



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

# STREET ART

---

*Entre el mercado y la calle: el caso de  
Banksy*

Trabajo de final de grado  
Pablo Cañete Pérez  
Dr. Arturo Rodríguez Morató



Barcelona, Junio de 2018. Avinguda Diagonal 690-696.



**Resumen:** Durante el siglo XXI el arte urbano ha sufrido un auge inesperado que le ha llevado a dinámicas que se contraponen directamente con sus características de nacimiento. La profesionalización y la entrada en el mercado de estas obras comportan que el movimiento artístico y callejero se vea en la encrucijada de la entrada en un mercado capitalista que critica y que se den diferentes procesos de apropiación privada cultural y de comercialización de una obra gratuita. A partir de Banksy se pueden ver las dinámicas del arte urbano y se pueden vislumbrar los dos caminos que este toma: El mercado y la calle.

**PALABRAS CLAVE:** Arte urbano, Banksy, capitalismo, apropiación cultural, contracultura

**Abstract:** XXI century has become a time in which Street art is growing unexpectedly and we can see some processes that are in conflict with genuine characteristics of the movement. Professionalization and commodification of this art, forces street art to enter in the same capitalist markets they are criticising, thus creating logics of cultural appropriation and privatization of free art. Banksy can be used, analytically, to see those dynamics and the emergence of the two ways that street art is taking: the market and the street.

**KEY WORDS:** Street art, Banksy, capitalism, cultural appropriation, counterculture

## 0. Índice

1	Introducción .....	4
2	Objetivos y metodología .....	7
3	Marco teórico.....	9
3.1	<i>Sociedad de la cultura y emergencia de nuevas artes</i> .....	9
3.2	<i>Mundos del arte: Howard Becker</i> .....	11
3.3	<i>Convenciones en el street art: Ricardo Klein</i> .....	15
3.4	<i>Dualidad: Ciudad y mercado</i> .....	17
3.5	<i>Perfiles y trayectorias</i> .....	19
4	Estudio de caso: Banksy .....	21
4.1	<i>Situación artística</i> .....	21
4.2	<i>Trayectoria e identidad</i> .....	24
4.3	<i>Análisis a partir de sus obras</i> .....	25
4.4	<i>Comercialización de la obra</i> .....	36
5	Conclusiones.....	40
6	Bibliografía .....	43
7	Anexos.....	45

## 1 Introducción

México, 1521. Tras la victoria de Hernán Cortés sobre el pueblo azteca, éste se asentó en un palacio rodeado de pared blanca y encalada, mientras el reparto de la batalla de Tenochtlán no agradó a los capitanes españoles. Estos, se apresuraron a pintar protestas en prosa y en verso en sus muros vírgenes del lujoso palacio en el que se hospedaba. Cansado de la protesta decidió responder al anónimo sentenciando: “Pared blanca, papel de necios”. Esta referencia histórica la podemos entender como el primer graffiti en tanto que representación simbólica de espacios públicamente prohibidos, apropiados de forma anónima y clandestina y además, por quienes no pertenecían a la minoría de poder (López, 1998). Representa, además, un tiempo estrictamente jerarquizado en clases populares muy heterogéneas y recién colonizadas que en ningún caso iban a tener acceso a la vida letrada de la universidad y el clero, reservada a las altas esferas. Tal y como Ángela López describe, no se diferencia mucho de nuestro tiempo en tanto a la concepción de mundos totalmente diferentes entre los lenguajes, significados compartidos y ídolos culturales que se establecen en clases sociales opuestas.

Más allá del ejemplo del siglo XVI en lo que se puede considerar el primer graffiti de la historia, el arte moderno representa una voluntad de crítica intrínseca, que se diferencia del arte clásico de mecenazgo, que se puede ver a lo largo de la evolución de las formas de arte. La representación de protesta delante de las consecuencias de la revolución industrial en la Francia del siglo XIX (Bourdieu, 1979), ejemplifica la protesta que nace de unas clases populares proletarizadas que se oponían a la miseria. De la misma manera, esta dinámica se puede ver a lo largo de toda la emergencia vanguardista en el siglo XX con críticas sofisticadas y con una técnica refinada en corrientes como el dadaísmo o el cubismo y en autores tan representativos como Dalí o Buñuel. Además de ejemplos como estos, el arte moderno siempre ha sido, en sus diferentes formas de expresión como la escultura o la pintura, un eje central en la ruptura de formas de ver, de representar y de expresar ideas, privilegios o mitos, entre otros.

¿Cómo se expresa hoy en día esta protesta en un contexto que ha cambiado de forma radical? La inmigración, el crecimiento más allá de la urbanidad, los nuevos retos identitarios de un tiempo de riesgo (Beck, 1998) y líquido (Baumann, 1999) producen nuevas formas como el graffiti mediante el cual se reivindican diferentes cuestiones y en especial recae una parte de la crítica política y social. No son solo los artistas quien crea este nuevo arte sino que se trata de individuos, en muchos casos anónimos, que desarrollan esta protesta artística en contra de una dinámica neo-liberal (d’Ovidio & Morató, 2017) que rompe todos los esquemas modernos del estado-nación de post-guerra, es decir, que desarticula grandes redes de protección social delante de una

nueva escena donde el individuo se ve atrincherado en los pocos derechos y libertades que aún no se le han arrebatado.

Existen, entonces, dos orígenes que son contemporáneos aunque responden a dos realidades y dinámicas algo separadas. En Francia, en el contexto del Mayo de 1968, se expresan proclamas elaboradas y revolucionarias de estudiantes de la Sorbona con un pensamiento político y filosófico heredero de los principios ilustrados. En la otra punta del globo, en Nueva York, Demetrio, de origen puertorriqueño inicia el *tag* en las paredes de la ciudad americana firmando *Taki 138*, el número de su casa. Este gesto se expande velozmente entre los descendientes de la inmigración caribeña y latinos, africanos y europeos que migraron a los Estados Unidos en busca de un futuro prometedor por el sueño americano y que se encontraron con la dureza de la vida industrial y suburbial. La intencionalidad de estos graffitis se centra en el desempleo, las condiciones de vida (in)materiales de los inmigrantes y los problemas individuales de estos colectivos que no se veían inmersos en la riqueza del país. Poco a poco las dos dinámicas se entremezclan y acaban confluyendo en un movimiento global. Este ha evolucionado hasta nuestros días, convirtiéndose así en una parte más de las ciudades que desarrolla dos dinámicas claves; por un lado su relación con el vandalismo, sobretudo en el siglo XX y por otro lado si conformación de la decoración del espacio público.

En esta esfera encontramos figuras que tienen la capacidad de representar el nuevo arte urbano de una forma paradigmática. *Banksy* es un autor anónimo británico que ha sido una cabeza visible de toda la nueva ola de artistas urbanos del siglo XXI, que han dado el salto de la calle a las exposiciones, museos, subastas y demás, pero que sin embargo, y a diferencia de la gran mayoría de artistas, se mantienen en la penumbra y siguen creando arte en espacios públicos, en lugares controvertidos y de forma inesperada, sin querer sacar ningún provecho de su trabajo. Es un autor que nos permite ver los dos lados del arte urbano; ese lado genuino del graffiti en el que se pinta para reivindicar, sin ninguna otra finalidad, pero también esa dinámica institucionalizada en el “*mainstream*” artístico y comercial en el que el artista entra en la dinámica del mercado capitalista y la explotación y comercialización de su obra. Des de la perspectiva del ejemplo de Banksy van a emerger diferentes dinámicas que son intrínsecas al nuevo arte urbano y también otras dinámicas que se pueden entender como efectos perversos que se dan en gran medida por la fagocitación y la constante expansión del mercado capitalista para comerciar y extraer beneficio, incluso de aquello que intenta hacer evidente sus contradicciones y que intenta erosionar la lógica del capital.

En esta dinámica de dos mundos paralelos, el mercado y la calle, Banksy se mueve perfectamente barajando los tiempos y los espacios a su antojo. Es un artista que ha entrado de lleno en el mercado artístico y sus obras se han vendido por más dinero que

muchos artistas reconocidos de carácter clásico y moderno. Sin embargo siguen apareciendo obras en lugares públicos, de protesta, creativos y de crítica al sistema de valores occidental. Banksy resulta ser un artista especial por su capacidad de dominar su espacio en los dos mundos que parecen contrapuestos y nos aporta una visión extendida del funcionamiento del arte urbano y sus contradicciones.

## 2 Objetivos y metodología

El nuevo estilo artístico que desarrolla en las ciudades a partir de los años 70' resulta realmente interesante en lo que se refiere al estudio sociológico del fenómeno por diversas razones. En primer lugar, es algo rompedor, un estilo que más allá de pretender ser arte, pretende poner de relieve muchas contradicciones de la complejidad de grandes procesos globales. Además, estas nuevas formas no vienen de grandes autores o de un estilo canónico que se reproduce desde una institución de enseñanza artística, sino que resulta ser la expresión de población común, mediante herramientas disponibles. Estos cambios tan drásticos en el mundo de las artes están intrínsecamente relacionados con la historia reciente del siglo XX y todos los grandes procesos que han sucedido. Es una expresión que cabe tener en cuenta para entender muchos fenómenos complejos de nuestros días y que acaba formando parte de otros procesos.

Este estudio pretende poder entender y explicar los fenómenos que aparecen en las nuevas formas de arte en la ciudad, tales como el graffiti. A partir de la explicación de este nuevo surgimiento se va a poder analizar, también, las contradicciones que esta nueva forma artística supone y las vinculaciones que puede tener con otros aspectos de las dinámicas socio-económico-culturales de las sociedades cambiantes de nuestros días. Para indagar en la explicación de este mundo del arte y poder ver sus tensiones, se llevará a cabo un estudio de caso a partir del análisis del artista más paradigmático de la situación actual del arte callejero: Banksy.

De acuerdo con la explicación de Becker (1992), un estudio de caso no nos da una respuesta a una pregunta concreta, ni nos proporciona datos exactos para interpretar y dar explicación a un fenómeno, sin embargo nos aproxima mucho más a conocer el universo estudiado y a partir de estos primeros estudios se puede profundizar en poder ver las tendencias. Como sociólogos nos interesa también poder realizar estudios de caso en profundidad; nos acerca a las explicaciones profundas que dan razón a los procesos que estudiamos y partir del entendimiento en particular de estos casos podemos empezar a vislumbrar u observar dinámicas que van más allá del propio caso.

Llegados a este punto, el caso de Banksy resulta realmente tentador para un científico social debido al gran impacto que ha tenido sobre las nuevas artes, sobre una sociedad de la comunicación y sobre las nuevas dinámicas de dichas artes. Como veremos más adelante, el mundo del arte urbano nace de una vocación genuina de crítica y con la simple intención de hacerse ver, sin embargo suceden dinámicas y lógicas mercantilizadoras e institucionalizadoras que son contrarias a las protestas que estas artes reclaman. En esta situación Banksy cabalga entre las dos olas sin caerse, y es por eso que este caso, para reflejar el mundo del arte urbano resulta idóneo, de la misma



forma que para poder explicar tanto una lógica genuina, como unas dinámicas contradictorias con el origen del arte urbano y ver el efecto que tiene este fenómeno, incluso más allá del mundo del arte.

Para realizar la investigación a partir del estudio de caso se trabajará en base a un marco teórico que será definido a continuación y en el cual se podrá incluir a Banksy y las dinámicas que se están investigando. A su vez se realizará un análisis biográfico para entender la historia personal y para entender las obras, las creaciones y los métodos del nuevo arte callejero. A partir del análisis del caso de Banksy, sus obras vendidas, donde se vendieron, que precio, sus exposiciones, sus obras que siguen en los muros de la calle... Nos servirán para poder intentar explicar con más precisión una serie de dinámicas que se dan, no solo en el mundo de las artes, sino que suceden en nuestra vida diaria.

### 3 Marco teórico

#### 3.1 *Sociedad de la cultura y emergencia de nuevas artes*

Para poder entender el fenómeno del graffiti, el Street art y movimientos como el rap o el hip hop, primero hace falta entender el contexto de la aparición de todos estos nuevos movimientos y el substrato en el que nacen. Es por este motivo que el paradigma de la sociedad de la cultura nos ayuda a entender un cambio radical en la segunda mitad del siglo XX.

