

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 9 · 2022 · ISSN 2386-8449

UT PICTURA POESIS

The Interzone, **Marco Barbon**. Imágenes de Laocoonte n. 9, *Cronotopie*, **Marco Barbon**

PANORAMA: IMÁGENES, ACCIÓN Y PODER

Imágenes, acción y poder. La pregunta por las formas de agencia de la imagen, **Ana García Varas**, **Sergio Martínez Luna** (Coordinadores)

CONVERSANDO CON

Conversando con W. J. T. Mitchell: «Más imágenes que nunca», por **Sergio Martínez Luna**

TEXTO INVITADO

El acto icónico, **Horst Bredekamp**

ARTÍCULOS

Entre el ego de la imagen y el ego humano. La voz media como modelo de la agencia de la imagen

Esculturas animadas, del secreto hermético a Madonna, pasando por la estatuaria medieval

De obras que se autodestruyen, de aporías estéticas y de intentos variados de despistar. Una interpretación de la obra de Banksy

La imagen apostrófica. Un ensayo de iconomitología

La imagen en la contemporaneidad del museo

Gabrielle Wittkop y Juan Rodolfo Wilcock: decreación y recreación literaria de imágenes

El retorno del futuro: re-pensando la imagen (digital) como fuerza para lo político

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

<https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/index>

COORDINACIÓN EDITORIAL

Anacleto Ferrer (Universitat de València)
Fernando Infante del Rosal (Universidad de Sevilla)

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

Lurdes Valls Crespo (Universitat de València)
Vanessa Vidal Mayor (Universitat de València)

COMITÉ DE REDACCIÓN

Rosa Benítez Andrés (Universidad de Salamanca), **Matilde Carrasco Barranco** (Universidad de Murcia), **Ana García Varas** (Universidad de Zaragoza), **M^a Jesús Godoy Domínguez** (Universidad de Sevilla), **Marina Hervás Muñoz** (Universidad de Granada), **Fernando Infante del Rosal** (Universidad de Sevilla), **Miguel Ángel Rivero Gómez** (Universidad de Sevilla), **Carmen Rodríguez Martín** (Universidad de Granada), **Miguel Salmerón Infante** (Universidad Autónoma de Madrid), **Juan Evaristo Valls Boix** (Universitat de Barcelona), **Vanessa Vidal Mayor** (Universitat de València), **Gerard Vilar Roca** (Universitat Autònoma de Barcelona).

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Rafael Argullol (Universitat Pompeu Fabra), **Luis Camnitzer** (State University of New York), **José Bragança de Miranda** (Universidade Nova de Lisboa), **Bruno Corà** (Università di Cassino), **Román de la Calle*** (Universitat de València), **Eberhard Geisler** (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), **José Jiménez*** (Universidad Autónoma de Madrid), **Jacinto Lageira** (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), **Bernard Marcadé** (École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy), **Elena Oliveras** (Universidad de Buenos Aires y Universidad del Salvador), **Pablo Oyarzun** (Universidad de Chile), **Francisca Pérez Carreño*** (Universidad de Murcia), **Bernardo Pinto de Almeida** (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), **†Luigi Russo** (Università di Palermo), **Georges Sebbag** (Doctor en Filosofía e historiador del surrealismo), **Zoltán Somhegyi** (Károli Gáspár University of the Reformed Church, Hungary), **Robert Wilkinson** (Open University-Scotland), **Martín Zubiria** (Universidad Nacional de Cuyo).

*Miembros de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes, SEyTA

DIRECCIÓN DE ARTE

El golpe. Cultura del entorno

REVISIÓN DE TEXTOS

Antonio Cuesta



Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons *Atribución 3.0 España*, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>

EDITA

SEyTA.

SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

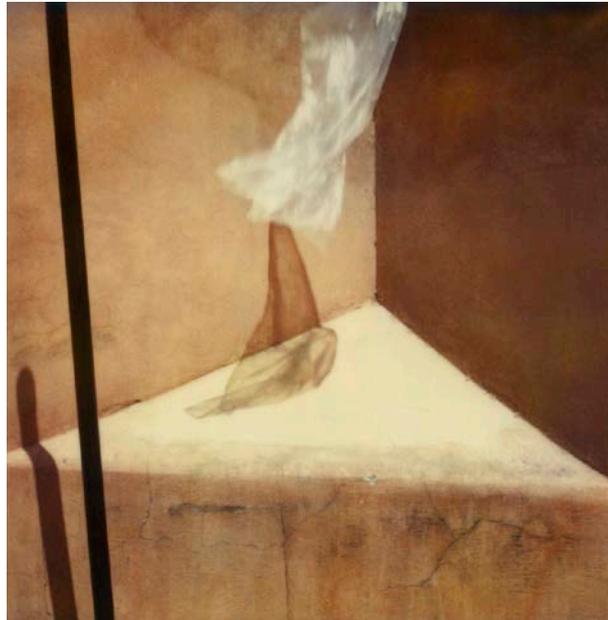


LAOCOONTE aparece en los catálogos:



«Cuanto más penetramos en una obra de arte más pensamientos suscita ella en nosotros, y cuantos más pensamientos suscite tanto más debemos creer que estamos penetrando en ella».

G. E. Lessing, *Laocoonte o los límites entre la pintura y la poesía*, 1766.



LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 9 • 2022

PRESENTACIÓN	7
UT PICTURA POESIS	9
<i>The Interzone</i> , Marco Barbon	11
Imágenes de <i>Laocoonte</i> n. 9, <i>Cronotopie</i> , Marco Barbon	35
PANORAMA	
IMÁGENES, ACCIÓN Y PODER	37
Imágenes, acción y poder. La pregunta por las formas de agencia de la imagen, Ana García Varas , Sergio Martínez Luna (Coordinadores)	39
CONVERSANDO CON	49
Conversando con W.J.T. Mitchell, «Más imágenes que nunca», por Sergio Martínez Luna	51
TEXTO INVITADO	65
El acto icónico, Horst Bredekamp	67
ARTÍCULOS	75
Entre el ego de la imagen y el ego humano. La voz media como modelo de la agencia de la imagen, Mateo Belgrano	77
Esculturas animadas, del secreto hermético a Madonna, pasando por la estatuaria medieval, Roger Ferrer Ventosa	88
De obras que se autodestruyen, de aporías estéticas y de intentos variados de despistar. Una interpretación de la obra de Banksy, Inmaculada Murcia Serrano	105
La imagen apostrófica. Un ensayo de iconomitología, Carlota Fernández-Jáuregui Rojas	123
La imagen en la contemporaneidad del museo, Mario Rodríguez-Hernández	139
Gabrielle Wittkop y Juan Rodolfo Wilcock: de creación y recreación literaria de imágenes, José Joaquín Parra-Bañón	154
El retorno del futuro: re-pensando la imagen (digital) como fuerza para lo político con Daniel Canogar, Patricia García Gómez	170
RESEÑAS	189
La atracción del fracaso, Joan M. Marín	191
Joan Fuster y la crítica cultural como género literario, Andreu Blai Fernández-Serrano	194
La lógica del fragmento, Carlos Hernández Sacristán	198
De Píndaro a Hölderlin; de Hölderlin a Celan: el poema todavía habla, Melania Torres Mariner	202
Hölderlin concelebrado, Anacleto Ferrer	206

Dime de qué expresionista gozas y te diré quién eres, Ana Meléndez	210
El poema en Paul Celan: un habla de raíz, Melania Torres Mariner	213
Una vez es ninguna vez, Kateryna Rozumna	217
Fascinantes imágenes casi privadas, Francesc J. Hernández	221
El mito del cinematógrafo reencontrado, Rubén Carmine	223
Desde la NOCHE y la NIEBLA, Carlos Hernández Sacristán	226
Estética y filosofía en el mundo hispánico, José Rufino Belmonte	232

Imágenes de **Marco Barbon**, Serie *Cronotopie* (2007)

Fotografía de portada de **Marco Barbon** en combinación con fotografía de **Tamara Djermanovic**



LOCOONTE

IMÁGENES, ACCIÓN Y PODER
ARTÍCULOS



De obras que se autodestruyen, de aporías estéticas y de intentos variados de despistar. Una interpretación de la obra de Banksy

On self-destructing works, on aesthetic aporias and varied attempts to mislead. An interpretation of Banksy's work

Inmaculada Murcia Serrano*

Resumen

En una subasta de Sotheby's del año 2018, una versión en óleo de la obra *Girl with Balloon* del artista callejero Banksy se autotrituró parcialmente en el momento en el que era pujada al mejor postor. En el acto se ponían en juego asuntos teóricos de gran calado. Por un lado, el aprovechamiento del tópico teórico de la agencia material, en este caso, encarnada en un objeto artístico que «cobró vida» en el momento de la subasta; en segundo lugar, el acto en sí de la autodestrucción de la obra, que entroncaba, aunque particularizándolo, con los numerosos gestos iconoclastas que durante siglos han estado asociados con el contexto del arte; en tercer lugar, la importancia del fin perseguido por Banksy, un fin no exento de aporías y fascinantes paradojas que terminaban en la interesante reflexión en torno a la institucionalización y la comercialización de las obras de arte. Todos ellos entroncan con el espíritu con el que nació, en los años sesenta, el arte conceptual.

