signs*". En su sitio web [visitado el 11 de mayo de 2022] "*We believe we live in the 'age of information,' that there has been an information 'explosion,' an information 'revolution.'* While in a certain narrow sense this is the case, in many important ways just the opposite is true. We also live at a moment of deep ignorance, when vital knowledge that humans have always possessed about who we are and where we live seems beyond our reach. *An Unenlightenment. An age of missing information.*

The effects of television are most deleterious in the realms of journalism and politics; in both spheres, TV has reduced discourse to photo ops and sound bites, asserting the hegemony of image over language, emotion over intellect. These developments are bodied forth in Ronald Reagan, a TV conjuration who for eight years held the



Fig. 38. *Repetition Works* del 'Obey Icon'.
Extraído del sitio web de 303magazine.com

Se pretende, en toda su producción (tanto primeriza como madura) alertar del 'nuevo orden' y las 'reglas del juego' que sigue el estado en detrimento a la ciudadanía.

Ante todo, lo que supuso el cambio estético de la imagen apropiada de André (como podemos observar en las ilustraciones de la página anterior), fue un paso adelante hacia la creación del emblema. Tanto por aspectos técnicos (en cuanto a la facilidad de reproducción al tratarse de unas líneas más nítidas) y estéticos (al ser una imagen mucho más contundente que las anteriores) podemos apreciar una nueva línea dentro de este proyecto.

Antes de llegar a lo que él nomina *Obey Icon* (fig. 36), tuvo que experimentar con el rostro de André en contextos poco habituales. P.ej., lo ubicó en sistemas de apropiación cultural (imitando carteles psicodélicos donde aparecían artistas como Prince o Hendrix), o insiriéndolo en publicidades propias de la marca Coca-Cola o de marcas de alta costura como DKNY. Prácticamente siempre que veía un anuncio que intentaba imitar el estilo *underground* que él estaba integrando cada vez mejor en su obra, robaba dicha publicidad e insertaba André/Obey allí¹²⁰.

“(trad.) La fase de Obey ICON evolucionó a finales de 1995 por el deseo de alejarme de la asociación con Ande el Gigante y acercarme a una imagen más universal del "Gran Hermano" (como en 1984 de George Orwell). Me había fascinado el enfoque del cartel constructivista ruso y quería un icono que se integrara en el trabajo de su estilo. Mientras que antes generaba propaganda utilizando asociaciones de la cultura pop, ahora me interesaba más comentar la propaganda con trabajos que tuvieran un paralelo estilístico directo. La estrella de Obey se creó durante este periodo, así como el logotipo de la caja roja de Obey. El concepto de Obey es provocar que las personas que normalmente se quejan de las circunstancias de la vida, pero siguen el camino de la menor resistencia, tengan que enfrentarse a su propia obediencia. Obey es muy sarcástico, una forma de psicología inversa.”¹²¹¹²²

Fairey trabajó con la repetición, y creó su emblema a partir de artistas como Kruger¹²³. Lo que él quiso proponer no fue una imitación del estilo Kruger —el cual bebía de influencias claramente soviéticas—, sino coger la predisposición que él mismo llama ‘forma sobre contenido’ y usarlo como mensaje. Sin mucho *background*, ya que el propio emblema transmitía uno de sus objetivos: ‘la falta de mensaje era parte de mi idea de que la gente puede ser manipulada solamente con el enfoque estilístico’. Junto a la presentación a modo repetitivo, consiguió la captación del mensaje.

news media, and thus the American public, spellbound.” <https://www.markdery.com/books/culture-jamming-hacking-slashing-and-sniping-in-the-empire-of-signs-2/>

¹²⁰ Se sobreentiende, des del punto de una perspectiva jerárquica, que Fairey pretendía establecer un diálogo entre la publicidad que podría comprenderse como un símil del sistema capitalista y de consumo, vs. su intervención, que al ser yuxtapuesta o bien superpuesta a dicho orden materializado, ‘ganaba’ la batalla en el ámbito urbano.

¹²¹ Fairey, S. p. 35.

¹²² Véase en Treviño, F. (s/f) “El Hermano Mayor te vigila”. NUESTRO MUNDO, p. 59. (cfr. con la obra del artista visual Mear One) [visitado el 3 de marzo de 2022]. <https://www.elsiglodetorreón.com.mx/sup/siglon/08/270/22siglon61.pdf>

<https://www.elsiglodetorreón.com.mx/sup/siglon/08/270/22siglon61.pdf> “Ahora con la autorvigilancia egocéntrica, impuesta, irrespetuosa, irrelevante y virtual que dan las redes, en donde las noticias son simples renglones de notas, porque los mexicanos vivimos en el tiempo y no en la actualidad y menos en la eternidad del instante, siempre manejados por el ojo luminoso, que los hogares lo tienen hasta en la cocina, en el dormitorio o su sala, el “hermano que todo lo sabe”, al que le creemos al pie, una conjura que arroja ideas, cuestiona la mente y nos indica que el conductismo es el mejor camino para la felicidad (...) El Hermano Mayor nos observa, vigila, cuida, regaña y castiga, un ojo al mando de una caterva de pillos que dan lecciones de moral al pueblo, personas que en silencio castigan más que el espejo a una mujer desvelada, sin maquillaje a las ocho de la mañana.”

¹²³ Él mismo (Fairey) cita en su libro la inspiración directa que tuvo la obra ‘Your Body is a Battleground’ de Kruger en la creación del emblema de ‘Obey Icon’. *Íbid.*, p. 34: “(...) A lot of her work was political and feminist in nature, but it also was based on juxtaposing slogans that might not relate to the original intent of an image but ultimately change its meaning. When I first started the Obey campaign, I wanted to borrow Kruger’s style, not as a direct homage to her but set something up that was dynamic and made people think that there was a message behind it. The irony was that I didn’t have a message at all: the lack of a message was part of my idea that people can be manipulated just by a stylistic approach — style over substance.”



Fig. 39. Icono de Obey Icon en distintos emplazamientos urbanos.

Pág. 51 del libro “*Supply & Demand*”, 2009.

Como bien hemos visto en las imágenes escogidas, el arte de la apropiación en el sentido del ámbito público, no es nada nuevo. Artistas anteriores como Basquiat, Haring, y muchísimos grafiteros basados en el área de Nueva York¹²⁴ y sus alrededores tomaron dicho espacio con sus vicisitudes a la hora de manifestar tanto técnica como mensaje y obtuvieron resultados que influyeron más de lo esperado en la sociedad.

En el terreno de la ‘propaganda’ o bien publicidad, Fairey se muestra muy propenso a probar los nuevos estilos y formas que surgieron a modo de precedente, y usa o bien revierte el significado de la publicidad para fines comunicativos disidentes. En su capítulo llamado ‘Propaganda’, abre con el apartado ‘Still obeying after all these Years’, cuyo nombre proviene de una entrevista realizada por Steven Heller en el sitio web de AIGA, en 2004, donde se relatan los inicios de la campaña de pegatinas del artista.¹²⁵:

El asentamiento de la figura de *Obey Giant* y del propio autor Shepard Fairey no se podrían explicar sin tener en cuenta la producción durante 1989 y 2005.

Empezó, como hemos visto, con pequeñas probetas de pegatinas que empezó a distribuir por la ciudad de Providence a principios de los noventa, cuando comprendió la reproductibilidad de su objeto. Cuando mejoró y adaptó la técnica, la forma y el contenido a su mensaje, su obra destacó, siendo como un agente necesario para la sociedad norteamericana de ese periodo. ‘Obey Giant’ devino, entonces, un icono cultural de Norteamérica.

Si nos fijamos otra vez en la tesis de Blanca Fernández Quesada¹²⁶, en su apartado ‘la actuación del arte en los espacios urbanos’. Veremos que dedica una especial atención a este fenómeno, ya que a su ver, el arte adjudica un papel destacado al espacio urbano, ya que toma un rol de memoria histórica colectiva y significación del espacio.

La relevancia social, el propósito e interés público y el espectáculo de la industria cultural, son agentes de la participación e incisión en los problemas y preocupaciones sociales, las ilusiones, la historia, los sentimientos o la afectividad de los habitantes de ese espacio. Antes de 1950, la idea de arte público se consideraba como un arte ‘de poca monta’, o bien vulgar por su interés secundario. En la mayoría de los casos, ese arte ‘público’ era promovido por el estado y tenía unas funciones dictatoriales, por decir lo justo.

Por otro lado, no podemos obviar las aportaciones de Fernando Pertuz en su artículo “Arte y Espacio Público”¹²⁷ dónde reflexiona sobre el rol del arte en dicho espacio y contexto. ‘Arte público es un nombre genérico que abarca muy distintas prácticas que tienen como finalidad intervenir, incidir o interactuar en el ámbito de lo

¹²⁴ Véase el ejemplo de Revs and Cost, en el artículo siguiente. Cooper, M. (1993). “Seen; The Straight Faced revs and Cost”. *THE NEW YORK TIMES* [visitado el 4 de mayo de 2022, vía *TimesMachine* y membresía]. <https://www.nytimes.com/1993/01/03/style/seen-the-straight-faced-revs-and-cost.html>

¹²⁵ *Ibid.*, p. 93.

¹²⁶ Fernández Quesada, B. (1999). “Nuevos lugares de Intención: Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales: Estados Unidos 1965-1999”. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes. pp. 18-23. Ver cita completa en el anexo 8.4.2.

¹²⁷ Pertuz, F. (2018). “Arte y Espacio público.” *ESFERAPÚBLICA*. [visitado el 15 de mayo de 2022]. <https://www.esferapublica.org/nfblog/arte-y-espacio-publico/>

público. Arte público en la actualidad es una categoría obsoleta, dado que no precisa tanto en relación con el contenido y el posicionamiento como en la forma. De hecho ‘todo arte es público’, todo arte busca una interacción, un intercambio con un público¹²⁸.’ Se reflexiona sobre los trabajos que se hacen en la esfera pública, donde el debate y la ejecución de las piezas son de dominio público.

Relacionándolo con Fairey, tal fue el impacto que causó su obra en el espacio público que redactó un manifiesto de dicho proyecto en 1990. Un punto a favor del artista es que su línea narrativa (en términos artísticos) no se ha visto perturbada, todo lo contrario, ha seguido pisando fuerte con más concienciación social y más compromiso; siendo así un prototipo de artista ‘avanzado¹²⁹’ de su presente. Preocupado por el control estatal que se ejerce sobre la clase obrera en contra de su voluntad y cómo el sistema afecta nuestro día a día, ofreciendo un espacio reflexivo dialogal con sus obras que apela al progreso nacionalista a partir del individuo, concebido como un productor de sentido que se exporta al campo colectivo. Como inicia su redacción: “*Manufacturing quality dissent since 1989*¹³⁰”, da pie a su manifiesto.

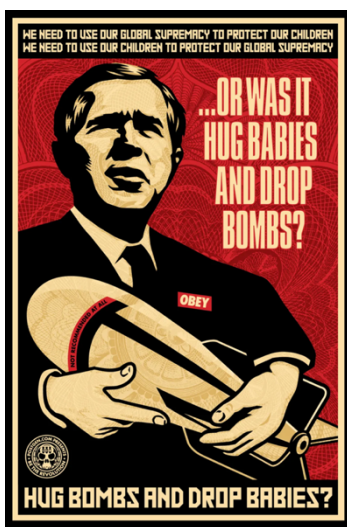


Fig. 40. Shepard Fairey y Bobbie Conal, 2003. *Anti-Bush campaign*. Extraído de obeygiant.com.

5.3. Producción artística para los movimientos sociales

Como buen ‘productor’ que es, es un artista totalmente entregado con sus intervenciones, al igual que las temáticas elegidas. De la multiplicidad de artículos, libros, entrevistas, etc. que se le han realizado a Fairey, recopilamos un par de fragmentos del artículo de Sage Lucero. En ese artículo se relata como Fairey creó el proyecto ‘OBEY’ como un experimento social, y se analizan las distintas vicisitudes que tuvo dicho proyecto¹³¹.

Estos fragmentos relatan el compromiso que asume el artista en cada una de sus producciones. Es interesante establecer el símil con el *Street Art*, ya que, en muchos casos, el artista busca no sólo a individuos que le ayudan a completar la obra pegando pósteres o pegatinas en el espacio¹³², sino que busca emplazamientos con connotaciones narrativas que sustenten lo que sus obras van a comunicar. Para este apartado se ha

¹²⁸ A través de Fernando Pertuz: Parramón, R. (2003) “*Arte, Participación y Espacio Público*”. Sublime: arte + cultura contemporánea, nº 11, pp.48-51.

¹²⁹ vid. cfr. Benjamin, W. (1934). “*El autor como productor*”.

¹³⁰ Véase en su sitio web: <https://obeygiant.com/propaganda/manifiesto/> “*Manufacturando disidencia des de 1989*”. [visitado el 5 de noviembre de 2021] el manifiesto de la propaganda: “*The OBEY sticker campaign can be explained as an experiment in Phenomenology. Heidegger describes Phenomenology as “the process of letting things manifest themselves.” Phenomenology attempts to enable people to see clearly something that is right before their eyes but obscured; things that are so taken for granted that they are muted by abstract observation.*” Ver manifiesto completo en el anexo 8.4.2.

¹³¹ Lucero, S. (2018). “Shepard Fairey and the Phenomenon of Street Art”. MEDIUM. [visitado 11 de mayo de 2022]. Ver cita completa en el anexo 8.4.3.

<https://medium.com/@sageandrage/shepard-fairey-and-the-phenomenon-of-street-art-695cb5e74395>

¹³² P.ej., en el caso de las pegatinas de Obey Icon, vendió cerca de más de un millón de unidades de distintas medidas y fueron distribuidas por todo el globo terráqueo. Interesante recordar lo que el artista comentaba: que el sticker le interesa porque es una práctica artística cuya materialidad siempre deje huella, aunque parcial o directamente no quede rastro de lo que era, en un principio, original.



Fig. 41. Shepard Fairey, 2003. *Anti-Bush campaign*.
Extraído de obeygiant.com.



Fig. 42. Shepard Fairey, 2004. *Anti-Bush campaign*.
Extraído de artnet.com.

seleccionado un total de diez imágenes que, explicadas e insertadas en su contexto adecuado, recobran aún más el sentido. Más allá de describir que Fairey tiene tendencia a crear, o bien diseñar carteles que atiendan a unas realidades, pero que en realidad son exportables a muchas más; es decir, al apropiarse de imágenes, novelas, iconos de la cultura pop, etc., aunque el discurso en cuestión de esas obras estuviese pensado para algunos contextos en concreto, está claro que al apropiarse de lo que podríamos denominar «objetos o agentes» históricos, hace que sean, en cierto modo atemporales¹³³.

Los temas escogidos son (nombrados de forma cronológica) políticos, medioambientales y sociales. Podríamos decir, que en el fondo todos se podrían enmarcar en temática política, la cual requiere un posicionamiento. Al ser Fairey quien escoge las temáticas que representa, nos encontramos dentro de un marco activista, pues denuncia e interfiere en la realidad.

En primer lugar, tenemos la campaña anti-Bush que hizo juntamente con Conal. En las tres ilustraciones podemos ver claramente un posicionamiento del artista. En la primera (fig. 40) podemos ver como el presidente Bush sostiene un misil nuclear, como si fuese un bebé.

La inteligente y rebuscada crítica social que presenta Fairey, es muy visual y tiene rasgos claros –en términos estilísticos–, que remiten tanto al constructivismo ruso como al cartelismo soviético. Como podemos leer en las inscripciones: “*We need to use our global supremacy to protect our children. We need to use our children to protect our global supremacy*”, gira los sustantivos que comportan un cambio de significado a la oración. Ésta pasa de ser ‘tenemos que usar nuestra supremacía global para proteger a nuestros niños’ a ‘tenemos que usar a nuestros niños para proteger nuestra supremacía global’.

Lo interesante es que hace una fuerte crítica a la amenaza nuclear que Bush anunció durante su primer mandato, y artistas como Fairey y Conan condenaron la amenaza con carteles de política anti-Bush, que colgaron por toda la nación. Como continúan las inscripciones: “*... or was it hug babies and drop bombs? -Hug bombs and drop babies?*” a lo que vuelve usar el mismo recurso literario del hipérbaton (alterando el orden habitual o convencional de las palabras en una oración), para recalcar la gravedad del asunto, pasando a resignificar la frase: ‘¿... o era abraza bebés y lanza bombas? - ¿Abraza bombas y lanza [mata] bebés?’

¹³³ Véase esta idea parcialmente reflejada en Marcuse, H. (2005) “*El arte como forma de realidad*” [Traducción de ‘*Art as Form of Reality*’, 1972]. “El Arte como Forma de realidad significa, no el embellecimiento de lo dado, sino la construcción de una realidad opuesta, enteramente diferente.” (vid.) en el capítulo de la ‘Estética clásica’: *Mediante estas características el Arte se convierte en una fuerza dentro de la sociedad (existente), pero no una fuerza de la sociedad (existente). Producido en y para la realidad establecida, a la que le aporta la belleza y lo sublime, la elevación y el placer, el Arte también se disocia a sí mismo de esa realidad y la confronta con otra: la belleza y lo sublime, el placer y la verdad que el Arte presenta no son meramente los que se pueden alcanzar en la sociedad presente. Más allá de la medida en que el Arte pueda estar determinado, conformado, dirigido por los valores dominantes, los estándares del gusto y de la conducta o los límites de la experiencia, él es siempre más que, y distinto de, el embellecimiento, el entretenimiento y la convalidación de lo existente. Incluso la obra más realista construye una realidad propia: sus hombres y mujeres, sus objetos, sus paisajes, su música revelan lo que permanece callado, invisible, inaudible en la vida cotidiana. El Arte es «alienante». (...) La idea central de la estética clásica apela tanto a la sensibilidad como a la racionalidad del hombre, el Principio de Placer y el Principio de Realidad: la obra de arte invoca a los sentidos, (...) la de ser bella y verdadera. La belleza llevará a la verdad: se supone que en la belleza aparecerá una verdad que no había aparecido ni podía aparecer de ninguna otra forma.”*

A lo que refirieron fue a la amenaza inminente de un posible ataque nuclear, que, por la mala gestión del gobierno, no se sabía a ciencia cierta si iba a acabar con la nación norteamericana. En el misil vemos la inscripción de “*not recommended at all*”, ‘no recomendado en absoluto’, junto a la pequeña chapa de ‘Obey’ como firma del autor. Por último, pero no menos importante, la insignia ubicada a la parte inferior izquierda nos invita a formar parte de la revolución a través del portal *Postgen*, que se dedica al empapelamiento masivo de las calles estadounidenses.

En la fig. 41 vemos un cartel de estética soviética, donde se muestra el rostro de Bush con un bigote que recuerda al de Hitler (compárese con la obra de Otto Dix, *Siete pecados capitales*¹³⁴), apelando al fascismo y conservadurismo tanto de su partido como su mandato. Añade las inscripciones: “*War, everyone wants it*”, ‘Guerra, ¡todo el mundo la quiere!’ junto con “*Except smart people and the U.N.!*”, ‘¡Excepto la gente inteligente y las Naciones Unidas!’.

Está claro que el uso de esta estética tiene connotaciones y voluntades políticas, pues imita estéticas de tipo guerrillero que tienen como móvil movilizar al pueblo. Se trata de una imagen contundente, como la que vemos en la fig. 42.



Fig. 43. Shepard Fairey, 2004. *Be the Change*.
Extraído de obeygiant.com.

En la fig. 42., vemos unos recursos similares que se usaron en las dos ilustraciones anteriores. Presenta a Bush prácticamente como un vampiro, con colores muy llamativos que apelan al peligro. Es un símil interesante, ya que se podría decir que los vampiros ‘están sedientes de sangre’, y con todo lo que comportaría una guerra nuclear, sería un tipo de pre-anunciación a lo que podría pasar al entrar en un conflicto bélico. En la inscripción “*One hell of a Leader*”, ‘un infierno de líder’, que nos indica la peligrosidad de la elección de dicho líder.