En este sentido se habla ya de la sociedad de la cultura (Morató, s.f.) en la que la esta desempeña un papel central y estratégico en la dinámica social:

“Los territorios del arte, ámbitos tradicionalmente marginales en el modo de vida burgués, se han expandido enormemente a lo largo del siglo XX y ha alcanzado en las últimas décadas una clara centralidad social. [...] De igual forma, han crecido paralelamente las prácticas artísticas amateur. Y una evolución semejante ha podido registrarse también con respecto a los mercados de trabajo artístico, que han aumentado considerablemente sus efectivos y todavía más su capacidad de atracción. [...] Son las relaciones generales entre la cultura y la economía las que han cambiado. El ocio se convierte en un espacio privilegiado de consumo y en él las actividades se cargan cada vez mas de contenido simbólico y espectacular.”

Entendemos entonces, a partir de estas grandes explicaciones que la cultura se convierte en un eje principal de las sociedades a partir de la segunda mitad del siglo XX, por diversas razones, y además que la cultura y el arte sobrepasan los límites establecidos anteriormente convirtiéndose en un aspecto de las sociedades mucho más amplio donde entra el ocio, el conocimiento, el entretenimiento y muchos aspectos que antes no tenían nada que ver con el mundo de la cultura; de la cultivación personal. La cultura toma un eje central sobrepasando así el papel del sector productivo o la economía en general convirtiéndose en la base de las sociedades de la modernidad tardía. Dentro de esta nueva dinámica podemos ver diferentes expresiones artísticas o surgimientos de nuevos conceptos como las tribus urbanas, el hip-hop, el graffiti, estilos de vestimenta o incluso nuevos estilos de vida.

Dentro de estos nuevos movimientos, el graffiti, o el arte urbano en su globalidad, tal y como lo conocemos hoy, surge en dos puntos diferenciados en nuestro tiempo, por razones diversas y de formas diversas. Sin embargo responden a una serie de condiciones preexistentes que dan la posibilidad de la emergencia del nuevo arte callejero y que tiene como eje principal la ciudad.

La nueva ciudad moderna, diversa y heterogénea que se crea en la segunda mitad del siglo XX por razones como las fuertes olas de inmigración, el desencanto hacia una modernidad que no cumple sus promesas y las incipientes crisis de los estados de bienestar, crisis de energía como el petróleo, conflictos bélicos sin legitimidad social

como Vietnam o Corea, movimientos ambientalistas o movimientos feministas dan como resultado un cultivo urbano, más aún, suburbial, en el cual la posibilidad de desarrollar nuevas formas de apropiación del espacio mediante el arte se hace muy sencillo y que además cumple unas necesidades de protesta, representación individual y otros, que son nacen como imperiosas para los individuos.

Partiendo de la base que la ciudad es el elemento clave de esta nueva ola artística, nos encontramos en un espacio heterogéneo, en donde las reglas de convivencia social son completamente diferentes a las reglas rurales. Simmel, como Weber o Durkheim, en 1903 analiza de forma detallada las diferencias que surgen en las relaciones y normas sociales entre estos dos contextos a partir del Berlín de la época. Nos encontramos entonces en un nuevo espacio (ciudad) donde el vecindario está constituido de forma azarosa y conforma el resultado de la agregación de decisiones individuales y que está conformada por individuos que no necesariamente tienen un “*background*” común en cuanto a lenguas, cultura, cosmovisión o valores compartidos (Innerarity, 2006). A partir de esta base según la cual la capacidad individual tiene un espacio para desarrollarse porque no existen lazos informales típicos del mundo rural, se crea un espacio donde la heterogeneidad emerge y se establece como un signo característico de la concepción urbana. Sennet, por ejemplo, describe la ciudad como un instrumento para la vida impersonal y un molde donde la diversidad, heterogeneidad, diferencia de gustos y valores (1996).

El anonimato se convierte en una característica básica de la vida urbana debido a que la capacidad de conocer a otras personas y establecer lazos fuertes, como en el mundo rural, es mucho menor, hecho que posibilita una creación del individuo de cero en diferentes puntos de su vida, incluso esconder y hacer emerger otros aspectos que crea convenientes. Éste, es un espacio donde la renovación individual es posible gracias a la incapacidad de poder tener relaciones fuertes o solidaridad orgánica en términos durkhemianos, donde el conocimiento de la vida del vecino es parcial. El individuo tiene el poder de renovarse, transformarse y reinventarse mediante la ocultación de aspectos y el desvelo de otros (Goffman, 1973) y esto provoca que la creación y renovación de la identidad individual sea constante.

A este hecho cabe sumarle que la ciudad es un espacio donde los mensajes nos asaltan de una forma constante, permanente, en pequeñas dosis y muchas veces atacando al subconsciente. Con toda la publicidad, tiendas, información diversa que encontramos y demás, la aglomeración de información hace que esta sea instantánea y efímera y que por lo tanto de cabida a la representación individual en forma de información gráfica o el “*tag*”. La necesidad de la emergencia individual sumado a las nuevas formas de información conlleva que el individuo desarrolle técnicas que hagan resaltar su propia individualidad difuminada en el espacio urbano que no tiene en cuenta las

individualidades, y que por lo tanto, estos busquen una forma de reivindicarse. La ciudad se establece como un lienzo (Klein, 2015) para el desarrollo de una nueva esfera artística que se expresa de formas diversas como el hip-hop, el rap, el graffiti, el *tag* o formas de vestir concretas.

El graffiti, junto con el resto de nuevos movimientos artísticos se puede enmarcar dentro de una lógica de contracultura. De acuerdo con Roszak (1968), este tipo movimiento representa una configuración a la ofensiva contra una cultura dominante o hegemónica. Sin embargo también es característico de los movimientos contraculturales permanecer en la sombra o en un espacio que no ocupe un puesto predominante en la configuración de la cultura de masas llamado "*underground*". Este conjunto de movimientos dentro de la contracultura (punk, hippie...) nacen en un periodo donde las estructuras clásicas habituales y sustentadoras de una vida planificada y previsible empiezan a difuminarse. Varios autores han denominado estos cambios como por ejemplo la modernidad sólida y su paso a la modernidad líquida de Zygmunt Bauman (1999).

En este contexto, la emergencia de estos nuevos movimientos se hace viable y se muestran, como se ha dicho en un carácter atacante, criticando la normatividad cultural. Este carácter es muy visible en el graffiti, donde aparte de reivindicar una individualidad difusa en la gran metrópoli se intentan enviar mensajes de crítica al mundo occidental y su configuración cultural. A partir de los términos de hegemonía cultural gramsciana se puede entender perfectamente esta dinámica de conflicto en la cultura occidental. Entendiendo la sociedad dentro de un esquema marxista clásico, donde la infraestructura se conforma a partir de las relaciones de producción y posesión de los medios de producción, y la superestructura es el espacio donde la cultura (ideología de la burguesía) establece una lógica dominante establecida por la clase capitalista, se puede ver como estos ataques intentan derrocar esta hegemonía cultural que se propone desde arriba hacia abajo por una dinámica totalmente contrapuesta. Esta batalla cultural se hace visible en nuestros días aun de forma más clara debido a la profesionalización e institucionalización que sufren ciertos sectores del graffiti. Su entrada en el mercado, en muchos casos constituye que estos movimientos contraculturales puedan disputar, al mismo nivel que la difusión cultural *mainstream*, la hegemonía de ciertos valores y convertirse así en la nueva normatividad.

### **3.2 *Mundos del arte: Howard Becker***

Cabe decir, como primera distinción normativa, que no se pretende entrar en valoraciones estéticas acerca del arte en esta investigación, y es por eso que este apartado no está dedicado a valorar si el *street art* se puede considerar arte o no ya que no le pertenece a sociología discernir sobre estos debates. Lo que sí que se puede valorar

des de la sociología es si estos nuevos estilos artísticos forman parte o se conforman como lo que Howard Becker define como mundo artístico. Para poder estudiar el graffiti hace falta saber primero si estos mundos formales e informales se pueden catalogar como un mundo del arte en cuanto a relaciones, actores, actividad y demás factores que definen un mundo artístico.

Contrariamente a Bourdieu (1979), que establecía el arte como un campo de competencia y conflicto constante entre una producción artística comercial y tan solo dedicada al mercado, en contraparte de una producción artística genuina que seguía los cánones de cultura y arte tradicionales. Becker, establece una definición del mundo del arte que funciona en sub-grupos o lo que llama "mundos del arte". Estos son independientes e interrelacionados, confluyen o cooperan para la creación artística; en cualquier esfera, tanto mercantil o de la llamada "alta cultura". El conflicto por un lado y la cooperación por otro parecen excluyentes, sin embargo, dichos modelos pueden ser complementarios en tanto que las dos dinámicas pueden ser visibles en el mundo de la cultura: des de artistas que compiten por un espacio en una galería de arte hasta producciones de cine que compiten en cartelera, esto, sin embargo no excluye que en las producciones artísticas que compiten no sea necesaria una cooperación entre diferentes equipos de creadores especializados, como por ejemplo equipos de logística, sonido, producción o imagen.

Una vez entendida esta diferencia, queda patente que la definición de Howard Becker de los mundos del arte es muy útil para enmarcar el *Street art* dentro del esquema y si se puede considerar como tal, un mundo del arte. Para la categorización, el autor recurre a unos procesos bien definidos que se tienen que dar para considerar una esfera artística como un mundo del arte definido. En primer lugar es necesario que existan una profesionalización y especialización de tareas dentro de la cooperación necesaria para la producción artística. Es por esto que existe la cooperación, debido a que hay especialistas y profesionales de pequeños engranajes que crean conjuntamente una obra final. Contrariamente, dentro de todo este grupo de gente se hace visible una cabeza, que es lo que comúnmente se denomina artista y es generalmente la cabeza pensante y líder de la obra; sus concepciones son el punto de partida para empezar el proyecto y su idea es la que se lleva a cabo. También son necesarias unas convenciones dentro de toda la gente que participa en el mundo y la creación de la pieza. Hace falta un sistema de valores e imágenes compartidas para que exista un entendimiento válido para la creación artística. La suma de estos factores crea lo que Becker denomina mundos del arte, esferas donde se produce un ente creativo que ha estado producido por la cooperación de especialistas y que significa la realización de una idea artística.

El primer punto que se establece, como se ha dicho, para la concepción de un mundo del arte radica en la división del trabajo. Lejos de caer en un análisis funcionalista de

cómo se establecen las relaciones, Becker argumenta que el resultado de la obra es uno debido a la relación que se establecen entre diferentes grupos de profesionales y su cooperación. Por esta razón, todas las artes, como todas las actividades humanas, necesitan de cooperación para llevarse a cabo (Becker, 1982:p 7). Esta explicación, lleva a pensar en la división del trabajo como algo necesario y natural para poder llevar a cabo una obra artística. Proponiendo uno de los mismos ejemplos que el autor americano, solo hace falta mirar los créditos de una película y nos daremos cuenta de lo diversificada que es la división de tareas, las diferentes responsabilidades de las personas que han trabajado en la creación y su interrelación. Más allá del mundo del cine también se puede ver en relaciones informales en arte clásico como por ejemplo en la escultura o la pintura. Si bien la figura del artista está clara, se necesita de toda una estructura logística para transportar su obra a una exposición, un vendedor de materiales, un galerista y demás actores con una tarea bien definida que finalmente crean el producto final.