Palabras clave: Banksy, grafiti, arte conceptual, agencia icónica, iconoclasia

Abstract

At a Sotheby's auction in 2018, an oil version of street artist Banksy's *Girl with Balloon* partially self-destructed as it was being auctioned off to the highest bidder. The event brought into play important theoretical issues. Firstly, the exploitation of the theoretical cliché of material agency, in this case, embodied in an art object that «came to life» at the moment of the auction; secondly, the act itself of the self-destruction of the work, which connected, albeit in a particularised way, with the many iconoclastic gestures that have been associated with the context of art for centuries; thirdly, the importance of the end pursued by Banksy, an end not exempt from aporias and fascinating paradoxes that ended in the interesting reflection on the institutionalisation and commercialisation of works of art. All of them are connected with the spirit in which conceptual art was born in the sixties.

Keywords: Banksy, graffiti, conceptual art, iconic agency, iconoclasm

* Universidad de Sevilla, España imurcia@us.es

Artículo recibido: 19 de julio de 2022; aceptado: 13 de octubre de 2022

«La muerte significa un montón de dinero;
la muerte te convierte en una estrella»
Andy Warhol



Responsables de la casa de subastas Sotheby's trasladando el cuadro parcialmente destruido de Banksy titulado *Girl with Balloon*.

1. Introducción

En una subasta de Sotheby's del año 2018, una versión en óleo de la obra del artista callejero anónimo que firma con el nombre de Banksy se autotrituró parcialmente en el momento justo en el que era pujada al mejor postor. Este había ofrecido 860.000 libras esterlinas, el precio más alto jamás alcanzado por una obra del famoso grafitero. Pasado el *shock* inmediato, lo que quedó de la pieza subastada, cuyo título era *Girl with Balloon*, fue aplaudido con fervor. La acción autodestructiva de aquella obra generaba la sensación de que algo nuevo, original y desde luego nunca visto en la historia del arte estaba produciéndose en la famosa casa de subastas londinense, y quizás por esa razón los restos de *Girl with Balloon* fueron rebautizados por Pest Control, entidad que autentifica y vende las obras de Banksy¹, con el nombre de *Love is in the bin*, lo que devolvía simbólicamente a la existencia a aquel lienzo que había querido desaparecer. Se atisbaban además las enormes implicaciones conceptuales y teóricas que este insólito acto iban a traer consigo y sobre las cuales se centrará aquí la atención. ¿Qué quería expresar Banksy con aquella nueva modalidad de *performance* llevada a cabo en un contexto tan inusual? ¿Qué consecuencias teóricas para la comprensión del arte contemporáneo pudo haber supuesto todo lo que ocurrió en Sotheby's aquella jornada? ¿Cómo interpretar y asimilar el hecho de que fuera la propia obra de arte la que se autodestruyera parcialmente en la subasta?

En el acto propiciado por Banksy a través de su obra se ponían efectivamente en juego asuntos teóricos de gran calado a los que resulta importante prestar atención. Por un lado, el aprovechamiento, para fines concretos que se comentarán aquí, del tópico teórico de la agencia material, en este caso, encarnada en un objeto artístico que «cobró vida» en el momento de la subasta; en segundo lugar, el acto en sí de la autodestrucción de la obra, que entronca, aunque particularizándolo, con los numerosos gestos iconoclastas que durante siglos han estado asociados con el contexto del arte y que se agudizaron con la aparición del arte conceptual; y, en tercer lugar, y casi como síntesis dialéctica de los dos puntos mencionados, el fin perseguido por Banksy con esta acción, un fin no exento de aporías, contradicciones y fascinantes paradojas que terminan en la interesante reflexión en torno a la institucionalización y la comercialización de las obras de arte, asunto que hoy día no es posible ignorar.

1 Banksy creó en 2009 Pest Control para autentificar sus obras creadas para galerías, o sea, litografías, impresiones y óleos, pero no para los grafitis callejeros, gesto cuanto menos ambiguo que ha dado mucho que pensar. Véase especialmente Hutter 2021 y Fernández, 2018.

Antes de abordar estos temas y la relación que todos ellos mantienen, además, con el espíritu del *conceptual art*, recordemos algunos avatares previos a la *performance* de Banksy, necesarios para comprender las implicaciones teóricas que tuvo la escenificación pública de su autodestrucción.



Una de las versiones en grafiti de *Girl with Balloon* de Banksy

Hay que retrotraerse hasta el año 2002, cuando Banksy genera una plantilla que representa a una chica que busca y alcanza un globo rojo con forma de corazón. La plantilla fue estampada en diversos lugares de Londres, y más tarde, vista en enclaves repartidos a lo largo y ancho del planeta. Su enorme difusión a escala mundial la convirtió en una de las obras más conocidas del artista cuyo nombre real se desconoce. Banksy también editó una versión impresa, con 150 copias firmadas y 600 sin firmar. Algunas de ellas se vendieron en un evento multitudinario celebrado en Los Ángeles en el año 2006. Poco después, y como contrapunto a una fama ya desbocada, el artista creó una *versión única* de *Girl with Balloon*, ahora ya sobre lienzo, pintada al modo tradicional, y montada además en un enorme marco dorado igualmente característico e identificable con el que suele encuadrar las grandes obras maestras de la historia del arte. Esta *nueva versión auratizada* de *Girl with Balloon* fue regalada por Banksy, con una dedicatoria, a una persona desconocida (posiblemente, a su fotógrafo, el galerista y organizador de la exposición de Los Ángeles, Steve Lazarides) (Hutter 2021). El nuevo propietario de la obra la entregó a continuación a Sotheby's London para la venta programada el día 5 de octubre de 2018, venta en la que aquel y ahora ya excepcional lienzo protagonizó el primer intento de suicidio de la historia acometido por una obra de arte.

La autodestrucción de la obra de Banksy el día de la subasta fue grabado por varias cámaras de móvil, cuyos vídeos fueron después editados y presentados, primero en Instagram, en un clip de tres minutos titulado *Shred the Love – The Director's half cut*,² y segundo, en Youtube, abriéndose en esta ocasión la secuencia con una vista callejera de Sotheby's seguida de un plano con gente hablando sobre el evento. En el vídeo se ve cómo el subastador inicia la puja en 200.000 libras esterlinas y cómo, a continuación, va llamando a pujas de mayor valor, hasta que el mazo cae cuando la cifra alcanza las 860.000 libras. El vídeo continúa con un plano rápido de una mano que pulsa el botón rojo de un dispositivo de control remoto a través del cual se activa la trituradora instalada dentro del marco; se vuelve visualmente al escenario de la subasta y se ven entonces las muestras de consternación, asombro y risas de un público que asiste atónito a lo que parece en toda regla una obra de arte que ha cobrado vida justo para arrebatársela. La obra se retira de la pared y se traslada a otra habitación. Aparece entonces en la pantalla la inscripción «en los ensayos siempre funcionó...». A continuación, se muestra uno de esos ensayos con un lienzo enmarcado de forma idéntica. Una vez que se

2 https://www.youtube.com/watch?v=ynHI7bU_aPU

pulsa el botón, las tiras del lienzo de prueba caen al suelo mientras se escucha la risa de una mujer. Banksy publicó después otro vídeo en su *feed* de Instagram, titulado «Going, going, gone», en el que mostraba la instalación de la trituradora en el marco, y en el que añadía las siguientes palabras: «Hace unos años, construí en secreto una trituradora en un cuadro... por si alguna vez se sacaba a subasta». El lienzo semidestruido en Sotheby's terminó siendo expuesto, junto con grandes obras de la tradición pictórica europea de artistas como Rembrandt o Duchamp, en la Staatsgalerie de Stuttgart, a donde fue donada temporalmente por su propietario (Hutter 2021).

Si la fama de *Girl with Balloon* era ya indiscutible, la de la «broma» de Banksy no se quedó atrás. Sotheby's negó cualquier complicidad en la acción, pero supo aprovechar para beneficio propio el acontecimiento anunciando que lo que había pasado allí marcaba un hito en la historia: *Love is in the bin* era la primera obra de arte nacida en el seno de una subasta. El espectáculo en el que consiste ya hoy buena parte del arte actual alcanzaba cotas muy pocas veces vistas en su historia. Entre la *performance* y la burla, entre el escándalo y la fascinación, *Girl with Balloon* entraba a engrosar las filas de las obras más controvertidas de la historia reciente del arte.

2. Grafiti y arte conceptual. Paralelismos y paradojas

Banksy es quizás el representante más conocido de las obras de arte callejero, *street art*, o grafitis, intervenciones artísticas en el espacio público urbano con algunas particularidades que conviene recordar.³ La versión moderna del grafiti (ya que dibujar o escribir en las paredes es algo que se ha hecho desde siempre) tiene su origen en la Filadelfia de los años sesenta, aunque se hizo especialmente popular pocos años después, en los suburbios de Nueva York, en paralelo con la emergencia de la cultura *hip hop* (Moriente 2015).