Seguidamente, nos encontramos con otro cartel que le hizo a Obama pensado para después de haber ganado las elecciones, realizado el 2007. Como se ha dicho anteriormente, el color rojo es usado en su obra de manera repetitiva, ya que, siendo influenciado por el constructivismo ruso y el arte soviético, busca un llamamiento en toda su obra, y es el color de la atención por excelencia. Ahora bien, la incorporación del azul, es siempre con finalidades apaciguadoras, es decir, buscando el convencimiento del pueblo.

Vemos a las masas celebrando lo que sería la victoria del presidente Obama y en el fondo el Capitolio a mano izquierda y la Casa Blanca a mano derecha. Interpone y yuxtapone a Obama entre la gente y las dos instituciones políticas representativas del gobierno de los EEUU, con lo que vemos una insignia que anuncia la inauguración presidencial de Obama el 20 de enero de 2009. El propio artista añade ‘*Be the Change – January 20th 2009*’ que traducido es ‘Sé el cambio – 20 de enero de 2009’. Lo que hizo con esta obra fue reflejar la situación que él deseaba, junto a más de la mitad de la población votante de los Estados Unidos: estaba creando el escenario que quería celebrar en la fecha indicada a la parte inferior.

¹³⁴ En dicha obra, creada por el artista Otto Dix (1891-1969), se ve la representación de lo que vienen a ser los siete pecados capitales. Al acabar el tercer Reich, pintó a la representación de la ‘avaricia’ un bigote, configurando así un rostro parecido al de Hitler. Es una obra que se enmarca dentro los estilos de la Nueva Objetividad y el Expresionismo Alemán, considerada “arte degenerado” según el régimen fascista.

Tal y como indica el artista: “(trad.) ‘Be The Change’ es una obra que hice para celebrar la toma de posesión del presidente Barack Obama y del vicepresidente Joe Biden en 2009. Me han sobrado algunas de estas impresiones y he querido publicarlas ahora, cuando la administración Obama deja la Casa Blanca.

Una parte de los beneficios se destinará a la campaña *We The People*, que considero una encarnación del concepto *Be The Change*. Es un bonito final de una era, que alimenta la era de otra. Aunque no estoy de acuerdo con todas las medidas que ha tomado el presidente Obama, siento que se preocupa por todos los seres humanos, no sólo por los súper ricos y poderosos. La administración entrante tiene una perspectiva muy diferente. *We the People* es un impulso para que todos recordemos nuestra humanidad común¹³⁵.”

En otras imágenes, como la fig. 43, podemos ver una de las campañas anti-Trump que hizo el artista. Se trata de una serie de tres estampas llamada ‘*We The People*’ (que son las tres primeras palabras del preámbulo de la constitución de los EEUU). El artista cogió a tres mujeres de ‘razas’ o ‘culturas’ discriminadas por el régimen y las ideologías de Trump. Ilustra a las tres mujeres racializadas (y pertenecientes a minorías excluidas) con rosas, un hiyab con la bandera estadounidense o bien las rastas propias de la cultura afroamericana.

Se puede entrever en esta serie el posicionamiento feminista de Fairey, cosa que podemos destacar que, en 2009, no era su prioridad, pero con movimientos como el *MeToo* y otros. El artista comprendió que el feminismo era una lucha progresista para conseguir la igualdad de las mujeres ante todo tipo de estructura socioeconómica y sociocultural, y se adhirió a la lucha. Las tres mujeres racializadas por los el partido republicano¹³⁶ fueron objeto y sujeto visual para la campaña que alertaba de peligro inminente del posible gobierno de Trump, que, desgraciadamente ganó las elecciones en 2017.



Fig. 44. Shepard Fairey, 2017. Serie: *We the People* (*Defend dignity – Are greater than fear – Protect each other*)
Extraído de cnnespañol.com

En los dos últimos ejemplos (fig. 45, 46 y 47). Vemos ejemplos de total implicación social como bien son las revoluciones y reivindicación a favor del cambio ante las políticas catastrofistas no vinculantes de la lucha medioambiental; y la lucha contra el racismo (fig. 46 y 47). La revista *Rolling Stone* le encargó a Fairey la portada de su *issue* con Greta Thunberg. Se podría relacionar perfectamente la intención ‘conscienciativa’ (por así decirlo) de la revista para alertar de un cambio inminente, con el impacto que tuvo el cartel de ‘Hope’ de Obama, del 2008.

¹³⁵ Fairey, S. (2007) “Be the Change - Obama”, *OBEYGIANT*. [visitado el 17 de diciembre de 2021]. <https://obeygiant.com/prints/be-the-change/>

¹³⁶ Véase en Chung, S. (2017). “El artista que hizo la famosa imagen de Obama con la palabra ‘Hope’, ahora lanza ilustraciones contra trump”, *CNN*. [visitado el 15 de abril de 2022]. “Pensamos que (ellas) representan los tres grupos que tal vez han sido criticados por Trump y que quizás serán los más, si no en el sentido literal, vulnerables, los que más pueden estar sintiendo que sus necesidades serán abandonadas en el gobierno de Trump”. (palabras de Fairey). “Se trata de asegurarnos que la gente recuerde que ‘Nosotros, la gente’ significa todo el mundo, todas las personas”, agregó Fairey. “Creo que las campañas políticas dividieron mucho, más de un lado que del otro, pero tenemos que recordar nuestra humanidad y mirar más allá de una definición cerrada de lo que significa ser estadounidense”, insistió.”
<https://cnnespanol.cnn.com/2017/01/20/el-artista-que-hizo-la-famosa-imagen-de-obama-con-la-palabra-hope-ahora-lanza-ilustraciones-contr-trump/>



Fig. 45. Shepard Fairey, 2020. Portada para la revista *Rolling Stone* en abril de 2020. Retrato de Greta Thunberg.
Extraído de obeygiant.com.



Fig. 46. Shepard Fairey, 2020. *American Rage*.
Extraído de obeygiant.com.

Repetimos, cuando para el artista la ‘causa es buena’, incorpora a su punzante y agresiva paleta el beige y el azul. En este caso, el artista se posicionó en su escrito en ObeyGiant¹³⁷.

De hecho, el artista incorporó lo que parece un eslogan: “*Now or Never. The Race to Save the Planet*”, ‘Ahora o Nunca. La raza para salvar el planeta’. La famosa adolescente con su ‘*how dare you*’ (¿cómo os atrevéis?), plantó cara al sistema de consumo que está acabando con la tierra, y como era de esperar, Fairey se adhirió a su lucha. En su ilustración vemos a una Greta desafiante y decidida, con una fábrica al fondo que emite residuo.

En la revista *Rolling Stone*, se leen las siguientes palabras (fruto de una entrevista hecha por Stephen Rodrick) de Thunberg: “Parece que la gente en el poder se ha dado por vencida”, dice Thunberg, quitándose el sombrero y echando hacia atrás su cabello castaño y rubio despeinado. Ella permanece en el mensaje a pesar de que los turistas y los adolescentes toman su foto y asaltan detrás de nosotros. “Dicen que es demasiado difícil, es un desafío demasiado grande. Pero eso es lo que estamos haciendo aquí. No nos hemos rendido porque esto es una cuestión de vida o muerte para innumerables personas¹³⁸”.

El artista tiene colgado en su web obeygiant.com una serie de escrituras y notas personales, junto a su tienda on-line de pósters hechos con serigrafía (es una página web alternativa a la de la marca de ropa¹³⁹). Esta página web es un documento histórico muy valioso, donde el artista incita a los lectores a posicionarse y actuar ante sus artículos y arte. Es un artista que reacciona ante las injusticias de su presente, donde podemos ver sus recientes creaciones. Representa a hombres y mujeres negros manifestándose, y acompaña a estas representaciones con textos alternativos de carácter politizante.

Es una obra de presente ya que responde a las manifestaciones masivas que tuvieron lugar en junio de 2020 en EEUU y en todo el mundo. El movimiento se denomina *Black Lives Matter* (abreviado en siglas: *BLM*), que traducido significa ‘Las vidas negras importan’. Aunque ya preexistiera, tomó protagonismo a raíz del asesinato en manos de la violencia y racismo policiales de George Floyd el 25 de mayo de ese año.

¹³⁷ Fairey, S. (2020) “New Cover for Rolling Stone – Greta Thunberg!” OBEYGLANT. [visitado el 8 de enero de 2022]. Ver cita completa en el anexo 8.4.3.

<https://obeygiant.com/greta-for-rolling-stone/>

¹³⁸ Rodrick, S. (2020). “Greta’s world, How one Swedish teenager armed with a homemade sign ignited a crusade and became the leader of a movement”. *ROLLING STONE*. [Visitado el 20 de abril de 2022].

<https://www.rollingstone.com/politics/politics-features/greta-thunberg-climate-crisis-cover-965949/>

¹³⁹ Su marca de ropa tuvo un *boom* durante 2008 y 2011, pero se disminuyó la producción, ya que estaba tomando un rumbo que no reflejaba la ideología de Fairey. Él mismo provocó su caída económica, ya que se estaba tornando en un efecto prácticamente sectario, en vez de revolucionario.



Fig. 47. Shepard Fairey, 2020. *Voting Rights are Human Rights*.
Extraído de *obeygiant.com*.

Utiliza el cartelismo en esta pequeña serie, donde denuncia de forma muy clara su posición en contra del racismo y admite su privilegio como blanco, aunque avergonzado. En cuanto a estilo de esta serie nos recuerda mucho a Barbara Kruger, aunque son diferentes en el planteamiento, puesto que Kruger parte directamente de fotografías y Fairey modifica las fotografías. A pesar de cambiarles el formato original, siempre cita al fotógrafo propietario de la presa.

En la fig. 46. Vemos una fotografía original de Ted Soqui, y, en esta litografía encontramos la inscripción '*Injustice anywhere threatens justice everywhere*', (traducción) 'La injusticia en cualquier lugar amenaza a la justicia de todas partes'. Ciertamente provocativo, y si encima le añadimos los fragmentos de portadas de prensa que titulan el hecho de "Extra" o hablan de la policía. Aquí se ve directamente la crítica del artista tanto en la *inscriptio* como en la *suscriptio* teóricamente hablando, ya que ubica a estos titulares noticiarios para reivindicar que no es nada fuera de lo normal: el racismo está y ha estado presente (durante demasiado tiempo), y quiere que se acabe.

En la fig. 47, *Voting Rights are Human Rights* (firmada, como la fig. 43), cuya autoría fotográfica es la misma que en la anterior, vemos que se adopta en la litografía, un carácter más bien democrático y guerrillero; incorpora imágenes directas de la revuelta. En la parte inferior izquierda donde tenemos un hombre negro sujetando una pancarta y junto a unos policías armados que sujetan un cartel que dice: '*The Worst is Yet to Come*', 'Lo Peor está por venir', alertando que, si el poder policial sigue estando en primera línea, viene lo peor. En el lado derecho (y no por casualidad), tiene escrito el propio título de la obra y '*I am a Man*', 'Soy un Hombre', reivindicando la igualdad en contra del racismo.

En la parte superior izquierda hay un hombre blanco -aparentemente acomodado y a priori diplomático- con las manos en la cabeza, expresando una cierta angustia (existe la bandera de EEUU en la misma capa pictórica que éste aparece). Esta imagen es una crítica y sátira hacia el sistema occidental patriarcal y capitalista (hombre-blanco-heterosexual-rico), donde se alerta de que el pueblo tiene el control de la revolución, y que todos estos mecanismos burocráticos caerán si el pueblo toma el poder.

Recaltar otra vez, que usa la paleta de colores de la bandera norteamericana federal, siempre por causas que él mismo considera patrióticas, las cuales requieren urgente actuación.

Haría falta insistir en que el retrato escogido de la fig. 47 recuerda mucho al rostro del rapero Tupac Shakur, que fue asesinado en 1996 a manos de un neonazi racista, y no se hizo justicia por parte de los grandes Jurados estadounidenses. La policía tuvo un rol determinante en el caso, eliminando pruebas y restándole importancia a la gravedad del asesinato.

Estas litografías podemos ligarlas tranquilamente con el artículo de Walter Benjamin¹⁴⁰, ya que responden a un presente del creador, son modernas en cuanto a la técnica y la tecnología; y por último y más importante, son del bando político favorable y moralmente correcto (izquierdas). Ambas litografías tienen un precio de 45\$ que las hace muy asequibles por las masas. Esto determina y expone de forma obvia otra vez el posicionamiento del artista, ya que al tener renombre mundial podría sacar mucho más beneficio o reservar su arte para las élites, pero vende su arte a precios muy bajos, a fin de que la clase obrera pueda costearlos. Las medidas de las dos litografías son de 61 x 117 cm, o bien 24 x 36 *inches*. La reventa puede subir hasta 5000\$ o muchísimo más si se trata de galerías de arte o subastas

¹⁴⁰ Véase en Benjamin, W. (1934). "*El autor como productor*".

5.4. Campaña ‘Hope’ para Barack Obama

En este apartado, se mencionará brevemente la repercusión que tuvo dicha campaña, que catapultó al artista al éxito y a convertirse en un referente mundial con su arte y su firma altamente reconocible.

Lo que cabe destacar primordialmente de su cartel, es la apropiación de una fotografía preexistente de Obama (tomada por un fotógrafo independiente, Mannie García, asociado a *Associated Press*) que tuvo alta repercusión en lo que se llama *Fair Use*¹⁴¹.



Fig. 48. Comparación de la fotografía de Mannie García y el cartel ‘Hope’ para Obama de Shepard Fairey, hecho entre 2007-2008. Extraído de *shutterstock.com*.

Como bien se indica en el artículo de ‘Ethics Unwrapped’ de la McCombs School of Business de Texas¹⁴²: *Los artistas comúnmente apropian, o toman prestado, objetos o imágenes y los incluyen en sus propias obras artísticas. Andy Warhol, por ejemplo, es bien conocido por apropiarse las imágenes de las latas de sopa Campbell para su arte pop. Típicamente, el objeto o imagen original permanece reconocible pero la nueva obra de arte transforma o recontextualiza el objeto o la imagen prestada para generar un nuevo significado. Muchos artistas creen que, sin la apropiación artística, crear arte original o nueva no sería posible. Por otra parte, la línea que distingue la infracción de derechos de autor y el uso justo de obras no siempre es clara.*

Como se sabe, Fairey no esperaba ningún pago o beneficio por hacer esta campaña, cosa que jugó a favor en el juicio¹⁴³. El cartel tuvo una repercusión sin precedentes, ya que más de la mitad de los americanos votantes, esperaban dicho cambio.

La estética usada en el cartel, proporcionó un mensaje muy claro, izquierdista y liberador. Aunque como ya sabemos que las políticas seguían teniendo cariz liberal, el pueblo confiaba y concedía al candidato negro unas expectativas desorbitadas, que iban en el rumbo opuesto respecto las políticas de los relativos Bush y Reagan.

Otro aspecto relevante de dicha campaña es que se esparcieron carteles y pegatinas por todo el país, siendo un aspecto relevante en lo que podríamos denominar un *Street Art* ‘controlado’. Al hacer de dominio público el cartel –haciendo partícipes a todos los estadounidenses–, se instigó a un cambio. El formato del cartel, no responde exactamente al *Street Art*, ya que normalmente se inclina por intervenciones directas sobre los muros (como bien indica Blanca Fernandez en su tesis¹⁴⁴), pero el empapelamiento cumple con su función primaria: “*La profunda*

¹⁴¹ En los Estados Unidos, se limita la doctrina del ‘Fair Use’ (trad. ‘Uso Justo o Razonable’) para aquellas imágenes que estén cubiertas por su propio copyright, sean usadas con finalidades consideradas “justas”. Aunque se trate de un argumento legal que se defiende contra la acusación de la violación de los derechos de autor o la propiedad intelectual, se considera que pueden usarse dichas imágenes con fines de uso responsable según cuatro factores: 1.- La naturaleza de la obra está protegida por derechos de autor; 2.- El propósito y carácter del uso en la disputa; 3.- El efecto del uso dentro del mercado y el valor de la obra (en cuestión, ‘protegida’) y 4.- La relevancia de la parte utilizada en relación al conjunto de la obra. Véase en el artículo de *Stanford Libraries* [visitado el 6 de junio de 2022]: <https://fairuse.stanford.edu/overview/fair-use/>

¹⁴² Véase en: *ETHICS UNWRAPPED* [consultado el 20 de mayo de 2022], <https://ethicsunwrapped.utexas.edu/case-study/appropriating-hope?lang=es>. Cita completa en el anexo 8.4.4.

¹⁴³ (vid.) McCarthy, S. (2012). *Designer as Author Activist: A model for Engagement*. Design Research Society, Digital Library. “Shepard Fairey created the Obama Hope poster in 2008, an American election year; it depicts a stylized illustration of Democratic presidential candidate Barack Obama’s face with the word “hope” set beneath it in a bold sans serif font, all caps. (The first version said “progress.”) The poster’s palette is a bright red with dark and light blues on a tan background, a twist on the typical American flag tri-color – patriotic but not simplistic. While favorably received by the Obama campaign, Fairey was not commissioned or paid to design the original poster.”, p. 5.

¹⁴⁴ Fernández Quesada, B. (1999). “Nuevos lugares de Intención: Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales: Estados Unidos 1965-1999”. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes. pp. 11-33.

transformación que ha tenido lugar en este siglo en el entorno occidental ha ocasionado que se destaque el espacio urbano como territorio dedicado a la movilidad, al contacto social y al disfrute del medio ambiente. La razón de ello se encuentra en las propias necesidades de la sociedad: la sociedad necesita más que un espacio construido, construirse a sí misma; un espacio en el que convivir y crecer. En el espacio urbano se localiza la asociación libre e informal entre personas de cualquier tipo, de cualquier relación social: de gente que pasa, de intercambio de opiniones, de cualquier propósito político: manifestaciones, mítines... Se puede afirmar que el espacio urbano no es un espacio en la ciudad sino la ciudad misma porque es el compartido espacio discursivo de la sociedad. Hablar del espacio urbano es hablar de la ciudad, la calle, lo cotidiano... el lugar de la realidad. Cada día más, la ciudad viene siendo un espacio donde se dirime la historia de los hombres y donde, por lo mismo, se expresan sus aceleraciones, contradicciones y vértigos¹⁴⁵.”

Otros artículos como el de Mark Long, “*Geographies of Street art: Shepard Fairey and the trans-scalar imagination*” narran ideas semejantes: “(trad.) El trabajo de Fairey está ligado a la práctica de la democracia, como demostró su organización de base para la campaña presidencial de Obama en 2008, asociada a su célebre cartel HOPE. De forma más inmediata, se ocupa del dónde de la democracia, sinónimo de espacio público. El arte callejero busca resucitar el espacio público. Insiste en que nuestro entorno forma parte del patrimonio común, y se inserta en los espacios reservados al comercio y a la gobernanza, ya sean vallas publicitarias o la parte trasera de las señales municipales. Es aquí donde la política local del arte callejero es más evidente. Trata de ‘hackear’ espacios urbanos anodinos para transformarlos en lugares cargados de políticas alternativas y así despertarnos a nuevas formas de estar en el mundo¹⁴⁶”.

5.5. Breve mención a los paralelismos y similitudes con el *Street Art*

Para comprender las relaciones de Shepard Fairey con el *Street Art*, debemos comprender el concepto de muralismo, que él mismo justifica en su libro “*Covert to Overt. The Underground and Overground art of Shepard Fairey*” de 2015.

Fairey pretende encarnar el estado de vigilancia al que estamos sometidos constantemente, con sus referencias al Hermano Mayor de la novela de George Orwell. Hace pensar a los públicos para replantear el mundo en el que vivimos, y en términos de energía y política exterior, instiga a que la lucha siga prosiguiendo.