El siguiente punto relevante para entender la configuración del mundo del arte es la figura del artista. Esta figura como tal es bastante reciente en nuestros días ya que el artista libre para crear sus concepciones no ha estado siempre así. Becker se utiliza del estudio de Michael Baxandall (1972) para poner pruebas de contratos del siglos pasados como es el caso del acuerdo entre Piero della Francesca y otro cliente en el que incluso en el contrato se establecía el color de la obra. Las obras con el tiempo van evolucionando y de la misma manera los artistas, también se abren nuevos campos y mundos artísticos que van acompañados de avances tecnológicos. Tradicionalmente estos avances tecnológicos estaban en las manos de los artesanos, que eran habilidosos con dicha tecnología y que con el refinamiento de su obra se fueron estableciendo como artistas. No es curioso que la palabra arte este integrada dentro del nombre artesano; si nos fijamos en la definición de la RAE de artesano resulta ser:” de la industria artesana. En el trabajo artesano la obra producida era en su totalidad obra de un hombre, y llevaba su estilo, siendo distinta cada unidad con la siguiente”. Esta aproximación de la artesanía ya se parece más a lo que hoy entendemos como artista y como arte y si prestamos atención el proceso de establecerse como artista con la habilidad y refinamiento de la utilización de tecnología llega hasta nuestro días. Los ingenieros de sonido empiezan a ser los que son capaces de dominar mediante la nueva tecnología del siglo XX las técnicas de grabación y estos emergen como artista, comúnmente conocido como DJ, de la misma manera que podría haber pasado con los torneros hace siglos.

Llegamos entonces a la concepción del artista de nuestros días, es decir, alguien que crea arte, ya puede ser en diferentes espacios o de diferentes maneras, pero evidentemente, un artista es aquel que hace arte. De la misma manera lo entendemos también porque el artista tiene un don o facilidad especial para crear sus obras, aporta

algo nuevo o transmite en un mensaje de una forma muy precisa que nos impacta; tiene un talento especial para crear. En el esquema de Becker este artista existe y es importante, sin embargo esta concepción algo limitada choca con la generalidad que se pretende establecer en la concepción de los mundos del arte. ¿Cómo categorizamos a aquellos músicos que no crean sino que tocan obras ya pensadas y bajo las órdenes de un director de orquesta? Además ¿Son artistas todos aquellos que contribuyen en la creación de una obra? Por poner un ejemplo, ¿se debería considerar artista al director de la banda sonora de una película, o tan solo al director de la película?

A decir verdad, ninguna de estas preguntas debería importar si no entramos a considerar el artista y tan solo la obra. En dicho caso sería lo mismo que hubiera sido un artista o infinitos, tan solo se tendría en cuenta la obra, pero lo cierto es que en la esfera artística, el propio artista tiene mucho valor, imagen, prestigio y reputación que también intervienen en la valoración de la obra. Por este mismo motivo debemos establecer una figura clara del artista aun teniendo en cuenta las limitaciones que puede tener a la hora del análisis. En el caso del artista callejero no existe tanta complicación porque, como ya veremos, la complejidad no llega a la que se establece en mundos del arte ya establecidos, como el cine.

El siguiente elemento necesario en un mundo del arte es el de la cooperación. Este elemento ya ha sido explicado previamente en todas las demás explicaciones como en la división del trabajo pero aun así se definirá brevemente ya que es el eje central de la explicación necesaria para entender la investigación. La cooperación es necesaria entre diferentes profesionales especializados, artistas y demás actores y agentes que participan en la construcción de la obra. Esta cooperación se puede dar de una manera formal o contractual o mediante lazos informales de amistad o relaciones de conocidos para poder llevar a cabo. Esta segunda vía es muy utilizada en mundos como el graffiti o el arte callejero debido a que la falta de institucionalización provoca que la cooperación no se pueda llevar a cabo de manera formal. De la misma manera puede existir cooperación con otros artistas o con agentes que están fuera de la creación pero que son necesarios para ella, como por ejemplo los comerciantes de productos básicos para poder producir una obra artística. Los pequeños y grandes negocios que proporcionan los materiales o todas influencias de personas que no están involucradas en la obra de forma directa son también vínculos de cooperación necesarios para ver el resultado final de una obra tal y como es.

Sin embargo dicha cooperación se da gracias a unas ciertas convenciones:

“People who cooperate to produce a work of art usually do not decide things afresh. Instead, they rely on earlier agreements now become customary, agreements that have become part of the conventional way of doing things in that art [...].Conventions dictate the abstractions to be used to convey particular ideas or experiences, as when painters use the laws of perspective to

convey the illusion of three dimensions or photographers use black, white, and shades of gray to convey the interplay of light and mass.”

Esta serie de convenciones previamente establecidas se pueden encontrar en muchos de los procesos que se dan dentro de los mundos artísticos: enseñanza, relaciones de confianza, de rivalidad, de cooperación con otros artistas, con proveedores de materiales, con todos los actores que entran en el mundo artístico. Al fin y al cabo, de la misma manera que Becker nos indicaba que como cualquier obra humana, el arte necesitaba de la cooperación, el arte, como cualquier actividad humana, necesita de unas convenciones preestablecidas para que funcione. Sin embargo, se puede dar el caso que dichas convenciones se rompan; una parte de la obra artística también puede consistir en la ruptura con un mundo convencional establecido y esta dinámica puede llegar a crear nuevas formas artísticas en una nueva red de convenciones.

Con los elementos descritos podemos definir los mundos del arte como aquellos en los que existe una división del trabajo en diferentes profesionales especializados en tareas concretas para, a partir de unas normas de cooperación y con la ayuda de unas convenciones previas, se reúnan y creen una obra creativa y artística en la que ha habido un artista que ha diseñado y establecido la idea. Hay que entender los mundos entonces como una membrana de semi-permeabilidad en los procesos de osmosis, es decir, una esferas independientes pero que funcionan juntas en ciertos momentos para crear un ente artístico; están conectados, pero no unidos.

En la definición del autor americano acerca de los mundos del arte, el *Street art* puede entrar de una forma clara. Podemos ver como hay puestos diferenciados y especializados como artistas, proveedores de materiales, como por ejemplo tiendas especializadas. Además esta dinámica se puede ver con la incipiente institucionalización y la profesionalización de artistas, que son reconocidos como tal y que tienen un papel creador y artístico relevante en la producción de la obra. Por último y más llamativo, el mundo del arte urbano tiene una red de convenciones establecidas que Ricardo Klein analiza de forma precisa y que se resumirá a continuación.

### ***3.3 Convenciones en el street art: Ricardo Klein***

Partiendo de la base de la teoría de Becker, explicada en el apartado anterior, Ricardo Klein, en su tesis doctoral publicada recientemente en la Universidad de Barcelona (2015), realiza un estudio de campo en Barcelona y Montevideo sobre la elaboración del arte callejero, relaciones entre actores, simbolismos y demás que es muy útil para entender el apartado de las convenciones específicas que se establecen en un mundo del arte nuevo.



El arte callejero recae principalmente en un sentido individual. El artista crea un nombre o *nickname* en el que se reconoce su obra. Este nombre artístico se utiliza para hacerse con el respeto de sus pares y para hacerse conocer a todos aquellos que vean su obra sin ser reconocido directamente. Este nombre es realmente importante en tanto lo que simboliza y a quien simboliza. El punto de partida de cualquier artista para conocerse internamente y para el público es el llamado *getting up*; que engloba una serie de estrategias para “hacerse ver” y darse a conocer. Dentro de estas estrategias entra el estilo de su grafismo, como será su firma o *Tag*, como de grande serán sus obras, la cantidad de provocación que exista, o lo que consigan llamar la atención en general; por el lugar donde estén, por el tamaño que tengan, por lo que simbolicen o por quien ridiculicen.

Esta primera línea, al abrirse paso entre los pares no solo sirve para que lo reconozcan otros artistas sino para que su nombre vaya cogiendo fama, que lo reconozcan por su obra y su nombre autoridades, publico, personas... y ganar popularidad. En palabras de Ángela López:

“Se proponen llamar la atención sobre sí mismos. Retan a las autoridades a descifrar su nombre, a trabajar con sus códigos, a contemplar sus imágenes, con la expectativa de ganar popularidad entre los suyos. Buscan la admiración del grupo al que pertenecen”

Se busca una exaltación individual en un espacio, urbano, que diluye las diferentes personas que la construyen y lo hacen mediante unas formas que intentan romper con normas, como las de civismo, para dar esta visibilidad a su nombre, para reivindicar su presencia. De la misma manera, dentro del mundo de arte urbano se establecen normas informales para su funcionamiento. La primera y más básica, es que no se puede “pisar” la obra de un compañero. El respeto por la labor artística y reivindicativa de los demás artistas urbanos es la regla fundamental por la que rigen sus creaciones, aunque, esta regla tiene diferentes excepciones o alternativas.

Los artistas encuentran que si su obra esta vieja o deteriorada es legítimo que otro artista tome el muro para poder plasmar una obra nueva y así revitalizarlo. También parece aceptable dentro de la comunidad que los artistas que tapen o pisen una obra para hacer una creación de más valor estético y mejor trabajada no debería dar problemas. Esta regla funciona de la misma manera que las llamadas “bombas”. Estas bombas son figuras de grandes dimensiones que normalmente representan el *tag* del artista, suelen conllevar un gran trabajo y son de gran valor dentro de los artistas urbanos. Ahora bien, puede ser que al pisar una obra existan conflictos entre artistas, y en este caso normalmente, debido a que se pueden localizar los unos y los otros de forma directa o indirecta los problemas se resuelven personalmente. Estas disputas suelen llegar a acuerdos verbales o a intercambios de impresiones que no conllevan un conflicto mayor aunque esta opción también se puede dar. En los casos en que exista

conflicto, los artistas intentarían arruinar las obras de aquellos con los que están enfrentados. Una forma muy común de destrozar una graffiti es poner “toy” al lado de la firma o el *tag* del autor. Esta palabra significa novato o incompetente y si en una obra aparece esta palabra es una gran ofensa para el autor. (Klein, 2015)

Como se puede ver, las complejidades a partir de una norma se hacen visibles con las diferentes formas que se puedan dar en la relación entre los artistas. Sin embargo existen más complicaciones cuando se habla por ejemplo de acuerdos previos a la realización artística. Recientemente, y debido a la ineficacia de los ayuntamientos para controlar este auge de nuevas formas artísticas se ha optado por la institucionalización, en parte, de estas dinámicas para poder controlarlas. Diferentes proyectos de diferentes formas que como objetivo tienen la liberalización de muros para ceder a artistas. Estos muros legales entran en conflicto también cuando tan solo cierto número de artistas puede acceder por diferentes razones, sin embargo también se llegan a acuerdos para hacer una obra combinada.

En los muros legales e ilegales los artistas también llegan a acuerdos para pisarse. Se piden permiso antes de pisar una obra para poder hacer otra y se hace con el consentimiento del autor de la obra que ya está en el muro. De la misma manera que en los muros legales, en los graffitis comunes, también se llegan a acuerdos para pintar a la vez una obra entre varios artistas aunque no sean amigos, simplemente por afinidad artística.

Con la explicación de todas estas dinámicas internas establecidas, se puede ver como Ricardo Klein establece unas pautas de actuación que reflejan el modelo de Howard Becker y en el que se pueden ver tanto conflictos como sobretodo cooperación, tanto para hacerse ver y crecer en el mundo del arte como por ejemplo pintar en muros de forma conjunta. Además, como se verá más adelante en la conformación de perfiles, la cooperación es imprescindible para entender los nuevos graffiteros o artistas y su auge dentro del mundo del arte callejero. (Lachman, 1988)

### ***3.4 Dualidad: Ciudad y mercado***

Como ya se ha comentado, el arte moderno tiene siempre en su esencia un carácter contestatario, de protesta y de una forma creativa. El arte callejero, más allá de resaltar una individualidad, de competir por hacerse un nombre en la urbe anómica, en muchos casos pretende demostrar unas inconsistencias y contradicciones que son presentes, o que sus artistas intuyen tanto en el sistema de valores morales, el sistema económico o en el rumbo político local y global. Se pone de manifiesto mediante el graffiti una serie de incongruencias que suceden en el sistema económico-político-social que hacen

reflexionar al espectador acerca de la realidad que le envuelve ya sea mediante un mensaje que se plasme o la simple forma de crear un nuevo estilo artístico.

