

De vándalo a artista: Banksy

From Vandal to Artist: Banksy

David Moriente

Universitat Internacional de Catalunya

Fecha de recepción: 6 de diciembre de 2015

Fecha de aceptación: 13 de marzo de 2016

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte

vol. 27, 2015, pp. 31-52

ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<http://dx.doi.org/10.15366/anuario2015.002>

RESUMEN

Desde antiguo, escribir en las paredes –graffiti– se ha interpretado como una forma de vandalismo cuando no de iconoclastia, sin embargo, el graffiti moderno surgido a finales de los años sesenta en Filadelfia se ha considerado como un modo de hacer arte. Años después, principalmente en los suburbios de Nueva York, la emergente cultura del hip hop junto al graffiti dio lugar al primer arte callejero, extendido mundialmente y que ha llegado a configurarse como una práctica urbana bien conocida en Europa en los años noventa. Bajo el apodo de “Banksy”, el artista británico ha revolucionado la práctica del arte callejero en tanto que intervención política en la ciudad; de modo irónico, probablemente sea el artista callejero más conocido a pesar de su ocultarse con una máscara. Mediante el análisis del falso documental *Exit Through the Gift Shop* (2010) y del “Bemusement Park” (parque desconcertante) *Dismaland* (2015), la primera incursión de Banksy en el comisariado de una exposición colectiva, este artículo muestra cómo, a pesar de sus diferencias en cuanto al formato, las dos piezas comparten un mismo objetivo. Ambas se enfrentan al centro mismo de la cultura visual mediante el cuestionamiento de conceptos tales como los de original y autenticidad en la era del neoliberalismo y de las sociedades posmodernas.

PALABRAS CLAVE

Banksy. Vandalismo. Apropiacionismo. Graffiti. Arte callejero. Arte contemporáneo. Ideología en el arte.

ABSTRACT

For ages writing on the walls –graffiti– has been interpreted as a form of vandalism and even iconoclasm, but modern graffiti, as it emerged in the late 1960s in Philadelphia, has come to be considered an art form. Several years after the '60s, mainly in the peripheral districts of New York, emerging hip hop culture combined with graffiti and resulted in original street art, which spread worldwide, and configured an urban practice well known in Europe by the 1990s. Under the moniker “Banksy”, this anonymous British artist has revolutionized the way street art is interpreted, as not only artistic practice but also urban political intervention. Ironically, he is probably the most famous street artist, though his identity is hidden behind a hood and mask. By analyzing Banksy’s fake-documentary film *Exit Through the Gift Shop* (2010) and the so-called “Bemusement Park” *Dismaland* (2015) Banksy’s first attempt to curate a collective exhibition, this article posits that despite their differences in format, they share a common goal. In the age of neo-liberalism and postmodernist societies, both pieces challenge the very core of visual culture by questioning ideas of originality and authenticity.

KEY WORDS

Banksy. Iconoclasm. Vandalism. Appropriation art. Graffiti. Street art. Contemporary art. Ideology in arts.

Graffiti is not the lowest form of art... Some people become vandals because they want to make the world a better looking place.

Banksy

In a world saturated with high-priced corporate imagery, beyond just having a charming aesthetic, the stencil is a cheap and effective way for an artist or activist to put their work in front of the public and level the playing field.

Shepard Fairey

Introducción

El 14 de mayo de 1954 se firmó en La Haya la *Convention for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict*; en sus prolegómenos se reconocía que los bienes culturales habían sufrido daños irreparables en las últimas guerras y que, a consecuencia de la modernización de las técnicas bélicas, estos estaban cada vez más amenazados de destrucción¹. Más de medio siglo después de esta rúbrica, los historiadores han registrado los apogeos y caídas de variados regímenes, del mismo modo que la subsiguiente eliminación de componentes configuradores del carácter icónico-simbólico del poder, como pueden ser los monumentos. Pero simultáneamente, los historiadores también tratan de situar el alcance teórico de estas acciones en un contexto donde se han fragmentado los grandes relatos lyotardianos en toda una pléyade de microrrelatos², mientras que la *geopolítica de la realidad* (por formular esta situación de un modo provisional) está sometida a las dinámicas tensiones entre la modernidad y la posmodernidad que impiden una interpretación más ajustada. Episodios que redundan en la volátil legibilidad del artefacto cultural y en su inconsistencia material son las recientes demoliciones acaecidas en la ciudad de Palmira por el autodenominado Estado Islámico (ISIS o DAESH, según la fuente) o, anteriormente, la voladura de los Budas de Bāmiyān (Afganistán) perpetrada por los talibanes en 2001. Sea como fuere, la incomprensión de estos actos –ya sean terrorismo cultural, iconoclastia plural o destrucción selectiva de patrimonio– no amortigua la dureza del antagonismo entre dos tradiciones que corresponden a sendas cosmovisiones de lazos unívocos y excluyentes: la de la imagen contra la de la palabra. Hans Belting explica este choque cultural con los nexos de la prohibición de creación de imágenes y el sometimiento de la mirada originados en el judaísmo (y prolongados en el islam), con el motivo de que “las imágenes sólo podían viciar la pureza de la revelación, que excluía toda presencia antropomorfa de Dios”³ (fig. 1).

La iconoclastia y el vandalismo son ideas que se han mantenido en las cercanías conceptuales del arte y la arquitectura, si no directamente relacionadas con su producción⁴. Habría que recordar que el concepto de patrimonio es también una construcción cultural y que, como tal, ha mutado con el devenir histórico, es decir, ha evolucionado diacrónica y sincrónicamente la noción de lo que debía conservarse o no. De este modo, en la mayoría de los casos, quienes han ostentado el poder en cualquier otro contexto temporal han procurado eliminar todo aquel patrimonio o memoria de lo que pudiera entorpecer la reescritura con-

¹ Cf. UNESCO, “Final act of the Intergovernmental Conference on the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict, The Hague, 1954”, Unesco Archives [en línea], <http://unesdoc.unesco.org/images/0008/000824/082464mb.pdf> [en línea] [Consulta: 10 de diciembre de 2015]. El texto del convenio firmado está traducido al español, francés y ruso. Sobre la aplicación de este reglamento jurídico internacional en el ámbito de una problemática específica reciente, las Guerras Yugoslavas (1991-2001), véase el estudio de Margarita BADENES, *La protección de los bienes culturales durante los conflictos armados. Especial referencia al conflicto armado en el territorio de la antigua Yugoslavia*, Valencia, Universitat de València, 2005.

² Khachig TOLOLYAN, “Cultural Narratives and Motivation of the Terrorism”, en D. C. Rapoport (ed.), *Inside Terrorist Organizations*, Nueva York, Columbia University Press, 1988, pp. 218-221.

³ Hans BELTING, *Florença y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*, Madrid, Akal, 2008, p. 57.

⁴ Pese a ser un asunto, como argumenta Dario Gamboni, que la mayoría de los historiadores del arte han optado por soslayar, cf. Dario GAMBONI, *La destrucción del arte. Iconoclastia y vandalismo desde la Revolución Francesa*, Madrid, Cátedra, 2014, p. 21.



Fig. 1. Puesto de venta de imágenes en Estambul, 2005.

forma a los acontecimientos venideros. Como ejemplo de supresión icónica, se pueden citar el conveniente borrado de los adversarios de Stalin en las memorias oficiales –los casos de León Trotski o el director de policía Nikolái Yezhov son los más conocidos⁵–, o la responsabilidad de Gustave Courbet en el derribo de la columna de la Place Vendôme durante el período de la Comuna de París⁶.

En el presente texto se propone una panorámica donde se reflexiona sobre el vandalismo y la iconoclastia, el original y la copia, o la palabra y la imagen en relación con lo que se ha calificado de *arte urbano* o *arte callejero*, traducción literal del término *Street Art*. Dentro de este contexto, también se han sucedido conflictos icónicos entre diversos artífices, y en los ataques se realizan modificaciones, alteraciones o supresiones. Para tal fin, se tomará como paradigma al artista Banksy (Bristol, 1974)⁷, quien ha pasado de pintar en la calle a recibir cotizaciones de cientos de miles de dólares para las casas de subastas más importantes de Gran Bretaña y Estados Unidos⁸. El motivo principal para la citada panorámica es que en

⁵ David KING, *The Commissar Vanishes: The Falsification of Photography and Art in Stalin's Russia*, Nueva York, Metropolitan Books, 1997, p. 163.

⁶ Véase la somera lista de eliminaciones consecutivas de monumentos en el texto de Peter BURKE, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005, p. 98.

⁷ Sobre el significado y alcance de su identidad, véase Cheri LEMIEUX, “Constructions of Banksy: Issues in the Age of Social Media”, en D. J. Hickey y J. ESSID, *Identity and Leadership in Virtual Communities: Establishing Credibility and Influence*, Hershey, Pennsylvania, IGI Global, 2014, pp. 62-76.

⁸ Will ELLSWORTH-JONES, “The Story Behind Banksy”, *Smithsonian Magazine*, febrero 2013 [en línea], <http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/the-story-behind-banksy-4310304/?no-ist>. [Consulta: 11 de noviembre de 2015].

los últimos años su figura ha actuado como agente catalizador de una tendencia artística que ha tomado elementos procedentes de lo que se había designado como arte marginal⁹, de los mensajes del activismo anticapitalista (*Culture Jamming*)¹⁰ y, al mismo tiempo, de la producción cultural del imaginario popular y el apropiacionismo, lo que se ha materializado finalmente en una especie de movimiento que se podría catalogar, no sin cierta cautela, de *neo-neodadaísta*.