El artista quiere que seamos partícipes de las ciudades que habitamos, críticos con el capitalismo que nos tiene enloquecidos, y que seamos ‘vacilantes’ con nuestro poder y privilegios, repletos de poder y gloria. La lucha medioambiental también tiene aquí un relevante peso, pues Fairey critica altamente el mal uso de las energías y como esto está afectando al medio ambiente. La degradación de las urbes y de todo el ambiente natural nos repercute como sociedad ya que poco a poco, se va destruyendo. La lucha del medioambiente supone para Fairey una lucha de cariz política, ya que acaba siendo una lucha contra la autoridad. Intenta despertar a la población con sus manifestaciones artísticas y manifestaciones mediante el diseño gráfico, el cual es un complemento ideal para la reproductibilidad técnica de su obra. Denuncia, también, el capitalismo corporativo que dirige el gobierno mediante sus actuaciones en la calle (que en su mayoría son carteles que pegan él y la sociedad disidente en multiplicidad de localizaciones, produciendo así un efecto radial en su mensaje), que a veces se trata de murales inmensos que pretenden apelar a la actuación delante de una realidad que machaca al pueblo o manifiestan en grandes dimensiones, su disidencia.

También es relevante reflexionar de que sus carteles y murales tienen un gran peso (y efecto) en la sociedad norteamericana y mundial, ya que remite el mensaje de que se puede producir el cambio, desafiando a la autoridad y repensando nuestras formas de ser (para él, la repetición es un mecanismo de aprendizaje cultural muy eficaz, ya que así se consigue que una obra tenga relevancia, de manera consciente o inconsciente en su público no objetivo, ya que se trata de masas sociales que no fueron pre-seleccionadas, es decir, que no hay *target* en su obra, la produce para todo el pueblo).

¹⁴⁵ *Ibid.*, pp. 3-4.

¹⁴⁶ Long, M. (2014). “*Geographies of street art: Shepard Fairey and the trans-scalar imagination*”. Journal of Urban Cultural Studies, de la Universidad de Charleston. Vol. 1, Nº 3, p. 464.

Recuperar el espacio público para abrir las compuertas a las verdades recibidas para así producir un efecto rebote en las realidades plagadas de discursos excluyentes, coloniales y patriarcales¹⁴⁷. Veremos en la selección de imágenes que muchas veces recrea sus carteles en sus murales, exportando así el significado en otros territorios.



Fig. 49. Fotografía del mural 'We the people – Defend Dignity' en Los Ángeles, California
Extraído de *discoverlosangeles.com*



Fig. 50. Fotografía del mural 'Power & Equality'.
Extraído de *estonoarte.com*



Fig. 51. Fotografía del mural 'Rise Above', en Berlín.
Extraído de *estonoarte.com*

¹⁴⁷ *cf.* Long, M. (2014). "Geographies of street art: Shepard Fairey and the trans-scalar imagination". *Journal of Urban Cultural Studies*, de la Universidad de Charleston. Vol. 1, Nº 3, p. 469-470.

Estos carteles, repletos de simbología y potencia visual, expresan a gritos la liberación del pueblo ante regímenes más autoritarios. En otros murales como “Sedation of Millions” en Londres, del 2012¹⁴⁸; “Shoplifters Welcome”¹⁴⁹ (mismo año y localización) o “Paz y Libertad”¹⁵⁰ en Málaga (de lo que saldría una exposición en 2015) 2013; podemos ver un claro posicionamiento del artista ante la gran variedad de sucesos sociales que atiende. Tiene murales por todo el mundo: Toronto, Dallas, Nueva York, San Diego, Viena, Berlín, Miami, Johannesburgo, y un larguísimo etcétera¹⁵¹.

El artista se hace eco de cada localización, tomando posicionamiento e informándose de los problemas locales para intervenir en las zonas que, le asignan o elige.

En su mural más reciente (del 10 de junio de 2022), de la fig. 51., podemos apreciar una técnica similar a la de Obama o Thunberg. Se titula “Paix et Justice” (Paz y Justicia) y se ubica en Montreal, Canadá. El artista comenta en su sitio web lo siguiente acerca del mural (que forma parte de una feria dónde se celebra el mural, y artistas de todo el mundo participan en ella): “(trad.) Llevo varios años queriendo pintar un mural en Montreal en el marco del Festival MURAL, pero el calendario entraba en conflicto con otras obligaciones. Estoy muy contento de haber podido hacerlo este año como parte de su 10º festival y el primer festival completo desde que comenzó COVID-19. Me ofrecieron una pared increíble en St-Laurent, justo al lado del lugar donde se celebra el espectáculo, por lo que mi mural tiene vistas no sólo a una parte genial de la ciudad, sino a toda la música y la celebración. El mural, titulado “Paix et Justice” (Paz y Justicia), aborda temas que son siempre importantes para mí y está en consonancia con la exposición de arte del mismo título, que se inaugura hoy en la Galería S16. El equipo y yo tuvimos la suerte de contar con un tiempo estupendo, aparte de algunos vientos fuertes, por lo que pudimos terminar el mural en tres largos días de trabajo. Gracias a mi equipo de Dan Flores, Nicholas Bowers, Rob Zagula y Luka Densmore por su duro trabajo en el mural, a Jon Furlong por su fotografía y vídeo, y a Victoria Yarnish por su apoyo. Gracias a Nico, Yan, Pierre-Alain y a todo el equipo del Festival MURAL.”¹⁵²

¹⁴⁸ Véase en Fairey, S. (2015) “Covert to Overt. The Underground and Overground art of Shepard Fairey”. Rizzoli Editions. p. 76.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p.84-85.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 199.

¹⁵¹ Véase en Inside Hook (2021). “A World Tour of Shepard Fairey’s “Street Activism” Murals, From Paris to Providence”. [visitado el 7 de junio de 2022].

<https://www.insidehook.com/article/art/shepard-fairey-street-activism-murals-around-world>

¹⁵² Fairey, S. (2022). “Paix et Justice Mural in Montréal”. OBEYGLANT. [visitado 10 de junio de 2022].

<https://obeygiant.com/?id=90491&enlarge=true>

5.6.Exposiciones y muestras

En el siguiente listado se muestran las exposiciones individuales del artista des del año 2000 hasta 2019, realizada en función de los libros que se han consultado del artista, juntamente con otras fuentes digitales:

- Obey Giant*, Anno Domini Gallery, San Jose, California, 2000.
- Overnight Delivery*, BLK/MRKT Gallery, Culver City, California, 2002.
- Shepard Fairey*, Kinsey/DesForges Gallery, Culver City, California, 2002.
- This is Your God*, sixspace Gallery, Los Angeles, California, 2003.
- Obey*, V1 Gallery, Copenhagen, 2004.
- Supply and Demand*, Merry Karnowsky Gallery – LA, Los Angeles, California, 2004.
- Manufacturing Dissent*, Merry Karnowsky Gallery – LA, Los Angeles, California, 2005.
- Shepard Fairey*, Honolulu Museum of Art, Honolulu, HI, 2005.
- Obey*, Magda Danysz Gallery, Paris, Francia, 2006.
- Rise Above*, Merry Karnowsky Gallery - LA, Los Angeles, California, 2006.
- E Pluribus Venom*, Jonathan LeVine Gallery, Nueva York, New York, 2007.
- Ninteeneightyfouria*, Stolenspace Gallery, Londres, 2007.
- Imperfect Union*, Merry Karnowsky Gallery – LA, Los Angeles, California, 2007.
- Supply & Demand*, ICA – Institute of Contemporary Art Boston, Boston, Massachussets, 2009.
- Shepard Fairey*, National Portrait Gallery, Canberra, Australian Capital Territory, 2009.
- Supply & Demand*, The Andy Warhol Museum, Pittsburgh, Pensilvania, 2009.
- Supply and Demand*, CAC – Cincinnati Contemporary Arts Center, Cincinnati, Ohio, 2010.
- May Day*, Deitch Projects – 76 Grand Street, Nueva York, New York, 2010.
- Revolutions – The Album Cover Art Of Shepard Fairey*, Robert Berman Gallery, Santa Monica, California, 2011.
- Sound & Vision*, Stolenspace Gallery, Londres, 2012.
- On Our Hands*, Jacob Lewis Gallery, Nueva York, New York, 2015.
- Sid Superman is Dead : Shepard Fairey et Denis Morris*, Magda Danysz Gallery, Paris, France, 2015.
- Your Eyes Here*, CAC Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, Málaga, 2015.
- Victory is Peace – Shepard Fairey x NoNÁME*, Positive-Propaganda Artspace, Munich, Germany, 2016.
- Shepard Fairey: Work Against The Clampdown*, Art Museum of West Virginia University, Morgantown, WV, 2017.
- Shepard Fairey: Salad Days*, 1989–1999, Cranbrook Art Museum, Bloomfield, Hills, MI, 2018.
- Retrospective Shepard Fairey*, (600 works for Grenoble Street Art Fest), Grenoble, France, 2019.

6. Conclusiones

El artista Shepard Fairey es el paradigma de un autor avanzado, tal y como narraba Walter Benjamin en su ensayo «*El autor como productor*». Tal y como se relata en la presentación de este escrito, la pretensión principal de este trabajo era narrar la relevancia del contexto social y el arte activista que tuvo lugar en los ochenta (y en adelante) para crear o adoptar unas estéticas, configuradas por formas, estilos y colores que provenían de épocas anteriores y el porqué del uso de dichas estéticas. Todo esto, se ve ejemplificado en la obra de Fairey.

Lejos de ser una monografía artística, se consideran los objetivos principales resueltos, ya que como se ha podido ir viendo en el redactado, el uso de dichas formas y colores tenía un mensaje de carácter republicano (en términos partidistas estadounidenses) muy definido.

Pasando por todas las fuentes que se han citado, que han resultado de gran ayuda para resolver, en parte, esta cuestión, se ha podido denotar el importante impacto que tiene actualmente Fairey, a nivel mundial. Su titánico trabajo englobado en sus miles de obras ha resultado ser un referente para todos aquellos que se consideran disidentes. Al hacer un repaso de su obra primeriza y como ésta ha ido evolucionando hasta lo que podríamos llamar un estilo activista post-expresionista, con toques de art *nouveau* en sus más recientes creaciones.

Todos los recursos usados en sus obras tienen un sentido y un objetivo, obteniendo así unas obras penetrantes, incidentes, inclusivas y determinantes para unos contextos ahogados en términos derechistas.

La lucha incansable por parte del autor en los estratos sociales y el contrato social (acuñado por Rousseau en el siglo XVIII) para provocar incidencia y polémica dentro de la lógica de la revisión, es un aspecto a tener en cuenta a la hora del propio rumbo que el arte está tomando. Lo que llamamos ‘artivismo’ se ve reflejado en toda la obra de Fairey, des de su ‘Obey Giant Has a Posse’ hasta su más reciente mural ‘Paix et Justice’. Tanto sus intenciones, como posicionamiento y compromiso toman roles propagandísticos, donde el uso de los formatos prevalece en su mensaje.

Se trata de un artista que conoce y explora día a día la técnica con fines comunicativos, un hecho que se puede atribuir a las tendencias contemporáneas conceptuales que tuvieron su inicio en los setenta, pues se comprendió que la materialidad de la obra tenía un poder expresivo que se debía explotar. En el caso de Fairey, trabajando con murales, carteles (partiendo de la reproducción seriada), pegatinas, grafitis y grabados; ha conseguido crear un mensaje altamente eficaz para movilizar a las masas, apropiándose del espacio público con recursos como la repetición, el hipérbaton, la reflexión, etc.

No acaba aquí su producción, puesto que Fairey nunca acaba de satisfacerse, ya que necesita seguir creando obra para continuar el mensaje de OBEY. Aunque esté orgulloso de su producción, siempre queda mucho por hacer y siempre van a surgir contextos que se puedan comparar con anteriores, u otros nuevos que necesiten de la intervención de Fairey.

En cuanto a la resolución de hipótesis, se considera a la primera (la cual trata de argumentar las semejanzas entre el arte activista de los ochenta en el contexto norteamericano y las tendencias de principios/mediados del siglo XX), se considera resuelta correctamente. Si nos fijamos con los anexos de ilustraciones 8.1.4. y 8.1.6.; se ven las claras influencias y se justifica el sentimiento de disidencia por parte de los autores. Como bien se ha mencionado, en épocas de regímenes más autoritarios (con gobiernos republicanos), se les denominaba «disidentes» o «comunistas». En los anexos citados, se aclara dicho sentimiento repulsivo, que les llevo a familiarizarse con estéticas que promovían el levantamiento popular y la autonomía en la masa obrera.

Por otro lado, en la segunda hipótesis planteada, se hacía referencia a la posibilidad de influencia del artista respecto las manifestaciones artísticas de los ochenta. Él mismo (Fairey) recalca su influencia en Kruger, y cómo se puede ver en el anexo 8.1.6., tiene una imagen (como otras muchas que no aparecen), altamente comparable con

Heartfield. Por lo tanto, llegamos a la conclusión –bastante obvia–, de que Fairey usó esos recursos narrativos que propagaba el arte de los ochenta (el cual estaba alimentado por el arte de principios del s. XX).

También se planteó una hipótesis que abría un hilo conductor hacia la apropiación en Fairey. Tal y como se narra en el apartado 1.1., el artista no solamente se apropia, sino que modifica.

A lo largo del redactado se aprecia que Fairey busca una cierta creación, pero la tentación hacia los estilos constructivistas (y comunistas), le ‘pierden’, en el sentido de que resignifica las imágenes. Lo que se plantea como una vuelta a la ‘artesanía gráfico-analógica’, tiene que ver con lo que vemos en las ilustraciones relativas al artista.

Por un lado, vemos que él se apropia de imágenes que, como se ha mencionado, manipula. Aún y así, sigue apropiándose de ellas. Podríamos decir que parte de una figura, y la propia edición gráfica forma parte del proceso; por eso mismo, se preserva lo que podríamos llamar el ‘aparato analógico’, en el sentido de que el artista ‘construye’ sus obras. Eso se ve reforzado en el hecho de que su producción está realizada con formatos de edición gráfica digitales, cosa que a mi ver, a Benjamin le parecería un excelente caso de artista ejemplar.

La técnica usada tiene los recursos propios del fotomontaje, ya que mediante capas digitalizadas se crea el contenido. En esas capas, hay la imagen, la *inscriptio*, y la *suscriptio*.

A lo largo de su producción, Fairey ha experimentado con estilos muy variados, que se reflejan altamente en la periferia, y son propios del estilo del arte gráfico. Lo que parecerían ser ‘mandalas’ o elementos decorativos, no son nada más que repeticiones de patrones no-hegemónicos fruto de la sociedad multicultural y global en la que se inscribe.

Por último, mencionar que la cuarta y última hipótesis se plantea la posibilidad de estrechar lazos con el *Street Art* respecto la obra de Fairey. Este aspecto no se ha trabajado con tanta profundidad en el escrito, pero con las últimas ilustraciones podemos ver de manera evidente que el *Street Art* planteado con el estarcido (técnica ligada al grafiti), tiene unas connotaciones más que similares, respecto la publicidad activista de los ochenta. No sería justo no mencionar a aquellos artistas como Heartfield. Él creó todos aquellos panfletos, fancines o carteles que ubicado tanto en el espacio público como en el espacio de propaganda individual.

A grandes rasgos, se consideran las hipótesis planteadas resueltas. También hay otros artistas como Mr. Zé, que hacen producción similar actualmente. Así que sí, se podría afirmar que el ‘artivismo’ es el nuevo rumbo del arte (o, por lo menos estas últimas décadas lo ha sido).

Es ‘arte’ por definición, ya que responde y atiende un presente. Es popular y está posicionado.

7. Bibliografía y recursos digitales

- Amaro Murillo, G. (2018) “Del grafiti al Street Art”. Trabajo de fin de Grado, Universidad del País Vasco.
- Fairey, S. (2015) “*Covert to Overt. The Underground and Overground art of Shepard Fairey*”. Rizzoli Editions.
- Fairey, S. (2009). “*Obey Supply & Demand. The art of Shepard Fairey (1989-2009, twenty years of propaganda)*”. Rizzoli International Publications.
- Feldshin, N. “Pero, ¿esto es arte? El espíritu del arte como activismo.” en Blanco, P. (2001) “*Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa.*” Universidad de Salamanca.
- Fernández Quesada, B. (1999). “*Nuevos lugares de Intención: Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales: Estados Unidos 1965-1999*”. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes.
- Fraj Herranz, E. (3 de junio de 2016) *Genealogías del Arte Activista Mediático en el Contexto de Estados Unidos*”. ASRI (Arte y Sociedad – Revista de Investigación) – Universidad de Barcelona, núm. 11.
- Foster, H. (1985) “Recordings. Art, Spectacle, Cultural Politics”. Bay Press.
- Guasch Ferrer, A. (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza Forma.
- Jenkins, P. (2012). *Breve Historia de los Estados Unidos*. Alianza Editorial.
- Lippard, L. “Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar” en Blanco, P., Carrillo, J. Claramonte, J. y Expósito, M. (2001) “*Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*”. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Long, M. (2014). “*Geographies of street art: Shepard Faierly and the trans-scalar imagination*”. Journal of Urban Cultural Studies, de la Universidad de Charleston. Vol. 1, N° 3.
- Lloyd, J. (2014). “Culture Jamming: Semiotic Banditry in the Steets”. YESJANLLOYD. WORDPRESS.
- Marcuse, H. (2005) “*El arte como forma de realidad*”, Ramona 48.

7.1. Recursos digitales

(Citados por orden de aparición en la redacción):

- VV.AA. (2018, setiembre) “*Wide Gender Gap, Growing Educational Divide in Voters’ Party Identification. College graduates increasingly align with Democratic Party*”. Pew Reaseach Center. [visitado el 11 de diciembre de 2021]. <https://www.pewresearch.org/politics/2018/03/20/1-trends-in-party-affiliation-among-demographic-groups/>
- Vilaro, R. (29 de octubre de 1982). “*Primera prueba electoral para la administración Reagan/4. De la ‘nueva derecha’ a la ‘mayoría moral’*”. EL PAÍS. [visitado el 12 de diciembre de 2021]. https://elpais.com/diario/1982/10/29/internacional/404694003_850215.html
- Peters, G. & Woolley, J. (sin fecha) Statistics 1980. Data Archive, Elections. The American Presidency Project. [visitado el 23 de diciembre de 2021]. <https://www.presidency.ucsb.edu/statistics/elections/1980>

Vilaro R (13 de julio de 1983). “*Las mujeres norteamericanas, conservadoras y republicanas, creen que el presidente Reagan es un ‘hombre peligroso’*”. EL PAÍS. [visitado el 12 de diciembre de 2021].
https://elpais.com/diario/1983/07/13/internacional/426895221_850215.html

Reagan, R. (1981). *The Second American Revolution: Reaganomics, The Presidency, Economic Policy*. Ronald Reagan Presidential Foundation & Institute. [visitado el 26 de febrero de 2022].
<https://www.reaganfoundation.org/ronald-reagan/the-presidency/economic-policy/>.

Mccarthy, S. (2012). *Designer as Author Activist: A model for Engagement*. Design Research Society, Digital Library. [visitado el 27 de enero de 2022].
https://dl.designresearchsociety.org/drs-conference-papers/drs2012/researchpapers/86/?utm_source=dl.designresearchsociety.org%2Fdrs-conference-papers%2Fdrs2012%2Fresearchpapers%2F86&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages

(Editores de *History.com*) 2018, agosto. “*The 1990’s*”. History. [visitado el 9 de diciembre de 2021].
<https://www.history.com/topics/1990s>

De Areíza y Martínez de Rodas, J. M. (1992) “*Sobre el Nuevo Orden Mundial y el «Gendarme Universal»*”. *Anales de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas*. Conferencia sobre el Nuevo Orden Mundial en Madrid. Texto visible en el volumen nº 70, 1993. (pp. 9-16). [visitado el 22 de enero de 2022].
https://www.boe.es/biblioteca_juridica/anuarios_derecho/abrir_pdf.php?id=ANU-M-1993-10000900016 .