A pesar de que el arte urbano y callejero, se encuentra precisamente en los muros de la ciudad de forma inesperada, también se puede encontrar en galerías o de forma institucionalizada y mercantilizada. Esto es debido a que ciertos artistas entran en un proceso de profesionalización y el mundo del arte urbano entra en una dinámica de “artificación”. Este proceso se refiere a la emergencia de una práctica mundana y cotidiana en una actividad artística. Conlleva que el arte callejero se establezca como un arte institucionalizado y que se considere un nuevo género artístico (Klein, 2015).

Este paso en el arte callejero, de entrada en las instituciones y no solo en las paredes urbanas, conlleva consigo un cambio de dinámica en el status y posición de los artistas que exponen sus obras; hacia un paso de la profesionalización como vía necesaria para poder ejercer de artista. Moulin (1992) establece unos criterios que son útiles para entender estos pasos de una escena informal a una formal. Para este proceso es necesario que exista independencia económica por parte del artista, es decir, que pueda vivir de ello. Es necesaria también una autodefinición como artista con unas competencias específicas, y que dentro del mundo del arte sea reconocido como tal. Según este esquema necesitamos entonces a unos artistas que puedan mantenerse por su creación artística y que sean competentes en la producción del arte, es decir, que hayan recibido formación artística. Además, estos tienen que autodefinirse a sí mismo como artistas y tiene que recibir el beneplácito del resto de la comunidad del arte para ser tratados como artistas.

Nos encontramos, pues, con una infinitud de dualidades en este esquema ya que, si el arte urbano puede caracterizarse por alguna cosa es por la gran heterogeneidad que alberga. Esto genera que el esquema no sea ni mucho menos robusto para entender la artificación del Street art, pero que sea muy útil para entender las contradicciones y dualidades que existen. Como se analizará más adelante, el arte callejero nace con una visión crítica del mercado y con una confrontación por la formas de crear arte de forma mercantil, sin embargo, los sistemas de profesionalización van de la mano de la entrada en el mercado y en que sus obras se conviertan en mercancías para entrar dentro del sistema capitalista y crear valor monetario no solo para los propios artistas, sino para otro conjunto de actores que se benefician del valor de la obra. Por otro lado también se puede observar como en muchos casos este arte no tiene, en ningún caso la pretensión de comercializarse. Tal y como Ángela López explica, estas nuevas formas nacen de una anomia urbana de la modernidad tardía, en la que se intenta representar una individualidad perdida en la inmensidad de la urbe, que difumina toda pretensión individual. No tiene nada que ver el propósito original con las dinámicas comerciales que se producen a la vez. Existe arte urbano que no se institucionaliza, de la misma forma

que sí que existe arte urbano comercializado, incluso pueden existir artistas que jueguen entre las dos veras.

No se intenta, en este apartado, criticar las incongruencias que estos procesos generan en la esfera del arte callejero, sino mostrar que en este proceso existen ciertas incongruencias que complican la posición de los artistas y que en ciertos casos puede distanciarse en dos mundos, el arte urbano comercial y el genuino. Sin embargo lo que tiene que hacer ver, y como ya se ha dicho, este punto es la interrelación inmutable que se establece en la profesionalización y la entrada en el mercado capitalista.

### *3.5 Perfiles y trayectorias*

De la misma teorización de Klein acerca de la artificación del mundo del arte urbano, se pueden extraer entonces una dicotomía clara entre dos perfiles de artistas que se pueden encontrar: artistas callejeros que se dedican a realizar arte en muros y artistas callejeros que son profesionales y venden sus obras, es decir, mercado y calle.

Como está explicado en el apartado anterior, la distinción no es taxativa ni clara debido a que existen muchos artistas que pueden vender sus obras y seguir realizando murales o graffitis en la ciudad o de la misma manera que puede haber artistas que su obra se centra en seguir haciendo sus obras en los muros y tienen esporádicamente la oportunidad de sacar rendimiento económico a su obra. Sin embargo, y salvando estas distinciones que no son claras, se pueden ver claramente artistas que son profesionales del arte callejero y artistas que no lo son; y de entre aquellos que no lo son, dentro del mundo de artistas de las ciudades se pueden encontrar diferentes perfiles.

Una primera división básica se produce entre los novatos y los mentores. Los principiantes tienen que tener alguien que les enseñe todo lo que necesitan saber en el mundo del arte urbano, por eso es necesario un mentor que les enseñe técnicas del arte, habilidades y conocimientos, pero sobre todo que les introduzca en círculos de otros artistas y que les enseñen las convenciones que se han explicado y detallado anteriormente. Estos procesos suelen ser satisfactorios en ambos sentidos debido a que los mentores entienden que están dejando un legado en su estilo en otros artistas mientras que los novatos están adquiriendo todo lo necesario para desarrollar su carrera en el arte urbano. El siguiente paso para estos novatos es empezar a crear su propia obra y estilo. Se desarrolla el *tag* del que se ha hablado y empiezan a crear sus primeros muros y graffitis empiezan a ganar respeto entre aquellos artistas asentados. El tercer y último paso se refiere a la calidad de la obra. Estos artistas que comenzaron siendo novatos y aprendices de otros artistas reputados crean su propia firma o *tag* y empiezan a firmar en los muros, finalmente estos pueden empezar a ser muralistas o grafiteros y crear obras de calidad (en el mundo del arte callejero un mural siempre se considera de

mayor calidad que una firma) donde crean un estilo propio y donde se extienden como artistas urbanos.

Estas tres etapas (aprendiz, firma y mural) son útiles también para entender las relaciones que se establecen entre artistas, los grupos, las ayudas que se dan, los conflictos, los bandos... en resumen, para entender toda una serie de relaciones dentro del mundo del arte.

## 4 Estudio de caso: Banksy

Con tal de poder aproximarse al universo, Banksy ha sido escogido como una pieza esencial para entender el arte urbano y sus dinámicas actuales. Como ya se ha explicado anteriormente, este artista resulta ser idóneo para mostrar este universo y poder profundizar en ciertos aspectos que no sería posible des de una aproximación general.

### 4.1 Situación artística

Durante este estudio se ha comparado el arte urbano con el graffiti de forma que este ocupa una gran parte del arte urbano. Si bien es cierto que el graffiti es el germen donde se inicia el arte urbano, no quiere decir que sea la única forma de arte urbano que se lleva a cabo hoy en día. Durante este siglo se han desarrollado diferentes formas, técnicas y maneras de crear arte en los muros o de entrar en la dinámica del arte urbano. Un ejemplo es el artista llamado “*Space Invader*” que en su estudio crea unos recuadros de baldosas de cerámica emulando los personajes de 8 bit que aparecen en los videojuegos, entre ellos el famoso *Space invaders*, de ahí el nombre artístico. Además de utilizar baldosas de cerámica muchos artistas han creado sus obras a partir de papel. El diseño se ha realizado en un dibujo del artista que pasa a ordenador, para imprimir en grandes dimensiones. Una vez impresa en varias partes se engancha en las paredes de forma rocambolesca (debido a la particularidad de las localizaciones de este arte) y se exhibe. Un ejemplo de estas obras se puede ver a continuación con la obra de Space invader y de Shepard Fairey:

Ilustración 1: *Space Invader pacman*



Fuente: *Widewalls*, 2014

Ilustración 2: Shepard “*André the giant*”



Fuente: *Fotografía anónima*

Estos ejemplos de artistas urbanos reconocidos y con fama más allá del propio grupo de artistas callejeros representa también el arte callejero en formas que no son propiamente el graffiti aunque este tiene una importancia crucial en el mundo del arte urbano. A partir del graffiti, a principios del nuevo milenio, se desarrolló una nueva

técnica llamada *stencil* o plantilla. Esta técnica, utilizada por Banksy en gran parte de sus obras se basa en la realización de una plantilla para la realización del graffiti.

Se inicia debido a lo costoso que es realizar un gran mural de calidad. En el llamado “*old school*” del arte urbano lo normal era salir a la calle con los botes de pintura, e intentar realizar una obra lo más completa posible y en el menor tiempo posible para no tener ningún problema con las autoridades. Para muchos artistas inexpertos, sobretodo en sus inicios, esta tarea es realmente complicada debido a la incapacidad de realizar buenas obras en poco tiempo por el peligro de ser arrestado. Es debido a este peligro que estos artistas empiezan a pintar en muros alejados de la urbe, en estaciones de tren y metros de reparación donde pueden disponer de tiempo suficiente para completar la obra. De estas limitaciones nacen las plantillas, donde podemos ver como la creación ya no sucede en el espacio público, sino que sucede en los estudios, casas o garajes de los artistas en la preparación de estas plantillas. Esta plantilla se pone encima del muro y tan solo con rellenarla con spray la obra queda estampada. El tiempo de realización del graffiti es mínimo y el riesgo de ser un “blanco” fácil para las autoridades disminuye considerablemente. Es por esta razón por la que Banksy se acoge a esta nueva forma de pintar, debido a que en sus inicios él también sufrió como novato por la presión del tiempo para poder plasmar su obra de forma clásica. Hoy en día este tipo de graffiti es muy popular entre los artistas urbanos, incluso ya no se hace de noche (como se empezó a hacer para evitar la policía), también a plena luz del día para mostrar al público la creación de la obra y que rápidamente se *viralice* en las redes.

Esta última característica es fundamental para entender el arte urbano y el graffiti en nuestros días. A diferencia del arte clásico, incluso el arte moderno era algo que iba a perdurar. Las obras se creaban y no había ninguna expectativa que estas desaparecieran, se exhibían de forma pública o privada y perduraban en el tiempo (a no ser en casos extremos por robos o casos excepcionales). Sin embargo, el arte urbano en su nacimiento ya es efímero, tiene fecha de caducidad porque ese muro se volverá a pintar, se pondrá otro graffiti encima o el muro se tirará para hacer otra edificación. La necesidad de poder documentar el arte urbano nace intrínseca al propio arte urbano y todo el movimiento de las nuevas tecnologías da la posibilidad a dicha documentación y a poder compartir al instante los mensajes de los muros. Los nuevos artistas lo saben perfectamente y es por eso que han nacido figuras como *Mr. Brainwash*, discípulo de Banksy que se dedicaba a filmar a estos artistas y finalmente acabó siendo un artista de este nuevo movimiento, del cual se explica la historia en una película que realizó el propio Banksy y fue nominada a los premios *Oscar* en 2010.

Más allá de Thierry Guetta (*Mr. Brainwash*) este fenómeno, de poder compartir al instante el arte urbano que resulta una casualidad en la vida del ciudadano, resulta ser la capacidad más poderosa de los propios artistas para hacerse ver y que se les conozca

a nivel mundial. Muchos tienen su propia página web, por no hablar de la cantidad de obras que se comparten en las redes sociales, muchas veces anónimas, y las que se comparten en las páginas de los artistas llegan a tener gran repercusión en el llamado “social media” por la gran cantidad de seguidores que tienen dichos artistas.

También resulta revelador entender como el proceso de criminalización ha sido importante en el arte urbano. Durante las primeras etapas donde el arte callejero empezaba a coger forma y las obras iban creciendo en las ciudades de occidente, este fue percibido como una forma de incivismo debido a la apropiación de un lugar público y sobre todo a la imagen que se plasmaba, donde la ciudadanía no aceptaba esas imágenes. Los gobiernos locales, incluso ahora, llevan a cabo intentos para intentar mantener sus muros “limpios”, sin embargo este carácter de protesta se salta todos los mecanismos formales, incluso los horarios (normalmente es de noche) y los modos de crear arte. Además, estas obras críticas, en según qué casos iban acompañadas por protestas contra las autoridades en muchas más formas; como en destrozos en mobiliario público, en negocios privados como bancos y demás (Lachman, 1988). No es hasta el boom del arte urbano durante la primera década del siglo XXI donde se empieza a tomar en valor toda la protesta, el arte y la forma en que se realiza. Es bastante útil la teoría de Goffman sobre los sabios. Según esta, cuando un comportamiento o grupo de personas no se adecua a la normalidad y resulta estigmatizada (por diversos motivos) existen un grupo de sabios que forman un puente entre los “normales” y los “diferentes”. En este caso los artistas reputados dentro del conjunto de la sociedad, como es el caso de Banksy, son un eje principal para ver el cambio de dinámica en la concepción ciudadano acerca del arte urbano. Este empieza a valorarse, a entrar en las subastas, en galerías, en museos y en exposiciones debido a su normalización. También cambia la percepción en la calle. Un ejemplo es la cantidad de gente que se agolpa cuando surge una obra de algún artista famoso de forma inesperada en algún muro de la ciudad para inmortalizar la obra.