En el arte callejero, y por extensión, en la obra de Banksy, desempeñan un papel fundamental, en tanto que principio motor del discurso visual los procesos duchampianos de reanimación de un objeto, –la utilización de la dinámica del *ready-made* sobre todo en los murales de publicidad– y los protocolos de apropiación, o lo que se ha denominado en teoría de la literatura como *plagiarismo*¹¹. De igual forma, se detecta una manifiesta influencia, si no copia directa, de las técnicas formales del movimiento contracultural *Culture Jamming* (traducido como sabotaje cultural o cultura alternativa), caracterizado por una potente carga combativa frente a la sociedad de consumo, reflejada en la modificación (en tanto que intervención urbana y sistemática, con utillaje artístico) de mensajes publicitarios en sus propios formatos comunicativos, como los ejecutados por el colectivo Billboard Liberation Front a finales de los años setenta (por ejemplo, el anuncio rectificado de la marca de cosméticos Max Factor, 1977), o posteriormente, por el grupo Adbusters¹². Intervención espontánea, pero también premeditada; y apropiación del espacio urbano y consecuente reterritorialización (el *agencement* deleuziano de multiplicación de los vínculos dimensionales entre espacios de distinta naturaleza)¹³ del mismo, en tanto que acto de resistencia ideológico, político y estético; acto que enlaza perfectamente con el sentido concedido por Martín Prada a las prácticas de apropiación crítica, en tanto que “posibilidad de poner en juego estrategias de resistencia parcial o temporal ante el proceso de mitificación que desarrolla la institución cultural”¹⁴.

Una interpretación somera y provisional del arte urbano. Pese a los puntos de contacto con el grafiti contemporáneo, sus practicantes parecen dudar de la autenticidad (entendida en términos de autoría, expresión plástica, contenidos o aspectos formales, etc.) de sus homólogos designados como artistas callejeros¹⁵; y lo perciben como algo que atenúa la protesta urbana, porque ésta ha quedado relegada a un segundo plano al salir de los muros de las calles e integrarse en las instituciones circulatorias y expositivas del sistema del arte, como ya hicieran Keith Haring y Jean-Michel Basquiat en la década de los ochenta con las figuras danzantes y las firmas de SAMO¹⁶ respectivamente. Por otra parte, la enemistad se acentúa debido a la diferente concepción de la técnica que ambos grupos comprenden: entre los “escritores” de grafiti –*writers*, en castellano está más extendido el término *grafitero*– y los plantilleros (o *estencilistas*, quienes utilizan la técnica de las plantillas, *stencil*). Para los primeros se ha de escribir a mano alzada, razón por la

⁹ Colin RHODES, *Outsider Art. Alternativas espontáneas*, Barcelona, Destino, 2002; y David MACLAGAN, *Outsider Art: From the Margins to the Marketplace*, Londres, Reaktion Books, 2009.

¹⁰ Mark DERY, “The Merry Pranksters and the Art of the Hoax”, *The New York Times*, 23 de diciembre de 1990 [en línea], <http://www.nytimes.com/1990/12/23/arts/the-merry-pranksters-and-the-art-of-the-hoax.html> [Consulta: 15 de abril de 2016].

¹¹ Véase el panorámico resumen sobre esta cuestión de Kevin PERROMAT, “Plagiarismo: ¿estética o movimiento contemporáneo?”, 452F, *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 5 (2011), 115-127 [en línea], <http://www.452f.com/index.php/es/kevin-perromat-augustin.html> [Consulta: 12 de abril de 2015].

¹² Véase la entrevista con Jack Napier, integrante del BLF, en *Bombing Science* [en línea], <http://www.bombingscience.com/index.php/blog/viewThread/1433> [Consulta: 15 de abril de 2016].

¹³ Marcelo Raffín, “El pensamiento de Gilles Deleuze y Michel Foucault en cuestión: las ideas en torno del poder, el sujeto y la verdad”, *Lecciones y Ensayos*, 85, 2008 pp. 17-44.

¹⁴ Juan MARTÍN PRADA, *La apropiación posmoderna: arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*, Madrid, Fundamentos, 2001, p. 10.

¹⁵ José Gaspar BIRLANGA TRIGUEROS, “La ciudad como texto y pretexto. De la estética metropolitana a las prácticas artísticas contemporáneas”, *Arte y Ciudad. Revista de Investigación* 2013 (junio) nº 3 (I) Extraordinario, pp. 327-348 “La posmodernidad ha alterado todos los órdenes y ha extendido su “post” al menos también a las denominaciones. Así, actualmente, en la era del post-graffiti, coexisten, más en convivencia que en oposición algunas formas de grafiti clásico con el denominado *street art*”, p. 342.

¹⁶ Acrónimo de *SAMe Old shit* (la misma mierda de siempre). Leonhard EMMERLING, *Jean-Michel Basquiat: 1960-1988*, Colonia, Taschen, 2003, pp. 13-14.

que consideran el uso de otros artefactos que no sean los aerosoles como una mala praxis. Para abarcar estos comportamientos de naturaleza opuesta, es sintomático el visionado del documental de Jane Preston *Graffiti Wars* (2011)¹⁷ donde se focaliza el dilema del arte callejero: si permanecer el artista en las regiones de la intervención urbana –en tanto que insumisión ciudadana a los códigos de representación del poder ejercido por los aparatos de organización urbanos (señales, mobiliario urbano, distribución del flujo de circulación de los individuos, etcétera)– o, por el contrario, si intentar el codiciado acceso al sacralizado mundo del mercado artístico.

Grafiti versus arte callejero

Desde finales de la década de los ochenta la bibliografía dedicada al grafiti contemporáneo ha proliferado considerablemente, pero en primer lugar sería necesario destacar el trabajo de Craig Castleman, *Getting Up* (1982), pionero en abordar el asunto –en su momento, una problemática de orden público en Nueva York– desde su génesis y ofrecer una perspectiva antropológico-social en virtud de las entrevistas con muchos de los artífices involucrados; traducido al castellano para la editorial Hermann Blume tan temprano como en el año 1987, en la colección de arte dirigida por el arquitecto Luis Fernández Galiano con el título *Los graffiti*; recientemente se ha reeditado en el sello Capitán Swing con su título original *Getting up. Hacerse ver: el grafiti metropolitano en Nueva York* (2012).

Se ha publicado en la última década una cantidad incontable de catálogos dedicados a artistas –Blek le Rat, Shepard Fairey, Space Invader...–, estilos de caligrafía –*wild style, bubble, 3D, saloon, earthquake...*– y numerosos estudios que tratan de dilucidar el asunto; a modo de muestra, véase una somera relación de títulos editados en los últimos tres años: L. Chamberlin, *Street Art* (2015); M. Christian, *Le street art et Charlie* (2015); F. Crapanzano, *Street art et graffiti* (2015); A. Young, *Street Art, Public City* (2014); Rafael Schacter, *Ornament and Order* (2014); R. Schacter, *The World Atlas of Street Art and Graffiti* (2013); Adam Sutherland, *Street Art* (2012). Entre las aproximaciones al objeto de estudio en el ámbito español, se pueden citar las de J. Garí, *La conversación mural* (1995), la coordinada por F. Gimeno y M^a L. Mandingorra, *Los muros tienen la palabra* (1997) o la de J. de Diego, *Graffiti, la palabra y la imagen* (2000); aunque si hay un conocedor de los artistas españoles es F. Figueroa-Saavedra: *El “graffiti movement” en Vallecas: historia, estética y sociología de una subcultura urbana, 1980-1996* (tesis doctoral, 2004), *El “graffiti” universitario* (2006), *Graphitfragen: una mirada reflexiva sobre el graffiti* (2009), *Escenas del graffiti en Granada* (2013) y, dedicado a Juan Carlos Argüello “El Muelle”, *Firmas, muros y botes: historia social y vivencial del graffiti* (2014) junto a F. Gálvez, *El grafiti de firma: un recorrido histórico-social por el grafiti de ayer y de hoy* (2014).

Si se entienden tanto el grafiti como el arte callejero como actos de intervención efímeros pero también premeditados, organizados y reflexionados, entonces estas prácticas se pueden vincular análogamente a modelos procesuales como el *happening* o la *performance*. Donde mejor se puede comprobar esta característica es viendo los retratos en acción del grafiti y el arte callejero en los documentales *Style Wars* (Tony Silver, 1983) o *Bomb It* (Jon Reiss, 2007); y también en ficciones, con elementos más o menos realistas, como *Wild Style* (Charlie Ahearn, 1983) y *Beat Street* (Stan Lathan, 1984), que se integraban en tanto que componente imperioso del paisaje urbano donde se estaba gestando la emergente cultura del *breakdance* y el *hip hop*, y la incipiente resistencia a la gentrificación de los barrios de las periféricas de las grandes ciudades estadounidenses, sobre todo Nueva York y Los Ángeles, pero también Detroit, Baltimore o Filadelfia¹⁸.

¹⁷ *Graffiti Wars* (One Productions, Two Four Television Productions, Channel 4 Television, 2011).

¹⁸ Iria CANDELA, *Sombras de ciudad: arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990*, Madrid, Alianza, 2007.

El origen del grafiti moderno se había situado sistemáticamente (y a modo de mito fundacional) en la ciudad de Nueva York a comienzos de los años setenta, con la proliferación de la firma de Taki 183, un mensajero de Brooklyn que pudo multiplicar el alcance de su firma, gracias a las posibilidades de circulación que le brindaba su trabajo por toda la ciudad¹⁹. Sin embargo, para hallar a los escritores pioneros habría que remontarse hacia el norte en la misma costa este, a Filadelfia, y a unos pocos años antes, entre 1966 y 1967. En el documental *Bomb It*, el escritor y especialista en cultura urbana King Adz²⁰ afirma que el primer grafitero responde al nombre de Cornbread, apodo de Darryl McCray, quien cuenta que su nombre surgió en el reformatorio:

[L]a comida que se servía ahí estaba hecha solo de maíz [...] Empecé a escribirlo en la parte trasera de mis playeras, en los muros de la institución. Todos hablaban de mi nombre en la cárcel. Así que lo saqué a las calles para que también hablaran de mí afuera [...] Y el nombre creció y creció. Y se convirtió en una especie de marca, más o menos²¹.