(s/a). *El declive de Reagan*”. (23 de noviembre de 1986). EL PAÍS. [visitado el 12 de diciembre de 2021].
https://elpais.com/diario/1986/11/23/opinion/533084408_850215.html

Caño, A. “(La batalla por la Casa Blanca) *El mensajero del cambio, a las puertas de la capital. Bill Clinton vincula su imagen al deseo de aires nuevos por parte de la sociedad de EEUU*” (2 de noviembre de 1992). EL PAÍS. . [visitado el 7 de marzo de 2022].
https://elpais.com/diario/1992/11/02/internacional/720658811_850215.html?event=go&event_log=go&prod=REGCONTADOR&o=DP7

Barthes, R. (1967) “La muerte del autor”. *TEORIALITERARIA2009*. [visitado el 13 de noviembre de 2022].
<https://teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/06/barthes-la-muerte-del-autor.pdf>

Ortiz de Zárate, R. (BILL CLINTON: Biografía) cap.12-13 (Los límites de la “democracia de mercado” y “Inquietud por la proliferación nuclear: del CTBT a la NMD”). CIDOB (Centro de estudios y Documentación Internacionales a Barcelona / *Barcelona Centre for International Affairs*). [visitado el 20 de diciembre de 2021].
https://www.cidob.org/biografias_lideres_politicos/america_del_norte/estados_unidos/bill_clinton#15

(s/a). “*Discurso a la Nación tras los ataques del 11 de setiembre*”, cap. 3. *Imposición y crisis del neoliberalismo en el Tercer Mundo*, CARPETAHISTORIA (Historia del Mundo Contemporáneo, Relato Histórico, Cine, Arte y Literatura). [visitado el 29 de abril de 2022] .
<http://carpetahistoria.fahce.unlp.edu.ar/carpeta-4/fuentes/iii.imposicion-y-crisis-del-neoliberalismo-en-el-tercer-mundo/discurso-a-la-nacion-tras-los-ataques-del-11-de-setiembre>

Ikard, D., Teasley, M. (2010). *"Barack Obama and the Politics of Race: The Myth of Postracism in America"*. Florida State University, Tallahassee. p. 413. [visitado el 6 de mayo de 2022].

https://www.researchgate.net/publication/249695737_Barack_Obama_and_the_Politics_of_Race_Myth_of_Postracism_in_America

(s/a). "El artista del cartel más célebre de Obama critica su presidencia: Shepard Fairey considera que el mandatario ha sido 'demasiado suave' en sus ocho años en el poder." (17 de mayo de 2016). *EL PAÍS*. [visitado el 24 de abril de 2022]. https://elpais.com/cultura/2016/05/16/actualidad/1463412644_086870.html

(s/a). "John Heartfield y la actualidad de su discurso: Madrid, 1936" (2011). [visitado el 12 de abril de 2022].

<https://otrasrelecturas.com/2011/12/18/john-heartfield-y-la-actualidad-de-su-discurso-madrid-1936/>

Benjamin, W. (1934). "El autor como productor". Archivo Chile Digital. [consultado el 25 de abril de 2022 vía archivochile.com].

https://www.archivochile.com/Ideas_Autores/benjaminw/esc_frank_benjam0011.pdf

Benjamin, W. (1936) "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". [consultado el 25 de abril de 2022 vía ucm.es].

https://www.ucm.es/data/cont/docs/241-2015-06-06-Textos%20Pardo_Benjamin_La%20obra%20de%20arte.pdf

(s/f) "I, YOU, WE: Art on the Front Lines of the 80'S Culture Wars", ITS NEWS TO YOU. [visitado el 8 de mayo de 2022]. <https://itsnewstoyou.me/2013/08/21/i-you-we-art-on-the-front-lines-of-the-80s-culture-wars/>

Entrevista a Robbie Conal (2018). *El Rincón de las Boquillas*. [visitado el 20 de abril de 2022].

<https://www.elrincondelasboquillas.com/robbie-conal/>

Green, A. (2011) "Citizen Artists: Group Material", The University of Chicago Press.(pp. 17-25) De la revista *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*. N° 26 (primavera de 2011). [visitado el 20 de mayo de 2022].

<https://www.jstor.org/stable/10.1086/659292?read-now=1&refreqid=excelsior%3A2b826f4f21b226332b61cda24e5f725a&seq=4>

Throne, S. (2010) "Group Material: A history of Irritated Material". *BIDOUN*. [visitado el 22 de abril de 2022].

<http://www.bidoun.org/articles/show-and-tell>

"Guerrilla Girls: Reinventing the 'F' Word: Feminism". Sitio web del colectivo [visitado el 25 de diciembre de 2021]. <https://www.guerrillagirls.com/our-story>

Slezak Karas, L. (2008). "Gran Fury Collection: 1987-1995". The New York Public Library Humanities and Social Sciences Library Manuscripts and Archives Division. [visitado el 5 de mayo de 2022].

https://www.nypl.org/sites/default/files/archivalcollections/pdf/granfury_0.pdf

Treviño, F. (s/f) "El Hermano Mayor te vigila". *NUESTRO MUNDO*. [visitado el 3 de marzo de 2022].

<https://www.elsiglodetorreon.com.mx/sup/siglon/08/270/22siglon61.pdf>

Cooper, M. (1993). "Seen; The Straight Faced revs and Cos?". *THE NEW YORK TIMES* [visitado el 4 de mayo de 2022, vía *TimesMachine* y membresía]. <https://www.nytimes.com/1993/01/03/style/seen-the-straight-faced-revs-and-cost.html>

Lucero, S. (2018). “*Shepard Fairey and the Phenomenon of Street Art*”. MEDIUM. [visitado 11 de mayo de 2022]. <https://medium.com/@sageandrage/shepard-fairey-and-the-phenomenon-of-street-art-695cb5e74395>

Fairey, S. (2007) “Be the Change - Obama”, OBEYGLANT. [visitado el 17 de diciembre de 2021]. <https://obeygiant.com/prints/be-the-change/>

Fairey, S. (2020) “*New Cover for Rolling Stone – Greta Thunberg!*” OBEYGLANT. [visitado el 8 de enero de 2022]. <https://obeygiant.com/greta-for-rolling-stone/>

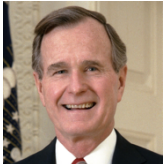
ETHICS UNWRAPPED [consultado el 20 de mayo de 2022]. <https://ethicsunwrapped.utexas.edu/case-study/appropriating-hope?lang=es>.

Sitio web del artista. [consultado a lo largo de toda la investigación, octubre 2021-junio 2022] <https://obeygiant.com>

8. Anexos

8.1. Anexo I. Ilustraciones relativas al escrito.

8.1.1. Tabla de los presidentes de los EEUU (1981-2012).

	Ronald Reagan	Republicano	20 de enero de 1981 20 de enero de 1989
	George H. W. Bush	Republicano	20 de enero de 1989 20 de enero de 1993
	Bill Clinton	Demócrata	20 de enero de 1993 20 de enero de 2001
	George W. Bush	Republicano	20 de enero de 2001 20 de enero de 2009
	Barack H. Obama	Demócrata	20 de enero de 2009 20 de enero de 2017

Listado de los presidentes de los Estados Unidos de América (1981-2017), con los partidos políticos a los que representaban. Imágenes extraídas de *wikicommons.com* y listado extraído de “*Breve historia de los Estados Unidos*”, de Philip Jenkins, p. 347.

8.1.2. Votantes del partido Demócrata de los Estados Unidos según demografía y densidad.

Doherty, C. & Kiley, J. & O’Hea, O. (2018, setiembre) “*Wide Gender Gap, Growing Educational Divide in Voters’ Party Identification. College graduates increasingly align with Democratic Party*”. Pew Research Center. [visitado el 9 de diciembre de 2021].

<https://www.pewresearch.org/politics/2018/03/20/wide-gender-gap-growing-educational-divide-in-voters-party-identification/>

Los autores Carroll Doherty (director de investigación política); Jocelyn Kiley (directora asociada de investigación); y Olivia O’Hea (asistente de comunicaciones), redactaron un extenso artículo donde se detallaban las tendencias a la hora de votar según la demografía estadounidense. La demografía no fue analizada en parámetros cuantitativos, sino sociales. Hay ciertas regiones marginales donde se ubican algunas de las minorías mencionadas en la redacción del trabajo, donde se ha apreciado un incremento de votantes de izquierda (al *Democrat Party*), respecto el derechismo del partido conservador (*Republican Party*).

Savat, S. (2020, febrero) “*The Divide between us: Urban-rural political differences rooted in geography*”. News Room, Washington University in St. Louis. [visitado el 10 de diciembre de 2021].

<https://source.wustl.edu/2020/02/the-divide-between-us-urban-rural-political-differences-rooted-in-geography/>

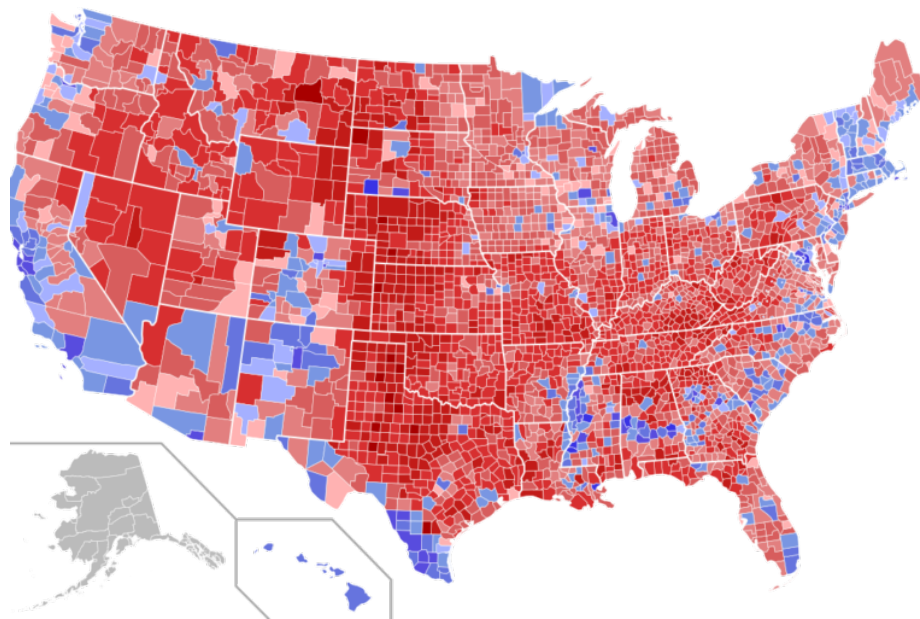
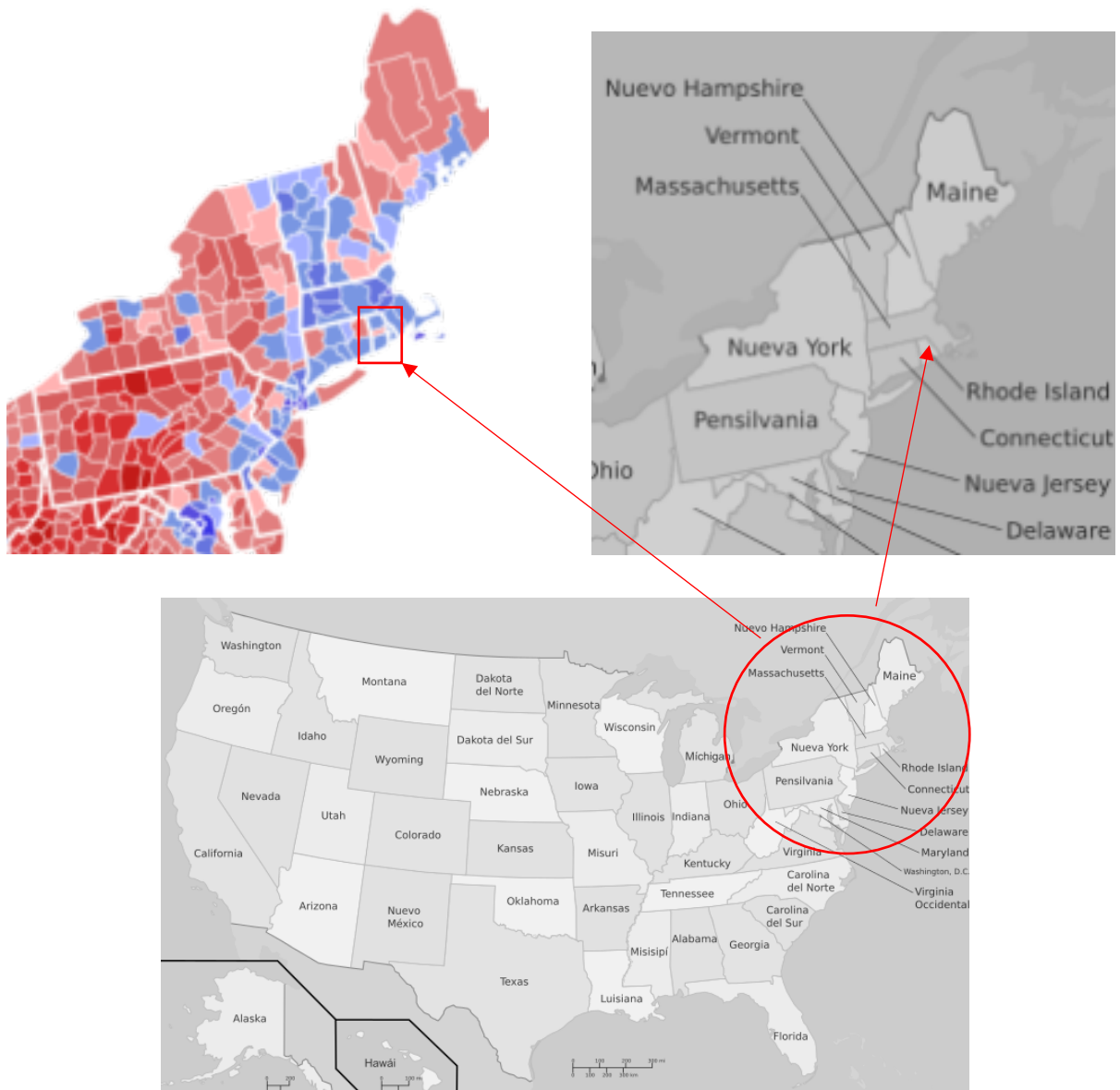


Imagen representativa de los votantes en base al estudio de la Universidad de Washington en St. Louis, mediante el *Gallup survey data* (base de datos Gallup de los años 2003-2018). Analiza la preponderancia de votantes republicanos en las zonas rurales (marcadas en rojo, como color representativo del partido) y la preferencia hacia el partido Demócrata en las zonas más urbanizadas, como bien ciudades y sus áreas metropolitanas (marcado en azul).

Para más información sobre los principios políticos de cada partido en la actualidad, podemos ver una tabla comparativa tipo resumen, en materia de ideología, economía, gasto militar, inmigración, armas, energía y cambio climático y votantes tradicionales por estados.

Instituto Franklin – UAH Editorial. (2020, febrero). “Republicanos versus Demócratas”. Diálogo Atlántico. [visitado el 10 de diciembre de 2021].
<https://dialogoatlantico.com/2020/02/principales-diferencias-entre-los-bandos-republicanos-y-democratas/>

Recaltar en este apartado que, en el caso del estado de Rhode Island (ver zoom en la siguiente ilustración), se cumple perfectamente la moraleja de los estudios de los tres artículos citados, siendo un muy buen paralelo con la ideología de S. Fairey. En las zonas rurales o menos densificadas del estado tienden a votar al partido Republicano, mientras que en zonas urbanizadas (como la propia capital, Providence), donde el diálogo y cohesión de etnias, clases obreras y colectivos racializados es mucho más fluido y recurrente, se aprecia una tendencia clara al voto demócrata. Se podría relacionar claramente con la campaña presidencial “Hope” que realizó el artista para Barack H. Obama en 2008.



Imágenes extraídas de wikicommons.com y el artículo de la Universidad de Washington en St. Louis.

8.1.3. Artículo de Roberta Smith "At the Whitney, a Biennial with Social Conscience", 5 de marzo de 1993.

Smith, R. (5 de marzo de 1993) "At the Whitney, a Biennial with Social Conscience". *THE NEW YORK TIMES*.

8.1.3.1. Artículo impreso (1ª parte)

Weekend

FRIDAY, MARCH 5, 1993

Copyright © 1993 The New York Times

The New York Times

C1

'Mad Dog and Glory' (Film Review, C3) Buddhist Rarities (Art Review, C25)

Review/Theater

How Far Two Good Sports Will Go

By FRANK RICH

EVEN if you don't share any conviction that Bernadette Peters and Martin Short are among the most winning of performers you still might admire how they play the bawdy hand they've been dealt in "The Goodbye Girl."

In their heroic and tireless effort to put over the dull musical at the Marquis, these stars would serve the audience dinner and fill out its 1940 forms if given the chance. Ms. Peters goes so far as to dress up as a plate of french fries with ketchup on top — don't ask why because no explanation is forthcoming — and Mr. Short babbles about in golden Mary Pickford curls and maddening lamé tights for an Act I finale that requires him to play Richard III in drag. Both stars cheerfully contend with aggressive child actors

The Goodbye Girl

and garish band arrangements that could drown out Ethel Mergan, not to mention a nausea-inducing turntable that is the centerpiece of the most hideously designed big-budget musical in years.

In the first two scenes alone, Ms. Peters must sell a forced comic diet with the girl who is cast as her 12-year-old daughter (Tammy Minoff, who is tall enough to be her sister) and then reverse moods to belt out an angry, tearful dirge titled "No More" (as in "No more chasing after dreams") that seems to end the show before it has begun. As if this weren't workout enough, she is immediately thrust into a strenuous dance number in which the composer of "The Goodbye Girl," Marvin Hamlisch, pays self-

defeating homage to his own "Chorus Line." Not until some minutes later does Ms. Peters finally have her first scene with the charming Mr. Short, a sharp comedian who must spend too much of the hours to come losing the long locks and flashing the toothy grin of a candid musical-comedy juvenile.

The show that put these gifted entertainers in such a jam is Neil Simon's own faithful adaptation of his 1977 movie about Paula, a Broadway dancer and single mom, who finds herself involuntarily sharing her brownstone apartment with Elliot, an arrogant actor from Chicago. It's hate at first sight for this odd couple, but one need only flip through the Playbill and read the title of Paula's last song, "What a Guy," to find out where "The Goodbye Girl" is headed. The predictability of the final clinch wouldn't

Continued on Page C29



Reluctant roommates: Bernadette Peters and Martin Short.



Social commentary: Charles Ray's lifelike sculpture of a mutated nuclear family, entitled "Family Romance," at the 1993 Biennial Exhibition at the Whitney Museum of American Art.

At the Whitney, a Biennial With a Social Conscience

By ROBERTA SMITH

THE 1993 Biennial Exhibition at the Whitney Museum of American Art begins on Madison Avenue in front of the building, where an enormous sculpture of a fire engine by the California artist Charles Ray is parked on the curb. Strikingly red, it is also hugely cute, because its skewed proportions and simplified details are those of a child's toy that has been blown up to adult real-life scale. Enjoy it. There's not a lot of eye-on-pleasure to be had inside, where the latest Biennial turns its back on the razzle-dazzle of the 1980's and faces the harsher realities of the 90's.

The first Biennial to be completely organized during

the tenure of David A. Ross, the museum's director, the '93 version is a picnic, often arid show that frequently substitutes didactic moralizing for genuine visual communication. It could easily be subtitled "The Importance of Being Earnest." It could also be called the Reading While Standing Up Biennial: the art is often heavy with text, even without the simplistic artists' statements featured on every label and the scolding notes, where one can peruse the latest books of cultural and sociopolitical theory.

Nonetheless, this Biennial is a watershed.

In some ways it is actually a better show than usual, simply because it sticks its neck out. For one thing, this is the first Biennial to be selected mostly by one person and less by committee. Elizabeth Sussman, a curator who

worked for Mr. Ross at the Institute of Contemporary Art in Boston, seems to have had the final say about the show, although Lisa Phillips, John G. Heilbrunn and Thelma Golden, other Whitney curators, also worked on it. Instead of a frequently docile presentation of market trends, like so many of its predecessors, this show takes a distinct position. It focuses on a range of art that is more or less political — not in the narrow sense of paying strict attention to anything else.