Banksy se enmarca en esta dinámica de siglo XXI, tanto en su producción artística a partir del *Stencil* como en la capacidad de compartir y difundir sus obras, sus críticas y reflexiones a partir de una nueva red digital y llegar así a un gran público. A pesar de todo, su formación como artista urbano está en el *old school* en la década de 1990 en Bristol, su ciudad natal. Allí aprendió de la primera hornada de artistas urbanos que se dedicaban a competir por el espacio, esparcir esta nueva corriente individual y de crítica social por las calles. A partir de esta base y con la llegada de estos nuevos elementos: plantillas, redes sociales, documentos gráficos y visuales y sobretodo un movimiento en auge que poco a poco se iba deshaciendo del peso del vandalismo que se había instalado en el siglo XX como percepción principal del arte urbano.



## 4.2 Trayectoria e identidad

A día de hoy la trayectoria de Banksy es muy amplia y su arte se ha expandido en muchos rincones del planeta, aunque principalmente en Estados Unidos y Gran Bretaña. Poco se sabe acerca de su identidad más allá de datos que el mismo ha corroborado en libros, entrevistas o su página web. Nació en Bristol en 1975 y sus primeros pasos como artista urbano se dan a conocer por obra de *DryBreadZ*, reconocido grupo de artistas de su ciudad. Dentro de este grupo se forma y aprende el arte del graffiti donde en 2001 recopila sus primeras obras en su primer libro llamado "*Banging your head against a brick Wall*". En este contexto, se sabe que uno de los líderes que enseñó a Banksy y que tuvo conflictos por pintadas pisadas y graffitis que empezaban a popularizarse fue con el llamado *Robbo*. La categorización de perfiles se hace clara aquí entre el maestro y su aprendiz, de la misma manera que la ruptura de normas y convenciones hizo que Banksy se creara un espacio propio en Bristol.

La aparición del *stencil*, y la influencia del arte del francés *Blek Le Rat*, en este tiempo suponen un cambio en la obra del artista y empieza a utilizarlo de forma habitual en sus pinturas. Es a partir de aquí cuando empieza a ser popular entre los artistas urbanos a nivel mundial. Su crecimiento se ve ejemplificado en la galería *33 1/3* de Los Ángeles donde organiza una exposición con algunas de sus obras y que sería recopilado en su segundo libro: *Existencialism*. A partir de este momento hasta 2006 la explosión de su figura como artista iría en auge hasta niveles de popularidad y fama inesperados. El año 2003 diseñó la portada del álbum "*Thin Tank*" del popular grupo inglés *Blur* que su original sería vendido por 90,000€ en 2007. Además ese mismo año realizó su segunda exposición llamada *Turf Wars* donde llamó la atención encontrar vacas con caras de Andy Warhol pintadas. Tuvo cierta repercusión aunque el hecho que más impacto tuvo fue su aparición en el *Tate Britain*, museo de Londres, donde decidió entrar para buscar un hueco y colgar su obra, que pasó desapercibida hasta que esta cayó y se percataron que no era una obra de exposición. Tuvo impacto en la televisión británica y esta escena se ha ido repitiendo hasta nuestros días en diferentes museos del mundo, donde normalmente se cuelgan obras clásicas, como la *Gioconda*, pero con algún detalle del artista que ridiculiza y le quita todo el sentido y valor a esas obras. Al año siguiente, siguiendo esta lógica Banksy quiso redefinir el arte clásico en una exposición en Londres que poco a poco iba haciéndose conocer entre la masa.

Fue en 2006 donde Banksy se dio a conocer entre el gran público. Recientemente habían aparecido graffitis muy reivindicativos en los muros de la franja de Gaza y Palestina, su nombre estaba en boca de todo el sector del arte y decidió irrumpir en la escena con la exposición que lo catapultó hacia la estrella que se le considera hoy. La exposición *Barely legal*, con aproximadamente 50.000 espectadores en tres días y con personalidades reconocidas como Brad Pitt o Angelina Jolie, en Los Ángeles, ese mismo año fue la sensación artística para muchos coleccionistas que a partir de ese momento se

empezaron a interesar por comprar sus obras. En esta exposición la gran atracción se encontraba en un elefante pintado con pintura facial infantil donde se reproducía una moqueta como crítica a la caza de animales para la venta de sus pieles (Véase Anexos). Ese mismo año realizó un graffiti en el *Broad Plain Boys Club* que se llamó "Mobile Lovers" y fue vendido para salvar económicamente el club en 2014 por alrededor de 700.000 €.

Sus obras y exposiciones siguen emergiendo hasta el año 2010. Otro punto de inflexión resultó ser su documental, que en principio iba a narrar su historia, pero decidió que debía contar la historia de Thierry Guetta o Mr. Brainwash, como ya se ha comentado anteriormente. Un documental con pocos recursos para su realización y con una calidad de imagen y sonido muy inferior a sus competidores se ganó un puesto como nominado a mejor documental largo en la ceremonia de los *Oscar* del año 2010. El mundo del arte urbano estaba entrando en todas las instituciones culturales como el cine, las galerías y museos, los coleccionistas y demás.

Des de este punto, hasta nuestros días el artista se ha escondido bastante más que en su primera época. Su motivación por ser anónimo, sumado al seguimiento de su obra ponía en riesgo ser descubierto y por lo tanto no ha estado tan presente como anteriormente, aunque su obra ha seguido en auge. Fue relevante su obra en 2012 en Londres a razón de los juegos olímpicos y sus pintadas en una Gaza devastada luchando constantemente contra la crisis de los refugiados. Además renovó un parque de atracciones cercano a su ciudad, Bristol, donde creó una exposición al aire libre. También ha realizado exposiciones en Nueva York donde la ciudad entera se convirtió en su lienzo.

Muchos estudios y teorías han intentado desmontar su identidad. Recientemente Queen Mary University realizó un estudio en el que concluía que realmente era Robin Cunningham, además se le ha llegado a relacionar en muchos casos con Robert del Naja, vocalista y artista del grupo *Massive Attack*, debido a que los graffitis de Banksy suelen aparecer cuando la banda toca en esas ciudades. A pesar de todo no hay ninguna certeza en su identidad y su obra, sin cara reconocible, es fácilmente asimilable al nombre de Banksy.

### ***4.3 Análisis a partir de sus obras***

Si por alguna cosa se puede conocer a Banksy es por su estilo como artista; bien definido, con un formato concreto y con unas representaciones recurrentes que enseguida hacen pensar al espectador que realmente es una obra de Banksy. Hay ciertos elementos que son característicos de su obra: las ratas, los policías y los niños. Cabe decir que en este

apartado, debido a la gran cantidad de obras del artista, solo se estudiarán un pequeño grupo de forma representativa.

*Ilustración 3: Homenaje a Keith Haring*



*Fuente: Jacquelimenhadel, 2017*

*Ilustración 4: Obra de Ratas*



*Fuente: Pinterest, 2015*

*Ilustración 5: Girl meets boy*



*Fuente: Pinterest, 2016*

Estas imágenes son un ejemplo de sus obras en estos tres ámbitos. La primera imagen es del año 2017 en honor a la exposición que se hizo en Londres sobre Jean-Michel Basquiat y su obra como artista. Como se puede ver siempre con un tono provocador y humorístico representando la policía registrando a una de las obras más conocidas del autor americano ya difunto. En un modo se articula en forma de protesta por la persecución policial del arte urbano y de la misma manera crítica nuestro tiempo por no ser capaz de entender la libertad de expresión, el arte, o ciertas representaciones cuando estas van más allá de lo políticamente correcto o de lo establecido.

Este tono de crítica también se puede ver en la obra de las ratas (ilustración 4). Estas están saltándose una orden clara que pone que la pared está pintada con pintura especial para que no se pueda escalar. Esta pintura se utiliza para que la pared se mantenga deslizante y evitar así su desgaste por diferentes razones como por ejemplo que alguien quiera escalarla, de ahí su nombre. Sin embargo, el graffiti de Banksy representa a unas ratas que se saltan la norma y escalan la pared. Normalmente el autor de Bristol utiliza de forma repetida a las ratas como metáfora del ser humano. Es, quizás, uno de sus recursos más utilizados a lo largo de su trayectoria y estas aparecen en sus graffitis de todas las formas posibles. Las ratas, y su vida en la urbe a escondidas, sin importancia y de mala manera representan para el autor la vida propia de una persona media en la ciudad actual. La invisibilidad de la individualidad, el desencanto y la vida apagada de mucha gente se ve reflejada en la rata de Banksy. De la

misma forma, el autor suele dibujarlas también tomándose la libertad de hacer cualquier cosa que está prohibida, como reacción a estas dinámicas.

Por último, y quizás la obra más conocida de las tres, encontramos a los niños, obra titulada “*girl meets boy*”. Esta obra ha sido comercializada en todos los formatos posibles: pegatinas, cuadros, posters o plantillas y ha sido utilizada por multitud de marcas y empresas que han vendido esta obra en dichos formatos. Se puede entender de diferentes maneras aunque resulta evidente que plasma una crítica implícita a la reproducción de roles de género a los niños de las sociedades occidentales. El niño lleva un ramo de flores para conquistar a la niña, mientras que ella lleva un bate debido a la sociedad machista en que se ha formado y socializado. Hace reflexionar al espectador sobre el futuro de las relaciones de los niños de occidente si se reproduce el esquema de roles de género que hay implantado, de una forma muy gráfica

Más allá de estos tres elementos característicos y recurrentes del artista de Bristol encontramos ciertas temáticas que son imprescindibles para entender la obra de Banksy. Existen cuatro grandes grupos de obras que son realmente remarcables que se pueden agrupar en: a) educación y niños, b) fuerzas de seguridad y autoridad, c) conflictos bélicos y por último d) consumo y capitalismo. El primer gran grupo de obras,

*Ilustración 6: Slave labour*



*Fuente: DailyMail, 2013*

*Ilustración 7: Napalm Girl*



*Fuente: Widewalls, 2004.*

sobre la niñez, siempre va relacionado con otros grandes temas de los que dibuja. Como veremos a continuación, gran parte de estas obras se entrelazan con la guerra, el consumo, el capitalismo, los mercados laborales y la explotación y la obesidad infantil.

En estas dos imágenes se puede ver la interrelación de la infancia con los demás temas que el artista trata con frecuencia. Como se puede ver en la ilustración 6, el graffiti trata de un niño cosiendo banderas de Gran Bretaña. En esta imagen se pueden ver diferentes críticas que emergen en la obra. En primer lugar una crítica muy clara al trabajo esclavo infantil representando al niño en un país no occidental haciendo plantear al espectador que pasaría si este trabajo infantil sucediera en nuestro contexto. Este tipo de imágenes

han sido difundidas en nuestros países de forma frecuente últimamente. Nike, Zara o Bennetton han sido grandes grupos del ámbito textil que han sido acusados en los últimos años de esclavitud infantil y de abuso del trabajo de niños y mujeres por salarios mínimos en unas condiciones de vida muy por debajo de la pobreza. Sin embargo no han existido grandes casos de abuso laboral de este tamaño en el mundo occidental. ¿Qué pasaría si los hubiera? ¿No es acaso el trabajo infantil y la explotación laboral importante para nosotros si estas prendas las consumimos en occidente? Estas preguntas y más suceden rápidamente en la mente del espectador

Sin embargo existe una segunda parte de la obra ya que el niño está cosiendo banderas de Gran Bretaña o *Union Flag* que se utilizaron durante esta ceremonia de celebración en toda la Commonwealth. La creación de esta obra se encuentra enmarcada en la celebración de los 60 años de reinado de la reina Isabel II en el año 2013, haciendo así una crítica implícita a la creación de la Commonwealth, el Reino de Inglaterra y el patriotismo que se vive y que ha sido patente pocos años después en diferentes fechas envueltas en el proceso del Brexit, donde los británicos han decidido abandonar la Unión Europea, hecho que podemos enmarcar en nuevas dinámicas políticas de nacionalismos en auge como métodos de defensa de nuevos riesgos incontrolables por los sistemas organizativos construidos (Beck, 1992) como por ejemplo en USA, Francia o los movimientos independentistas que suceden en toda Europa.