La violación de la norma –intervenir sin el permiso expreso del poder que tiene potestad para modificar el espacio público– unida a los deseos de visibilidad y de trascendencia sitúan al grafiti en las regiones de lo delictivo y lo marginal, pues sus autores, además, rompen “con las reglas de la sociedad de consumo”²². Al mismo tiempo, con la autoconciencia de métodos y justificaciones, los practicantes son una paráfrasis del enunciado cartesiano: *scripto ergo sum*; para comprobar el peso de esta argumentación, merece la pena detenerse en este testimonio que registró Castleman, por la naturaleza reveladora de la mitificación en el contexto de la creación espontánea. Resulta significativo cómo el testigo identifica una especie de yacimientos arqueológicos del grafiti, y los relaciona directamente con el arte –entendido aquí como un patrimonio sagrado– a través de dos vínculos que el espacio subterráneo proporciona virtualmente; por un lado, con el pasado remoto de las pinturas rupestres, y por otro, con la justificación que otorga la identificación con los antiguos cristianos, perseguidos por el crimen de no rendir culto al emperador en la Roma preconstantiniana:

En uno de esos *libros gordísimos de historia del arte* leí una vez algo sobre los hombres de las cavernas. [...] Y me pareció que nosotros hacíamos algo parecido. Cuando nos metemos por los túneles para llegar a los trenes aparcados, a veces dejamos una firma en la pared que se quedará allí durante años y años. Y cuando vas avanzando por ese túnel, te dices: “Huy, mira esa firma de Cliff, y esa de IN, y esa otra de Phase”. Y cuando llegas a las cocheras subterráneas y ves un montón de obras de Cliff y otras obras antiguas, de veras que te parecen algo serio. [...] Como los primeros cristianos, que se vieron forzados a descender a las catacumbas y pintaban allí imágenes de Cristo muy bonitas... No podían hacerlo, infringían la ley y podían ser castigados con la pena de muerte. Pero aquella gente seguía pintando. Estaban dispuestos a todo²³.

Dada la naturaleza intervencionista y auto(bio)gráfica del grafiti, en tanto que práctica ritual, la propensión al riesgo de los primeros escritores les conducía a percibir una imagen militarizada de sí mismos: como si fueran una guerrilla. Preguntado por su actividad, un grafitero llamado Rammelzee afirmará sin dudar que no eran artistas sino “bombarderos”²⁴. En efecto, la precisión con que verificaban las operaciones de control de los horarios de los trenes y de los servicios de seguridad, y con que desplegaban el desem-

¹⁹ Craig CASTLEMAN, *Getting Up: Subway Graffiti in New York*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1982, pp. 135-136.

²⁰ Véanse King ADZ, *The Urban Cookbook: 50 Recipes, 25 Urban Talents, 5 Cities*, Londres, Thames & Hudson, 2008; y King ADZ (junto a Sybille Prou), *Blek Le Rat: Getting through the Walls*, Londres, Thames & Hudson, 2008.

²¹ *Bomb It* (Jon Reiss, 2008), 00:03:11.

²² Juan Antonio RAMÍREZ, “¿Arte o delito? Los graffiti, entre la comisaría y la galería”, *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante*, Madrid, Visor, 1992, p. 206.

²³ Craig CASTLEMAN, *Los graffiti*, Madrid, Blume, 1987, p. 75. El subrayado es nuestro.

²⁴ “We didn’t call us graffiti artists [...] we call us bombers”, *Bomb It*, 00:09:09.

barco en las cocheras del metro de Nueva York o la organización de las tareas efectuadas para el pintado del vehículo (en diferentes formas: *top-to-bottoms*, *end-to-ends*, *whole cars*, *whole trains*, etcétera)²⁵, semejaban dignas de un comando militar férreamente disciplinado, ya que los grafiteros eran en realidad soldados de la calle²⁶. Simultáneamente, esa toma de posición antiartística que parece inflexible en un primer momento –escritores, bombarderos—²⁷, resultaría no serlo tanto pues, a fin de cuentas, no se puede soslayar la doble dimensión icónico-textual²⁸. Los primeros grafiteros mantenían consciente o inconscientemente ambiguas relaciones con otras prácticas discursivas como el cartelismo, el arte conceptual o la poesía visual, motivo por el que, como en cualquier otro movimiento, favorecieron la emergencia de estilizaciones originadas en su propio seno, como el *wild style*: una de las primeras, una caligrafía prácticamente ilegible pero con un abanico ilimitado de posibilidades expresivas.

Gracias al soporte móvil, el metro, las palabras se hicieron viajeras. Y dejaron de leerse para, por el contrario, dejarse ver (*getting up*). En este proceso invadieron tanto el interior como el exterior de los vagones de metro, configurando una tupida red de *horror vacui*. No obstante, esta operación condujo a una extravagante correspondencia interpretativa: si los conocedores de arte podían comprobar la validez de la obra de determinado artista a través de la certificación de su firma (“un Rembrandt” o “un Goya”), por analogía inversa, es la propia firma agigantada del grafitero la que se convierte en el vehículo de su expresión. Dicho de otro modo: si uno de los géneros pictóricos tradicionales (autobiográficos, enunciados en primera persona) de la historia del arte ha sido (es) el autorretrato, con el bombardeo sistemático y de localización múltiple se elimina el significado del nombre y se recontextualiza en un marco de referencia distinto, donde se identificará de modo visual, como un icono.

Dada la proliferación de grafiteros que acrecentaron su número y marcaron con su nombre la extensa red del metro de Nueva York, las instituciones comenzaron a percibir esta práctica como una combinación de vandalismo y de desobediencia civil. Por consiguiente, las autoridades metropolitanas decidieron erradicarlo criminalizándolo, en función de tres factores: el ruido visual, la impresión de suciedad y la sensación de desidia institucional que producía para el usuario. La idea de que un lugar abandonado fomentaba la intervención de los excluidos socialmente, permitió a los investigadores George Kelling y James Wilson enunciar la *metáfora de las ventanas rotas*, los indicios, según su argumento, de que a nadie parece importarle el estado de un lugar, inoculándose así un potente acelerador en la decadencia urbana²⁹. Este razonamiento fue lo que activó las consecuentes respuestas del City Council of New York y la Metropolitan Transportation Authority traducidas en un mayor control policial y de limpieza en los vagones para eliminar la sensación de inacción y negligencia para con los usuarios del metro³⁰. Con esta finalidad, se justificó que el grafiti era el primer paso para la realización de delitos de mayor calado; el teniente Stephen Mona de la antigua NYPD Anti-Vandal Squad (Brigada Antivandalismo del Departamento de Policía de Nueva York), recuerda que en aquel contexto se admitió por convención que más de la mitad de los crímenes se cometían en la red de metro³¹, de ahí que la manifestación popular más palpable –el grafiti– esti-

²⁵ CASTLEMAN, 1982, pp. 18-40 (en castellano, 1987, pp. 47-27).

²⁶ “Writers are street soldiers”, *Bomb It*, 00:14:00.

²⁷ CASTLEMAN, 1982, p. xi.

²⁸ Joan Gari zanja la cuestión optando por la parte textual, por lo que silencia el análisis iconográfico. Cf. Joan GARI, *La conversación mural. Ensayo para una lectura del grafiti*, Madrid, Fundesco, 1995, p. 26.

²⁹ Recuérdese en este sentido, por ejemplo, el interés del artista Gordon Matta-Clark por intervenir en zonas deprimidas del condado de Nueva York, como el Bronx, y la influencia de las mismas en piezas como *Window Blow Out* (1973); y todas las experiencias suburbanas de Gordon Matta-Clark.

³⁰ George KELLING y James Q. WILSON, “Broken Windows: the Police and Neighborhood Safety”, *Atlantic Monthly* 249 (3), 1982, p. 2, *passim* p. 4-6. Asimismo, CASTLEMAN, 1982, “Since 1971 the New York City government and the Metropolitan Transportation Authority (MTA), the state authority that operates the city’s subways, have devoted tremendous amounts of energy and money to efforts to eradicate graffiti. Most estimates put these city and state expenditures at more than \$150 million”, p. x.

³¹ *Bomb it*, 00:20:44.



Fig. 2. Comparación de las plantillas de Banksy y de Blek le Rat.

mulara la impresión de que nadie controlaba el sistema; un mecanismo de control y prevención que se ha extendido en la actualidad a prácticamente cualquier actividad de creación espontánea, a través de la Citywide Vandals Task Force³².

Banksy

Así, con el común denominador del delito vandálico tanto para grafiteros como artistas callejeros, lo usual es que sus practicantes se hallen en el más absoluto de los anonimatos, como Banksy, lo cual es fuente de todo tipo de especulaciones³³; también, un antiguo amigo suyo, Robert Clarke, afirma que su nombre de pila es “Robin”³⁴. Excepciones que confirman la norma es el caso de los artistas Xavier Prou (Blek le Rat) y Shepard Fairey (Obey), citados ambos por hallarse estrechamente relacionados, por distintas razones, con la figura de Banksy. Xavier Prou ha sido la principal fuente de inspiración de Banksy. Hecho admitido por el propio Banksy: cada vez que piensa que ha pintado algo original se da cuenta de que ya lo hizo Blek, solo que veinte años antes³⁵. Prou ha recibido últimamente la atención y el reconocimiento que merecía por ser uno de los pioneros del arte callejero actual, quien, tras un viaje a Nueva York en 1971, tuvo la idea de reutilizar el tradicional método del estarcido (*stencil*) pero usando aerosoles, y con esta técnica invadir las calles de París con imágenes de ratas, porque son los únicos animales que sobrevivirán cuando desaparezcan los humanos³⁶.

³² Cf. *New York City Resources, Crime Prevention / Citywide Vandals Task Force* [en línea], http://www.nyc.gov/html/nypd/html/crime_prevention/citywide_vandals_taskforce.shtml [Consulta: 14 de octubre de 2015].

³³ Marc LEVERTON (comp.), *Banksy: mythes et légendes*, París, Carpentier, 2015.