Es característico de la obra callejera el que se presente al público con carácter serial o repetitivo, manera a través de la cual sus autores consiguen cierto reconocimiento de marca, pese a que, a su vez, suelen preservar su nombre bajo pseudónimos, o, directamente, ocultos en el anonimato; y no sólo lo hacen con respecto a la identidad real o a su género, sino incluso en relación con el número de personas que pueden responsabilizarse de la autoría.⁴

Como arte urbano, el destinatario de los grafitis es el transeúnte de la ciudad, y como arte pintado en las paredes y muros de las ciudades, tiene carácter eminentemente efímero. El grafiti no sólo está expuesto a las vicisitudes climatológicas del lugar, sino también a la acción de otros grafiteros y a las de las autoridades locales, que, normalmente, están obligadas a borrarlo. Este carácter hace que, en muchas ocasiones, la fotografía o el vídeo, como ocurre con *Girl with Balloon*, formen parte de la propia obra, y que lo hagan para preservarla en la memoria colectiva, aun a riesgo de hacerle perder una de sus cualidades más representativas, la fugacidad. Pero es también consecuencia directa de esta caducidad tan moderna y que tanto habría satisfecho a Bau-

3 Desde finales de la década de los ochenta la bibliografía dedicada al grafiti contemporáneo ha proliferado considerablemente. David Moriente (2015) orienta pormenorizadamente sobre dichos trabajos.

4 Sin entrar en más detalles, digamos que los estudiosos han concluido con que, en el caso que nos ocupa, el nombre real del artista es probablemente Robin Gunningham. En sus primeros trabajos, se llamaba a sí mismo «Robin Banks», y luego empezó a firmar las obras con spray como «¡Banksy!». El signo de exclamación connota el «bang» onomatopéyico, como expresión de un disparo. El artista firma sus libros como «Robin Banksy», muy cerca de «robar bancos», como él mismo sugirió en imagen y en palabras. Véase más detalles sobre su identidad en Hutter 2021.

delaire, el que los grafitis suelen escapar de su posible comercialización como obras de arte, condición que además forma parte de la ideología antisistema que los sustenta. Pero, así como muchos grafitis han terminado siendo protegidos por las autoridades, dejando de ser obras efímeras, otros han sucumbido igualmente a la ley de la oferta y la demanda, bien porque los muros en los que han aparecido eran de propiedad privada, bien porque, como ocurre en el caso de Banksy, el autor goza ya de tal reputación que la posesión de una de sus obras puede ser considerada como una inversión más que rentable⁵.

Como se ve, el grafiti como arte no está exento de muchas de las paradojas y contradicciones que aquejan al arte contemporáneo desde que comenzara su andadura en las vanguardias, y quizás le pase como en cierto modo le ha pasado a aquel, a saber, que su halo romántico de arte canalla, antisistema y *underground* que le caracterizaba termine perdiendo parte de su credibilidad.

No se ha insistido aún en los múltiples paralelismos que, en efecto, muestra el *street art* con el arte contemporáneo, en particular, con el llamado *arte conceptual*. Aunque no es el objetivo fundamental de este trabajo, conviene revisar algunas ideas relativas a esta conexión, ya que permitirán esclarecer la importancia artística e histórica de la *performance* de Banksy.

Si bien, en un principio, se le denominó «arte del concepto», mostrando de manera mucho más evidente las relaciones que se querían establecer con la problemática general del lenguaje⁶, el término «arte conceptual» empezó a ser utilizado por Sol Lewitt en torno a la segunda mitad de la década de los años sesenta para referirse a aquellas otras en las que «la idea tiene mucha importancia y la forma material es secundaria, de poca entidad, efímera, barata, sin pretensiones y/o desmaterializada.» (Lippard 2004: 20) Como rememora Lucy Lippard, Le Witt comentaba en 1969 que:

Sólo las ideas pueden ser obras de arte; están dentro de una cadena evolutiva que al cabo puede encontrar alguna forma. No todas las ideas tienen por qué materializarse [...]. Las palabras de un artista a otro pueden inducir una concatenación de ideas, si los dos comparten un mismo concepto. (Lippard 2004: 21)

5 El precio de sus obras ha aumentado, de hecho, de forma exponencial con el paso de los años. En 2007 la casa de subastas Sotheby's vendió la obra *Bombing little England* por 102.000 libras. Sólo unos meses después Bonhams sacó a subasta la obra *Space Girl & Bird* y alcanzó un precio de 288.000 libras. En el año 2013 la revista Forbes publicó un artículo en el que valoraba en veinte millones de libras las ganancias de Banksy tras la venta y subasta de muchas de sus obras. En el año 2015 se subastó su obra *Silent Majority* creada en 1998 por 625.000 euros. (Fernández 2018).

6 La expresión «arte de concepto» se la debemos al ensayo, de mismo título, publicado en 1963 por Henry Flint, artista del movimiento fluxus, que la usa para definir un arte caracterizado por sus relaciones con el lenguaje. En 1969, el grupo artístico inglés Art & Language publica el primer número de su revista *Art-Language*, subtitulada *The Journal of conceptual art*, y, el mismo año, Joseph Kosuth escribe: «[Desde Duchamp] todo el arte es conceptual [en sí mismo] porque sólo existe conceptualmente». La expresión se impone internacionalmente a finales de los años sesenta, aunque no deja de discutirse. Así, en 1973 aparece la primera antología sobre las nuevas formas artísticas con el título de *Idea art*, dirigida por Gregory Battcock; por su parte, la recopilación de materiales *Six Years: The Dematerialization of the Art Object*, de Lucy Lippard, habla cautelosamente el mismo año del «así llamado arte conceptual». (Marzona, 2005). Las aportaciones del arte conceptual analítico-lingüístico, con su esotérica defensa de una articulación rigurosa entre el arte y la filosofía, desmerecieron por lo demás el carácter sensible de la estética tradicional, al inclinarse por una concepción del arte en el que este se identificaba con su definición a través de proposiciones lingüísticas. Lo paradójico, para Vindel y otros autores, es que la formalización de sus propuestas (ya fuera en obra, archivos, catálogos o revistas) «adoptaba un estilo específico, en la que el diseño y la tipografía cumplían un rol esencial». «La apariencia sensible (siquiera sea como resto), la definición conceptual y los discursos críticos/ curatoriales del arte convivirán siempre de modo conflictivo.» (Vindel, 2015: 12)

La definición de Sol Lewitt hablaba por sí misma. Aunque no por ello haya que desestimar la complejidad y heterogeneidad de planteamientos que, desde los años sesenta, exhibían los artistas conceptuales (Marzona 2005), es cierto que casi todos ellos pretendieron, en efecto, realizar formas artísticas en las que los elementos sensibles fueran mínimos o incluso desaparecieran en beneficio de la idea, es decir, del pensamiento que animaba la obra de arte. Se atisbaban en esos gestos una serie de distanciamientos críticos respecto al ocularcentrismo que propugnaban teorías formalistas en boga, como ocurría especialmente con el de famoso Clement Greenberg. (Vindel, 2015: 11). Relativizado, pues, el elemento sensible, el componente intelectual de la nueva obra de arte conceptual podía revestir formas distintas: desde una mera idea poética, a una reflexión sobre la naturaleza misma del arte, su necesidad para la vida, o una crítica al sistema artístico. Se destacaban además, explícitamente, los componentes mentales del arte y de su percepción (Marzona 2005: 7). Nótese que el cuadro autotriturado de Banksy encajaba perfectamente en esta descripción: no sólo por la crítica a la comercialización del arte que entrañaba como contenido ideológico fundamental, sino por el gesto escenificado de la destrucción de su elemento sensible, verdadero señuelo escandaloso de una obra que iba a dar mucho que hablar.

La obra autotriturada de Banksy entronca por eso, en lo que respecta a su desmaterización, con algunos hitos del arte conceptual, por ejemplo, el *January Show*, exposición celebrada en Nueva York en 1969, en la que participaron Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Douglas Huebler y Robert Barry, bajo la astuta dirección de un joven marchante de apenas veintiséis años, Seth Siegelaub. Como responsable del catálogo de la muestra, Siegelaub la calificó de la siguiente y curiosa manera: «La exposición consiste en (las ideas comunicadas en) el catálogo; la presencia física (de la obra) es suplementaria al catálogo». La desmaterización total de la obra de arte llegaba así a su consumación. De hecho, el catálogo estaba formado por la descripción que cada artista hacía de una o varias obras que, sin embargo, no llegaría nunca a realizar (Lippard 2004: 119). Más allá de los detalles que cabe recordar de este catálogo y su nunca llevada a cabo exposición, está claro que la intención era mostrar que no era necesario exhibir visualmente las obras para poner en práctica el arte. Lo importante era la comunicación de su idea, que era justamente lo que se ofrecía en el catálogo de la exposición. La lección que impartió el *January Show* fue, pues, que *se puede sacrificar el objeto obra de arte sin dejar por ello de hacer arte*. Es este el postulado desde el que se activa, por control remoto, la trituradora inserta en *Girl with Balloon*, aunque no debe olvidarse que el lienzo quedó hecho trizas *sólo hasta la mitad*, curioso error (o quizás acierto) que tampoco hay que ignorar.