Por otro lado, en la ilustración 7 se utiliza la imagen de una niña durante un asalto estadounidense en Vietnam con Napalm, en la cual toda su ropa se quemó. La imagen original de la niña fue muy famosa durante la guerra de Vietnam, incluso en nuestros días. En este graffiti se mezclan los dos grandes símbolos de la cultura americana cogiendo de las manos a la niña. Ronald McDonald y Mickey Mouse como dos de los máximos exponentes de la llamada “cultura americana”. Disney representa una forma concreta de homogeneización y socialización de los niños, sobretodo en cuestiones de género, raza y autoridad (Lugo-Lugo & Bloodsworth-Lugo, 2009), por otro lado, McDonald es representativo de una forma de alimentación rápida, llamada comúnmente como “comida basura” que vas más allá de la propia alimentación. Ritzer expone la teoría de la McDonalización en el mundo de las organizaciones y en el estilo de organización y gestión de nuestros días (1998), haciendo que este estilo se base en el control, la repetición y la rapidez como ejes fundamentales. Además, ambas empresas representan la hegemonía en su sector de mercado capitalista. Disney es el segundo mayor grupo de telecomunicaciones del mundo. El imperio de Bob Iger ha ido creciendo más allá de los clásicos de Dinsey adquiriendo canales de televisión como la ABC, franquicias como “*piratas del caribe*” y expandiéndose de forma rápida por todo el globo. De la misma forma McDonalds representa una globalización de estilos de forma que va de la mano de Dinsey en cuanto a reproducción de estilos de vida y homogeneización global.

Además es una de las compañías pioneras en romper las reglas del mundo culinario creando una forma de alimentación nueva que va más allá de los Estados Unidos.

Estos dos símbolos americanos de gran importancia conforman una crítica muy visual para entender el graffiti. Estados Unidos formó parte de la guerra del Vietnam, hecho relevante que fue parte de las causas de la caída del gobierno de Nixon. Dibujar estos símbolos americanos cuidando a una niña vietnamita devastada por el Napalm en la guerra del Vietnam resulta en una crítica gráfica a las tácticas bélicas seguidas por los Estados Unidos y su colonización cultural (Negri & Hardt, 2005) a partir de estas imágenes y compañías. Además, representa un choque de cosmovisiones de los que sucede en Estados Unidos. Por un lado está la imagen de guerra (la niña) y por el otro lado encontramos la visión positiva y alegre (Disney y Macdonalds). Lugares tradicionalmente cómodos para la población y que representan algo agradable enfrente del dolor y el pánico de una niña que acaba de sobrevivir a un ataque de Napalm durante la guerra de Vietnam.

*Ilustración 8: Obra para la libertad en el muro de Gaza*



Fuente: Pinterest, 2015

*Ilustración 9: Balloon girl*



Fuente: Widewalls, 2018

Existen otros ejemplos de obras que se basan en los niños y no tienen relación con las otras temáticas, donde se utiliza la figura de la infancia para destacar otros aspectos de la vida en occidente.

En las imágenes 8 y 9 se puede observar como el autor hace referencia al amor o la libertad mediante metáforas infantiles que son de fácil percepción. El caso de la ilustración 8 es más significativo debido a que está pintado en un muro de Gaza y se dibujó para todos los niños que aún habitan esa zona. Sin embargo la ilustración 9 titulada *Balloon girl* por el propio artista se ha hecho icónica escala mundial por la sencillez de la obra y su representación tierna del amor en forma de globo como algo efímero. Para el artista es más fácil transmitir ternura o sentimientos como el amor en

un formato infantil ya que la percepción de estos sentimientos mediante los niños es más fácil para el público. Además, el hecho de representarlo en sombras, o en blanco y negro hace más fácil poder destacar algún elemento con algún color, como es el caso del globo. Por otro lado también resulta más efectiva la transmisión de sentimientos de libertad en una zona donde los niños están sufriendo un conflicto constante entre estados y donde los intereses por los precios del petróleo o la geopolítica pueden afectar las vidas de muchos niños y personas que de ninguna manera son conscientes de lo que está pasando. Banksy utiliza a los niños para la impresión de sentimientos profundos y genuinos y los utiliza en sus graffitis para ilustrar ciertas miradas tiernas y a la vez crueles de denuncia hacia algunas situaciones.

En cuanto a las fuerzas de seguridad y figuras de autoridad Banksy también ha sido muy crítico y es uno de sus grandes bloques de graffiti tanto a lo que se refiere a cuerpos de seguridad como la policía como el cuestionamiento de la autoridad mediante normas o convenciones sociales establecidas.

*Ilustración 10: Kissing Coppers*



*Fuente: Pinterest, 2016*

La relación del mundo del graffiti con las autoridades y policías se remonta a sus inicios, como ya se ha comentado. Esta nueva forma de expresión artística nace con la pretensión de la ruptura de normas sociales y de convivencia para protestar, hacerse ver y por lo tanto que su mensaje llegue a la gente. Esta ruptura de la convivencia y las reglas de comunidad urbana interfieren con la normativa establecida y es por eso que la policía y las fuerzas de seguridad han estado muy vinculadas con este fenómeno. Históricamente, sobre todo durante el siglo XX, se vinculaba el arte urbano y la cultura hip hop con el vandalismo. Por este motivo los artistas estaban perseguidos y esta actividad suponía un peligro intrínseco. Cosa que ayudó de forma

considerable a que muchos jóvenes se unieran a este nuevo movimiento debido a la sensación de transgredir. A partir del siglo XX y con la explosión de artistas como Banksy u otros como el propio Shepard Fairey y la obra conocida como *OBEY* o el busto famoso de Obama (Véase en Anexos) han hecho que la concepción del mundo del graffiti y arte urbano cambie radicalmente.

Sin embargo la relación con las fuerzas de autoridad sigue existiendo ya que las ordenanzas municipales, en su gran mayoría, consideran esta práctica como incívica y como tal está castigada. Por este motivo un gran bloque de obras de Banksy va dedicada

a los cuerpos policiales y su función. La imagen 10 es la máxima expresión de las obras de crítica y protesta del autor de Bristol y pretende ridiculizar al colectivo partiendo de la imagen que habitualmente los cuerpos policiales dan, es una imagen de fuerza y contundencia propia de la representación de género tradicional masculina. Esta representación se rompe con la homosexualidad, tradicional y popularmente asociada

Ilustración 11: Transguedir las normas



Fuente: El País, 2013

Ilustración 12: Espionaje en una cabina de Londres



Fuente: La Vanguardia, 2016

a una imagen femenina y por lo tanto ridiculizando el cuerpo policial. Estos dos policías besándose intentan mostrar unos sentimientos que normalmente estos cuerpos de seguridad no muestran, como puede ser el amor o el cariño y que de la misma manera están relacionados con el género femenino, haciendo así una imagen que rompe con la habitual y dejando en ridículo al cuerpo.

A parte de la imagen ridiculizada de los cuerpos de seguridad y policía, la desobediencia a las normas va implícito al mensaje que se quiere transmitir en el graffiti y Banksy lo ha mostrado de diferentes maneras a parte de la crítica a los cuerpos formales que se encargan del cumplimiento de las normas sociales, como la policía. La imagen 11 muestra a dos niños que se ayudan para coger un espray para pintar graffitis de una señal que prohíbe dichos graffitis. Se ve reflejado de forma muy clara la intención de romper con la normativa de no poder dibujar y pintar en los muros para expresar un mensaje, además que queda claro que está prohibido por la señal pintada. Esta forma de desobediencia hacía la norma es muy característica del autor y la imagen con la señal de prohibido hace que sea muy visual para el espectador.

Por otro lado, atendiendo también a la temática de crítica a la autoridad, se puede observar que el control informal de la población es importante en su obra. El debate de nuestros días acerca de la seguridad *versus* la intimidad está perfectamente plasmado en la imagen 12. Recientemente estamos conociendo escándalos de toda índole sobre la protección de datos, intimidad y espionaje internacional. Des del escándalo de Donald Trump y *Facebook* por la filtración de datos para ganar las elecciones con la colaboración



rusa hasta la cantidad de datos que cedemos digitalmente a múltiples empresas y su comercio para la ganancia capitalista, encontramos gran diversidad de posibilidades que presentan esta dicotomía en la actualidad. Esta relación incluso se podría vincular con los nuevos nacionalismos y las medidas proteccionistas en muchos lugares del mundo, ya sea en la economía o en cuestiones de inmigración. Grandes y nuevos riesgos que se derivan del imparable progreso (Beck, 1998) son cada día más presentes en nuestras vidas y esta realidad queda plasmada con el espionaje de tres agentes en una cabina de teléfonos antigua. El propio hecho que la cabina sea antigua tiene un toque irónico en la obra debido a que normalmente estos nuevos riesgos son en parte por las nuevas tecnologías o el gran boom “Smart” y el llamado “internet de las cosas”.

*Ilustración 13: Power Washer*



*Fuente: The Art Story, 2008*

Por último, dentro de la crítica a la autoridad, Banksy también ha entrado en el debate sobre si el arte urbano es arte o no, y quien decide esta categoría. En esta obra se puede ver a un trabajador municipal limpiando unas pintadas murales, en este caso arte rupestre. En nuestro tiempo no hay duda de que estas pintadas antiguas de los inicios de nuestras civilizaciones deben ser

conservadas y cuidadas para estudiar las formas de interacción hace millones de años y poder leer sus vidas a partir de esta pintura. Sin embargo ¿Por qué consideramos a estas pinturas arte? ¿No es el concepto de arte relativo al contexto en el que se encuentra? ¿Cómo se categorizará el arte urbano dentro de un tiempo, cuando este sea representativo de otra época? ¿Qué será de todas aquellas obras o murales que se borraron? Toda esta serie de preguntas y más, emergen al ver la obra y resultan muy relevantes para reflexionar sobre lo que es el arte urbano, que significa y que valor debe tener.

Los conflictos con la autoridad normalmente para el artista están mezclados con otros conflictos en sus obras.

Ilustración 14: Rage, the flower thrower



Fuente 1: POW, 2013.

Ilustración15: Mona Lisa Bazooka



Fuente2: ETSY, 2018

En este caso, imagen 14, podemos ver como la figura de un protestante o alguien en actitud violenta fácilmente asimilable a alguien en alguna manifestación, protestas y revueltas no tienen ningún elemento peligroso para lanzar, sino un ramo de flores. El artista propone de esta forma repensar los sentimientos que nos mueven y replantear las dinámicas de relación entre nosotros. Es una forma muy gráfica para repensar en el clásico dicho popular “Haz el amor y no la guerra”.

Sin embargo no es esta siempre la dinámica que muestra el artista. A continuación se puede ver la ilustración 15 en la cual aparece la famosa obra de Leonardo da Vinci “Gioconda”, también conocida como *Mona Lisa*, del año 1797, algo cambiada. Ha sido un recurso bastante asiduo en la obra del autor. Las obras clásicas también sirven

en la medida en que se proponía en la imagen 13 como reflexión entre el arte clásico y el arte callejero. Más allá de esta discusión que se ha podido ver en otras obras, este graffiti evoca otra realidad a la vez: El belicismo propio de occidente. Una representación recurrente del arte clásico se puede encontrar fácilmente en la imagen de la Mona Lisa, una de las obras más reconocidas en todo el mundo occidental. La imagen de este icono sosteniendo una bazuca representa de forma bastante clara una característica del mundo “avanzado”, su belicismo enfrente a los demás territorios del planeta.