³⁴ Robert CLARKE, *Seven Years with Banksy*, Londres, Michael O’Mara Books, 2012, p. 21; Will ELLSWORTH-JONES, *Banksy: The Man behind the Walls*, Nueva York, St. Martin’s Press, 2012. Léase la reseña de ambos libros de Peter CONRAD, *The Guardian*, 13 mayo 2012 [en línea], <http://www.theguardian.com/books/2012/may/13/banksy-damienhirst> [Consulta: 22 de octubre de 2015].

³⁵ Lee COAN, “Breaking the Banksy: The first interview with the world’s most elusive artist”, *Daily Mail*, 13 junio 2008 [en línea], <http://www.dailymail.co.uk/home/moslive/article-1024130/Breaking-Banksy-The-interview-worlds-elusive-artist.html> [Consulta: 22 de octubre de 2015].

³⁶ “Rats will be the only wild living animals in cities and only rats will survive when the human race will have disappeared and died out”. Citado por G. James DAICHENDT, “Appendix B – Banksy Hearts NY”, *Artist Scholar: Reflections on Writing and Research*, Intellect, Bristol, 2012, p. 149.



Fig. 3. El Perro vs. Obey.

Un motivo, el de las ratas, que Banksy ha utilizado con insistencia; de hecho, sus detractores afirman que es una imitación de Blek (fig. 2). Prou resta importancia a esta cuestión pues argumenta que él solamente sirve de inspiración a Banksy y que, al fin y al cabo, gracias a los libros editados sobre ambos artistas, el público posee ahora un conocimiento de su obra que, de otro modo, no hubiera sido posible³⁷. La magnanimidad de Prou no es impedimento para reconocer que su obra ya abordaba, desde comienzos de la década de los ochenta, casi todos los elementos que Banksy esgrimirá en su trabajo posterior: las ratas, la apropiación de señales icónicas, marcas publicitarias, mensajes políticos e ideológicos debidamente recontextualizados, la manipulación de elementos iconográficos apropiados de hitos de la historia del arte universal, etcétera³⁸.

Por su parte, Farey colaboró con Banksy en la primera exposición que organizó en Estados Unidos, *Barely Legal*, en Los Ángeles en 2006; su apodo proviene del motivo con el atacaba a los muros: la combinación, mediante apropiación también, de una plantilla derivada de una fotografía del ya fallecido practicante de lucha libre André the Giant junto a la palabra “OBEY” (“obedece”) tomada de un film de John Carpenter³⁹, el mismo artificio retórico que usaría también el desaparecido colectivo El Perro, en *Proyecto subliminal*, 2008 (fig. 3). Sin duda la pieza que catapultó a Farey globalmente fue la serigrafía producida en una cuatricomía (azul, rojo, negro y crema) con el rostro del entonces senador Barack Obama como propaganda electoral de las elecciones presidenciales de Estados Unidos de 2008. Titulada *Hope*, rápidamente se convirtió en un icono del imaginario colectivo del siglo XXI debido a su insisten-

³⁷ “Banksy is a very angry man and I love that [...] People say he copies me, but I don’t think so. I’m the old man, he’s the new kid, and if I’m an inspiration to an artist that good, I love it [...] People want to know me now... I have a major book deal with the biggest publishers in the world. I have waited 30 years for this. It’s only today that my street art has become big news, and that’s thanks to people saying Banksy is inspired by me”. COAN, 2008.

³⁸ Cf. Blek le rat. Blek my vibe [en línea], <http://blekmyvibe.free.fr/blekstreetart.html>, galerías de imágenes “Early works”, “Stencils” y “Paris, France” [Consulta: 30 de octubre de 2015].

³⁹ *They Live* (John Carpenter, 1988) es una película de ciencia ficción de serie B cuya temática está emparentada con el temor a las invasiones subrepticias de extraterrestres, tan en boga en los años cincuenta como *Invasion of the Body Snatchers* (Don Siegel, 1956).



Fig. 4. Shepard Fairey, *Hope*, 2008.

Como se puede inferir, hay una primera noción de idealismo utópico-anarquista conectado con la leyenda medieval de Robin Hood, pero más importante es la noción de economía de medios: escribir rápido será esencial para un grafitero. Sobre todo si, por ejemplo, se van a introducir mensajes en apariencia institucionales como en *Designated Riot Area* (2004) en la plaza de Trafalgar Square, tradicional símbolo del poderío militar de Gran Bretaña, donde Banksy juega con la noción de a quién pertenece en definitiva el espacio público con esa delimitación de un área para disturbios⁴⁵ (fig. 5); más mensajes que funcionan como un interruptor entre el espacio, el discurso y la representación del mismo se encuentran en ejemplos posteriores del tipo de *Designated Picnic Area* (2005) o *One Nation Under CCTV* (2008).

Los detractores de Banksy –sobre todo el colectivo Team Robbo⁴⁶– además de enarbolar la bandera del plagio hacia Blek le Rat, consideran que ha faltado al código de conducta de los grafiteros, una suerte de

te reproducción, replicación y adaptación a otros formatos⁴⁰ (fig. 4).

Aunque hoy sea muy popular y, sorprendentemente, un sugerente activo con el que impulsar el turismo de la ciudad de Bristol⁴¹, Banksy aparece ligado a las subculturas urbanas de las periferias deprimidas de numerosas ciudades occidentales con la combinación de factores como la reconversión industrial, altos niveles de paro, segregación racial o inseguridad ciudadana, registrados de manera casi endémica durante el decenio que media entre 1975 y 1985, y el grafiti en aquellos años, como ya se ha argumentado, se leía como una indeseable enfermedad social importada de los Estados Unidos. El diseñador y experto en arte callejero Tristan Manco escribe que su padre era técnico de fotocopiadoras y que comenzó a recortar plantillas porque no era bueno pintando con el estilo de Nueva York en el repunte del grafiti de finales de los años ochenta⁴². Sea como fuere, el contexto urbano y social en el que crece Banksy, la década de los ochenta, y al que se ha mudado con su familia desde el centro de Bristol, es el distrito de Barton Hill, según Will Ellsworth-Jones, un área decrepita, de población obrera predominantemente blanca y desconfiada con los extraños⁴³; en Barton fue donde comenzó a ensayar distintos nombres y apodos hasta dar con “Robin Banks”, fácil de escribir, y de ahí a “Banksy”⁴⁴.

⁴⁰ En internet existen innumerables páginas donde se pueden descargar fotos para reconvertirlas con el aspecto del poster de Fairey, por ejemplo: LunaPic Effects, Obama Style Poster [en línea], <http://www.120.lunapic.com/editor/?action=go-obama> [Consulta: 22 de marzo de 2016].

⁴¹ *Banksy Walking Tour* [en línea], <http://visitbristol.co.uk/things-to-do/banksy-walking-tour-p1354013> [Consulta: 22 de octubre de 2015].

⁴² Tristan MANCO, *Stencil Graffiti*, Thames and Hudson, 2002, p. 76.

⁴³ ELLSWORTH-JONES, 2013.

⁴⁴ *Idem*.

⁴⁵ Jon ANDERSON, *Understanding Cultural Geography: Places and Traces*, Routledge, Nueva York, 2010, pp. 9-12.

⁴⁶ Véase Brian A. BROWN, “Digitized Street Art”, en F. T. Marchese, *Media Art and the Urban Environment: Engendering Public Engagement with Urban Ecology*, Nueva York, Springer, p. 274-275.

acuerdo tácito que se establece en la calle y que no permite, bajo ninguna circunstancia, escribir sobre un grafiti si no lo permite expresamente su autor⁴⁷. A veces estas confrontaciones han derivado en guerras abiertas, como la protagonizada entre Robbo (alias de John Robertson, 1969-2014) y Banksy, a raíz de la intervención de este último en un grafiti, el más antiguo de Londres, pintado en 1985 en Regent's Canal. Este enfrentamiento se puede comprobar en el ya citado documental *Graffiti Wars*, y, también las consecuencias que se producen en el espacio público al respecto de qué se debe convertir en patrimonio o no (las obras londinenses de Banksy están cubiertas, paradójicamente, con un metacrilato antivandalismo)⁴⁸: confusas reflexiones, por parte de los encargados de limpiar, en relación con la conservación o no, de un grafiti o una plantilla de arte público⁴⁹.

Otro enfrentamiento por cuestiones conceptuales –autoría, autenticidad, purismo en las propuestas, etc.– es el protagonizado por Banksy y el colectivo de los autodenominados “arterroristas” AK47, quienes también se hacen llamar Art Kieda Group –obsérvese el parecido fonético en inglés con Al-Qaida–, están liderados por un antiguo actor porno, Andy Link, y tienen como objetivos desvelar las “heces del arte contemporáneo”⁵⁰ a través de actos de terrorismo artístico, básicamente acciones más o menos subversivas y provocadoras en los aldaños del dadaísmo con las que critican a artistas como Tracy Emin o Damien Hirst; pero también mediante un sistemático y furibundo (pero no exento de sentido del humor) ataque a la obra de Banksy y sus epígonos. Una de las acciones en las que se encadenan apropiaciones y recontextualizaciones es el ejemplo de la obra *The Drinker* (2004), una pieza moldeada en fibra de vidrio que emula al *Penseur* de Auguste Rodin (1903) y que estaba instalada en una pequeña plaza adyacente al Shaftesbury Theatre de Londres. La asimilación de Banksy fue ponerle en la cabeza un cono de circulación y cambiarle el título para incluir a la estatua de Rodin en la abultada nómina de personajes bebedores pintados a lo largo de la historia por Hals, Velázquez, Toulouse-Lautrec, Manet, Picasso, etc. Un recurso, el de la ironía, que recuerda al constantemente utilizado por Marcel Duchamp en sus *ready-mades* y, en concreto en relación con Rodin, se puede citar como referencia los *Détails choisis de Rodin* (1968), un dibujo de *Le baiser* (1898) donde Duchamp cambió la posición de la mano del personaje masculino para que “se desplazara hacia una posición más lógica”⁵¹. Esta obra fue extraída de su ubicación por Art Kieda el mismo año 2004⁵², aunque “robada” no sería un término del todo exacto, porque si Banksy es un autor anónimo, ¿a quién pertenece la pieza? Diez años después, la obra, según los medios, valorada en 300.000 libras (unos 380.000 euros)⁵³, ha sido restituida a su lugar por el colectivo con algunos cambios: retitulada en *The Stinker* y cambiados algunos elementos, pues el pensador ahora está sentado sobre un inodoro, presumiblemente defecando.