En ambos casos, grafiti y *conceptual art*, suele haber además una intención sociopolítica más o menos explícita que vertebraba el contenido o el mensaje de la obra. Es ya un lugar común convertir en blanco fundamental de dicha crítica al propio sistema o Institución Arte, contra la que los artistas arremeten sin piedad, mientras se benefician de sus múltiples servicios y ventajas. En paralelo con el descrédito progresivo que experimentan las definiciones normativas del arte, los creadores reinterpretan y critican profundamente la esencia y la definición tradicional del arte.⁷ También el grafiti lo

7 Según Marzona, se señalan con frecuencia cuatro ámbitos, no rotundamente separados entre sí, en los cuales el arte conceptual ha contribuido a una renovación profunda del concepto artístico. 1) La división y la equiparación de la concepción y de la plasmación material de la obra de arte dan lugar a una desatención considerable de las

hace cuando elude, por ejemplo, la categoría de «artista» o de «genio», fundamentales para la legitimación filosófica de la Institución Arte, al sumir a los artistas en el anonimato, así como al quebrar la distancia entre arte y espectador, tan auspiciada por la institución también en su vena comercial (Hansen y Danny 2015; Moriente 2015; Aladro et al. 2018). El arte conceptual, desmaterializado, debilitó igualmente la noción de artista, al menos en su consideración más técnica, aunque, al mismo tiempo, enfatizó su pretensión intelectual, con la cual se medía ahora la calidad de la obra. Es lo que ocurre en casi todos los grafitis de Banksy y, muy en particular, en el caso de *Girl with Balloon* y su transformación en *Love is in the bin*, obra doble en la que la figura del autor está aparentemente ausente, mientras que su ausencia potencia por contraposición el contenido ideológico que expresa por sí misma y que le da razón de ser.

Por seguir con las analogías de esta obra de Banksy y algunos de los fundamentos teóricos del arte conceptual, está claro que la pretensión ideológica de cuestionar el propio sistema institucional del arte –símbolo para los primeros artistas conceptuales de su incorporación al sistema del capitalismo tardío–, es uno de los objetivos más evidentes de *Girl with Balloon*, obra sabiamente «escurrida» en una subasta para, una vez dentro, reventar la puja –y, por lo tanto, su posibilidad de convertirse en objeto de comercialización–. Pero, como también ocurriera con muchos *objetos* del arte conceptual (Marzona 2005), la paradoja de *Love is in the bin* es su conversión final y pese a todo en una obra de arte con todas las de la ley, no sólo *comprada*, incluso con su parcial destrucción, a un precio escandaloso, sino además *expuesta en un museo*, es decir, en el seno de la institución a la que los grafitis eran supuestamente tan refractarios. Cuando en los años setenta, museos y coleccionistas comenzaron a adquirir obras de arte conceptual, objetos en realidad insignificantes sensiblemente, pero auratizados por su componente ideológico, se adelantaba ya una de las principales contradicciones con las que tendría que lidiar el arte contemporáneo y que se reproduce en el caso del lienzo autotriturado de Banksy: su éxito comercial no podía sino señalar directamente a su fracaso como idea. ¿Qué otra cosa se puede decir que ocurrió con la obra subastada del grafitero londinense? ¿No resulta sumamente irónico el que la nueva obra nacida en la subasta, *Love is in the bin*, terminara siendo, en efecto, expuesta en una galería de arte? Allí, la obra –en origen, un grafiti, no lo olvidemos– se exhibió durante unos meses con todas las medidas de seguridad pertinentes, protegida por una placa de cristal, con la que se la preservaría –ojo con esto– de posibles destrucciones intencionadas, y que simbólicamente subrayaría su nuevo valor artístico, logrado después de haberse vendido y autoaniquilado parcialmente en una *performance* ya inolvidable que, en relación inversa a su pérdida material, incrementaba su valor artístico.

El grafiti, en definitiva, tiene una enorme deuda contraída con estos y otros muchos caracteres identificables con el *conceptual art*, el arte de las ideas y de la desmaterialización. Algunos de ellos volverán a tratarse en este trabajo. Pero, como el arte conceptual, el grafiti tampoco está exento de muchas de sus contradicciones. Quizás

habilidades artesanales del artista y al mismo tiempo abandonan la visión de la obra de arte como una formación estética cerrada en sí misma. 2) Las estrategias analíticas se enfrentan al dogma modernista de la vialidad del arte, que no tarda en perder su pretensión de validez universal en prácticas artísticas que niegan el contenido estético del arte. 3) Los condicionamientos contextuales del arte, su situación como mercancía y su circulación en las instituciones se sistematizan en proyectos artísticos que al menos a corto plazo logran sacudir el *statu quo* de la distribución y presentación del arte. 4) El juego con las posibilidades de la publicidad y su análisis de funciones ocupa el centro de diversos intentos en los que el arte abandona su autonomía sensitiva en un contexto sociopolítico. (Marzona 2005: 24–25).

hasta se hayan intensificado, pues hay que partir del reconocimiento de que el abismo entre el arte callejero y el arte institucionalizado se antojaba, al menos, en teoría, insalvable; y, sin embargo, como ocurriera con el arte conceptual, las imbricaciones, intereses recíprocos y comunicaciones finales entre uno y otro bando no tardaron en forjarse.⁸ En este trabajo se abordarán muchas de estas paradojas, pues no de otra forma se entiende en toda su complejidad el acto autodestructivo de *Girl with Balloon* acaecido en la subasta de Sothesby's.

En el caso en particular que nos ocupa, una de las contradicciones más obvias es la que existe entre el conspicuo esfuerzo de Banksy por preservar su anonimato y el carácter celeberrimo que tiene su obra y su escurridizo ser. Es cierto que en la fama mundial alcanzada por Banksy han desempeñado un papel determinante las redes sociales y la difusión global que las nuevas tecnologías permiten hacer hoy en día. Pero no es menos cierto que ese éxito, unido al anonimato, ha revertido en una suerte de idealización, auratización o mistificación del propio personaje muy pocas veces vista en la historia y cuyas consecuencias aún están por valorar (Moriente 2015). Sea como sea, está claro que la figura de Banksy no deja a nadie indiferente. En el interludio entre lo aurático y lo banal, entre el arte serio y la broma, a medio camino entre la crítica y la aprobación, entre lo efímero y lo atemporal, exhibe Banksy sus obras mientras esconde su identidad tras creaciones que a veces suscitan preguntas de complicada respuesta. *Girl with Balloon* es una de sus actuaciones más logradas.

3. *Girl with balloon*: una obra que cobra vida para autodestruirse

Que las cosas cobren vida es un tópico de la investigación antropológica y etnológica del que se ha escrito largo y tendido y que tiene mucho que ver con el auge que en los últimos años han tenido los estudios entorno a la cultura material y la agencia de las cosas. También las obras de arte y las imágenes en general han sido muchas veces analizadas a la luz de estas posibilidades de acción, conformando de hecho uno de los apartados más relevantes de las teorías recientes sobre la agencia material⁹. Autores de la importancia de Aby Warburg, a través de la *Kunstpsychologie*, o Henri Lefebvre, quien discute el tópico de la magia de los objetos a partir de las tesis marxistas sobre el carácter fetichista de la mercancía; hasta llegar a las teorías sobre los deseos de las imágenes de Thomas Mitchell, los *actos fotográficos* de Philippe Dubois, sin olvidar por el camino las

8 A ello se ha referido ya Manuel Ruiz Zamora en sus *Escritos sobre post-arte. Para una fenomenología de la muerte del arte en la cultura* (2014): «Es cierto que la imagería del grafiti no sólo ha inspirado algunos de los rasgos más relevantes y significativos en la obra de muchos artistas de reconocido prestigio, sino que se ha convertido, en ocasiones, en el medio a través del cual algunos de ellos han logrado acceder a los circuitos oficiales de difusión y comercialización de la obra de arte: los casos de Jean Michael Basquiat o de Keith Haring tal vez sean los más representativos y conocidos. No obstante, aunque tales influjos resultan objetivamente detectables tanto en las obras de determinados artistas como en diversas tendencias y estilos de carácter más genérico, nunca se había producido una declaración de reconocimiento ideológico e institucional tan explícito y clamoroso como la que representa la exposición que le dedica una institución tan prestigiosa e influyente a efectos de creación de opinión como la Tate Modern de Londres. Por supuesto, teniendo en cuenta lo que Fredric Jameson ha denominado «<lógica cultural del capitalismo tardío>», han tenido que ocurrir previamente una serie de hechos de carácter más bien extra-artístico para que el grafiti se haya hecho acreedor a la, en apariencia, honrosa atención que le ha dispensado el Arte oficial. El insólito precio que han alcanzado algunas de estas manifestaciones de arte callejero, y la circunstancia de que entre sus compradores se encuentren algunas de las más refulgentes figuras del star system del cine o del arte no son sin duda los menos relevantes.»