Installation art, sculpture and late-century Conceptualism claim the front lines here, with painting far to the rear. The artists represent a savvy mix of mainstream and marginal, and confrontation fills the air. After Mr. Ray's fire truck, the next thing you'll see, suspended above the Whitney's restaurant, is Pat Ward Williams's

photomural of five stern black youths, scrawled with angry red graffiti saying "What you look at."

With its persistent references to race, class, gender, sexuality, the AIDS crisis, imperialism and poverty, the work on view touches on many of the most pressing problems facing the country at the dawn of the Clinton Administration and tries to show how artists are grappling with them. The most facile and least new ideas — Anita Hill, the Persian Gulf war and the violence that followed the Rodney G. King verdict flash before the eye, usually on video. In fact, the exhibition makes a video artist of George Holliday, the man who was using his

Continued on Page C27



Celebrating Cabaret Month: Bill Dougherty, left, and Robin Field, at Algonquin.

Where Stardust Dreams Are, Always

By STEPHEN HOLDEN

THE image of a Manhattan nightclub for many people will always be synonymous with the implausibly glamorous fantasies of New York nightlife imagined by Hollywood movies of the 1930's and '40's. And when Mary Cherie Haran, a singer who cultivates a sophisticated but wholesome 1940's look, performed for the first time at Rainbow and Stars recently, she evoked that mythical ambience with a wistful

good humor.

"It's not exactly what I had envisioned it would be like when I saw those movies with nightclubs," she observed of Rainbow and Stars, which represents the top of the line in New York City cabarets.

"As beautiful and romantic as this room is, it's so small compared to those vast Hollywood soundstages where they used to build those gorgeous white Art Deco nightclub sets. And for another thing, I have to sing more than one song per show."

"If you've seen any of those movies, the lights would dim, then would be a drum roll or a fanfare, a spotlight would hit the bandstand, and out would come Rita Hayworth or Veronica Lake or Libby Scott, who would proceed to sing one song. Then she'd get to sit

down at a ring-side table with the likes of Alan Ladd or Glenn Ford, engage in some light flirtatious banter laced with double entendres. And then our male protagonist would say something that hit a little too close to home, she'd get insulted, belt up, and run out of the room in tears."

If the nightclub dream world that Ms. Haran conjures so wittily never existed in real life, what is surprising is how many New York clubs offer small but delicious pieces of that world, each one with its own special flavor.

New York, moreover, is the only city left in the country that offers anything resembling the old-time nightclub experience where the songs of Cole Porter or Richard Rodgers

Continued on Page C28



A confrontational air: "What You Lookn At?," a photomural by Pat Ward Williams in the 1993 Biennial

Continued From Page C1

which is plenty political itself these days. Other painters who might have been considered include Marlene McCarty, whose slyly decorative canvases mince no words about feminine sexuality; Kerry James Marshall, a Los Angeles artist whose buoyantly decorative paintings examine black history and experience; and Faith Ringgold, whose spirited quilt-paintings often portray the life of the black female artist with celebratory wit. Like Ms. Spero, Ms. Ringgold has been waiting in the wings too long.

on black, seem to buzz around a dark expanse, evoking nervous, furious, endlessly structured black noise.)

Sometimes the artist never really gets to the point: for example, the pretentious complex, incoherent installation of Daniel J. Martinez, which assembles several video monitors, a cage made of cut-out words strewn with pages from a telephone book and much else. Far more succinct are the museum admission buttons that Mr. Martinez has designed for use during the exhibition, the best of which says, "I can't imagine ever

In other instances, artists are criticized for their own statements. Fred Wilson's 1991 label leads one to expect an intricate dissection of the museum's "imperialist reality," but his installation does little more than display the museum's own museum shop: replicas of Egyptian sculpture draped with T-shirts and cheap jewelry. (Generally, almost no artist has ever been accused of such statements of purpose; when they do not grossly exaggerate or simplify the artist's effort, they explain what the artist has evidently intended in the work itself, but is not.)

And sometimes artists seem to be simply using the wrong form or medium. Alan Sekula's distinctive text-based work is often cited as an

"Wolfgang Strategies" (see Friday), 8.

A.M. to 8:45 P.M. Sunday, 9:30 A.M. to 3:15 P.M. Admissions: \$6; \$3 for children and the elderly. Information: (212) 506-7715.

times and other information: (712) 741-0075.

[illegible]

In general, Ms. Sussman and her colleagues might have applied their theme a little more evenly and less predictably. Their show is so slanted toward sculpture and installation art, often seen as the premier political art media, that it neglects painting

As it stands, the six videotapes are viewed in the exhibition's central vignette, a room that is as stark as the gallery's wry "Involuntary Conversion" and Mark Rappaport's scathing fictional memoir, "Rock Hudson's Secret Life." The videotapes tell a continuous story line that starts with a consistently impressive part of the show, "The Language of the Body," in which the linguistic, political and formal elements come together naturally and sensuously, and pleasure is harder to avoid. Shortly thereafter, the viewer witnesses the "Bitemani" had upped in Miami. Committed, provocative and informative, it should not be missed, as its message of sexual commitment will be debated for some time to come. The video loses sight of the fact that art is a form of visual communication that is intended for its own sake before it can further a cause. In the end, the ambitious show illuminates the path that falls of politically inclined art more than its triumphs.

"Wolfgang Strategies" (see Friday), 8.

A.M. to 8:45 P.M. Sunday, 9:30 A.M. to 3:15 P.M. Admissions: \$6; \$3 for children and the elderly. Information: (212) 506-7715.

times and other information: (712) 741-0075.

[illegible]

In general, Ms. Sussman and her colleagues might have applied their theme a little more evenly and less predictably. Their show is so slanted toward sculpture and installation art, often seen as the premier political art media, that it neglects painting

As it stands, the six videotapes are viewed in the exhibition's central vignette, a room that is as stark as the gallery's wry "Involuntary Conversion" and Mark Rappaport's scathing fictional memoir, "Rock Hudson's Secret Life." The videotapes tell a continuous story line that starts with a consistently impressive part of the show, "The Language of the Body," in which the linguistic, political and formal elements come together naturally and sensuously, and pleasure is harder to avoid. Shortly thereafter, the viewer witnesses the "Bitemani" had upped in Miami. Committed, provocative and informative, it should not be missed, as its message of sexual commitment will be debated for some time to come. The video loses sight of the fact that art is a form of visual communication that is intended for its own sake before it can further a cause. In the end, the ambitious show illuminates the path that falls of politically inclined art more than its triumphs.

[illegible]

8.1.3.3. Artículo (texto)

THE 1993 Biennial Exhibition at the Whitney Museum of American Art begins on Madison Avenue in front of the building, where an enormous sculpture of a fire engine by the California artist Charles Ray is parked at the curb. Sleekly red, it is also hugely cute, because its skewed proportions and simplified details are those of a child's toy that has been blown up to adult real-life scale. Enjoy it. There's not a lot of eyes-on pleasure to be had inside, where the latest Biennial turns its back on the razzle-dazzle of the 1980's and faces the harsher realities of the 90's.

The first Biennial to be completely organized during the tenure of David A. Ross, the museum's director, the '93 version is a pious, often arid show that frequently substitutes didactic moralizing for genuine visual communication. It could easily be subtitled "The Importance of Being Earnest." It could also be called the Reading While Standing Up Biennial: the art is often heavy with text, even without the simplistic artists' statements featured on many labels and the reading room, where one can peruse the latest books of cultural and sociopolitical theory.

Nonetheless, this Biennial is a watershed.

In some ways it is actually a better show than usual, simply because it sticks its neck out. For one thing, this is the first Biennial to be selected mostly by one person and less by committee. Elizabeth Sussman, a curator who worked for Mr. Ross at the Institute of Contemporary Art in Boston, seems to have had the final say about the show, although Lisa Phillips, John G. Hanhardt and Thelma Golden, other Whitney curators, also worked on it. Instead of a frequently docile presentation of market trends, like so many of its predecessors, this show takes a distinct position. It focuses on a range of art that is more or less political -- or at least social -- paying scant attention to anything else.

Installation art, sculpture and late-century Conceptualism claim the front lines here, with painting far to the rear. The artists represent a savvy mix of mainstream and marginal, and confrontation fills the air. After Mr. Ray's fire truck, the next thing you'll see, suspended above the Whitney's restaurant, is Pat Ward Williams's photomural of five stern black youths, scrawled with angry red graffiti saying "What you lookn at."

With its persistent references to race, class, gender, sexuality, the AIDS crisis, imperialism and poverty, the work on view touches on many of the most pressing problems facing the country at the dawn of the Clinton Administration and tries to show how artists are grappling with them. The wall labels and texts are rife with fashionable buzzwords: identity, difference, otherness. Anita Hill, the Persian Gulf war and the violence that followed the Rodney G. King verdict flash before the eye, usually on video. In fact, the exhibition makes a video artist of George Holliday, the man who was using his camcorder for the first time and happened to videotape the Los Angeles police beating Mr. King, spontaneously creating a document, if not an artwork, that once more brought the issue of racism to every American living room.

The presence of Mr. Holliday's tape signals one of the show's basic flaws, which is that it is less about the art of our time than about the times themselves.

But in opting for a clear-cut theme, Mr. Ross and his curators get credit for breaking the biennial mold and demonstrating that this mainstay of the contemporary art scene can be radically changed, rather than simply adjusted year to year. Their decision will look even better if other esthetic approaches receive equal time in future Biennials.

The Ross Whitney also gets credit for mounting one of the most ethnically diverse, generously installed shows in Biennial history. Spacious to the point of luxury, this show spreads the work of only 82 artists (nearly half of whom work in film or videotape), throughout the five-story building so that several participants have entire galleries to themselves. More important and perhaps in keeping with the new administration, this is an inclusive Biennial that emphatically reflects the country's diversity by including unusually large numbers of nonwhite artists, artists whose work is openly gay and women.

Among the first-timers are Jimmie Durham, whose sinister yet witty patchwork sculptures of things like bones, machine parts and weapon fragments comment on the basic incompatibility of the natural and the industrial; Pepon Osorio, a theater designer and installation artist whose ornate and gory installation of a Hispanic family's living room is also the scene of a crime of passion; Renee Green, whose bookish installation traces a process of cultural exchange and misconception, and Nancy Spero, whose combinations of feminist images and texts have exerted a quiet influence for two decades. One of the show's real discoveries is Sadie Benning, a 20-year-old video artist whose wonderfully offband 20-minute tape, "It Wasn't Love," (shot primarily in the artist's bedroom) recasts a film noir road romance with lesbian lovers.

Also present among the Biennial newcomers are emerging artists already established downtown: Janine Antoni and Matthew Barney, who both push Body Art to new extremes; Suzanne McClelland, a maker of abstract paintings full of hidden words and letters; Sue Williams, whose sleazy cartoonish paintings skewer male domination; Jack Pierson, whose fuzzy color photographs meditate on different forms of sexuality and beauty, and Lorna Simpson, a photographer and installation artist whose contribution, titled "Hypothetical?," includes an expanse of horn mouthpieces set into a wall that is wonderful to look at it, even if its political intent remains unclear.

Finally, there is an unusually young batch of returnees from Biennials past: most notably the sculptors Robert Gober, Kiki Smith, Chris Burden and Mike Kelley; the photographers Nan Goldin and Cindy Sherman, and Glenn Ligon, a painter who contributes a photo-text piece this time.

While the exhibition dwells at length on the problems that face fin de siecle America, it does not often demonstrate their conversion into convincing works of art. There are only a few instances where the political and visual join forces with real effectiveness, among them Ms. Williams's bitter paintings; Ms. Sherman's photographs of grotesque sex dolls; Alison Saar's metal relief, a silhouette of a brown male figure that seems to be both levitating and painfully nailed down, and above all, Lari Pittman's fiercely beautiful semi-abstract paintings, in which tight, almost Victorian patterns and images turn out to portray the AIDS crisis graphically.

Also effective is Mr. Ligon's "Notes on the Margins of 'The Black Book,' " a Roshomon-like Conceptual Art piece that juxtaposes the images of black nudes from Robert Mapplethorpe's "Black Book" with excerpts from different critics and politicians. The contrasting opinions and insights clarify the individuality of esthetic response while illuminating the pictures themselves.

Some pieces are obvious one-line harangues that sustain only a quick I-get-it look. Gary Simmons's row of gold-plated sneakers presented as if in a bodiless police lineup, has the depth of a store window display. (Mr. Simmons's second offering is better, in part because it is more ambiguous: a wall drawing in which cartoon eyes, drawn in smeared white chalk on black, seem to buzz around a dark expanse, evoking nervous, furious, endlessly stereotyped black people.)

Sometimes the artist never really gets to the point: for example, the pretentiously complex, incoherent installation of Daniel J. Martinez, which assembles several video monitors, a cage made of cut-out words strewn with pages from a telephone book and much else. Far more succinct are the museum admission buttons that Mr. Martinez has designed for use during the exhibition, the best of which says, "I can't imagine ever wanting to be white."

In other instances, artists are outstripped by their own statements. Fred Wilson's wall label leads one to expect an intricate dissection of the museum's "imperialist reality," but his installation does little more than present a fusion of museum and museum shop: replicas of Egyptian sculpture draped with T-shirts and cheap jewelry. (Generally, almost no artist is helped by these ancillary statements of purpose; when they do not grossly exaggerate or simplify the artist's effort, they explain what should be self-evident in the work itself, but is not.)

And sometimes artists seem to be simply using the wrong format or medium. Allan Sekula's distinctive texts and color photographs, which ruminate on the political and ecological nature of international seaports, belong in a book, not on the wall. Ms. Green's abstruse installation, which combines books, wall texts, video and audiotape to examine a German critic's obsession with American rap music, actually seems like the raw material for an exceptional film. In its present state, it is deadeningly academic, but at heart it is a work about the way esthetic passion moves things, like rap or jazz, from one culture to another, creating misconceptions about their points of origin but also disseminating pleasure.

Not every last artwork in this show is overtly political. Peter Cain's paintings of mutated car bodies and Mr. Ray's mannequin sculpture, "Family Romance," a shockingly mutated nuclear family, engage in a subtle, highly visual form of social commentary (and their pairing in a second-floor gallery is one of the curators' brightest ideas). The opaque computer-derived works of Peter Campus and the artist team of Michel Joaquin Grey and Randolph Huff comment more on the relationship of art and science. But it's interesting that most of the less political work in the Biennial is made by white males. The unfortunate impression created is that to succeed, the art of minority artists and women must be closely tied to their personal situation, preferably to their sense of victimization.

In general, Ms. Sussman and her colleagues might have applied their theme a little more evenly and less predictably. Their show is so slanted toward sculpture and installation art, often seen as the premier political art media, that it neglects painting, which is plenty political itself these days. Other painters who might have been considered include Marlene McCarty, whose shyly decorative canvases mince no words about feminine sexuality; Kerry James Marshall, a Los Angeles artist whose buoyantly decorative paintings examine black history and experience, and Faith Ringgold, whose spirited quilt-paintings often portray the life of the black female artist with celebratory wit. Like Ms. Spero, Ms. Ringgold has been waiting in the wings too long.

As it stands, the six videotapes I viewed in the exhibition's central video galleries, including Jeanne C. Finley's wry "Involuntary Conversion" and Mark Rappaport's touching if fictional memoir, "Rock Hudson's Home Movies," suggested that this medium may be the most consistently impressive part of the show. This is because in video, as in film, the linguistic, political and formal come together naturally and sensuously, and pleasure is harder to avoid.

*Clearly pleasure is not what the '93 Biennial had uppermost in mind. **Committed, provocative and informative, it should not be missed, as its flaws and achievements will be debated for some time.*** But it too often loses sight of the fact that art is a form of visual communication that must exist for its own sake before it can further a cause. In the end, this ambitious show illuminates the pitfalls of politically inclined art far more than its triumphs.

8.1.4. Comparativa de ilustraciones de arte propio del constructivismo ruso y la propaganda soviética respecto los artistas de los ochenta.

En este breve anexo se toman un par de ejemplares (los cuales se amplían en el siguiente anexo 8.1.6.), que tienen como fin demostrar las similitudes o bien influencias del constructivismo ruso y la propaganda soviética.



Alexander Rodchenko, "Books (Please)! in All Branches of Knowledge", 1924. Imagen extraída de [artsy.com](https://www.artsy.com).



Arkady, Propaganda de la URSS con Stalin. 1939. Imagen extraída de [alamy.es](https://www.alamy.es).

Esta imagen de la izquierda, muestra altos parecidos con la producción que podemos ver en Kruger. En el trabajo escrito, se han dedicado un par de ilustraciones a la producción de mencionada artista (figs. 12 y 13).

Como podemos ver en Kruger, el uso de dicha paleta cromática es palpable. Al igual que el uso de fotografías, como vemos en la imagen siguiente de este anexo, es un hecho también comparable.

La fotografía se entiende aquí (a principios de siglo) des de un prisma más objetivo, pues se le otorgan las responsabilidades que tiene la figuración en el propio medio. En cambio, en los ochenta, las fotografías se reciclan, consiguiendo así una resignificación de los contenidos.

Esto no quiere decir que el fotomontaje tenga las mismas pretensiones o si más no, similares.

Como vemos en la imagen inferior, dónde se representa a Stalin, el uso de la fotografía junto con el recorte de ésta se desarrolló como un instrumento propagandístico que se exponía a las masas culturales.

En el caso de artistas como Kruger, o Martínez (incluso Piper y Hammons), vemos como también reutilizan imágenes para recobrar un sentido que está estructurado de manera intencionada.

Los recortes, el collage y la superposición de imágenes (que, muchas veces aparecen yuxtapuestas), conforma lo que podríamos denominar un estilo de carácter popular, comunista. A grandes rasgos, propagandístico.

Los artistas de los ochenta incorporaron dichas estéticas, configuradas por formas y paletas propias de los estilos antifascistas y comunistas. Por lo tanto, podemos afirmar esta retroalimentación o bien 'recuperación' de estos estilos se debe a la intención por parte de los artistas a hacer un llamamiento público que apelase a la revuelta de regímenes totalitarios.

8.1.5. Cartel de la campaña presidencial de Obama (ideado en 2007) '*vote*' (vota) – Shepard Fairey.



Shepard Fairey, 2008.

Litografía a color, 61x45,7 cm.

Imagen extraída de artsy.net. [en venta en línea por \$775].

<https://www.artsy.net/artwork/shepard-fairey-obama-vote-6>

8.1.6. Comparaciones y anotaciones respecto las similitudes de la producción de Shepard Fairey con el estilo constructivista y la propaganda soviética.

En este anexo se tratarán las imágenes mostradas a modo de precedente para Fairey. Algunas de ellas, acompañadas de comentarios, servirán para fundamentar la segunda hipótesis que se plantea en la introducción.



John Heartfield, porta de "Der rote Stern" mayo de 1928. Imagen extraída del apartado de ilustraciones (núm. XIV) de la tesis de Juan José Gómez "Crítica, Tendencia y Propaganda: Textos sobre Arte y Comunismo, 1917-1954". Fuente philarchive.org.



Shepard Fairey, *Obey First*, 2000. Imagen extraída del libro "Supply & Demand, the Art of Shepard Fairey", p.127.

En estas cuatro imágenes que ocupan la página, podemos ver en primer lugar (al lado superior izquierdo) una ilustración realizada mediante el fotomontaje de Heartfield. Como podemos apreciar, el puño de la mano se acoge a una connotación de fuerza, la cual es promovida por el pueblo comunista.

Estos ideales se ven reflejados en Fairey, a lo largo de su producción vital. Para él, es este el gesto que define a la clase obrera, tal y como podemos ver en las ilustraciones inferiores, es fiel a sus ideales.