Fig. 5. Banksy, *Designated Riot Area*, 2004.

⁴⁷ CASTLEMAN, 1982, pp. 43-46.

⁴⁸ De igual manera que ocurrirá en Nueva York. Sobre las cuestiones de autoría, pertenencia y patrimonialización del arte callejero, léase el libro de Charlotte GRÉ, *Street art et droit d'auteur: à qui appartient les œuvres de la rue?*, Paris, L'Harmattan, 2014.

⁴⁹ *Graffiti Wars*, 00:06:59; 00:24:52. Accesible a través del video publicado en YouTube el 1 de febrero de 2014 [en línea], <https://www.youtube.com/watch?v=kuAxp2T4MM>.

⁵⁰ *Art Kieda Facebook* [en línea], <https://www.facebook.com/art.kieda> [Consulta: 2 de diciembre de 2015]

⁵¹ Cf. Juan Antonio RAMÍREZ, *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Madrid, Siruela, 1993, p. 215.

⁵² Charlotte HIGGINS, “Art ‘terrorist’ AK47 strikes again”, *The Guardian*, 16 junio 2004 [en línea], <http://www.theguardian.com/uk/2004/jun/16/arts.artsnews2> [Consulta: 2 de diciembre de 2015].

⁵³ “Banksy's sculpture The Drinker is returned ten years after it was stolen by art activists but they have added their own special twist and scrawled 'Take the p***' on its plinth”, *Mail Online*, 12 de diciembre de 2015 [en línea], <http://www.dailymail.co.uk/news/article-3356875/Banksy-s-sculpture-Drinker-returned-ten-years-stolen-art-activists-added-special>

La impostura documental de *Exit through the Gift Shop*

Llegados a este punto, el éxito de Banksy debe hallarse en la razón, al menos en parte, de la difusión inmediata y multilocalizada de las imágenes que han permitido las redes sociales, otorgándole un carácter celeberrimo. Pero, quizá, también en la idealización, estilización o mitificación mesiánica del personaje, interpretando esta idea de personaje no sólo en términos narrativos sino también como un agente social. Banksy no es indiferente para nadie y genera reacciones de todo tipo. En otras palabras, para muchos de sus seguidores, Banksy aparece asociado a una figura ideal de justicia —esa especie de Robin Hood artístico— y, quizá, en el acto de identificación colectiva y de contemplación de la obra (apropiada, modificada, recontextualizada, reinterpretada) se encuentra la maniobra que intensifica el goce estético con el ético. Este hecho se puede verificar con el proyecto *NYC Residency* (2013) de Banksy, donde efectuaba una acción diaria en Nueva York —que se podía rastrear a través de Facebook o Twitter—; dada la cantidad de detractores que alteran o tachan (*defacers*) su obra, unos seguidores autodenominados Wipe Wet Gang⁵⁴ se dedicaban a limpiar los efectos vandálicos mientras la pintura aún estaba húmeda. Toda una serie de reacciones enfrentadas que se han podido comprobar en el reciente documental de la cadena HBO *Banksy Does New York* (2014)⁵⁵.

Un repertorio de especulaciones que ahondan en el significado último de la obra de arte en la contemporaneidad aparecen bien reflejadas en *Exit Through the Gift Shop* (2010), un documental ficticio —o *fake*, más adelante se señalará esta cuestión con detenimiento— escrito y dirigido por Banksy, y estrenado en el Sundance Film Festival con críticas muy favorables⁵⁶. El título (en adelante, *ETGS*) se debe a una pieza expuesta en la primera muestra del artista, invitado por una institución pública, *Banksy versus Bristol Museum* (2009)⁵⁷, una pintura de paisaje campestre sobre cuya superficie se ha pulverizado la frase “EXIT THROUGH THE GIFT SHOP”, se intuye que poniendo de relieve el progresivo interés que obtienen los visitantes por comprar las reproducciones de las obras expuestas, en lugar de observarlas⁵⁸.

Banksy, oculto bajo voz distorsionada, capuchas, máscaras, pixelados o iluminaciones posteriores, se hace a un lado para contar la fábula en tono moralizante de cómo una persona corriente alcanzó el éxito creativo. Apoyado en las estrategias del documental —con el sentido del humor que caracterizan trabajos de Morgan Spurlock (*Super Size Me*, 2004) o Michael Moore (*Roger and Me*, 1989)— expone la historia de Thierry Guetta, un francés dedicado a vender ropa *vintage* a la burguesía bohemia de Los Ángeles, con un trastorno obsesivo-compulsivo expresado en una inagotable vocación por registrar su alrededor con una videocámara, quien parece decidido a realizar un documental sobre arte callejero. “Un momento”, se preguntaría en ese momento el espectador, “¿en origen la película no trataba sobre el arte?”; pero el director, Banksy, invocando probablemente al Orson Welles de *F for Fake* (1973), desvía la atención sobre el asunto y la focaliza en el personaje de Thierry Guetta y su impulso. Con su

⁵⁴ Véase, por ejemplo, Kyle BUCHANAN, “What Happens When People Try to Deface a Banksy?”, *Vulture*, 10 noviembre 2014 [en línea], <http://www.vulture.com/2014/11/what-happens-when-people-try-to-deface-a-banksy.html> [Consulta: 15 de abril de 2016].

⁵⁵ *Banksy Does New York* (Chris Moukarbel, 2014).

⁵⁶ “Exit Through the Gift Shop, review”, *The Telegraph*, 16 enero 2010 [en línea], <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/7251033/Exit-Through-the-Gift-Shop-review.html>; J. KAY, “Exit Through the Gift Shop and enter the mind of Banksy”, *The Guardian*, 26 junio 2010 [en línea], <http://www.theguardian.com/film/2010/jan/26/exit-through-the-gift-shop-banksy>;

C. TOOKEY, “Exit Banksy’s street cred with his glorious, entertaining documentary”, *MailOnline*, 5 marzo 2010 [en línea], <http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/reviews/article-1255527/Exit-Through-The-Gift-Shop-review-Exit-Banksys-street-cred-glorious-entertaining-documentary.html> [Consulta: 21 de octubre de 2015].

⁵⁷ Exposición *Banksy versus Bristol Museum*, 13 de julio – 31 de agosto de 2009.

⁵⁸ Para una nueva relación del visitante con el museo, véase el reportaje *No tocar, por favor. El museo como incidente*, de producción TVE-CCCB (2012) y conducido por Jorge Luis Marzo. Vídeo publicado en YouTube el 19 de octubre de 2013 [en línea], <https://www.youtube.com/watch?v=Nprz1wNrTn8> [Consulta: 15 de abril de 2016].

estructura metanarrativa *ETGS* cuenta varias historias, todas organizadas en torno al arte callejero y moduladas gracias a la figura del personaje de Guetta, quien aparece representado como el contrapunto de Banksy; y en su forma, que toma las texturas y los formatos de la apariencia documental, *ETGS* dosifica el conocimiento que debe poseer el espectador para hacerle cómplice de que aquello que se está proyectando, *es real*.

Volviendo a los avatares de la realización del supuesto documental, Guetta, tras haber grabado a Shepard Fairey y a Space Invader afirma que le falta por filmar a uno: Banksy. Gracias a una llamada inesperada de Fairey, quien le comunica que Banksy necesita un guía para la ciudad de Los Ángeles, Guetta por fin toma contacto con Banksy. En este punto del filme, el artista aparece en acción en unas imágenes de archivo de BBC News disfrazado de anciano en una de las salas de la Tate Modern⁵⁹ e insertando un pequeño cuadro que reproducía un paisaje campestre con una superimpresión de cinta de policía, y su correspondiente cartela, donde se leía “*Crimewatch UK Has Ruined the Countryside For All of Us. 2003. Oil on canvas*”⁶⁰; aquí no solamente se ejecuta la apropiación conceptual de un determinado género/objeto –paisaje/cuadro– sino que, además, Banksy interviene en el espacio expositivo, tomándolo para sí, *haciéndolo propio*, rompiendo los márgenes entre el exterior y el interior, y otorgando legitimidad a sus actos, descritos como una forma de *brandalism* (intraducible, mezcla de *brand* ‘marca’ y *vandalism*)⁶¹.

ETGS continúa con su línea expositiva a través de la obra de Banksy (y la de otros como Blek, Space Invader, Monsieur André, Zeus, Ron English, Swoon...), pero también prosigue con la narración de la ayuda incondicional de Guetta en Los Ángeles, y el viaje de recompensa en el que acompaña a Londres a Banksy, quien le deja filmar su taller y la preparación de las obras que se exhibirán en Estados Unidos⁶². La muestra fue *Barely Legal* (15-17 de septiembre de 2006), polémica para los medios televisivos por la inclusión de un elefante vivo al que se le había pintado con una decoración damasquinada, pero que resultó un completo éxito⁶³. No obstante, mucho más interesante que las imágenes de *Barely Legal* resulta la sección que *ETGS* le dedica a la visita de Banksy y Guetta al parque Disneyland situado en Anaheim, California.

Dado que *Barely Legal* se inauguraría el 15 de septiembre, su preparación coincidiría con la conmemoración del quinto aniversario del 11-S, con el consiguiente y sobredimensionado despliegue de control policial en ciudades y aeropuertos. En aquellos días previos, Banksy tenía –según la narración del documental, ha de recordarse– la intención de intervenir en algún enclave especial con una pieza que estuviera formal o conceptualmente relacionada con el campo de detención de Guantánamo⁶⁴. El lugar elegido fue Disneyland: cerca de las vías de uno de los pequeños trenes que circulan como atracción del parque, el artista decidió instalar un muñeco inflable a tamaño natural vestido con un mono naranja y una capucha negra, característico de los presos de Guantánamo, atado a una de las vallas que cercan el recorrido (fig. 6). El tren se detiene bruscamente y, según el testimonio de Banksy y Guetta, el servicio de seguridad retiene a este último contra su voluntad.