Ilustración 16: *Unwelcome intervention*



Fuente3: *The Guardian*, 2011

Esta referencia hacia el belicismo se hace más evidente en obras de más peso y relevancia en el catálogo de graffitis de Banksy. La imagen 16 es el graffiti que Banksy pintó en el muro de gaza en el año 2005. El conflicto en oriente medio lleva activo desde la mitad del siglo XX en diferentes países de diferentes maneras. Recientemente hemos visto sus consecuencias en los países occidentales en una crisis de refugiados y movimiento poblacional de dimensiones inauditas. Sin embargo, el conflicto bélico lleva activo muchos años y una de las regiones más perjudicadas y utilizada como campo de batalla es la franja de gaza.

Es por la localización en que está pintada, que tiene tanta importancia. El muro es la frontera entre Palestina e Israel, países

que llevan en conflicto más de 60 años, desde el final de la segunda guerra mundial. Y es por este mismo motivo, que en la franja de gaza, tiene un peso mayor. Este conflicto es quizás el más fácilmente asimilable a las decisiones y errores del mundo occidental. A grandes rasgos, la guerra en Palestina tiene un origen antisemita en Europa y Estados Unidos. Las primeras grandes olas de migración judía a lo que conocemos como Israel hoy en día (Palestina en aquel entonces) empezaron en 1881 por la persecución que estos tenían alrededor de Europa y se conoció como *Aliyá*. Después de diferentes olas de inmigración a Palestina, llegados en la época del nazismo la gran cantidad de inmigración en territorio musulmán provocó que la ONU entrara a mediar en el conflicto proponiendo una división de Palestina en dos estados. Esta creación y resolución del conflicto ha comportado más de 60 años de guerra y muchas vidas en lo que puede ser el caso más claro de responsabilidad occidental en conflictos de oriente próximo. Es por esta razón que el muro de gaza es realmente muy significativo para reclamar libertad o para expresar críticas a la situación.

Por último, la otra gran temática del artista se basa en la crítica al sistema económico capitalista. Existen muchas obras de Banksy que tienen como objeto de crítica el sistema económico algunas de las cuales se han expuesto anteriormente como *slave labour* o *Napalm girl* las cuales, además de las peculiaridades descritas y las críticas que se han analizado anteriormente llevan consigo también un mensaje hacia el modo de

producción, las relaciones de producción y el beneficio de los medios de producción, ciertamente en clave marxista. También existen obras que son únicamente una crítica al modo de producción y distribución capitalista. Un ejemplo es la siguiente obra:

*Ilustración 17: Destroy capitalism*



*Fuente: Pinterest, 2018.*

Tal y como se puede observar, la imagen en sí misma reproduce una dinámica que se da incluso en el arte urbano. Se ve gente haciendo cola en una tienda para comprar una camiseta en la que se puede leer “Destroy capitalism”. Sin embargo esta está producida en un mercado capitalista, donde la ganancia de su venta es el objetivo del vendedor y que sigue unos canales institucionales o informales de acuerdo a un modo de producción que prima el capital ante cualquier otro advenimiento. Esta contradicción es característica en muchos aspectos de nuestras vidas en el siglo XXI.

La dinámica es visible incluso en el propio Banksy y en el mundo del arte urbano y callejero siendo así sus obras vendidas por precios que van más allá del millón de dólares y precios mucho más elevados que obras de arte clásico y contemporáneo considerado auténticos genios. Además, no se trata solo del precio que las obras de artistas urbanos, más allá de Banksy, sino la importancia y relevancia en la venta de otros productos que tienen estas obras. *OBEY* es un gran ejemplo o incluso muchos objetos que van decorados con obras de estos artistas como: cuadros, pegatinas, camisetas, felpudos y casi todo tipo de objetos imaginables. Las obras de estos artistas entran en el ciclo de producción y consumo de un sistema basado en el capital ampliamente estudiado, desde Aristóteles y su definición del trabajo asalariado como una equiparación metafórica a “*esclavos de tiempo parcial*”, el estudio de Adam Smith sobre el capitalismo, de la misma manera que el estudio Karl Marx que se refleja en “*El capital*” hasta los recientes estudios de nuestros días como Karl Polanyi de entre muchos que han definido y categorizado el funcionamiento del sistema de producción capitalista.

#### 4.4 Comercialización de la obra

Hasta el momento, la obra más cara vendida por el autor se sitúa por debajo de los dos millones de dólares (1,8 M\$). Sin embargo, su antiguo representante, Steve Lazarides, asegura que pronto se venderán obras que superen estos valores. Dicha obra fue vendida en 2008 por la casa *Sotheby's* a un coleccionista anónimo de los Estados Unidos.

Ilustración 18: *Keep it spotless*



Fuente4: *Heart Radio*, 2018

representante hasta 2008. Un fotógrafo común de Bristol, de la misma ciudad que Banksy, Lazarides empezó a colaborar con él desde el principio para poder vender algunas obras y subsistir. Rápidamente se convirtió en su representante hasta que en 2008 decidieron no continuar juntos. Este hombre es clave para entender la relación de Banksy con cualquier otra persona, institución y demás, debido a la condición anónima del artista hace que tenga que tener una persona de confianza que dé la cara por él y sea su voz.

Su equipo no está conformado por Lazarides a solas, sino que este tiene un grupo de artistas que trabajan con él en la creación artística (queda en este espacio de conjunción de actores bien reflejado el marco de los mundos del arte de Howard Becker). Este conjunto de gente cercana a Banksy se conforma entre amigos y otros artistas que ha ido conociendo a lo largo de los años y que junto al autor organizan las exposiciones, crean las obras, las repiten en cadena para su venta, piensan las nuevas obras que pondrán en la calle y demás.

Esta casa de subastas, conocida mundialmente se ha encargado de organizar diversas subastas de las obras del artista y demás artistas callejeros. Aparte de *Sotheby's* hay más actores relevantes en el proceso de comercialización. En primer lugar hay que resaltar la relación del artista con su

A partir de este núcleo de gente surge la comercialización primaria de las obras del artista. Estas se empezaron a vender en las propias exposiciones que Banksy hizo entre 2000 y 2006. Las obras expuestas en dichas exposiciones tenían un precio orientativo que quien quisiera pagarlo se las podía llevar. En muchos casos estas obras eran fácilmente reproducibles más veces debido a que la técnica del *stencil* permite realizar las obras infinitas veces al tratarse de una plantilla. Hay otras piezas que resultan únicas y que han sido vendidas y revendidas en sus exposiciones por valores que rondan entre el medio millón y el millón de dólares. Además de la venta en exposiciones, algunos que han comprado obras de Banksy lo revenden en subastas, haciendo así que su precio suba y obteniendo ganancia. La casa *Sotheby's*, citada anteriormente, ha sido la encargada de vender las obras de mayor valor del artista, normalmente en los Estados Unidos. Además, el artista vende sus obras online en la web: [www.picturesonwalls.com](http://www.picturesonwalls.com) o POW. En este se pueden encontrar ciertos lienzos con sus obras que tienen un precio por ir firmadas y otro por tener solo la obra. Las ventas que realiza el artista es la única fuente de ingresos que él obtiene de su creación, tal y como se describe en Artspace (2018).

Además de este grupo cercano que se conforma con su gente próxima existen actores que se involucran directa o indirectamente en la venta o comercialización de su obra. De la misma manera las galerías y museos han jugado un papel importante, aunque no al nivel de las exposiciones propias del artista, que ya sea por controvertidas o por extravagantes han tenido gran repercusión y la venta de sus obras ha sido un éxito en ellas. Hay ciertas galerías que se han atrevido a exponer arte urbano como las creadas por el propio Steve Lazarides que más allá de Banksy ha expuesto obras de diferentes artistas urbanos en ellas. Sin embargo no tienen un peso significativo en la comercialización del arte urbano. De la misma manera los museos tampoco han sido espacios donde podamos encontrar habitualmente obras del arte callejero. Tan solo en ciertos espacios como el MACBA en Barcelona o las ferias ARCO en Madrid pueden tener un gran peso. A pesar del papel de los museos, estos han sido un lugar predilecto para el artista. Durante el análisis de este estudio se ha explicado como el artista ha entrado repetidas veces en exposiciones de arte clásico y ha colgado sus obras, camufladas entre las verdaderas obras de la exposición. Este gesto transgrede la propia dinámica de la exposición, hace que su obra se vea por muchas más personas y tiene un toque característico del arte urbano: saltarse las normas. De la misma forma rompe las convenciones de un mundo artístico concreto, del arte clásico o moderno, e impone su obra haciendo así que sea fácilmente reconocible y que el propio hecho de romper las convenciones sea motivo de noticia, teniendo así más repercusión mediática.

Fuera del mundo institucional o formal, Banksy también ha hecho diferentes actos espontáneos de venta de sus obras. En repetidas ocasiones ha habido colaboradores suyos que han vendido obras en *Central Park* por 60 dólares cada obra. En el año 2013

este hecho tuvo eco mediático en todo el mundo tras conocerse que las obras eran del artista británico. Asimismo, estas dinámicas hacen que ciertas preguntas sean ineludibles. ¿A quién le pertenece el arte urbano? Esta forma artística, como ya ha sido explicada, nace con la pretensión de que sea de toda la ciudad. En ningún momento se pretende una apropiación o un dueño de este arte, simplemente se queda en los muros para todo el mundo, entonces, ¿Hasta qué punto es legítimo que una obra del arte urbano sea propiedad de alguien? Este hecho ha tenido repercusión también en obras como la llamada "*mobile lovers*" que se vendió en un club que trabaja con niños en riesgo de exclusión social en Bristol. Apareció pintada en la puerta del club y se vendió para su salvación (2014), incluso el artista envió una carta para decirle al dueño del club (Stinchcombe) que era libre de utilizar la obra como mejor le viniera al club. Aun así el ayuntamiento no lo permitió en primer lugar y se trasladó al museo de Bristol, aunque al final acabara vendida por cerca del millón de dólares. Más allá de la anécdota, lo que surge de estas circunstancias es si le podemos poner dueño a estas obras, o si deben tenerlo. Peter Salib (2015) de la Universidad de Chicago argumenta que pueden haber ciertas formas de propiedad artística: a) Quien la encuentre se la queda, b) Propiedad pública, c) Que sea un regalo del artista a alguien y por lo tanto propiedad privada o d) Que exista una gestión compartida, es decir, que el propietario particular puede existir pero sin tener una categoría excluyente o exclusiva. Salib apuesta por esta última categoría como la vía de propiedad del arte urbano, sin embargo en la realidad vemos como muchos coleccionistas obtienen obras de Banksy anónimamente por altos precios, respondiendo a un proceso de apropiación cultural privada.

Llegados a este punto cabe preguntarse también quien obtiene el beneficio de la creación artística. Muchas otras marcas han cogido estas obras, iconos o dibujos concretos para crear todo tipo de utensilios que estén decorados de esta manera. Es muy común encontrar cuadros vendidos a bajo precio de reproducción de las sobras más conocidas de Banksy en muchas páginas diferentes en internet. También es muy común encontrar lápices, alfombras, peluches, camisetas, gorras, pegatinas, fundas de móviles, de portátiles, vasos y todo tipo de materiales decorados con simbología u obras del artista. Estas creaciones no tienen copyright ni ninguna protección sobre el derecho de la imagen, excepto cuando un propietario privado es dueño de la obra (normalmente tras una subasta). Por lo tanto estas obras crean un valor añadido a "coste cero" en la gran mayoría de los casos para aquellas empresas que quieran comerciar con ellas. Resulta entonces en una riqueza acumulada que no responde al beneficio del propio artista, creador primero y responsable de ese diseño. Se crea de esta forma pues, nuevamente, una dinámica de apropiación cultural y comercial a partir de la venta de obras del artista en todos los objetos imaginables, haciendo así un beneficio de capital privado de una obra de carácter público, que está hecha para todos los ciudadanos. Esta dinámica es muy visible con, incluso, otros artistas del calibre de Banksy. El famoso

artista americano Keith Haring protagonizó una línea de ropa en el grupo Inditex, en especial en las tiendas Zara, donde se exhibían sus famosos muñecos simples. Fue un éxito comercial.



## 5 Conclusiones

El estudio de caso de Banksy nos lleva a pensar en diferentes dinámicas, tensiones y situaciones que se dan en el mundo artístico y en las nuevas formas de expresión artística urbana.