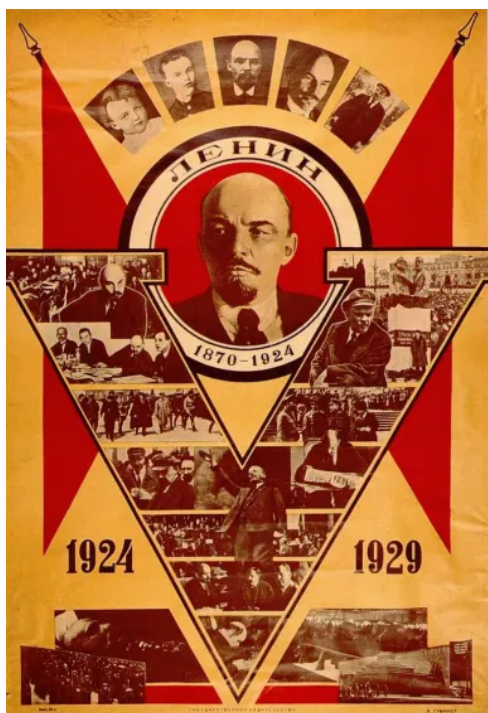


Shepard Fairey, *Mission First*, 2000. Imagen extraída del libro "Supply & Demand, the Art of Shepard Fairey", p.130.



Shepard Fairey, *Rise Above Fist*, 2007. Imagen extraída del libro "Supply & Demand, the Art of Shepard Fairey", p.193.

En otras obras de Fairey (no mencionadas ni en la redacción ni en este anexo), se puede apreciar una cierta tendencia a imitar otros autores como Lebedev (véase en obras como “*Trabaja con tu rifle junto a ti*”, de 1920). Si lo comparamos con obras de Fairey, le gira la connotación desconfiada y representa a una niña que da el símbolo de Obey a un policía. La obra se llama “*Make Art not War*”, de 2007, y muestra un estilo dibujístico y estético muy propenso a Lebedev.



Yakov Gumer, Poster propagandístico de Lenin, en el 5º aniversario de su fallecimiento. Imagen extraída de wikicommons.com.



Georgii Kibardin, Poster propagandístico de Lenin, 1931. Imagen extraída de scalaarchives.com

En la primera imagen de la mano derecha vemos un poster de Yakov Gumer, quien inspiró altamente a Fairey. Si lo comparamos con la fig. 46 de la redacción, donde aparece Obama celebrando su presidencia, aclamado por las masas, vemos que la composición es la misma.

En todo momento la composición es altamente simétrica y usa recursos fotográficos, editando las imágenes para que parezcan iconos.

Por otro lado, la imagen inferior izquierda, se aprecia un alto parecido con las ilustraciones 40 y 41 de la redacción, donde aparece la campaña que realizó Fairey en contra de Bush Jr.

Es importante destacar que en las imágenes que vemos realizadas por Fairey (ubicadas en la zona derecha de la página), podemos establecer unos símiles muy claros.

Por un lado, tenemos un macro misil nuclear (igual que en la imagen inferior izquierda) que pone ‘*War is Over*’, de 2007, que realizó cuando el mandato de Bush terminó y Obama estaba en camino de presidir la Casa Blanca. Por el otro, un matrimonio de clase media abrazando un misil. Ya habíamos visto este recurso en las ilustraciones que Fairey dedica a Bush, pero es importante destacar el uso continuo de patrones en la producción de Fairey. Esos patrones se reinventan con los años, pero al tratarse de fórmulas tremendamente pensadas y analizadas antes de ser ejecutadas, podemos afirmar que se tratan de fórmulas inspiradas en el constructivismo ruso y la propaganda soviética.



Shepard Fairey, “*War is Over*”, 2007. Imagen extraída del libro “*Supply & Demand, the Art of Shepard Fairey*”, p.227.



Shepard Fairey, “*Proud Parents*”, 2007. Imagen extraída del libro “*Supply & Demand, the Art of Shepard Fairey*”, p.219.



Autor desconocido Poster propagandístico de Lenin.
Imagen extraída de [wikicommons.com](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lenin_holding_a_document.jpg).



Shepard Fairey, "Obey with Caution", 2002.
Imagen extraída del libro "Supply & Demand, the Art of Shepard Fairey", p.339.

Como bien se observa en las ilustraciones de la izquierda, una de ellas, representa a Lenin. Aunque se trata de una obra cuya autoría se desconoce, podemos observar que se trata de una ilustración con características propiamente constructivistas. El uso del texto como recurso narrador, el cual complementa la imagen. Por otro lado, el uso del contraste máximo de la imagen hasta convertirla en uno icono. Todos estos rasgos los vemos en la obra de Fairey.

Claramente "Obey with Caution" no es la única obra de Fairey que guarda similitudes con este estilo particular, ya que el uso de la figuración sobresaturada y altamente contrastada es un recurso usado en ambos casos. A principios del siglo XX se usaba como un medio que llamaba la atención, pero en el caso de Fairey tal y como él indica "el medio es el mensaje", y usa estas imágenes contrastadas (convertidas en iconos, como en el caso de André), para sintetizar la parte figurativa, configurando un mensaje más claro, directo y conciso.



Aleksandr Rodchenko. Ilustración para la revista 'Young Guard', 1924.
Imagen extraída de el-mundo.es.



Shepard Fairey, "Uncle Scam", 2007. Imagen extraída del libro "Supply & Demand, the Art of Shepard Fairey", p.194.



Shepard Fairey, "Greetings from Iraq Stencil", 2007. Imagen extraída del libro "Supply & Demand, the Art of Shepard Fairey", p.231.

Como vemos en las últimas imágenes de la página anterior, la ilustración constructivista conformada por Rodchenko, se puede relacionar con las dos ilustraciones de Fairey (“*Uncle Scam*” y “*Greetings from Iraq Stencil*”). Lo más comparable aquí son las diagonales enrojecidas que surgen desde puntos concretos. Estas líneas siguen una perspectiva y tienen claramente un recurso que exagera la escena, dotándola de dramatismo.

Este recurso requiere atención por parte del espectador, y como vemos en las siguientes ilustraciones, Fairey lo usa y reusa de manera muy recurrente en su producción.



Gustav Klutsis, Aleksandr Rodchenko y Sergéi Senkin. Fotomontaje para la publicación ‘La joven guardia: para Lenin’, (s/f)
Imagen extraída de elpais.com.

Se observa en la imagen de la izquierda, realizada por varios artistas que mantienen una cierta reputación en el ámbito de la propaganda soviética y la estética constructivista unos recursos similares a las ilustraciones que se han observado con anterioridad.

En este caso, se trata de una imagen donde aparece Lenin emitiendo mensajes a colectivos obreros, y a un individuo racializado y marginado (el cual, aparece en mayor tamaño siguiendo la lógica de la perspectiva caballeresca). Esta ilustración se puede relacionar con las dos ilustraciones de Fairey que vemos al pie de la página. Ambas muestran el recurso de las diagonales rojas, en contraste con el fondo blanco (en el caso de Fairey beige, ya que intenta envejecer sus imágenes para otorgarles valor histórico). Se representan rosas, las cuales son para el artista el símbolo de la revolución, del renacer obrero.

Aunque el mensaje sea distinto, ya que apelan a evitar el conflicto bélico. En una de ellas se observa tres brazos alzados que sujetan rifles, que no llegan a disparar las rosas. Parecería un tipo de mención a la unidad popular y la paz mundial.

La otra muestra a un militar interviniendo la rosa, que se presenta como la ‘paz’, con su símbolo en uno de sus pétalos.

Ambas obras están firmadas y son de las más representativas del artista.



Shepard Fairey, “*Guns and roses*”, 2007. Imagen extraída del libro “*Supply & Demand, the Art of Shepard Fairey*”, p.206.



Shepard Fairey, “*Toxicity Inspector*”, 2007. Imagen extraída del libro “*Supply & Demand, the Art of Shepard Fairey*”, p.198.



Pere Català Pic y Francesc Català Roca. *“Aixafem el Feixisme”* (trad. Aplastemos el Fascismo), 1936. Imagen extraída de [wikicommons.com](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aixafem_el_Feixisme.jpg).



Shepard Fairey, *“Tyrant Boot”*, 2008. Imagen extraída del libro *“Supply & Demand, the Art of Shepard Fairey”*, p.266.

Por último, mencionar que el artista tiene una importantísima base de conocimiento del arte que se realizó en periodos de entreguerras, revolución, etc.

Si exportamos el concepto en territorio catalán, justo antes de entrar en un estado fascista, se puede apreciar este cartel elaborado mediante el fotomontaje *‘Aixafem el Feixisme’*. Guarda similitudes muy notables con la “bota tirana” de Fairey. El mensaje está muy claro.

Las estéticas constructivistas y de propaganda soviética tenían como primera intención representar el poderío del pueblo, su fuerza, y otros valores relatados a lo largo del anexo. El uso de la paleta cromática llamativa es un hecho que demuestra que Fairey se inspira en todos estos movimientos artísticos ocurridos con anterioridad.

8.2. Anexo II. Citas relativas al apartado 3º, *“Contexto Histórico de las décadas en cuestión”*.

8.2.1. Los 80’s. Experiencias anteriores, Ronald Reagan y su legado

“En el contexto político de esos años, cada una de esas amenazas aparente distintas tenían en el fondo funciones similares: personificar la inmoralidad y el mal absoluto que habían surgido como consecuencia de la decadencia moral y política de las administraciones anteriores, de la ruptura de la familia y del hedonismo sexual de los quince años anteriores. Los «peligrosos marginales» eran útiles para justificar los cambios burocráticos y legales con los que se quería invertir esa supuesta decadencia. (...) cuando la amenaza soviética se estaba hundiendo (...) los carteles internacionales de la droga

aparecieron como el nuevo «imperio del mal» en el que centrar la política y con el que justificar el mantenimiento de un sistema de seguridad nacional en gran medida obsoleto”.

Jenkins, P. (2012). *Breve Historia de los Estados Unidos*. Alianza Editorial (p. 394).

“This Administration’s objective will be a healthy, vigorous, growing economy that provides equal opportunities for all Americans, with no barriers born of bigotry or discrimination. Putting America back to work means putting all Americans back to work. Ending inflation means freeing all Americans from the terror of runaway living costs. All must share in the productive work of this ‘new beginning,’ and all must share in the bounty of a revived economy.”

Reagan, R. (1981). *The Second American Revolution: Reaganomics, The Presidency, Economic Policy*. Ronald Reagan Presidential Foundation & Institute. [visitado el 26 de febrero de 2022]. <https://www.reaganfoundation.org/ronald-reagan/the-presidency/economic-policy/>.

Sitio web de la Fundación Reagan (*Ronald Reagan Presidential Foundation & Institute*), en el apartado de ‘política económica’ (*Economic Policy*), en el *speech* de su visión para Norte América.

La propia presentación de la política económica de Reagan, habla por sí sola. En el mismo enlace se pueden analizar los cambios positivos en términos económicos durante su mandato. No podemos olvidar, que esas cifras son estadísticas y fruto de medias generales, que no son representativas a nivel estatal. A nivel redistributivo, y como bien se sabe, las políticas neoliberales no favorecen a los estratos sociales bajos, ya que solo fomentan la acumulación de capital, la especulación y el ‘*bot money*’.

8.2.1.1. Contexto artístico y primeras manifestaciones de Fairey

“Influential street artist Shepard Fairey has been a consistent presence in national and international art scenes since the 1990s. The LA-based artist is perhaps best known locally through his downtown Detroit mural at One Campus Martius, his ubiquitous Hope image created originally as a grassroots activism tool to support Barack Obama’s 2008 presidential campaign, and the pervasive We the People poster series for the 2017 Women’s March and beyond.

Shepard Fairey: Salad Days, 1989-1999, considers the first 10 years of Fairey’s artistic practice, and its roots in the graphic language and philosophies of the punk scene. Punk’s ethos played a decisive role in the artist’s early work. “When I discovered punk rock, and realized that music could have an attitude in its style but a specific point of view in its lyrics,” states Fairey, “I became even more interested in how it works as a way of shaping attitudes and culture.”

From 1989 to 1999, the artist adopted many of punk’s biting and playful graphic strategies, as well as its low-tech methods of production and distribution. Fairey created his first Andre the Giant has a Possessticker in a spontaneous DIY manner, appropriating an image of professional wrestler André René Roussimoff (aka André the Giant) from a newspaper. The image would gain iconic status when it spread via friends and fans to city streets across the United States and eventually around the world. The Andre the Giant campaign and image would transform in the mid-1990s into the Obey Giant series, which was inspired by John Carpenter’s sci-fi horror film, They Live (1988) and its plot about subliminal messages implanted in a society in order to control its inhabitants. Taking inspiration from early Russian

Constructivist poster designs in particular and from revolutionary propaganda posters in general, Obey Giant prints were posted unsolicited on billboards, buildings, and other parts of the city. "In Fairey's earliest works we can see the inheritance of the punk ethos: the satirical impulse, the guerilla-style poster sniping, the oblique references to pop culture, and the very public stage of the street as a place for unapologetic individual expression," states Blauvelt, Director of the Cranbrook Art Museum. He continues, "Shepard Fairey is a perfect bridge to connect the history of punk graphics that we are also exhibiting at the same time to his seminal work from the 1990s."

Cranbrook Art Museum, (2018). *Shepard Fairey: Salad Days (1989-1999)*".

[visitado el 27 de enero de 2022].

<https://cranbrookartmuseum.org/exhibition/shepard-fairey-salad-days-1989-1999/>,

8.2.2. Los 90's. Importación, adaptación e integración de tendencias foráneas

Durante la mayor parte de su mandato, Ronald Reagan disfrutó de un importante 'boom' económico, alimentado por el incremento del gasto en defensa, la desregularización de los mercados financieros, el decaimiento de las organizaciones obreras y la supresión de muchas restricciones a las actividades de las empresas. Además, en esos años el país entro irremisiblemente en la era de la información (la mayoría de innovaciones clave de la informática se debe a empresas estadounidenses como IBM, Apple y Microsoft).

Las bolsas subieron como la espuma (...) los sectores de actividad económica con crecimiento más explosivo de la década de 1980 terminarían produciendo con el tiempo problemas de una magnitud apenas imaginable en aquel momento. (...) La crisis llegó en 1987-1988. La bolsa se hundió en octubre de 1987, dejando a los gurús de las fusiones y adquisiciones frente a una larga serie de procesos penales por operaciones con información privilegiada y manipulación de títulos. La mayoría de entidades de ahorro y crédito se evaporaron entre 1988 y 1991, con lo que el gobierno federal tuvo que hacerse cargo de las obligaciones impagadas por valor de cientos de miles de millones de dólares. Los estados meridionales y occidentales se vieron especialmente afectados y el colapso financiero tuvo un efecto dominó sobre el mercado inmobiliario. (...) Tan centrados estaban los votantes en las cuestiones económicas que pocos observadores se fijaron en una noticia que merecía más atención que la mayoría de los sucesos del siglo XX (...), por primera vez ya no tenía que mantenerse en permanente estado de alerta ante un ataque nuclear soviético, ni estar preparado. Para responder de manera inmediata con un contraataque masivo, que en la práctica probablemente supondría el fin de la civilización. La Unión Soviética se había hundido unos meses antes, el Partido Comunista Soviético había sido disuelto; Estados Unidos, en definitiva, había ganado la Guerra Fría. (...) El terror militar e ideológico que había dominado la vida norteamericana durante medio siglo llegó a su fin. Los estadounidenses tendrían que acostumbrarse a nuevos alineamientos dentro y fuera del país a medida que el mundo entraba en lo que el presidente George W. Bush denominó «un nuevo orden mundial», en el que Estados Unidos gozaba de una hegemonía internacional indiscutida.

Jenkins, P. (pp. 395-400).

En agosto de 1990 se inició la invasión de Kuwait por las tropas de Irak. Bush reaccionó con un mensaje de cuatro puntos que llevaría a la llamada guerra del desierto. En septiembre, el presidente habló a la Cámara de Representantes y al Senado, en sesión conjunta, explicando las razones y el contenido de la entrada en guerra contra Irak. «Este es el primer asalto que se produce contra el orden mundial al que

aspiramos», fueron algunas de sus palabras. Y el Departamento de Estado norte-americano editó ese discurso bajo el título: «hacia un nuevo Orden Mundial». No fue eso todo. El mes de octubre habló el presidente Bush en la Asamblea General de las Naciones Unidas. Se refirió, literalmente, a la creación de un movimiento de opinión «hacia un orden mundial» y, consiguientemente, la posibilidad de un largo periodo de paz, basado en aquél. En julio de 1991, aludió de forma específica, a ese concepto. «Estamos –dijo– ante una seria oportunidad de crear un auténtico orden mundial y que las Naciones Unidas puedan defenderlo, con nuestro apoyo nacional». (...) El sentimiento dominante de la opinión pública en los Estados Unidos puede resumirse así: «¡Basta, con una vez! Una guerra del Irak es suficiente». Las opiniones han ido clarificándose hacia una fuerte corriente de pensamiento, enteramente hostil al intento del presidente Bush de convertir lo sucedido en la guerra del Irak en un mito válido para el futuro. El desafío que los acontecimientos actuales ofrecen a las grandes potencias consiste, esencialmente, en establecer un sistema de auténtica «acción colectiva» para mantener la paz internacional, que evite en el futuro conflictos que destruyan el orden vigente en el ámbito local, regional o mundial. (...) El acento presente [del contexto norteamericano de 1992] se sitúa en hallar una justificación teórica que autorice, de hecho, a la comunidad internacional, a su debido tiempo y de forma efectiva.

De Areíza y Martínez de Rodas, J. M. (1992) “Sobre el Nuevo Orden Mundial y el «Gendarme Universal»”. *Anales de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas*. Conferencia sobre el Nuevo Orden Mundial en Madrid. Texto visible en el volumen nº 70, 1993. (pp. 9-16).
[visitado el 22 de enero de 2022].
https://www.boe.es/biblioteca_juridica/anuarios_derecho/abrir_pdf.php?id=ANU-M-1993-10000900016.

La mañana del 3 de octubre de 1991, Bill Clinton cubrió, por primera vez, su sesión diaria de jogging rodeado de periodistas que sabían que unas horas después anunciaría formalmente su candidatura a la presidencia de Estados Unidos. Desde ese momento, el que entonces era un semidesconocido gobernador de un Estado insignificante no volvió a correr tranquilo. (...) Durante 13 meses justos, Clinton ha ido venciendo obstáculos, ganando admiración, acumulando esperanzas, superando pesadumbres en la campaña electoral más larga y compleja del mundo. Cuando Clinton mencionó su deseo de participar en esa campaña, George Bush parecía un rival imbatible. (...) Los demócratas presentaban un equipo de reservas, entre los que la única ventaja de Bill Clinton era que su carisma personal, su fotogenia, su parecido físico con John Kennedy, su juventud, le permitían, al menos, caer simpático. En su campaña, Clinton sorprendió. Demostró consistencia y paciencia. Resistió los más duros ataques sobre su vida privada que haya tenido que superar ningún otro candidato presidencial antes; supo encontrar los puntos débiles de Bush (la economía), y fue capaz de vincular su imagen a los deseos de cambio de una parte de la sociedad.

Caño, A. “(La batalla por la Casa Blanca) El mensajero del cambio, a las puertas de la capital. Bill Clinton vincula su imagen al deseo de aires nuevos por parte de la sociedad de EEUU” (2 de noviembre de 1992). *EL PAÍS*. [visitado el 7 de marzo de 2022].
https://elpais.com/diario/1992/11/02/internacional/720658811_850215.html?event=go&event_log=go&prod=REGCONTADOR&o=DP7

En el segundo tramo de su mandato la administración, Clinton perfiló un estilo diplomático, ya comentado arriba, que convirtió en el eje de su política exterior: usar los incentivos económicos para inducir el cambio político conforme a los parámetros liberales de Occidente, esto es, la democracia pluripartidista con economía de mercado, o para traer una paz al cabo de un conflicto que siempre aumenta los negocios y es susceptible de desbordarse a las áreas vecinas. El razonamiento estimaba que la apertura económica en países emergentes crearía oportunidades, estimularía la demanda de información y haría ineludible el cambio político. China y Rusia eran los países que más se tenía en mente, pero también México, Ucrania, Bosnia-Herzegovina, Haití o Irlanda del Norte. Al mismo tiempo, esgrimió con profusión el instrumento inverso: las sanciones unilaterales de tipo comercial, financiero o petrolero, o todas a la vez. “ (...) “Independientemente de que algunas de estas crisis pudieran reconducirse, la constatación de que varios países eran nuclearmente "incontrolables" condujo a la administración Clinton a desarrollar el ambicioso proyecto de NMD (...). En enero de 1999 el Departamento de Defensa informó que el escudo antimisiles, más que una versión reducida de la nunca realizada Iniciativa de Defensa Estratégica (popularmente conocida como Guerra de las Galaxias, proyectada por Reagan como un colosal sistema de defensa y contraataque en el espacio y a la que la administración Clinton dio carpeazo definitivo el 14 de mayo de 1993), era una actualización del Tratado ABM soviético-americano. / La NMD debía estar operativa en 2005 y su objetivo era hacer frente, no a un ataque nuclear masivo propio de la Guerra Fría, sino a ataques de los denominados rogue states ("estados bribones"), dotados con cabezas nucleares y vectores capaces de alcanzar territorio de Estados Unidos.