⁵⁹ *ETGS*, 00:22:44-00:23:07. En este breve montaje se han sintetizado varias acciones efectuadas en distintos centros en Nueva York, el Museum of Modern Art, el Brooklyn Museum, el Museum of Natural History, y el British Museum, en Londres.

⁶⁰ “Graffiti star sneaks work into Tate”, *BBC News*, 17 octubre 2003 [en línea], <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/3201344.stm> [Consulta: 6 de octubre de 2015].

⁶¹ Véase la interpretación que varios autores hacen del *modus operandi* de Banksy en Paul GOUGH, *Banksy: The Bristol Legacy*, Bristol, Sansom and Company, 2012.

⁶² *ETGS*, 00:36:25.

⁶³ Edward WYATT, “In the Land of Beautiful People, an Artist Without a Face”, *The New York Times*, 16 septiembre 2006 [en línea], http://www.nytimes.com/2006/09/16/arts/design/16bank.html?_r=0 [Consulta: 2 de noviembre de 2015].

⁶⁴ “I had this idea to make a piece about Guantánamo Bay and the detention of all these terror suspects”. *ETGS*, 00:42:22.



Fig. 6. Banksy, *Guantánamo Bay Inmate*, 2006.

En esta sección del documental se fuerza al espectador a creer pese a que lo que cuentan ambos a la cámara carece de pruebas, pues, atrayendo la atención hacia lo verosímil, la impostura se difumina. Aquí el director implanta en el público la idea de que Disneyland posee unas regiones posteriores que escamotean a los visitantes un espacio tenebroso y conspirador⁶⁵; verosímil gracias a la minitrama policíaca –absolutamente estereotipada– de la que es protagonista Guetta: la retención en instalaciones ocultas, el interrogatorio, la conversación telefónica en clave con Banksy o el borrado de las fotos de la cámara en el último segundo.

Meses después de estos eventos, Guetta, ayudado de editores de vídeo profesionales, consigue por fin transformar las miles de horas de grabación en la duración manejable del formato largometraje: *Life Remote Control* es el intrigante título con el que Guetta lo bautiza, una amalgama de imágenes sin estructura, sin finalidad y completamente antinarrativo⁶⁶. Tras comprender su fracaso como cineasta, Guetta, a sugerencia de Banksy⁶⁷, decide convertirse en artista urbano. Ha de recordarse que, a pesar de los rasgos documentales, de su impostura realista, estamos delante de un relato de ficción apologetico, como se verá más adelante. La primera imagen que elige Guetta como firma es un autorretrato con su videocámara: modificada por un diseñador⁶⁸, presenta el aspecto característico de las tintas planas, similar al de las plan-

⁶⁵ Un recurso, el de presentar el aspecto lóbrego, que Banksy utilizaría de nuevo en 2010 para ejecutar el encargo de diseñar la siempre cambiante secuencia de apertura de la celeberrima serie de animación *The Simpsons*, cuyo tratamiento no fue del agrado de los productores por la manifiesta carga ideológica.

⁶⁶ *Lawyer's Edition* es un montaje de quince minutos de la supuesta *Life Remote Control* que se halla en el apartado de Extras de la edición en DVD de *Exit Through the Gift Shop*. Accesible en *Life remote control by Thierry Getta*, vídeo publicado en YouTube el 30 de noviembre de 2013 [en línea], https://www.youtube.com/watch?v=602RM3uFc_I [Consulta: 15 de abril de 2016].

⁶⁷ “Why don’t you go and put up some more of your posters and make some art?”, *ETGS*, 00:56:15.

⁶⁸ *ETGS*, “I took picture of me holding a camera, and I asked somebody to illustrate it, and I liked it, so I made a small sticker. And I made it transparent, you know, because I never solid, transparent. A transparent looked like a little stencil in a way”, 00:40:08.

tillas, en formato de pegatinas transparentes de tamaño reducido; posteriormente optará por el mismo sistema de cartelismo que utiliza Farey.

Comienza a deslizarse la noción en el film de que lo verdaderamente decisivo en el arte son las ideas (o su origen), con independencia de quién o cómo se ejecutan visualmente, manifestando el debate sobre el apropiacionismo en el arte contemporáneo; el personaje de Guetta ejecuta el trayecto de ser un agente pasivo situado en su panóptica atalaya desde la que registra la realidad, para convertirse en el sujeto activo de los enunciados artísticos, transformándose así en Mr. Brainwash y con la afirmación categórica de: “Llegué a la conclusión de que todo el arte consiste en lavar el cerebro”⁶⁹. Así, con las siglas “MBW” inunda el entorno urbano y llega al siguiente paso en su evolución como productor cultural. Considera que cualquiera puede convertirse en artista y tiene derecho a formar parte del sistema (capitalista) del arte. De hecho, la retórica del film, para reafirmar la posición de Guetta, recurre a compararlo con los protocolos de actuación seguidos por un artista sancionado por la institución, Damien Hirst. Dice Guetta/MBW:

When you have Damien Hirst, *one of the most expensive* artists in our generation today and having 100 people working for him, do you think that he’s gonna come and cut little paper and start to glue? No. I’m not gonna make it. *I’m just gonna come with the idea and say: “this is what I want, and I want this like that”*⁷⁰.

No parece ni casual ni gratuita esta toma de posición tan contundente. Damien Hirst ha sido cabeza visible de los bautizados generacionalmente como los Young British Artists, formados en Goldsmith (University of London) en los años ochenta y que constituyeron un choque en la exposición *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Gallery*, mostrada en la Royal Academy de Londres; muchos de estos artistas hoy consagrados –entre los que se cuentan Rachel Whiteread, Jake y Dinos Chapman o Ron Mueck⁷¹– recibieron el apoyo en forma de mecenazgo o entraron a formar parte de la colección de Charles Saatchi, propietario de Saatchi Gallery y fundador junto a su hermano Maurice de la influyente agencia de publicidad Saatchi & Saatchi⁷². Un hecho que se puede interpretar como la creación de gusto e inserción dirigida de una tendencia artística a mediados de los años noventa. Damien Hirst de igual modo que otros, como Takashi Murakami⁷³ está inmerso en numerosos proyectos en los que la producción recae en una pléyade de equipos –desde creativos publicitarios hasta diseñadores pasando por escultores, modeladores, guionistas– que han inundado el mercado artístico (y en el caso de Murakami, excediéndolo, hasta llegar al mercado del producto de lujo) con incontables piezas que, paradójicamente, no ven devaluado su precio⁷⁴. Precisamente este discurso totalizador de naturaleza capitalista se revela en una secuencia de *ETGS* donde Guetta capta las posibilidades de aumentar la plusvalía de su trabajo, así, recurre a improvisados *drippings* para diferenciar pósteres de una supuesta edición de coleccionista (en un estilo visual que tritura a Warhol con Pollock), o desregula el importe de las obras, asignándole precios de manera aleatoria⁷⁵. En la coherencia narrativa del universo de la película –que es el nuestro–, el razonamiento de Guetta/MBW y su posicionamiento –“esto es lo que quiero”– expresan la lógica del mercado artístico y del modelo repre-

⁶⁹ “I came up with the idea that the whole movement of art is all about brainwashing”, *ETGS*, 00:57:32.

⁷⁰ *ETGS*, 00:59:25. Los subrayados son nuestros.

⁷¹ Jeremy COOPER, *Growing Up: The Young British Artists at 50*, Londres, Prestel, 2012.

⁷² Ivan FALLON, *Saatchi and Saatchi. La publicidad al poder*, Barcelona, Ediciones B, 1990; Charles SAATCHI, *Be the Worst You Can be: Life’s Too Long for Patience and Virtue*, Nueva York, Harry N. Abrams, 2012.

⁷³ El caso de Murakami es paradigmático de artista-jefe de producción: ha fundado el estudio de animación Studio 4 C y las empresas Kaikai Kiki, Co. y Hiropon Factory; y, a pesar de ser un artista eminentemente apropiacionista, ha llegado a instituir la marca © Murakami –léase “Copyright Murakami”– en diversas exposiciones itinerantes a lo largo del mundo; asimismo ha colaborado con marcas como Louis Vuitton, Marc Jacobs, Issey Miyake o Vans, o músicos como Kanye West.

⁷⁴ Véase Ulrich BLANCHÉ, *Banksy. Urban Art in a Material World*, Amberes, Tectum, 2016.

⁷⁵ “It’s like gold, you know? ‘Cause you spray, ‘How much is it?’”, *ETGS*, 01:10:29.



Fig. 7. Guetta personalizando posters para la exposición *Life is Beautiful*, 2008.

sentacional que se reducen al intercambio y/o la apropiación de ideas que circulan por las autopistas informacionales de la cultura y los imaginarios colectivos⁷⁶ (fig. 7).

Todo el proceso culminó con la macroexposición (autofinanciada, se afirma en el film) *Life is Beautiful* que había generado grandes expectativas entre el público general y los sectores especializados del arte en Los Ángeles⁷⁷. De modo paradójico, cínico, autoconsciente y autorreferencial –como muchos otros artificios narrativos posmodernos–, Banksy alega, al hilo del debut de Guetta, una autoinculpación al sentirse responsable de la creación de una especie de monstruo depredador y apropiacionista, afirmando que la mayoría de los artistas perfeccionan sus destrezas durante años hasta encontrar su propio estilo y criticando que la interpretación errónea de Guetta de lo que significa el arte le han conducido a saltarse pasos en el proceso de formación⁷⁸.