9 En España, se ha ocupado activamente de este tópico el equipo de investigación, dirigido por Ana García Varas, sobre agencia de las imágenes, del cual tengo el honor de formar parte. Véase su web: <https://imagenesaccion-y-poder.com/proyecto/>. Este artículo debe considerarse parte de esta investigación grupal, de ya más de cuatro años, y que acaba de renovarse en el año actual de 2022 con un nuevo proyecto I+D+i.

reflexiones, ya clásicas, de David Freedberg en *El poder de las imágenes*, o de Alfred Gell en *Arte y agencia. Una teoría antropológica*, son muchas y variadas las aproximaciones que se han hecho a esta dimensión vital y energética de las imágenes. *Girl with Balloon* puede interpretarse también, aunque parcialmente, a la luz de algunas de estas teorías.

Nada quita el que todos sepamos que la obra de Banksy pudo autodestruirse de manera aparentemente autónoma porque su autor había incorporado al marco un dispositivo, susceptible de activarse por control remoto, a través del cual el cuadro se trituraría en cuanto alguien lo activara. No importa este detalle porque lo relevante, lo que se buscaba, era el efecto que semejante actuación por parte del lienzo causaría en el público, tanto el presente como el diferido, público que jamás habría imaginado que sería testigo de un espectáculo tan imprevisible, inesperado y sorprendente. Esto es lo relevante y, por tanto, lo que ha de detener toda la atención, y no tanto cómo Banksy lo hizo posible. El hecho en sí de que, en medio de la subasta, justo cuando la puja acababa de finalizar, el cuadro que iba a ser vendido se activase y comenzase a autodestruirse es el causante del asombro que la *performance* pretendía ocasionar, y no lo hacía tanto por adquirir movimientos o fisonomías propias de un cuerpo orgánico, cuanto por iniciar una acción destinada a culminar, paradójicamente, en la autodestrucción. La obra de Banksy mostraba al espectador todo su potencial para activarse, aunque la finalidad de su acto fuera su desactivación.

Resulta curioso que, visto a la luz de la tripartición que hace Horst Bredekamp de los *actos icónicos*, la *performance* protagonizada por *Girl with Balloon* pueda ser entendida en cierto modo tanto como un «acto esquemático», como un «acto sustitutivo» y hasta como un «acto intrínseco». «Esquemático», por cuanto la imagen logró dar el efecto de vitalidad (Bredekamp 2017: 78), o al menos, de movimiento, por muy mecánico y aparatoso que pareciera, al incluir una trituradora de papel en virtud de la cual dejaba de ser un ente inmóvil o inerte y actuaba; *Girl with Balloon* se convertía así en una *imagen autómata*, aunque esta dimensión fuese aludida de la manera más sencilla que cabía imaginar, ciertamente, algo *naif* y por ello mismo hasta encantadora, pues, en plena época de internet, de la alta velocidad y de la transmisión de datos en tiempo real, evocaba con su estética de industria pesada a los cachivaches mecánicos más propios de otras épocas de la historia. Mucho del asombro mostrado por el público en el evento pudo tener que ver con ese aire *vintage* que exhibía la *performance* llevada a cabo por el lienzo.

En segundo lugar, *Girl with Balloon* podía ejemplificar también los «actos icónicos sustitutivos» (Bredekamp 2017: 129) en su vertiente más destructiva, porque la función que Banksy asignó a la chica con globo fue justamente la de ser objeto de ataque si llegaba a ser subastada, como anunció en el vídeo que acompañó a la obra. Es decir, *Girl with Balloon* dejaba de ser *Girl with Balloon* en el momento mismo en el que quedaba vendida al mejor postor, instante en el que merecía ser destruida para significar simbólicamente un alejamiento del autor y de ella misma –de origen, no lo olvidemos, grafitero– de ese su engendro ahora ya pervertido por el mercado. En otras palabras, *Girl with Balloon* se convertía en objeto de un acto de iconoclasia susceptible de ser sufrido y causado, curiosamente, por ella misma, por cuanto, una vez subastada, había traicionado su naturaleza grafitera y, por tanto, incorruptible por el mercado. *Girl with Balloon* se había desdoblado, se podría incluso decir, había dejado atrás su esencia no mercantil, para convertirse en un objeto de consumo, nueva personalidad contra la que había que rebelarse; y ¿qué mejor forma de escenificar esa rebelión que haciendo que

ella misma se autodestruyera? Puesto que este tema es fundamental para entender el sentido de la *performance* se le dedicará un apartado más adelante.

Finalmente, *Girl with Balloon* encarna también los «actos icónicos intrínsecos» de los que habla Bredekamp, porque su potencia performativa nacía de su mismo interior, de su particular modo de haber sido construida, en este caso, a través de la incorporación de una trituradora de papel en el interior del marco. Si lo que particulariza a este tercer tipo de actos icónicos es, como dice Bredekamp, su capacidad de verter la reflexión sobre sí (Bredekamp 2017: 36), es obvio que la chica con globo ejerce desde sí misma ese acto que revierte y atenta contra su propio ser. *Girl with Balloon* es igualmente una obra que se expresa y actúa en primera persona del singular, una *forma-yo*, en denominación de Bredekamp, y, tanto lo es, que puede ser calificada, en efecto, como la primera obra de arte suicida de la historia. En este sentido, y aunque su inclinación sea tanatológica, *Girl with Balloon* forma parte de la estirpe de todas esas obras que, como estudia Bredekamp, cobran vida e interpelan a los destinatarios, como el *Hombre con turbante rojo* de Jan van Eyck, cuya mirada persigue al público por el espacio de la exposición (Bredekamp 2017: 61); o el inolvidable cuadro de Pere Borrell de Caso, titulado *Huyendo de la crítica* (1874), que personifica a la misma pintura en la forma de un adolescente con mirada de asombro y curiosidad, que sale literalmente del marco para advenir a la vida. Es fructífera esta comparación entre *Huyendo de la crítica* y *Girl with Balloon*, pues en ambos casos presenciamos obras que ya no quieren ser lo que son (afirmación que encantaría formular a Thomas Mitchell, por cierto) y que están dispuestas a sacrificar su ser para pasar a convertirse en algo distinto (un marco sin cuadro, en el primero; un marco con el cuadro hecho trizas, en el segundo). Lo característico del acto icónico intrínseco es pues su *autonomía performativa*, razón por la cual Bredekamp lo considera la forma más pura de los actos icónicos (217:244).

Llegados a este punto, la pregunta que quedaría por responder es la siguiente: ¿por qué protagonizó la obra de Banksy esta *performance*? ¿por qué dejar que fuera *Girl with Balloon* la que llevase a cabo la iniciativa en el evento? ¿por qué montar todo este espectáculo para que pareciese que era la obra y no el autor quien actuaba? La respuesta tiene que ver, fundamentalmente, con la necesidad de rememorar, en un momento tan señalado como es la puja –hacerlo, precisamente, desde este ámbito tan lejano ya del *street art*–, el carácter anónimo que particulariza a las obras grafiteras antonomásticas. El autor de un grafiti, también incluso cuando de una obra que va a ser subastada por un precio astronómico se trata, ha de exhibir, para que se precie, la «marca de la ausencia» (Ruiz 2014), porque –eso es lo que nos recuerda el lienzo–, es un grafitero, es decir, un artista vandálico y antisistema, y no uno vendido al mercado. Autodestruyéndose, *Girl with Balloon* se agarraba, antes de ser pervertida en la subasta, al único asidero que posiblemente le quedaba, su carácter anónimo, símbolo de su incorruptibilidad e integridad como arte no susceptible de mercantilizarse, que era hasta capaz de auto inmolarse antes que sucumbir a las zarpas del capital. Todo el dispositivo técnico que requirió su *performance* tenía como finalidad simbolizar, *in extremis*, su naturaleza anónima y grafitera, esa que aún no había perdido, pero que lo estaba a punto de hacer, y que iba a ser capaz de manifestarse en el momento final, en la agonía previa a su muerte por comercialización. Por contraposición y en sentido inverso, *Love is in the bin* constituiría entonces la primera obra creada por sí misma a partir de su destrucción; el ave fénix que renace de sus cenizas. En esto era, sin lugar a duda, una obra pionera.

4. El acto iconoclasta de *Girl with balloon*

Girl with Balloon no sólo es una obra que parece cobrar vida para a continuación arrebatársela; en tanto que el cometido de su *animación* es autodestruirse, es posible considerarla también como una *performance* en la que se escenifica un acto de iconoclasia, con la particularidad de que este acto se dirige contra sí misma. Ya se ha hablado aquí de la condición desdoblada del lienzo de Banksy, de su posible consideración en términos de proceso o transición *desde* una obra con ecos de su naturaleza originalmente callejera –una obra aún pura e inmaculada titulada *Girl with Balloon*–, hasta su conversión en un lienzo semitriturado y vendido al mejor postor, *Love is in the bin*. La primera *aparenta decidir* en un momento claramente crítico desde el punto de vista ideológico –el de su subasta–, que es mejor autodestruirse que seguir existiendo en la modalidad de obra vendida a la perversión del capital; y justo la *performance* que protagoniza en medio de la subasta representa el acto por el que se pone fin a la posibilidad de esa existencia, acto que se lleva a cabo gracias al dispositivo interno que medio tritura el cuadro. Si lo expresamos en los términos de Juan Damasceno, precursor en la teoría tradicional de la iconoclasia, de poder ser un objeto de veneración, un *ídolo* al que venerar, la obra de Banksy se torna, en el momento en que cae el mazo de la puja, en un *icono* que merece ser destruido (Otero 2012). He ahí el acto iconoclasta que tan relevante parece ser en este ejemplo.