Ortiz de Zárate, R. (BILL CLINTON: Biografía) cap.12-13 (Los límites de la “democracia de mercado” y “Inquietud por la proliferación nuclear: del CTBT a la NMD”). CIDOB (Centro de estudios y Documentación Internacionales a Barcelona / Barcelona Centre for International Affairs). [visitado el 20 de diciembre de 2021]. https://www.cidob.org/biografias_lideres_politicos/america_del_norte/estados_unidos/bill_clinton#15

8.2.3. Los 00's. Asentamiento de los rasgos formales y estéticos del arte activista

“En unos Estados Unidos que vivían los últimos años del conservadurismo republicano ante el que parecía inevitable giro demócrata que se plasmó en las elecciones de 1993, y en una Europa en la que se había derrumbado el muro de Berlín, ciudad que en 1990 pasó a ser la capital de la Alemania reunificada, en la que los regímenes comunistas del Este tomaban un inestable rumbo hacia el capitalismo económico (como lo tomó también, aunque de una manera más frágil, la China de Deng Xiaoping) y en la que eclosionaban movimientos nacionalistas y étnicos hasta entonces sofocados por las dictaduras, la existencia del «otro» se hizo determinante, otro, dentro y fuera de las propias fronteras, que hizo entrar en crisis la hegemonía de la cultura blanca, aquella que en Estados Unidos estaba dominada por el espíritu WASP (White-Anglo-Saxon-Protestant), cultura que había pretendido solucionar o, al menos corregir, la cuestión de las diferencias aplicando lo políticamente correcto.

Este proceso político-social afectó al campo de la creación artística en la medida que fue necesaria la reubicación del arte de las culturas colonizadas, el de las minorías emergentes, el de las áreas periféricas o,

como en el caso de China el de las áreas absolutamente aisladas hasta entonces del sistema (o contrasistema) occidental, reubicación que supuso reconocer, primero, la existencia de ese «otro» múltiple y, luego, su capacidad transgresora y su alteridad.

En este proceso de desterritorialización¹ propio de los últimos años de las décadas de los ochenta y de los noventa habría que distinguir distintos posicionamientos: el institucional, generador de una política de corrección y de reconocimiento de las cuestiones de alteridad y de multiculturalismo a través del diseño de exposiciones y de la programación de eventos culturales, y el posicionamiento intelectual, caracterizado por una actitud teórico-reflexiva potenciadora de discursos y de estrategias muy diversas, defensoras tanto de un nuevo internacionalismo ('new internationalism') entendido desde una perspectiva global como de una necesaria perduración de la diferencia.

Hay que tener en cuenta, sin embargo, que este nuevo internacionalismo, o globalización (...), no implica necesariamente la renuncia a las diferencias, sino la aceptación de esas diferencias en una unidad totalizadora, una unidad que permite que los «otros artistas» sin renunciar a su propia cultura plagada, a la vez, de mestizajes e hibridaciones (afroamericana, nativa, norteamericana, chicana, oriental, etc.) reivindiquen esas diferencias en el mainstream occidental, sistema que, al mismo tiempo, en una especie de círculo cerrado, proyecta su manera de concebir la realidad a las culturas permeables afectadas por este proceso.

La multiculturalidad resultante que, sobre todo, supone una posición ideológica, pero que, sin duda, está contaminada por intereses políticos y económicos, plantea problemas de identidad, alteridad, diferencia, singularidad, enraizamiento, racismo, xenofobia, nacionalismo, etc., problemas todos ellos relacionados, en último término, con la deconstrucción del centralismo moderno.

Guasch Ferrer, A. (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza Forma. (pp. 557-558).

8.2.4. Los 10's. Movimientos sociales e implicación del arte. Era digital y el fenómeno de las redes sociales (RRSS).

“La victoria de Obama en 2008 fue histórica, en el sentido de que llevó a la presidencia a una persona de origen africano. Además, su gobierno se encontró en una singular posición de poder, dado que ambas cámaras del Congreso contaban con amplias mayorías demócratas, poniendo fin a un largo periodo de dominio republicano. Durante un decisivo año, los demócratas disfrutaron de una mayoría en el senado suficiente como para hacer frente a todas las amenazas de obstruccionismo. Los demócratas volvieron al poder en Washington con una gran reclamación, durante mucho tiempo contenida, de nuevas leyes sociales, y obtuvieron varias victorias importantes. En 2009 se aprobó una medida de estímulo de la economía, publicitada como una medida antirrecesión (...). Más histórica aún, no obstante, la aprobación en 2010 de una reforma integral del sistema sanitario, algo que los liberales llevaban persiguiendo desde la época de Roosevelt. Aunque la ley no ofrecía una atención médica universal financiada por el Estado, como en el modelo europeo, sí aspiraba a dar cobertura a todos los

¹ *apud.* [a través de Guasch Ferrer, A.] Papastergiadis, (1995) N. “*And: An Introduction to the Aesthetics of Deterritorialisation*”. Art Design nº 43, Academy, Londres. (pp 6-8).

estadounidenses para finales de la década. Aprobada después de una dura batalla, esta ley reflejaba una nueva predisposición a admitir soluciones socialdemócratas, y puede considerarse una forma de transferencia de riqueza hacia los ciudadanos más pobres.”

Jenkins, P. pp. 444-445.

“Despite all the advancements we have made to explode racial inequalities—advancements that have doubtless cleared the way for Barack Obama’s historic rise to the presidency of the United States—we have a significant way yet to go and on multiple socio-economic fronts before we can actualize true racial transcendence. Highlighting the salient disconnect between the Obama-inspired optimism among African Americans that a race-free society is imminent and the realities on the ground that reveal a decidedly bleaker social and economic outlook, we consider, at once, the pitfalls of postracial thinking as it pertains to African American agency and policy formation to end social inequities and the potential for Obama’s “rhetoric of hope,” (...) to be transformative in material and substantive ways for our most economically vulnerable communities. (...) What will become clear is that we are fundamentally dealing with old ideas that have found new life in the Obama era. The pressing issue at hand is if Obama can “change” or strategically recalibrate this perceived postracial paradigm to attack social inequities that break starkly along racial lines or become a “bound man,” to riff on Shelby Steele’s (2008) convenient phrasing, and become a prisoner of his own “color-blind” rhetoric, reifying the status quo instead of challenging it”.

Ikard, D., Teasley, M. (2010). “Barack Obama and the Politics of Race: The Myth of Postracism in America”. Florida State University, Tallahassee. p. 413. [visitado el 6 de mayo de 2022]. https://www.researchgate.net/publication/249695737_Barack_Obama_and_the_Politics_of_RaceThe_Myth_of_Postracism_in_America

I’ve been a big fan of the band Franz Ferdinand since they first hit the scene in 2003. Stylistically, Franz mixes a pinch of glam rock, a nice serving of post-punk and a bit of dance-punk to create a sound that is irresistibly infectious. The band is undeniably stylish in their fashion and their album artwork which is frequently inspired by Russian Constructivism, one of my biggest inspirations as well. The lyrics of singer Alex Kapranos are witty, charming, and often insightful about human nature. Franz Ferdinand is a band of style and substance. I met the Franz guys at a gig in L.A. a few years ago and mentioned I’d be excited to collaborate if the opportunity should arise. That moment has arrived, and it coincides with a mutual desire to block a certain demagogue from ever arriving at the White House. Until now, Franz Ferdinand has never been overtly political, even though they have been playfully provocative with gender-bending on a song like “Michael.” I’m incredibly proud that Alex reached out to me to collaborate on an image for possibly the band’s first overtly political song “Demagogue.” I listened to the song and considered my thoughts about Trump as a sociopath and a destructive force in politics and society. 1984, with Big Brother and double-speak, came to mind and served as inspirations for the image. Alex Kapranos wrote a fantastic statement to accompany “Demagogue,” to which I need to add nothing. Listen to the song, look at the art, and search your own conscience for where you stand on the politics of fear and division versus the politics of hope and inclusion. If you feel as I do, that Trump is terrible for America and the rest of the world, vote and speak your mind. Every act of moral courage makes a difference.

Shepard. F. (2016). “*Demagogue, for Franz Ferdinand*”. [visitado el 22 de diciembre de 2021]
<https://obeygiant.com/prints/demagogue/>

8.3. Anexo III. Citas relativas al apartado 4º, “*Generaciones de artistas previos*”.

“El arte activista mediático en el contexto estadounidense del periodo altermundista que se dedica a apropiarse de los códigos para resignificarlos está influido por las prácticas de las décadas anteriores y todas ellas se constituyen como una genealogía. Éstas son las prácticas de video guerrilla, el arte activista de los años ochenta y el fenómeno contracultural llamado ‘culture jamming’. Las prácticas más recientes presentan mayor complejidad ya que las formas de producción y distribución son híbridas. Se sitúan a la vez en el marco de las instituciones artísticas, las industrias culturales y los contextos activistas.”

“El activismo es aquel conjunto de prácticas que pretenden visibilizar y solucionar conflictos de cariz social, económico o ecológico entre otros muchos temas. A diferencia de lo que se entiende por arte político, en el arte activista lo político se encuentra en la acción, en la actualización o podemos decir también en la puesta en acto de la obra. Las acciones activistas a veces son urgentes y buscan resultados inmediatos, pero también pueden ser diseñadas para obtener un cambio a largo plazo. Es común que el arte activista no sea un objeto como tal sino un conjunto de procesos que, insertados en un contexto y en un espacio de tiempo, tengan por finalidad alcanzar un determinado efecto. Las acciones artísticas cuyos objetivos tratan de intervenir en los medios de comunicación causan efectos que viajan en dos direcciones: por un lado, deconstruyen la propia articulación del lenguaje mediático y, por otro, se visibilizan otros imaginarios posibles. Las acciones artístico activistas interpelan a las figuras del poder, las cuales se enuncian a sí mismas como las únicas legitimadas, como también interpelan al público”.

Fraj Herranz, E. (3 de junio de 2016) *Genealogías del Arte Activista Mediático en el Contexto de Estados Unidos*”. ASRI (Arte y Sociedad – Revista de Investigación) – Universidad de Barcelona, núm. 11.

8.3.1. Artistas individuales

Los fotomontadores, pero también artistas de otras disciplinas de vanguardia, utilizaron su obra para hablar de una época convulsa, para denunciar abusos, para secundar posiciones ideológicas, para anunciar y reflejar una crisis que dio un vuelco profundo al mundo. Los fotomontajes no solo narraban a través de signos, sino sobre todo a través de los elementos que aparecían en la composición final. Su carácter propagandístico hizo que tuviesen una gran repercusión, convirtiéndolos en buenos comunicadores de masas. El fotomontaje pretendía reflejar los puntos de vista de sus montadores, sus sensaciones, la lectura que del mundo hacían. Nada que ver con el trabajo de los censores de la prensa durante las dos grandes guerras.

John Heartfield, el Montador, el dadaísta, utilizó su obra para reivindicar, para denunciar la política nazi que avanzaba de manera escalofriante. Empezó su reivindicación britanizando su nombre, en origen Helmut Herzfeld, en señal de repulsa ante la propaganda gubernamental alemana de odio contra los británicos —"Dios castigue a Inglaterra" fue el saludo xenófobo que popularizaron—. Empezó a trabajar con George Grosz, realizando collages que denunciaban primero la Gran Guerra y más tarde la República de Weimar, responsable de sofocar la revolución de noviembre de 1918. En 1920 se dedicó en exclusiva al fotomontaje. En su trabajo utilizaba las fotografías de manera que no perdiesen su significado original, pero creando un nuevo mensaje fruto de la yuxtaposición. La simplicidad de las imágenes utilizadas hacía que el mensaje fuese entendido por el gran público."

"John Heartfield y la actualidad de su discurso: Madrid, 1936" (2011). [visitado el 12 de abril de 2022].
<https://otrasrelecturas.com/2011/12/18/john-heartfield-y-la-actualidad-de-su-discurso-madrid-1936/>

*"(trad.) (...) Nuestros cuerpos, la carne y la sangre de todo ello, han dado paso a representaciones: figuras que retozan en las pantallas de televisión, cine y ordenador. (...) Pero para aquellos que trabajan con números, estamos literalmente en el dinero, ya que las encuestas se han convertido en nuestra medida; la forma en que estamos hechos para contar o no. Y para aquellos que entienden cómo las imágenes y las palabras dan forma al consenso, somos objetivos inmóviles que esperan ser activados y desactivados por las implacables seducciones del control remoto. Somos una prueba semiviviente de que la cámara de video ha reemplazado al espejo como el reflejo elegido. Entonces, ¿qué significa todo esto y qué se puede hacer al respecto? Si experimentamos la vida sólo a través de los filtros de categorizaciones rígidas y oposiciones binarias, las cosas definitivamente seguirán como siempre. El bien luchará contra el mal. La objetividad será entronizada y la "política" sospechosa. **El arte será alto y la cultura popular baja.** Pero, ¿qué significan estos términos? ¿Cómo podemos comenzar a cuestionar estos estereotipos de heroísmo y villanía? ¿Y qué es la objetividad, ese sitio salvaje y loco, sin valor, ubicado en ningún sitio cerca de las opiniones y los deseos? ¿Y no es hora de que nos demos cuenta de que hay una política en cada conversación que tenemos, cada trato que hacemos, cada rostro que besamos? ¿Y el arte? Puede definirse como la capacidad, a través de medios visuales, verbales, gestuales y musicales, de objetivar la propia experiencia del mundo: mostrar y contar, a través de una especie de taquigrafía elocuente, cómo se siente estar vivo. Y, por supuesto, una obra de arte también puede ser una mercancía potencial, un recipiente de intercambio y especulación financiera. ¿Pero la llamada cultura popular no tiene la capacidad de hacer algunas de las mismas cosas: encapsular en un gesto, ¿una risa, un gancho melódico genial, una narrativa poderosa, los mismos momentos tenuemente evocadores, las mismas visiones fugitivas? (...)".*

Kruger, B. (1994) "Remote Control: Power, Cultures, and the World of Appearances". MIT Press. pp. 5-6.

The most provocative American art of the present is situated at such a crossing —of institutions of art and political economy, of representations of sexual identity and social life. More, it assumes its purpose to be so sited, to lay in wait for these discourses so as to riddle and expose them or to seduce and lead them astray. Its primary concern is not with the traditional or modernist pro- pieties of art —with refinement of style or innovation of form, aesthetic sublimity or ontological reflection on art as such. And though it is aligned with the critique of the institution of art based on the presentational strategies of the Duchampian readymade, it is not involved, as its minimalist antecedents were, with an epis- temological investigation of the object or a phenomenological in- quiry into subjective response. In short, this work does not bracket art

for formal or perceptual experiment but rather seeks out its affiliations with other practices (in the culture industry and else- where); it also tends to conceive of its subject differently.

The artists active in this work (Martha Rosier, Sherrie Levine, Dara Birnbaum, Barbara Kruger, Louise Lawler, Allan McCollum, Enny Holzer, Krzysztof Wodiczko...) use many different forms of production and modes of address (photo-text collage, constructed or projected photographs, videotapes, critical texts, appropriated, arranged or surrogate art works, etc.), and yet they are alike in this: each treats the public space, social representation or artistic language in which he or she intervenes as both a target and a weapon. This shift in practice entails a shift in position: the artist becomes a manipulator of signs more than a producer of art objects, and the viewer an active reader of messages rather than a passive contemplator of the aesthetic or consumer of the spectacular

Foster, H. (1985) "Recordings. Art, Spectacle, Cultural Politics". Bay Press. pp. 99-100.

8.3.2. Colectivos de artistas

The dismantling of the progressive economic and cultural changes of the 1960's began in earnest in the 1980, and Group Material's overall Project was imagined in this period of attempted historical erasure. (...) Beginning to remembering how embattled the Left was in the 1980s, and to thinking retrospectively about the impact and importance of the trenchant and timely work of the Group Material, the New York based collective active from 1979 to 1996. The relevance of Group Material's use of artistic and activist strategies, and how their practice might disrupt current narratives of the social turn. (...) Like all good art practices, group Material's seems utterly contemporary. It can be discussed in any number of ways: as a collective rather than an individual practice, as activists and 'brand hackers', as a clever employment of postmodernist theory and of their innovations as artists working curatorially. The group's projects foreshadowed the 'social turn' in recent art, as well as 'relational', 'context' or 'participatory' practices, and especially the production of critically oriented installations in Museum exhibitions and biennials. But Group Material seems curiously absent from recent discussions about contemporary art (...). Group Material's most significant legacy is the processes that their work produced, and the discursiveness that became crucial to their projects' different forms and contexts. Group Material began as a group of artists, all interested in social issues and in – that 1980s concept – the 'politics of representation'. There were between ten and thirteen members at first, but during the second year this unwieldy number fell to three".

Green, A. (2011) "Citizen Artists: Group Material", The University of Chicago Press. (pp. 17-25) De la revista *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*. N° 26 (primavera de 2011). p. 17. (visitado el 20 de mayo de 2022).
<https://www.jstor.org/stable/10.1086/659292?read-now=1&refreqid=excelsior%3A2b826f4f21b226332b61cda24e5f725a&seq=4>

Gran Fury purposefully intervened into public and advertising spaces to disrupt the flow of normal thoughts with their own agenda. Notably, most of their work was directly exhibited to the public outside of traditional art spaces through fliers, posters, and billboards. They often recycled their own images and texts to circulate their message beyond its initial viewers

The collective produced some controversial pieces, most notably the Kissing Doesn't Kill bus poster, for which they received the Municipal Art Society of New York's Brendan Gill Prize in 1990, as well as The Pope Piece and Sexism Rears Its Unprotected Head, which were seized by Italian customs but eventually exhibited at the 44th Venice Biennale. With controversy, the artwork took on another life through the media, thus circulating a message far beyond its initial space. Gran Fury also received the International Center of Photography Design Award for their work at the Seventh Annual Infinity Awards in 1991.

By the mid-1990s the atmosphere surrounding the AIDS epidemic had changed and according to Gran Fury's final piece, Good Luck . . . Miss You, Gran Fury, produced in 1995, their original strategies where "unable to communicate the complexities of AIDS issues" at that time.

Slezak Karas, L. (2008). "Gran Fury Collection: 1987-1995". The New York Public Library Humanities and Social Sciences Library Manuscripts and Archives Division. pp.4-7.

8.3.3. Análisis de las tendencias artísticas y formales

Sería injusto y poco apropiado afirmar que todos los artistas vistos en los puntos 4.1 y 4.2 son fieles como referentes de Shepard Fairey. Lo que sí sostengo a partir de la hipótesis planteada en la presentación del trabajo y el estado de la cuestión es que ciertamente algunas de estas manifestaciones, unas más que otras que tienen contenido que puede haber influenciado a Shepard Fairey.