Toda la puesta en escena manipula al espectador y dispone de los elementos compositivos para que éste complete la obra y así se cortocircuite la incredulidad del receptor⁷⁹. A través de la caricatura del circuito artístico, la narración de Banksy en *ETGS* manifiesta abiertamente las prácticas especulativas del capitalismo más arribista, mediante un tono satírico y moralizante cuyas raíces habría que buscar en el William Hogarth de las *conversation pieces* o los *satirical cartoons*. *ETGS* es, sobre todo, una parodia autorreferencial que manifiesta un ataque frontal a la institución artística, a sus patrones de comportamiento y a sus protocolos de iniciación.

⁷⁶ Se atribuye a Picasso la frase “Los grandes artistas copian, los genios roban” que, en realidad, es un remedo de una sentencia que T.S. Eliot escribe en *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism* (1921), “Immature poets imitate; mature poets steal”; uno y otro se quedan en la actualidad sin la autoría, pues Banksy tacha y firma (en sentido literal) la apócrifa frase de Picasso inscrita en letra capital romana en una losa de mármol: “THE BAD ARTISTS IMITATE, THE GREAT ARTISTS STEAL. PABLO PICASSO BANKSY”, obra expuesta en la exposición *Banksy versus Bristol Museum* (2009).

⁷⁷ Shelley LEOPOLD, “Mr. Brainwash Bombs L.A.”, *LA Weekly*, 11 junio 2008 [en línea], <http://www.laweekly.com/arts/mr-brainwash-bombs-la-2153944> [Consulta: 4 de diciembre de 2015].

⁷⁸ “Most artists spend years perfecting their craft, finding their style, and Thierry seemed to miss out on all those bits. I mean, there’s no one quite like Thierry, really, even if his art does look quite a lot like everyone else’s”, *ETGS*, 01:17:52.

⁷⁹ Con otras argumentaciones, pero con el mismo sentido, véase el texto de Alissa WALKER, “Here’s Why the Banksy Movie is a Banksy Prank”, 15 abril 2010 [en línea], <http://www.fastcompany.com/1616365/heres-why-banksy-movie-banksy-prank> [Consulta: 2 de noviembre de 2015].

A modo de epílogo/conclusión. *Dismaland*: bienvenidos a Deprelandia

Año 2015. Tras un crecimiento desorbitado en las ventas hasta 2008⁸⁰, Banksy no ha dejado de ser objeto de polémica bien directa o indirectamente⁸¹, hasta la última exposición (¿parque de atracciones?, ¿macroinstalación?). Este es un vocablo formado mediante la conjunción de las palabras *dismal* ('deprimidamente'⁸²) y *land* ('tierra'), lo que en una traducción algo libre significaría algo así como "Deprelandia": una versión quizá no tan desarticulada si se tienen en cuenta las numerosas críticas al respecto⁸³. Tanto el nombre como el logotipo elegidos exponen de modo manifiesto cuál es la referencia con la que enmarcar su trabajo, y ya se comentó la lectura distópica que hacía Banksy en *ETGS* de Disneylandia, traducida en una inversión ontológica del concepto de parque de atracciones⁸⁴.

El evento se dispuso en Weston-super-Mare, en el condado de Somerset, un centro turístico en el sureste de Inglaterra famoso por sus playas, sus balnearios y su Helicopter Museum⁸⁵; y se eligió un centro de recreo –Tropicana– que parece ser llevaba abandonado varios años⁸⁶. A pesar de la presumible complejidad de la organización del complejo –materiales, transportes, infraestructura de seguridad, etcétera– *Dismaland* duró solamente cinco semanas, con unas cifras que superaron, según *The Guardian*, los 150.000 visitantes⁸⁷.

Por su parte, la nómina de los artistas participantes en *Dismaland* resultaba extensa para un acontecimiento de naturaleza independiente y autogestionada, en los márgenes corporativos del sistema artístico; se combinó la mayoría de artistas y colectivos de procedencia estadounidense y británica con los de otros marcos geopolíticos, como Siria, Palestina y España⁸⁸. Apenas un par de semanas antes de su apertura se

⁸⁰ A consecuencia de la caída de los mercados, causada por el hundimiento de Lehman Brothers, véase el gráfico de ArtFacts: <http://www.artfacts.net/es/artista/banksy-17104/perfil.html> [Consulta: 2 de diciembre de 2015].

⁸¹ "La policía de Gaza confisca la puerta de Banksy vendida por 162 euros", *El País*, 10 abril 2015, http://cultura.elpais.com/cultura/2015/04/10/actualidad/1428685405_423858.html [Consulta: 4 de enero de 2016].

⁸² El *Merriam Webster Dictionary* define *dismal* (dis-mal \ˈdiz-məl) en tanto que "1 obsolete: disastrous, dreadful; 2 showing or causing gloom or depression; 3 lacking merit: particularly bad". Asimismo, en la palabra escrita es posible distinguir la evocación del significado de *dismay* (dis-may \dis-ˈmā, diz-) "to cause (someone) to feel very worried, disappointed, or upset", cercano a 'desánimo' o 'desalentador'.

⁸³ Moze HALPERIN, "Banksy Unveils His Biggest Exhibit Ever: 'Dismaland,' the World's Most Depressing Theme Park", 20 agosto 2015 [en línea], <http://flavorwire.com/533916/banksy-unveils-his-biggest-ever-exhibit-dismaland-the-worlds-most-depressing-theme-park/>; Christopher JOBSON, "Welcome to Dismaland: A First Look at Banksy's New Art Exhibition Housed Inside a Dystopian Theme Park", *Colossal*, 22 agosto 2015 [en línea], <http://www.thisiscolossal.com/2015/08/dismaland/>; Jonathan JONES, "In Dismaland, Banksy has created something truly depressing", *The Guardian*, 21 agosto 2015 [en línea], <http://www.theguardian.com/artanddesign/jonathan-jonesblog/2015/aug/21/in-dismaland-banksy-has-created-something-truly-depressing> [Consulta: 4 de enero de 2016].

⁸⁴ Para un estudio del parque de atracciones en términos culturalistas, véase Kathy MERLOCK y Mark I. WEST (eds.), *Disneyland and Culture: Essays on the Parks and Their Influence*, Jefferson, Carolina del Norte, McFarland, 2011.

⁸⁵ *Visit Somerset. The official tourism website for Somerset and surrounding areas* [en línea], <http://www.visitsomerset.co.uk/explore-somerset/weston-super-mare-p500433> [Consulta: 4 de enero de 2016].

⁸⁶ Mark BROWN, "Banksy's Dismaland: is the ticket frustration part of the experience?", *The Guardian*, 22 agosto 2015 [en línea], <http://www.theguardian.com/artanddesign/2015/aug/21/banksy-dismaland-graffiti-art-market-capitalism-creativity> [Consulta: 4 de enero de 2016].

⁸⁷ Hannah ELLIS-PETERSEN, "Dismaland closure leaves Banksy-shaped hole in Weston-super-Mare", *The Guardian*, 25 septiembre 2015 [en línea], <http://www.theguardian.com/artanddesign/2015/sep/25/banksys-dismaland-closes-weston-super-mare> [Consulta: 10 de diciembre de 2016].

⁸⁸ Gran Bretaña: Banksy, Barry Reigate, Ben Long, Block9, Caroline McCarthy, Damien Hirst, Darren Cullen, David Shrigley, Dorcas Casey, Ed Hall, James Joyce, Jessica Harrison, Jimmy Cauty, Julie Burchill, Laura Lancaster, Lee Madgwick, Leigh Mulley, Nettie Wakefield, Paul Insect & BAST, Peter Kennard & Cat Phillips, Polly Morgan, Pure Evil, The Astronauts' Caravan, Tinsel Edwards; Estados Unidos: Axel Void, Bill Barminski, Brock Davis, Caitlin Cherry, Dietrich Wegner, Espo, Greg Haberny, Jeff Gillette, Jenny Holzer, Josh Keyes, Kate MacDowell, Michael Beitz, Mike Ross, Scott Hove, Zaria Forman; Palestina: Sami Musa, Shadi Alzaqzouq, Suliman Mansour; Canadá: Joanna Pollonais, Maskull Lasserre; España: Escif, Paco Pomét; Siria: Ammar Abd Rabbo, Fares Cachoux, Foundland, Tammam Azzam; Israel: Amir Schiby, Ronit Baranga, Neta Harari Navon; Andreas Hykade (Bavaria), El Teneen (Egipto), Huda Beydoun (Saudi Arabia), Jani Leinonen (Finland), Lush (Australia), Mana Neyestani (Iran), Severija Inčirauskaitė-Kriaunevičienė (Lithuania) y Wasted Rita (Portugal).

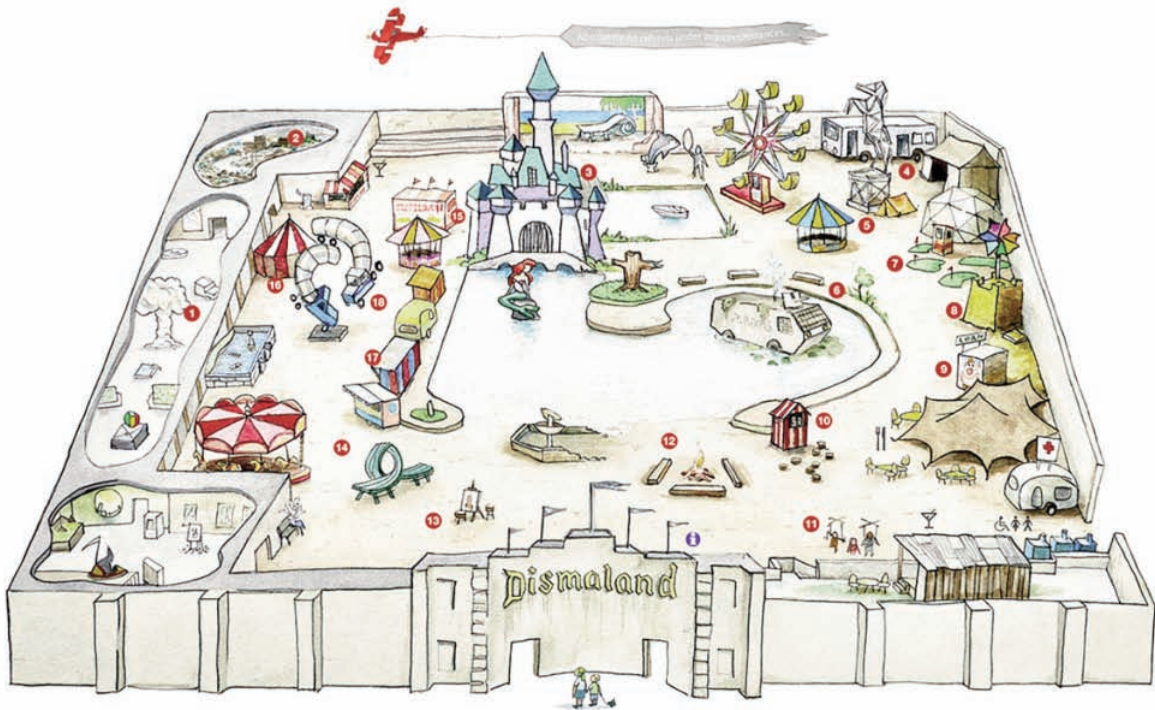


Fig. 8. Planta de Dismaland, 2015.