Aunque el gesto pareciese de lo más original, Banksy no es el primer artista que ha eliminado una obra de su lugar de exhibición –en su caso, de la subasta en la que iba a ser vendida, pero que iba a su vez a convertirse en el escenario de su conversión en otra obra distinta–. La cancelación, la supresión o la inhabilitación de obras de arte es uno de los recursos más característicos del arte conceptual (Boehm 2012)¹⁰. La artista estadounidense, Adrian Piper, por ejemplo, colgó en una muestra de arte contemporáneo un texto en el que se podía leer:

La obra destinada a este espacio ha sido retirada. Se decidió retirarla como medida de protección ante el estado de temor cada vez más difundido. Antes que someter la obra a las influencias tóxicas y letales de ese estado, me resigno a su ausencia como prueba de la incapacidad de la expresión artística para tener una existencia significativa ni no es en un estado de paz, igualdad, verdad, confianza y libertad. (Cit. por Lippard, 2004)

Su obra era *por negación*, igual que ocurre con *Love is in the bin*, nacida de las cenizas de *Girl with Balloon*. Se invitaba a reflexionar así en torno al lugar que le es propio a las obras artísticas, aquel en el que reciben su nacimiento, pero también –he aquí la novedad– aquel en el que desembocan para morir, ¡y hasta para resucitar! (en el caso de

10 Quizás uno de los eventos más memorables a este respecto fuera el protagonizado en 1971 por el artista Buren, y que afectó a una muestra de Dan Flavin y Donald Judd. Pese a que este episodio cuenta como uno de los más famosos del arte conceptual, las implicaciones iconoclastas y de crítica a la institución que los sustenta son también más que evidentes. En aquel año, y dentro de las actividades del Guggenheim Museum de Nueva York, Buren colocó en el hueco central de las galerías circulares del museo construido por Frank Lloyd Wright una enorme tela de rayas, de 20 x 10m, que invadía, literalmente, el espacio de la exhibición. Los dos artistas afectados por semejante invasión del espacio exhibitivo, y, por ende, de la visibilidad óptima de su obra, pusieron una queja, y la banda rayada de Buren fue retirada de aquel espacio. Buren estaba poniendo en pie una acción de negación del espacio institucional que entrañaba un gesto iconoclasta, ya que impedía la exhibición de las obras de Judd y Flavin. Otro caso paradigmático es el de Robert Rosenberg, quien borró un dibujo de De Kooning efectuando un blanqueado sobre él. Desde entonces, el ataque directo contra una obra parece haberse convertido en un parte esencial de las convenciones artísticas actuales. (AAVV, 2007: 47).

Banksy, no es casualidad que ese espacio sea el de una subasta)¹¹.

La relación entre iconoclasia y arte moderno constituye uno de esos encuentros que, mirándolo con cierta perspectiva, parecen inevitables. Si algo es determinante en toda iconoclasia es la relación tan problemática que establece, como después hará el arte conceptual, entre el contenido, el significado o la idea de la obra y su plasmación o exteriorización material. La iconoclasia es un acto que se lleva a cabo contra las imágenes físicas (*pictures*), característica de esta actitud que constituye al mismo tiempo su limitación. Porque no por destruir los medios en los que se plasman las imágenes, se pueden destruir las imágenes mismas (Belting 2015). Como lo estipuló el ya citado Juan Damasceno, la iconoclasia se refiere fundamentalmente a la relación que se establece con el objeto físico, relación que se antoja problemática y que debe ser, por tanto, regulada (Otero 2012: 14–15). Todo ello tiene además mucho que ver con el placer que proporcionan las imágenes. A veces ese placer es tan desmedido que el gesto iconoclasta se impone (Otero 2012: 15–16). Otras veces, los gestos iconoclastas que atentan contra la dimensión física de una imagen tienen la pretensión de destruir un símbolo a través de la vandalización de su representación material, idea que es posible encontrar –y este sería su mejor marco teórico de referencia– detrás del acto autodestructivo de *Girl with Balloon*. Pensemos que la materialidad de esta obra queda parcialmente destruida en la subasta para adquirir, digámoslo así, un estatus intermedio que apunta a su inmaterialidad, o, al menos, a un proceso de desmaterialización abortado, pero no por ello menos simbólico.

Esta interpretación de la iconoclasia como destrucción simbólica de un concepto al que la imagen alude y con la que es posible entender la obra de Banksy tiene también algunos antecedentes artísticos interesantes. Quizás uno de los más famosos sea el protagonizado por la sufragista Mary Richardson cuando, en 1914, asestó siete cuchilladas a la *Venus del espejo* de Velázquez, encarnación, para la activista, del paradigma ideológico del patriarcado que era necesario derrocar. El daño hecho a la obra se compensaba y justificaba por la legitimación ideológicamente excelsa que suponía la idea que se defendía y que se daba a conocer a través del acto iconoclasta: la defensa del voto femenino, en el caso de la venus velazqueña; la crítica a la comercialización del arte, en el caso de Banksy.



Banksy, *Whitewashing Lascaux*.

Love is in the bin no es tampoco el único ejemplo de iconoclasia que cabe encontrar en el seno de la propia y extensa obra de Banksy. De hecho, es un tema muy recurrente en él, por no decir de la propia historia del grafiti –siempre sometido, por su naturaleza

11 Idea que entronca igualmente con las pretensiones del arte conceptual. Pensemos que, a finales de los años sesenta, en paralelo con la idea de aislar la concepción o la estructura mental de la obra de arte de su realización material, se abrieron nuevas vías de presentación, distribución y mediación de un arte «sin objeto», en muchos casos, manifiestamente distintas de las formas tradicionales de exposición. Un catálogo o una tarjeta de invitación podían sustituir una exposición tradicional, y un simple telegrama, una entrevista o una breve nota sobre un artista servían ahora de comentario de una exposición (Marzona 2005: 7).

vandálica, callejera y efímera—, a actos de destrucción, borrado o apropiación. Una de las obras más corrosivas de Banksy representa, a este respecto, a un presunto empleado municipal que elimina, con toda la parafernalia química necesaria, una serie de figuras pintadas en la pared que rememoran a uno de los más conocidos ejemplos de «arte rupestre». El mensaje que se desprende resulta tremendamente rico en preguntas y problemáticas conceptuales relacionadas con la estética. La obra pone de manifiesto, por ejemplo, la cuestión de la falta de criterios para determinar lo que debe ser borrado y lo que debe ser protegido; cuestiona además los fundamentos por los que el arte rupestre merece ser conservado e incluso idolatrado por un uso discutiblemente extendido de la noción moderna de arte, que, en verdad, no le pertenece. Por el contrario, pone de manifiesto la injusticia que supone «borrar» los grafitis y considerarlos como meras obras de gamberros callejeros (Ruiz 2014).



Izquierda: Banksy, *Slave Labour*.

Derecha: Oso Panda atribuido a Banksy y/o a su entorno.*

Otro ejemplo es el famoso grafiti, *Slave Labour*, creado supuestamente por Banksy con motivo de la celebración de las Olimpiadas de 2012 en Londres. Tras ser robado para una subasta, fue sustituido en la misma pared por un conocido oso panda sometido una y otra vez a apropiaciones, borrados y juegos de retórica visual cuyo seguimiento resulta sumamente interesantes. Todos los avatares por los que pasó esta intervención callejera han sido detallados por Susan Hansen & Flynn Danny en un artículo de fácil localización (2015)¹², por lo que se recordarán aquí sólo aquellos momentos que retratan mejor los gestos iconoclastas que contienen.

Después de que el ayuntamiento blanqueara el muro en el que apareció el oso panda —primer acto de destrucción de la imagen—, respetándose no obstante una pequeña representación de una rata estarcida atribuida a Banksy y por eso protegida, el muro permaneció limpio varios meses, hasta que, en 2013, apareció en él otro estarcido monocromo, colocado sintomáticamente sobre el original, que representaba al oso panda ubicado ahora sobre el logotipo del nombre de Banksy, lo que aparentemente lo identificaba como autor de esta obra; sin embargo, el oso llevaba un cartel que declaraba su negación de una forma directa y sin ambages: «Esto no es un Banksy», texto que contradecía la reivindicación anterior de la autoría y que esclarecía a su vez el papel de la pipa que sostenía en su boca el oso, un claro guiño a la inscripción «Ceci n'est pas une pipe» de la obra de Magritte titulada *La traición de las imágenes* (1928–1929). Como

12 «This paper examines the dialogue and transformation of public space that occurred after Banksy's *Slave Labour* was removed without notice from a wall in North London, transported to Miami and listed for auction. Despite the high-profile media coverage of the 'theft' of Banksy's piece, the explosion of new works provoked by its extraction was for the most part simply erased as it appeared. We argue that the excision of *Slave Labour* provided a 'gap in the sensible' and the conditions of possibility for the emergence of a lively local intertextual visual dialogue, which transformed this otherwise apparently unremarkable London side street into an arena for aesthetic protest and critical social commentary» (Hansen y Danny 2015).