Kruger, Conal y Gran Fury, probablemente los que más influencia han tenido a nivel gráfico. Hace falta recordar que Kruger estuvo formada y empezó a realizar sus primeras manifestaciones de arte activista politizado cuando trabajaba en el ámbito del diseño gráfico, de producto y de revista. Fue una mujer que tenía altísimos y buenísimos conocimientos del diseño, de la yuxtaposición de imágenes, del *collage* (y aún más si, en términos técnicos, por la tecnología más analógica del momento), y del diseño de carácter publicitario, o bien periodístico, que se reflejan en su obra que marcó un antes y un después en la historia del arte. Es también obligatorio anotar sus similitudes con los fotomontajes de Heartfield, que remitiéndome a lo que podríamos llamar tecnología analógica o proto-digital de los ochenta, tiene mucho sentido que se usara esta técnica artística como recurso metafórico de las '*layers*' (capas), que exportadas en términos de soporte artístico (material), podría ser que tuviese connotaciones de refuerzo, relectura y reinención de un presente con el que Kruger no convivía de manera simpaticante. El collage es una técnica que permite al artista ocultar y mostrar unas selecciones, y en el caso de Kruger se hace palpable con las imágenes que escoge (que, o bien relatan un mundo ideal o un mundo catastrófico sin remedio). Por lo que hace al mensaje que elige por sus manifestaciones artísticas, son eslóganes (que Fairey emplea el uso de estas frases publicitarias de fin político o comercial) que buscan una interacción con el espectador. Al apropiarse de espacios normalmente reservados para publicidades que apelan al capitalismo salvaje y plantean un individualismo separatista, Kruger rompe o revierte el sentido contextual y semiótico de dichas ubicaciones, creando así, una nueva situación que contempla puntos de vista que deberían ser abordados en el presente en que se tratan.

El hecho de escoger voluntaria y deliberadamente una estética (obviando teorías del color o técnicas de máquetin posibles) que recuerda más de la cuenta al cartelismo soviético o el constructivismo ruso de la segunda década del siglo XX no es casualidad. Es un acto de posicionamiento que contempla todos los aspectos a favor de la contra-cultura, y aún más por aquellos disidentes o comunistas que en épocas reaganianas fueron tachados de 'inadaptados' y 'rebeldes', cuartándoles libertades.

Por lo que hace a Robbie Conal, las similitudes son indiscutibles. De hecho, podría parecer que Fairey es un gran admirador suyo (que sí lo es), pero que haya pretendido seguir, incluso copiar el recorrido que Conal empezó a los ochenta. Al no ser así, nos queda la idea que vemos reflejada en la propia obra de Conal, como si fuera un testimonio, con unos mensajes claros y concisos, con unas series de temática social y con un concepto del colectivismo que va mucho más allá de un grupo cerrado. Los formatos que se usan son formatos propios del movimiento obrero que ya se produjo en el siglo XVIII. Los pasquines, esta vez –y con la posmodernidad– se ensancharon o disminuyeron, convirtiéndose en carteles (en el caso de Conal) y en pegatinas (en la obra primeriza de Fairey), respectivamente.

Claramente se puede ver la influencia del constructivismo ruso en cierto modo, pero Conal no usa el fotomontaje ni suele añadir más de un plano a sus creaciones. Las narraciones de Conal son unilaterales (por lo que al izquierdismo se refiere) y son lineales, con una pesada carga política. Los agentes transmisores del contenido que el artista elige, manipula y exagera; como bien serían el uso de un dibujo satírico hiperrealista en contradicción –y a la vez, en diálogo– con los fondos lisos, son agentes que fomentan visualmente el discurso de la transgresión y la propia contradicción del sistema en el que estaban (y estamos insertados).

Por lo que a Gran Fury refiere, tenemos que destacar obligatoriamente su posicionamiento denunciativo que tuvieron en la Bienal de Venecia de 1990. Cuando retaron y acusaron a la iglesia católica de ser una agente retrógrada en la sociedad por su inflexibilidad a la hora de usar el preservativo como método anticonceptivo, supuso un *statement* que generó una altísima polémica). En Fairey no encontramos recurrentemente temas relativos a la sanidad (a excepción de sus colaboraciones con institutos médicos que tratan la enfermedad que padece, diabetes). Las tendencias artísticas concluyen con una inclinación por el uso de colores llanos, pero altamente visuales, como p.ej., el amarillo. Es interesante ver como Fairey usa el elemento figurativo para hacer su mensaje mucho más comprensible y amable.

8.4. Anexo IV. Citas relativas al apartado 5º, “El caso de Shepard Fairey”

8.4.1. Biografía y primeros años. Entornos de creación e influencias

“La primera escena aparece en Estados Unidos, concretamente en Filadelfia (...) 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.”

Amaro Murillo, G. (2018) “Del grafiti al Street Art”. Trabajo de fin de Grado, Universidad del País Vasco. Repositorio ADDI EHU (Artxibo Digitala Ikerketa eta Irakaskuntza), p.4.
[visitado el 5 de abril de 2022]
https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/30038/TFG_Amaro.pdf?se

“(autenticidad) Incluso en la más perfecta de las reproducciones una cosa queda fuera de ella: el aquí y el ahora de la obra de arte, su existencia única en el lugar donde se encuentra. La historia a la que una obra de arte ha

estado sometida a lo largo de su permanencia es algo que atañe exclusivamente a ésta, su existencia única. Dentro de esta historia se encuentran lo mismo las transformaciones que ha sufrido en su estructura física a lo largo del tiempo que las cambiantes condiciones de propiedad en las que haya podido estar. (...) El concepto de autenticidad del original está constituido por su aquí y ahora; sobre éstos descansa a su vez la idea de una tradición que habría conducido a ese objeto como idéntico a sí mismo hasta el día de hoy. 'Todo ámbito de la autenticidad escapa a la reproductibilidad técnica', y por supuesto, no sólo a esta. Mientras lo auténtico mantiene su plena autoridad frente a la reproducción manual, a la que por lo regular se califica de falsificación, no puede hacerlo en cambio frente a la reproducción técnica. La razón de esto es doble. En primer lugar, la reproducción técnica resulta más independiente del original que la reproducción manual. Ella puede, por ejemplo, resaltar en la fotografía aspectos del original que son asequibles a la lente, con su capacidad de elegir arbitrariamente un punto de vista, y que no lo son al ojo humano; puede igualmente, con la ayuda de algunos procedimientos como la ampliación o el uso del retardador, atrapar imágenes que escapan completamente a la visión natural. Esto por una parte. Puede además, por otra, poner la réplica del original en ubicaciones que son inalcanzables para el original. Hace, sobre todo, que ella esté en posibilidad de acercarse al receptor, se en forma de fotografía o de una reproducción de sonido grabada en disco".

Benjamin, W. (1936) "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". [consultado el 4 de febrero de 2022 vía monoskop.org] p.39.
https://monoskop.org/images/9/99/Benjamin_Walter_La_obra_de_arte_en_la_epoca_de_su_reproductibilidad_tecnica.pdf

"Theories of design authorship, first developed and debated in the mid-1990s. (...) Help to define a new paradigm for designers' enlarged sense of agency. Prior to this era, however, public discourse had long been enlivened by graphic designers and visual artists who harnessed their creative skills and ideas to political, social and cultural issues. Besides a critically informed practice combining writing, de signing and self-publishing, designers as authors have engaged the public through self-initiated, rhetorically-charged, cause-related messages over much of the twentieth cen tury and into the new millennium"

"Partly enabled by technological advances (desktop computers, printers, Postscript® soft- ware), partly by the convergence of discursive methodologies (image-making, designing, writing, publishing), and partly by the influence of avant-garde philosophies (post- modernism, post-structuralism, deconstructionism), a more holistic breed of designer emerged as a result of design authorship's tenets. To examine the intentions and motiva- tions of designers who initiate their own messages, rhetorical aspects of communication must also be considered, as "the degree of authorship in graphic design is expanded when designers have the ability to negotiate discursive functions into carefully re- examined expressive patterns and graphic mediums. (...) They (refiriéndose a Fairey y a Lorraine Schneider, a través de una comparación del póster para Obama y la célebre obra de 'War is not healthy for children and other Living Things", respectivamente) represent two different eras of political activism, and employ different strategies of rhetoric, media, process and dissemination. Both are iconic works of design authorship – for different, perhaps even opposite, reasons. Each artifact can be identified with its designer, its author. But by applying Walter Benjamin's 'the author as producer' and Roland Barthes' 'death of the author' models, as well as contemporary research into design authorship, we can see how the posters acquired their own cultural identities separate from that of their creators, while also allowing for intellectual attribution beyond the designer-authors. Benjamin asserted that authors aligning their production with proletariat class struggle would lose their autonomy, but gain a politically correct position. (Benjamin 1934) Barthes went further by arguing that the consumption of a text by a reader signifies the demise of the author; as a scriptor, the writer merely channels language that is interpreted by read- ers. (Barthes 1967) Substitute designer or artist for author and graphic image for text, and the principles still apply."

Mccarthy, S. (2012). *Designer as Author Activist: A model for Engagement*. Design Research Society, Digital Library.
https://dl.designresearchsociety.org/drs-conference-papers/drs2012/researchpapers/86/?utm_source=dl.designresearchsociety.org%2Fdrs-conference-papers%2Fdrs2012%2Fresearchpapers%2F86&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages [visitado el 27 de enero de 2022].

My introduction to stickers as graffiti was not through the aerosol art graffiti scene. I grew up in South Carolina where graffiti was non-existent (...). I did, however, start to notice skateboard and punk rock stickers here and there as soon as I took interest in these two things at the beginning of 1984. Since my friends were into punk and skateboarding as passing fads (only momentarily distracting them from their paths as respectable preps), I found sticker sightings an encouraging sign that there were more dedicated proponents of punk and skate culture lurking somewhere in the city. Stickers were evidence that I wasn't living in a total void. I wanted stickers as badges of my culture.

At first, I would just buy skate stickers and put them on my stuff. I couldn't even figure out how to get punk stickers, so I learned how to draw all the band logos. Then my mom bought a copier for the business she ran out of our house. It was on. I could copy graphics from my skate mags and album covers onto Crack 'n' Peel and make my own stickers. Pretty soon, everything I owned was covered with them. At the same time, I was making paper-cut stencils of skate and band logos for spray paint and silk-screen application. These activities continued through high school, less as a way to make art than as a way to avoid actually having to pay for stickers and t-shirts, many of which were not available in South Carolina anyway. Besides, my parents had expressed their dislike of anything skate- or punk-related, and would provide no financial support for additions to my wardrobe in these categories.

In 1988, I moved to Providence, Rhode Island, to attend the Rhode Island School of Design. I immediately linked up with all the punks and skaters. Stencils and stickers were business as usual, but with the addition of some more personalized alterations of the graphics I would rip off. Providence had a tremendous art and music scene compared to what I was used to, and stickers were everywhere. There were tons of band stickers, political cause stickers (mostly college activism), and, most interesting to me, a few art stickers and "hello my name is" tag stickers. A lot of the art stickers beckoned the question: "What is this about?" The tag stickers made me want to know whom the pseudonyms belonged to. It was at this point that I began to ponder the sticker as a means of expression and communication for an individual, instead of just representing a band, company, or movement.

Fairey, S. (2009). "Obey Supply & Demand. The art of Shepard Fairey (1989-2009, twenty years of propaganda)". Rizzoli International Publications, p. 17.

8.4.2. Establecimiento de la figura Fairey. *André the Giant has a Posse/Obey Giant*.

I became obsessed with the sticking them everywhere, both as a way to be mischievous and also put something out in the world anonymously that I could still call my own. Just as I had been made curious by many of the stickers I'd seen, I now had my own sticker to taunt and/or stimulate the public. The sticker takeover of Providence only took that summer. The next fall, the local indie paper printed a picture of the sticker, offering a reward to the person who could reveal its source and meaning. The sticker campaign had worked so quickly locally that I decided to stroke out for Boston and New York, both within driving distance. The ball had begun to roll, but the amazing thing is that almost lacked the self—confidence to try to put something of my own out there. I didn't even think I could make an impact in Providence, and it's somewhat of a fluke that the Giant sticker stimulated me to try. However, once the domino fell, I was addicted and had my sights set on world domination through stickers.

Fairey, S. (2009). *"Obey Supply & Demand. The art of Shepard Fairey (1989-2009, twenty years of propaganda)"*. Rizzoli International Publications, p. 18.

"In 1989, when I first began the Obey Giant campaign, which was originally just a sticker that said "Andre the Giant has a Posse," I thought it would only be a few weeks of mischief. At first, I was only thinking about the response from my clique of art school and skateboard friends. The fact that a larger segment of the public would not only notice but investigate the unexplained appearance of the stickers was something I had not contemplated. When I started to see reactions and consider the sociological forces at work surrounding the use of public space and the insertion of a very eye-catching but ambiguous image, I began to think there was the potential to create a phenomenon. At the time, I thought about all this in purely hypothetical terms because I didn't think I had the resources to create the kind of image saturation it would require to make it a reality anywhere other than Providence, Rhode Island. I became obsessed with the idea of spreading the image further and was surprised by how many people were willing to spread the stickers to other cities based on the template established in Providence or an explanation of the concept. I think a lot of people liked the idea of "fucking with the program" in a society dominated by corporate imagery. The stickers were a rebellious wrench in the spokes, a disruption of the semiotics of consumption. Eventually, five years or so in, the stickers spread enough for national media to notice. I considered the coup successful at that point. Now that I make posters and t-shirts that are for sale, some people consider the entire project invalidated. I don't think a lot of people consider that it costs a lot of money to produce posters and stickers that are sacrificed to the street."

Fernández Quesada, B. (1999). *"Nuevos lugares de Intención: Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales: Estados Unidos 1965-1999"*. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes. pp. 18-23.

Manifiesto OBEY GIANT

The FIRST AIM OF PHENOMENOLOGY is to reawaken a sense of wonder about one's environment. The obey sticker attempts to stimulate curiosity and bring people to question both the sticker and their relationship with their surroundings. Because people are not used to seeing advertisements or propaganda for which the product or motive is not obvious, frequent and novel encounters with the

sticker provoke thought and possible frustration, nevertheless revitalizing the viewer's perception and attention to detail. The sticker has no meaning but exists only to cause people to react, to contemplate and search for meaning in the sticker. Because OBEY has no actual meaning, the various reactions and interpretations of those who view it reflect their personality and the nature of their sensibilities.

Many people who are familiar with the sticker find the image itself amusing, recognizing it as nonsensical, and are able to derive straightforward visual pleasure without burdening themselves with an explanation. The PARANOID OR CONSERVATIVE VIEWER however may be confused by the sticker's persistent presence and condemn it as an underground cult with subversive intentions. Many stickers have been peeled down by people who were annoyed by them, considering them an eye sore and an act of petty vandalism, which is ironic considering the number of commercial graphic images everyone in American society is assaulted with daily.

Another phenomenon the sticker has brought to light is the trendy and CONSPICUOUSLY CONSUMPTIVE nature of many members of society. For those who have been surrounded by the sticker, its familiarity and cultural resonance is comforting and owning a sticker provides a souvenir or keepsake, a memento. People have often demanded the sticker merely because they have seen it everywhere and possessing a sticker provides a sense of belonging. The Giant sticker seems mostly to be embraced by those who are (or at least want to seem to be) rebellious. Even though these people may not know the meaning of the sticker, they enjoy its slightly disruptive underground quality and wish to contribute to the furthering of its humorous and absurd presence which seems to somehow be antiestablishment/ societal convention. Giant stickers are both embraced and rejected, the reason behind which, upon examination reflects the psyche of the viewer. Whether the reaction be positive or negative, the stickers existence is worthy as long as it causes people to consider the details and meanings of their surroundings. In the name of fun and observation.

-Shepard Fairey, 1990

8.4.3. Producción artística para los movimientos sociales

“For the longest time, art in its visual form has only been seen in galleries, museums and enclosed spaces where people expect it to be. And that's how it always was, up until artists began to find another medium to display their art: the streets. When street art first began, it was only seen as an act of vandalism. It has been and still is discredited by other visual artists and art critics. Heck, street artists are rarely featured in art history books at all. In this article, I am going to write about one of the most infamous street artists of all time, Shepard Fairey. Although street art is often criticized for being a form of vandalism rather than an art form, Shepard Fairey's art as a whole has created not only a social movement in itself but also has a deeper, more contextual meaning to explore. (...) Fairey created a social experiment with his artwork.

It wasn't about the sticker itself, because the OBEY sticker has no meaning. It's about the various reactions people have when they view it, and how it reflects on their individual personalities. For example, someone who admires the image for what it is will observe it and not question its existence. But the more conservative or paranoid viewer, will be confused by its existence and question why it is there and see it as an underground cult with rebellious intentions.

This brings us to the next analysis of Fairey's artwork, and street art in general. How a huge part of society sees street art as careless, reckless, acts of vandalism. To Fairey, it's almost ironic how people take down street art and peel away his stickers because they're seen as an “eyesore” when in reality, Americans

are forced to look at numerous amounts of commercial graphic images every day. In an interview, Fairey stated, “To some people street art is vandalism, to others it’s gentrification, and either of those could be considered more legit than the other depending on your perspective.”

Lucero, S. (2018). “Shepard Fairey and the Phenomenon of Street Art”. MEDIUM. [visitado 11 de mayo de 2022]. <https://medium.com/@sageandrage/shepard-fairey-and-the-phenomenon-of-street-art-695cb5e74395>

When Rolling Stone approached me about doing a portrait of Greta Thunberg for their cover, I was excited because the climate crisis and environmental destruction are issues I focus on in my work. I think Greta Thunberg is incredibly compelling and a great role model for all people and Rolling Stone is a source of excellent journalism and should be supported. The Coronavirus is deservedly getting the majority of our attention and anxiety right now. Still, I think it is important to point out that the virus has illuminated deficiencies in our systems. It has created turmoil, and all of this is a warning for the devastating collapse of eco-systems and other structures we need to remain stable to avoid global chaos that will happen if we fail to address climate change. We only have one planet, and I’m proud and grateful that Greta Thunberg has shown so much drive and courage standing up for it!”

Fairey, S. (2020) “New Cover for Rolling Stone – Greta Thunberg!” OBEYGLANT. [visitado el 8 de enero de 2022] <https://obeygiant.com/greta-for-rolling-stone/>

8.4.4. Campaña ‘Hope’ para Barack Obama

En el 2008, Shepard Fairey se apropió de una foto de Barack Obama que fue tomada por la Associated Press (A.P.) para crear su famosa imagen de “Hope” del entonces candidato presidencial. En el 2009, Fairey presentó una demanda preventiva en contra de la A.P., pidiendo que la corte le brindara protección en contra de cualquier acusación de infracción de derechos de autor en base del uso justo. Se considera uso justo copiar material protegido para propósitos “transformativos” limitados como la crítica, parodia, o comentario. Fairey reconoció que su imagen se basa en la fotografía tomada por el fotógrafo Mannie García de la A.P. en el 2006. La A.P. sostuvo que cualquier uso de la fotografía requiere permiso previo y pidieron que se les diera crédito y compensación.

Anthony T. Falzone, director ejecutivo del Proyecto Uso Justo (Fair Use Project) y uno de los abogados de Fairey, dijo que Fairey solo uso la imagen original como una referencia, transformándola a una “imagen visualmente impactante, abstracta e idealizada que creo un nuevo significado poderoso y comunica un mensaje radicalmente diferente.” Paul Colford, vocero de la A.P., dijo, “[La A.P. estaba] decepcionada por la petición no prevista de Shepard Fairey y su empresa, y por su incapacidad de reconocer los derechos de los fotógrafos y su trabajo.” Mannie García argumentó que, de acuerdo con su contrato en aquel tiempo, los derechos de autor en realidad le pertenece a él y no a la A.P. García comentó, “No apruebo que las personas tomen cosas solamente

porque pueden... Pero en este caso creo que es una situación muy singular... si olvidamos el tema legal, estoy muy orgulloso de la fotografía y de lo que Fairey logro hacer artísticamente con ella, como también el impacto que ha tenido.

Después de dos años en corte, Shepard Fairey y la A.P. resolvieron el caso con un acuerdo financiero no revelado. Fairey también cedió uso justo a cualquier otra foto de la A.P., y ambos acordaron compartir los derechos para hacer posters y mercancía basada en la imagen "Hope."

ETHICS UNWRAPPED [consultado el 20 de mayo de 2022],
<https://ethicsunwrapped.utexas.edu/case-study/appropriating-hope?lang=es>.