emitió el vídeo de propaganda a través de televisión, YouTube y su propia web. A imagen y semejanza de los mensajes publicitarios de los parques temáticos reales, la locución urgía a visitar sus instalaciones, invitándoles a abandonar cualquier actividad que estuvieran haciendo en ese momento porque Dismaland es el lugar donde los sueños se hacen realidad⁸⁹.

La estructura de Dismaland se reducía a una planta cuadrangular en cuyo centro se situaba el estanque de Ariel y el castillo de Cenicienta, alrededor de los cuales se ubicaban el resto de las instalaciones, atracciones y servicios (fig. 8). El parque replica y exagera elementos presentes en la sociedad de la vigilancia⁹⁰, convirtiéndola en materia del parque temático, como por ejemplo la crítica a las extremas medidas de seguridad, con la réplica ubicada en la entrada, elaborada en cartón y con falsos detectores de metales (obra de Bill Barminski). Los trabajadores del parque –ataviados con un chaleco reflectante donde se lee “DISMAL” y unas orejas redondas que remiten al icónico ratón Mickey– reciben a los usuarios con globos con la leyenda “I AM AN IMBECILE”, comportándose groseramente y con desidia (fig. 9). Así, la disposición del conjunto, con unas atracciones que recuerdan más a las ferias de pueblo que a los parques temáticos –carrusel, noria, tómbolas, casetas de tiro al blanco, merenderos– se armoniza con la decrepitud del antiguo Tropicana donde se inserta, siendo evidente el deterioro de suelos y edificios, lo que acentuaba más si cabe la fragilidad y el carácter efímero de la infraestructura.

El denominador común que vertebra Dismaland es el desasosiego, amplificado por el marcado carácter figurativo y por la intervención de la escala humana, así como la expansión del muro hacia el espacio tridimensional. La pintura se convierte en escultura-grafiti, como el rostro distorsionado de la sirena Ariel o la calabaza volcada de la Cenicienta en un –presumible– accidente de tráfico que atrae una nube de fotó-

⁸⁹ *Dismaland advert*, vídeo publicado en YouTube el 25 de agosto de 2015 [en línea], <https://www.youtube.com/watch?v=V2NG-MgHqEk> [Consulta: 23 de noviembre de 2016].

⁹⁰ Zygmunt BAUMAN y David LYON, *Liquid Surveillance: A Conversation*, Cambridge, Polity, 2013.



Fig. 9. Personal de Dismaland, 2015.

grafos (referencia obvia a la muerte del mito de Lady Di en 1997). En este ambiente depresivo se manifiesta la apoteosis de la distopía en dos niveles de apropiación narrativos: por un lado, la utilización de elementos tomados de la cultura popular (los personajes de los cuentos infantiles adaptados por la productora Disney, los de George Lucas o de Alfred Hitchcock) y, por otro, la realidad tomada de las noticias y la vida cotidiana (fig. 10). De manera paradójica pero complementaria, mientras que el concepto de distopía remite a la representación ficticia de los rasgos más negativos de una sociedad (*1984* y *A Brave New World* son los paradigmas), en Dismaland apenas hay ficciones porque a pesar de su carácter eminentemente narrativo, lo que se exhibe allí son reflejos paródicos, satíricos y tragicómicos de la realidad del mundo.

Sin ánimo de ser exhaustivos, algunos de los asuntos que cabría destacar en este sentido son las pinturas hiperrealistas de Zaria Forman, quien describe los efectos del cambio climático en los polos –serie *Greenland 2012*–; los inquietantes pósteres conmemorativos de Fares Cachoux que evocan los carteles cinematográficos de tintas planas de principios de los años setenta –serie *Syrian Revolution Posters* (2012)–, y que concuerdan con las plantillas de El-Teneen y las intervenciones en las ruinas de Damasco de Tammam Azzam; la instalación *Pocket Money Loans* de Darren Cullen donde a los niños se les enseña cómo pedir abyectos préstamos de dinero de bolsillo a un 5.000% de interés; las vastas planicies cubiertas de arrabales entre la basura de los lienzos de Jeff Gillette (*Stilts*, *Shadow City Minnie*, *Minnie Hiroshima*) y la entropía y decrepitud de las ciudades abandonadas de Lee Madgwick; las temáticas animales en la obra de Josh Keyes, afectados por el cambio climático, los grandes mamíferos yacentes de Dorcas Casey, las ratas mutantes de Kate McDowell o la taxidermia ornitológica en la instalación de Polly Morgan; finalmente, la impresionante maqueta de Jimmy Cauty de un Londres asolado por un disturbio gigantesco en



Fig. 10. Banksy, *Birds!*, 2015.

The Aftermath Displacement Principle, las cargas policiales de Neta Harari o la explosión atómica de algodón de Dietrich Wegener.

La mayoría de los trabajos exhibidos se acomodan en una tendencia a conectar el imaginario colectivo presente en los medios de masas, la publicidad o los emblemas de las grandes corporaciones con el *ready-made* y, de manera adyacente, con mensajes de marcado carácter político e ideológico. En este sentido, tanto la obra de Banksy como su selección curatorial, dada la inclusión de los españoles Escif y Paco Pomet, se acoplaría sin problemas a artistas que en nuestro ámbito han experimentado intensamente sobre estos asuntos desde hace casi dos décadas: trabajos como los del colectivo PSJM (Pablo San José y Cynthia Viera), el desaparecido colectivo El Perro⁹¹ –escindido en Democracia (Pablo España e Iván López) y Black & Noir (Ramón Mateos)– o Avelino Sala; una obra que apoya nuestra afirmación es la innegable semejanza entre el camión antidisturbios del estanque de Dismaland y la pieza de Fernando Sánchez-Castillo *Fuente* (2004) a la entrada del CAAC (figs. 11 y 12) o, también en el conjunto del parque, con la monstruosa feria de universo paralelo que Enrique Marty desplegó en la instalación expuesta en el MUSAC *Flaschengeist. La caseta del alemán* (2005).

La macroinstalación Dismaland es la apoteosis del declive del período antropoceno, el fracaso de la modernidad y la cultura del simulacro como único contacto con el mundo. Porque Dismaland, con su tono de fábula, desvela la verdadera naturaleza de lo obscuro (lo que debía quedar oculto). En este sentido, Dismaland es la metáfora de la sociedad post-ideológica, inane y en la que todos los compromisos éticos y estéticos poseen una obsolescencia cognitiva pactada de antemano, su plástica se genera des-

⁹¹ Vemos como un precedente conceptual muy próximo a Dismaland, la exposición colectiva comisariada por el desaparecido colectivo El Perro en 2005 (Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid), *Un nuevo y bravo mundo*.

gastada por los sucesivos procedimientos de apropiación y autorreferencia, dando como resultado una producción artística vacía de valor y sin capacidad para comunicar porque ya ha perdido su papel como medio.



Fig. 11. F. Sánchez Castillo, *Fuente*, 2004.



Fig. 12. Banksy, *Police Riot Van*, 2015.

De diferente modo, práctica artística y libertad de expresión son conceptos que se han vinculado frecuentemente durante el último siglo xx, sin embargo, este nexo se está debilitando por las, cada vez más, susceptibles capas de la sociedad porque –a nuestro modo de ver– el concepto de corrección política es, en realidad, una rejilla de carga donde se transforman las condiciones de emergencia de los discursos, el lugar donde se maquillan las realidades para que se envasen y se sirvan con el gusto estandarizado y el escenario efímero retenido mediante la tecnología háptica de los *smartphones* (fig.13).



Fig. 13. Banksy, *Modern Cellphone Addiction*, 2015.

DAVID MORIENTE (1971) es doctor por la Universidad Autónoma de Madrid, en los programas del Departamento de Historia y Teoría del Arte y del Departamento de Lingüística General, Lenguas Modernas, Lógica y Filosofía de la Ciencia, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Ha sido investigador y docente en el Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains (Paris IV-Sorbonne), en la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona y en la Universidad Autónoma de Madrid. Autor de *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo* (2010), coordinador del monográfico de *Secuencias. Revista de Historia del Cine* (38) *Memorias del futuro: reflexiones sobre la ciencia ficción contemporánea* (2015); asimismo ha sido coautor en libros colectivos dedicados a cuestiones sobre cultura visual contemporánea, entre los que destacan *Autorretratos del Estado I y III* (2013, 2015), *Geografía e Cinemas* (2014) y *Disecionando a Adán* (2015); autor de artículos en revistas como *Arquitectura Viva*, *Scripta Nova* o *Iberic@l. Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*. Actualmente es profesor asociado en el Departamento de Comunicación Audiovisual de la Universitat Internacional de Catalunya y está preparando un libro dedicado a la recepción de la iconografía astronáutica en España desde la perspectiva de la historia cultural.

Email: david.moriente@hotmail.com