Magritte con la pipa, el panda ofrecía al espectador una contradicción a través de la cual se presentaba la obra como un Banksy y lo negada a la par. El juego de aparición y ocultación de la autoría se prestaba aquí a la reescritura sobre un grafiti anterior ya borrado de una obra de Banksy, abrumando al mismo tiempo a las autoridades, que sufrirían por no saber si protegerlo como una obra de arte o limpiarlo como restos de un acto vandálico (Hansen y Danny 2015).

A la semana siguiente, alguien colocó en la pared otra plantilla que emulaba el diseño de *Slave Labour*, sólo que, en lugar de producir colorines de jubileo a precio reducido, la figura de la máquina de coser engendraba ahora dólares americanos. La obra parecía entonces comentar el paradójico éxito comercial de los artistas callejeros «vendidos», como cualquier otro artista, al mercado. El grafiti añadido ponía así entre paréntesis la dudosa «pureza» de *Slave Labour*, vendida en una subasta y convertida en objeto de mofa –segundo acto iconoclasta– para grafiteros que, en cambio, se mantenían –o eso pretendía expresar– incorruptibles.



Añadidos al Oso Panda atribuidos a Banksy y/o a su entorno. (Se tienen dudas acerca de la autoría de Banksy sobre algunos de los elementos añadidos y sustraídos a este mural).

A los pocos días, una gran gata semierguida y de perfil aparece pintada también en la misma pared, al lado del oso panda, aunque duplicándole en tamaño. Con una curiosa postura inclinada hacia delante, la gata se cierne ahora sobre la rata de Banksy encarcelada en la lámina protectora de plexiglás. La gata se lleva el dedo índice a los labios y atrae la mirada del espectador con un «¡shhhh!» que anuncia su intención de quitar el escudo protector de plexiglás de la rata, exponiéndola a la corrupción climatológica y urbana o, tal vez, expresando su intención de tragársela. (Hansen y Danny 2015). Sea como sea, se trata de una amenaza de destrucción de una obra original de Banksy –tercer acto de iconoclasia– pensada para escandalizar. Pero es que, además, la postura de la gata y su cola levantada hacen posible entender que el animal tiene intención de miccionar o defecar sobre el oso panda –cuarto acto de iconoclasia. Dos semanas después de la aparición de la plantilla de la gata, todas las piezas que entonces estaban en la pared (excepto la rata de Banksy) fueron encaladas por el ayuntamiento –quinto acto de iconoclasia sufrido por esta obra en continuo hacer y des–hacer–. Pasados algunos otros avatares más, la pared terminó mostrando unas tijeras situadas sobre unas líneas discontinuas que invitaban a «cortar aquí» (*cut here*), como se señala en las secciones de algunas revistas o envases de objetos de consumo, tijeras, por lo demás, usadas frecuentemente por Banksy¹³. El gesto –sexta invitación a emprender

13 Al igual que muchas de las otras piezas que aparecieron en este sitio, la plantilla *Cut Here* también hace referencia a anteriores obras populares de Banksy. Una serie de piezas de plantilla de escala similar aparecieron en varios muros de Londres, y en otras ciudades europeas, en 2005. Quizá la variante más difundida de la plantilla *Cut Here* de Banksy fue la versión de la barrera de Cisjordania, que recibió la atención de los medios de comunicación de todo el mundo cuando apareció en 2005. De nuevo, estas intervenciones ofrecen un comentario satírico sobre las evaluaciones mundanas del estatus, o el valor, del arte callejero (Hansen y Danny 2015).

actos iconoclastas sobre esta obra— hacía así referencia a la retirada con fines lucrativos del grafiti original, *Slave Labour*, que había sido de hecho, literalmente, «cortado» de la pared. En definitiva, y por concluir, sobre esta controvertida obra de Banksy se sucedió un curioso encadenamiento de gestos que podemos considerar iconoclastas y que dieron pie a numerosas reflexiones y juegos de retórica visual a los que puede calificarse, igualmente, de provocadores al tiempo que sumamente ingeniosos.

Volvamos a *Girl with Balloon* y ahondemos algo más en las implicaciones simbólicas y conceptuales que trae consigo el acto de autodestrucción o *auto-iconoclasia* protagonizado por el lienzo. Reflexionando sobre el segundo mandamiento del Decálogo, aquel que prohibía hacer representaciones de Dios, los teóricos de la iconoclasia tradicional han constatado cómo, mediante la neutralización de las imágenes, se suele conformar una comunidad de fieles o «pueblo de Dios» nacido a la luz de algún mandato adyacente y relacionado. Dicho mandato delimita un perímetro imaginario que determina un «ámbito de pertenencia», una frontera o límite de lo aceptado, que excluye las representaciones de los Otros, mientras que circunscribe hacia dentro el terreno de las Nuestras, es decir, de las imágenes válidas y legítimas (AA.VV. 2012). Empezar un acto iconoclasta consiste, pues, en enfrentar una política de las imágenes a otra. Por decirlo de otra manera, la prohibición de las imágenes de los Otros (en)cierra la comunidad sobre sí misma señalando de frente al idólatra o al sedicente.

Esta misma delimitación de territorios de legitimidad y de políticas icónicas se aprecia en el caso de *Girl with Balloon* de Banksy. Cuando se activa su mecanismo autodestructor inserto en el marco dorado, el lienzo se autoexcluye del espacio de compraventa propio de las subastas y delimita su lugar frente al adversario capitalista en cuyo seno ha abierto una brecha. En ese otro espacio se congregan entonces los «fieles» de esta nueva comunidad artística pretendidamente antisistema, que *idolatrán* al *iconoclasta* Banksy por atreverse a destruir su propia obra vendida por una cantidad desorbitada. Queda así legitimada su acción icónica en el seno del espacio de compraventa de las obras de arte, espacio que es puesto en entredicho como ecosistema del filisteo en materia artística. Los que allí quedan no sólo son exhibidos —en los vídeos que circularon después de la subasta— en su gesto de consternación y asombro, sino formando también parte, a partir de ahora, de una comunidad artísticamente ilícita que participa sin miramientos en eventos estéticos deshonestos. O quizás no; tal vez el haber presenciado la *performance* de Banksy los redima, hasta cierto punto, de su *pecado*. Las aporías de este caso impregnan, como se está haciendo ver, todos los momentos de la actuación, aporías que forman igualmente parte de la *performance* y de su capacidad para seguir dando que hablar.

Mientras tanto, un nuevo *ídolo* ha surgido del acto de destrucción acometido por *Girl with balloon*, reforzando eso que Mitchell subraya de la iconoclastia y que tiene que ver con la simetría que genera con su contrario la idolatría (2017). *Love is in the bin* no es sino el nuevo ídolo visual, expuesto tras la cancelación de aquellas otras obras que terminan siendo subastadas al mejor postor. Su valor, por eso, ya no está tanto en cómo fue (des)hecha, sino en haber nacido de la destrucción de lo que iba a terminar siendo un falso ídolo, *Girl with Balloon*, obra a punto de sucumbir a las poderosas tentaciones del capitalismo. El *gesto* del cuadro autodestruido de Banksy constituye, pues, un intento por derruir la idolatría que gira en torno al mercado del arte. Y en ese sentido, pone en marcha una desvalorización de los valores artísticos ya previamente desvalorizados por su inclusión en el contexto del capital. De alguna forma, es lo que ya expresó Elias Canetti en *Masa y poder*.

La destrucción de imágenes que representan algo es la destrucción de una jerarquía que ya no se reconoce [...]. La expresión de su permanencia era su dureza; han existido desde hace mucho tiempo, desde siempre, según se cree, erguidas e inamovibles, y era imposible aproximarse a ellas con intención hostil. Ahora están caídas y quedaron hechas escombros. (Canetti 2018: 11)

5. El grafiti y la crítica a la institución arte y a la comercialización de las obras

El acto de iconoclasia simbólica que activa el lienzo de Banksy no es sino un ejemplo más de aquello que Walter Benjamin consideró, en su famoso ensayo sobre la obra de arte reproducida tecnológicamente, como la respuesta a la estetización del arte llevada a cabo a través de su politización. Hoy día quizás sea más común hablar en términos de *artivismo* (Aladro 2018), que es justamente la modulación que el grafiti y el arte callejero han introducido en el tópico de la politización del arte. Y es que, como se ha dicho ya, la iconoclasia, en el fondo, no es más que la manifestación de una disputa entre dos poderes enfrentados. Por eso el iconoclasta hace un gesto de gestión del espacio público. Como dice Carlos A. Otero: «regula distancias, autoriza presencias» (2012: 13–14). Banksy *pone distancia* con respecto al poder adquirido por las obras de arte después de ser subastadas, es decir, el poder económico y mercantil que adquieren tras su comercialización. Destruir una obra de arte que ha sido vendida supone, pues, denunciar la impostura que representa semejante valor añadido generado por su valor de cambio, y exhibir en paralelo la autoridad moral que legitima el acto de autodestrucción, *presencia autorizada*. Pese a todo, no está de más recordar que el gesto simbólicamente iconoclasta de Banksy no llegó a completarse porque la obra quedó, no destruida en su totalidad, lo que hubiera sido mucho más efectivo si realmente se pretendía cumplir con la pretensión ideológica del gesto. Banksy jugó con el símbolo, pero este quedó abortado exhibiendo al final una actitud, cuanto menos, dudosa para venir de alguien que se alinea habitualmente con las posiciones más claramente antisistema.