En primer lugar cabe decir que las dinámicas de profesionalización, institucionalización y sobre todo comercialización de las obras y entradas en los mercados no pueden ir separadas ni se pueden explicar de forma independiente. Las nuevas formas de arte urbano y callejero en su auge comportan, inexorablemente, que el crecimiento y reconocimiento de su obra se vea predispuesto a una entrada en el mercado de la misma manera que una entrada en museos, galerías o exposiciones. Este hecho va de la mano del reconocimiento del artista, su obra y su status como tal y su profesionalización y reconocimiento profesional. Por lo tanto las dinámicas de artificación, es decir, de creación artística a partir de una práctica mundana, que se ve reflejada en la trayectoria de Banksy de forma clara, conforman a su vez una profesionalización del artista, su institucionalización en diferentes esferas, entre las cuales los mercados también son partícipes. Estas dinámicas contradictorias con el mensaje de gran parte de la obra del arte urbano no son fruto de una lógica buscada, simplemente, el crecimiento artístico comporta que existan ciertas incongruencias entre el mensaje (contracultura) que se emite y el canal que recoge el mensaje (mercado capitalista).

Si bien es cierto que estas dos dinámicas suceden a la vez y que no se pueden entender la una sin la otra, también se puede observar que una no depende de la otra para su existencia o supervivencia. En este sentido se puede ver como existe una desdiferenciación y separación del arte urbano que ha llegado a los procesos institucionales, mercantiles y profesionales, aunque no todo el arte urbano ha caído en estos procesos. Por lo tanto, el arte urbano como tal se divide en dos formas diferenciadas pero no separadas. Banksy se muestra en esta ambigüedad cuando aparecen obras suyas en las calles de Londres mientras hay una exposición de su obra en Los Ángeles. Ricardo Klein (2015) lo explica así:

“Se sostiene que en la sociedad actual se despliega un proceso de desdiferenciación interna de su esfera cultural donde la división entre arte comercial y arte de vanguardia se disuelve, así como queda diluida la oposición entre productor y consumidor. Este marco estructura el contexto general de la escena y forja un proceso que provoca una ruptura entre las fronteras de la alta cultura y la cultura popular. [...] A partir de estas dinámicas se desarrolla un proceso de cambio e hibridez de las fronteras del arte y, sobre todo, en el papel, transformación y crisis de las vanguardias y la reorganización del mercado cultural que se desarrolla cada vez más lejos del marco de las bellas artes. Lo que sucedía en los siglos XIX y XX con las vanguardias en cuanto a movimiento experimental que buscaba y renovaba permanentemente sus búsquedas, alejando aún más los sectores populares de la práctica artística va dejando paso a una reformulación de

la estructura entera del campo cultural, resignificando los lugares ocupados por el público en general y el papel de los productores. Es así, pues, frente a estas transformaciones que son cada vez más difusas las fronteras entre lo comercial y lo artístico.” (Klein, 2015; 40)

Partiendo de esta base donde las fronteras se difuminan en el mundo del arte, tanto en el productor y consumidor, entre las bellas artes y el arte popular o entre lo valorado como alta cultura y folklore, también se desdibujan las fronteras internas en un fenómeno que nace de forma uniforme y que sufre este proceso de especialización interna. Resulta, que nos encontramos en un fenómeno que tiene dos grandes espacios que coexisten, se retroalimentan pero se mantienen independientes y conexos.

En cuanto a la relación con el mercado, el tema más importante de este estudio de caso, se puede afirmar con rotundidad que existen ciertas lógicas que a partir del siglo XX hacen que los mercados capitalistas avancen hacia espacios no mercantilizados anteriormente. Esta nueva lógica se ve reflejada en ciertas teorías y autores que lo explican a la perfección. Partiendo de la base de la sociedad post-industrial de Daniel Bell (1976) en la cual el peso de la generación de riqueza deja de caer sobre las espaldas de la producción (fordista) y recae en un sector terciario de ocio, cultura y entretenimiento. De la misma manera Ronald Inglehart (1998) explica el paso de los valores materiales en occidente a un sistema de valores inmateriales, simbólicos, discursivos como eje principal de las sociedades de la modernidad tardía y por lo tanto a los movimientos del mercado y las esferas mercantilizadas. El paso de un eje de la modernidad clásica, donde la producción económica está en el centro del funcionamiento social a un eje simbólico hace que el mercado capitalista (como forma hegemónica de relación y producción de riqueza) se desplace a su vez hacia estos espacios, aunque los mensajes de estos nuevos espacios sean totalmente contradictorios con los mensajes de producción de capital y riqueza (véase por ejemplo la ilustración 17 del análisis de Banksy).

Naomi Klein ha teorizado más profundamente en el cambio de la comercialización del mensaje y no del producto. Así las marcas pasan a vender modos de vida, de pensar, de relacionarse y demás. El sistema económico capitalista entra entonces en esferas que no son propias, tradicionalmente, de su índole. Este paso ha sido designado como “colonización” en términos habermasianos aunque en este caso hay una vuelta de tuerca a dicha colonización. Hasta ahora el capitalismo había entrado en el dominio de espacios que no confrontaban, necesaria y directamente con su lógica de reproducción de riqueza, sin embargo, como podemos ver a partir de los ejemplos expuestos, el mercado empieza a regular espacios que intentan transmitir una serie de ideas que rompen con su lógica principal. El mercado capitalista de la actualidad ha llegado a fagocitar espacios donde se promueve su propia destrucción y los ha canalizado de una forma de apropiación de mensajes y de reproducción de riqueza tradicional.

Schumpeter desarrolló en 1942 la tesis de la propia autodestrucción creativa en el capitalismo, haciendo que este por sus propias dinámicas exitosas, caería. De la misma manera, aunque con base diferente el propio Marx en *El capital* insistía en que las condiciones de reproducción capitalistas no serían posibles en las condiciones de la vida económica humana y que este caería por su propio peso. Sin embargo, y viendo las dinámicas de contrapoder al capitalismo, que este es capaz de absorber, resulta inquietante observar estos procesos sin poder adivinar a ciencia cierta si el sistema económico capitalista es realmente capaz de absorberlos o estos harán que, poco a poco, sus bases se puedan erosionar y finalmente caiga.

Más allá de la reflexión sobre el sistema económico, en este estudio nos atañe el mundo de las artes y por lo tanto, en esta dinámica, también surgen ciertas dudas sobre los papeles de las nuevas olas de arte, en cierta forma, post-modernas. Tal y como se han descrito, estas nuevas formas artísticas van contra un sistema de valores, de modelos de producción, de sistemas sociales, de forma amplia, y de cosmovisiones establecidas, es decir, van a la contra. Conforman un movimiento contracultural que tiene sus dos vertientes: mantenerse en una posición baja, sin pretensiones o “underground”, pero a la vez desafiando aquellos paradigmas establecidos. De este planteamiento surge una contradicción intrínseca que se da de forma clara en el arte urbano y en Banksy en particular. El propio crecimiento de este espacio comporta que una de las dos vertientes de la contracultura deba desaparecer; o bien que deje de ser un movimiento “underground” o bien que deje de desafiar las normas económico-político-sociales. En este caso se ve claro, el movimiento deja de estar a la sombra y acapara todos los focos, entra de lleno en escena y se convierte en un eje principal del arte de nuestros días. ¿Deja entonces de ser un movimiento contracultural? ¿Podría tener más peso como contracultura gracias a la capacidad de difusión de sus mensajes? Estas dos preguntas son claves para entender la tendencia de estas nuevas formas artísticas y que van más allá de las capacidades de este estudio.

Para resumir, Banksy refleja las dos olas que surgen del crecimiento del siglo XXI en el arte urbano, se mueve entre las dos y hace equilibrios para mantenerse. Este hecho nos indica la separación del arte urbano en dos grandes categorías que siguen siendo arte urbano, pero con matices y diferencias, dentro de las cuales, el mercado es una de las principales. De la misma forma, la obra de Banksy es un claro la apropiación cultural capitalista en los nuevos movimientos contraculturales, que pierden parte de su sentido des del momento de dicha apropiación.

## 6 Bibliografía

- Abrams, L (2018). *How Banksy makes money?* Artspace
- Bauman, Z. (1999). *Modernidad líquida*. Buenos aires. Fondo de cultura económica.
- Beck, U. (1998) *La sociedad del riesgo: Hacia una nueva modernidad*. Barcelona. Paidós.
- Becker, H. (1982). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires. Universidad Nacional de Quilmes (2008)
- Becker, H & Ragin, C. (1992). *What is a case? Exploring the foundations of social inquiry*. Cambridge University Press
- Bell, D. (1976). *El advenimiento de la sociedad post-industrial*. Un intento de prognosis. Madrid. Alianza
- Bourdieu, P. (1979). *La distinction*. París. Minuit
- Bourdieu, P. (1979). *Les règles de l'art*. París. Seuil
- Durkheim, E. (1893). *La división social del trabajo*. Tesis doctoral
- Giddens, A. (1995). *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*. Barcelona. Península
- Goffman, E. (1973). *Le mise en scene de la vie quotidienne*. París. Minuit
- Gramsci, A. (1949). *Quaderni del Carcere*.
- Habermas, J. (1987). *Teoría de la acción comunicativa I. Racionalidad de la acción y racionalización social*. Madrid. Taurus.
- Inglehart, R. (1977). *The silent revolution: changing values and political styles among Western publics*. Princeton University Press
- Innerarity, D (2006). *El nuevo espacio público*. Madrid. Espasa.
- Kaplan, I. (2018). *A Banksy appears on a building overnight. Who gets to cash in?*. Artsy
- Klein, R. (2015). *Sociología del arte callejero. Escenas del graffiti y del Street art en Barcelona y Montevideo*. Universidad de Barcelona. Tesis Doctoral. 2015.
- Klein, N. (2011). *No logo: El poder de las marcas*. Barcelona. Planeta.
- Lachman, R. (1988). *Graffiti as career and ideology*. American Journal of Sociology. University of Chicago press
- López, A. (1998). *El arte de la calle*. Reis (nº 84) 173-194

Lugo-Lugo & Bloodsworth-Lugo. (2009). *Look out new world, here we come: Race, racialization, and sexuality in four children's animated films by Disney, Pixar, and Dreamworks*. *Cultural Studies-Critical Methodologies*, 9(2), 166–178.

Marx, K. (2010). *El capital: Crítica de la economía política*. Barcelona. Alianza editorial.

Negri, A. & Hardt, M. (2005). *Imperio*. Barcelona, Paidós.

Polanyi, K. (1989). *La gran transformación: Los orígenes políticos y económicos de nuestro tiempo*. Fondo de cultura económica. Mexico (2018)

Rodríguez Morató, A. (s.f.). *La perspectiva de la sociedad de la cultura*. Introducción.

Rodriguez Morató, A & d'Ovidio, M. (2017). *Introduction to SI: Against the creative city: Activism in the creative city: When cultural workers fight against creative city policy*. *City, Culture and society* (2017). Elsevier (<http://dx.doi.org/10.1016/j.ccs.2017.01.001>)

Sennet, R. (2006). *La corrosión del carácter: las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Anagrama

Sennet, R. (1996). *The uses of disorder. Personal identity and city life*. Londres. Faber &Faber

Simmel, G. (1903). *Die Grosstädte und das Geistesleben*. Dresden. Petermann.

Smith, A. (1995). *The wealth of the nations*. Madrid. Alianza Editorial

Ritzer, G(1998). *The macdonalization thesis*. SAGE

Roszak, T. (1968). *The making of a Counter Culture*. Nueva York. Anchor books

Salib, P. (2015). *The law of Banksy: Who owns street art?* The University of Chicago law review.

Schumpeter, J (1942). *Capitalism, Socialism and democracy*. Pagina indomita (2011)

Weber, M. (2014). *Economía y sociedad*. Fondo de cultura económico. México

## 7 Anexos

Ilustración 19: Fotografía de la presentación Barely Legal en Los Ángeles.



Fuente5: POW, 2013.

Ilustración 20: Barack Obama de Shepard Fairey



Fuente6: Pinterest, 2009.