No deja de ser curioso el que la doble moral frente a la comercialización del arte, que queda puesta de manifiesto en la *semidestrucción* o *destrucción a medias* de *Girl with Balloon* sea precisamente parte de la problemática que aborda Banksy también en muchas de sus obras. Sus intervenciones se dirigen, habitual y sistemáticamente, contra la cultura comercializada, aunque mostrando clara consciencia de la inevitable hipocresía a que suelen abocarse dichas invectivas, como claramente se aprecia en la famosa obra en la que las camisetas «Destroy–Capitalism» se venden a jóvenes de estilo punk, que hacen fila para adquirirlas, a 30 dólares cada una (Hutter 2021). En ocasiones, Banksy resuelve –o eso intenta– las aporías de estas actitudes de doble hoja separando los productos estrictamente comerciales de los artísticos; identificando los primeros como réplicas y los segundos como originales. Aquellos forman lo que Banksy llama *souvenirs* y son además atribuidos con frecuencia a un colectivo anónimo llamado *Bran-*



Banksy, *Destroy–Capitalism*

dalism, como queriendo alejar su gestación del personaje que se oculta tras el nombre de Banksy. Las segundas constituyen en propiedad sus obras artísticas genuinas y verdaderas, no corruptibles o en menor medida que las primeras (Blanché 2012). No podemos obviar que esta distinción no sólo no resuelve la paradoja anteriormente citada de la hipocresía que el artista exhibe frente a la comercialización del arte, sino que la acrecienta, lo que incide en las numerosas contradicciones que es posible encontrar en el caso de este grafitero.

Lo que interesa constatar es que esta crítica, no exenta, como se ve, de problematicidad, contra el sistema capitalista y contra la mercantilización del arte proviene también del espíritu políticamente comprometido del *conceptual art*. Como ha explicado Lucy Lippard, el fervor *anti-establishment* en los años sesenta se centraba en la desmitificación y, justamente, en la desmercantilización del arte, en la necesidad de un arte independiente (o «alternativo») que no pudiera comprarse y venderse (Lippard 2004). Osborne, por su parte, subraya a este respecto las muchas obras que, en contexto del arte conceptual, tematizaron las relaciones de poder que moldeaban las condiciones institucionales para la producción y recepción del arte en general (Osborne 2006). De igual forma, como ha señalado David Moriente, se detecta a este respecto y en el caso del grafiti una manifiesta influencia, si no copia directa, de las técnicas formales del movimiento contracultural *Culture Jamming* (traducido como «sabotaje cultural» o «cultura alternativa»), caracterizado por una potente carga combativa frente a la sociedad de consumo, reflejada muchas veces en la modificación o intervención en los mensajes publicitarios y en sus propios formatos comunicativos. Ejemplos de ello son los actos ejecutados por el colectivo Billboard Liberation Front a finales de los años setenta o, posteriormente, por el grupo Adbusters. En todos ellos se intervenía espontánea, pero premeditadamente, en los espacios urbanos dominados por los sistemas del capital para reterritorializarlos y desactivarlos desde dentro (Moriente 2015).

El que el acto de autodestrucción de *Girl with Balloon* se produjera precisamente en el seno de una subasta de arte, es decir, en uno de los emplazamientos más determinantes para la publicación y la comercialización de las obras, debe entenderse igualmente como un gesto de apropiación de un espacio comercial pensado para señalarlo y resignificarlo desde un punto de vista ideológico y estético. De la obra surgida de la autodestrucción forma por eso parte consustancial la narrativa y el contexto mismo de la subasta, en el seno de la cual *Love is in the bin* –digámoslo una vez más– *tuvo lugar como obra*. Esta no lo era ya por su forma o su composición, como sí pudo ser *Girl with Balloon*, sino por el *concepto* que introducía sobre su propio ser paradójicamente *deformado y descompuesto*, concepto además sólo inteligible en el emplazamiento en el que tuvo lugar la *performance*: la subasta. Por eso se ha dicho ya que «el mecanismo social de validación comercial se transforma en una cualidad estética» (Hutter 2021). La subasta misma pasó a conformar esta nueva obra, ahora ya, de *arte conceptual*, quizás para beneficio también de ella, que pudo quedar impregnada de los efluvios antimaterialistas con los que suelen exhibirse los grafiteros. Por eso se ha dudado tantas veces de la complicidad de la propia Sotheby's.¹⁴

14 En una entrevista, Alex Branczik, Director Principal de la división de arte contemporáneo de la empresa, dio dos argumentos convincentes en contra de la complicidad: una razón comercial –la obra se colocó al final de la sesión de venta porque suscitó «el mayor interés», por lo que «sabíamos que saldríamos con un golpe de efecto», y una razón artística –Banksy «despojaría a la obra de todo su mensaje» al colaborar con la casa de subastas. (Hutter 2021).

Terminemos ya. *Girl with Balloon* pasará a la historia como la primera obra de arte que, a través de un montaje interior que lograba animarla, actuó contra sí misma para escenificar –aunque sólo a medias– un acto de inmolación con el que redimirse públicamente del pecado de sucumbir a su compraventa. Buen intento el de Banksy, desde luego, al menos para captar la atención de un público mundial que ha podido limitarse a retener la sorprendente escena y olvidar las múltiples paradojas que su fascinante actuación acarrea. La obra jugaba con las ideas de la vida y de la muerte, de desinterés comercial y de beneficio mercantil; coqueteaba con el siempre fascinante tema de los ídolos a los que venerar y los iconos merecedores de ser destruidos; se divertía con seres inertes y objetos animados; nos hacía reflexionar sobre lo que, supuestamente, es arte y sobre lo que no lo es. *Girl with Balloon* aparentaba no haber podido ser subastada y corrompida por el capital, aunque finalmente lo fuera como cualquier obra que termina en una puja. Con ello, Banksy, sin salir de la paradoja y explotándola sin miramientos, lograba erigir una de sus mejores inversiones estéticas y financieras: la de «vendernos» a todos la idea de que jamás claudicaría ante el capital. Es difícil averiguar cuántos réditos le ha granjeado su ya inolvidable *performance*.

Bibliografía

- Aladro, E. et al. 2018. «Artivismo: Un nuevo lenguaje educativo para la acción social transformadora». *Comunicar* nº 57, vol. XXVI, pp. 9–18.
- AA.VV. 2007. *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada*. Madrid: Laoficina Ediciones.
- Belting, H. 2015. «Imagen, *medium*, cuerpo: un nuevo acercamiento a la iconología» *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, 20, 153–170.
- Blanché, U. 2012. «Banksy y Damien Hirst – Estrategias artísticas, frente a la sociedad de consumo» *De Arte*, nº 11, pp. 263–274.
- Boehm, G. 2012. «Iconoclastia. Extinción–superación–negación», en AA.VV. *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada*. Madrid: Laoficina Ediciones.
- Bredenkamp, H. 2017. *Teoría del acto icónico*. Madrid: Akal.
- Canetti, E. 2018. *Masa y poder*. Madrid: Tipografía Bermúdez.
- Fernández Herrero E. *Origen, evolución y auge del arte urbano. El fenómeno Banksy y otros artistas urbanos*. 2018. Universidad Complutense de Madrid (tesis doctoral).
- Hansen, S y Danny, F. 2015. ‘This is not a Banksy!’: street art as aesthetic protest, *Continuum*, 29:6, pp. 898–912. DOI: 10.1080/10304312.2015.1073685.
- Hutter, M. 2021. «Three views of a saleroom. Valorization in and valuation of visual artworks, by (mostly) Watteau, Altman and Banksy». *Journal for Art Market Studies*, 1.
- Lippard, L. 2004. «Intentos de escapada» pp. 7–28. En Lippard, L. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal.
- Marzona, Daniel. 2005. *Conceptual Art*. Tschen Benedikt.
- Mitchell, T. 2017. *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual*. Sans Soleil Ediciones.
- Moriente, D. 2015. «De vándalo a artista: Banksy», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 27, 2015, pp. 31–52.
- Osborne, P. 2006. *Arte conceptual*, Nueva York, Phaidon.
- Otero C.A. «La imagen como paradoja». 2012 en AA.VV. *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada*. Madrid: Laoficina Ediciones.
- Ruiz Zamora, M. 2014. *Escritos sobre post–arte. Para una fenomenología de la muerte del arte en la cultura*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Vindel, J. 2015. *Transparente opacidad. Arte conceptual en los límites del lenguaje y la política*. Madrid: Brumaria.

Este número de LAOCOONTE se terminó de editar el 14 de diciembre de 2022.
En su maquetación se usaron las tipografías Calisto MT, diseñada en 1986 por Ron Carpenter para Monotype, y Futura, diseñada por Paul Renner en 1927 para Bauer Type Foundry.

«¡Qué silenciosa es una manzana al lado del Laocoonte!
¡Un círculo es aún más silencioso! Más aún que una manzana»

Wassily Kandinsky, *La gramática de la creación*



EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

