

«La pintura da asco, el arte da asco». Esta es una de las contundentes frases pronunciadas por Banksy durante una de sus exposiciones en 2003. ¿Cuál es la visión que tiene Banksy del arte contemporáneo? ¿Qué opina de las instituciones que lo legitiman? ¿Cómo interactúa con ellas? ¿Es posible pensarlo como comisario? Estas son algunas de las preguntas que busca responder Julia Ramírez Blanco, historiadora del arte y profesora en la Universidad de Barcelona, en esta conferencia pronunciada en el CBA el pasado mes de abril como parte del ciclo *A propósito de Banksy*.

# UNIVERSO BANKSY

## ARTE POLÍTICO Y PARQUES DE ATRACCIONES

JULIA RAMÍREZ BLANCO



El primer título de esta ponencia era «Universo Banksy: arte político, *espacio público* y parques de atracciones»; sin embargo, al preparar la charla, me fui dando cuenta de que el espacio público iba desapareciendo cada vez más en mi estudio, e iba ausentándose también la aproximación a Banksy desde lo bidimensional, desde el estencil sobre el muro. En Banksy existe un diálogo continuo con el mundo del arte, y yo me quería preguntar ¿cuál es la visión que tiene del arte contemporáneo, de sus instituciones, sus lugares y sus creadores? A medida que investigaba, me di cuenta de que lo que estaba trabajando en realidad era la cuestión de Banksy como comisario, como *curator*. Me parece que ese es el momento en el que Banksy parece menos Banksy, es su momento menos extravagante.

Como es sabido, Banksy no ha autorizado la mayoría de las exposiciones que se hacen sobre su trabajo; pero esto no significa que no haya hecho exposiciones: no es que a Banksy le parezca mal exponer, es que quiere hacerlo en sus propios términos. Desde muy pronto comienza a realizar exposiciones y en el 2000 presenta *Banksy Exhibition: New Paintings, New Photographs and Graffiti*. Una de las características que tendrán muchas de sus exposiciones es que se desarrollan en lugares que, *a priori*, no creemos que sean adecuados para el arte; por ejemplo, esa exposición tuvo lugar en un barco-restaurante. Por el momento en el que se produjo, podemos pensar que era fundamentalmente una exhibición de elementos bidimensionales, estenciles y plantillas.

En 2003, en una nave industrial, montó la exposición *Turf War*, con un procedimiento parecido al que se sigue en las fiestas ilegales, en las que el lugar del encuentro es desvelado poco tiempo antes del evento. El título —«Guerra de posiciones» en español— es una alusión a la guerra de estilos que hay en el mundo del grafiti. Aparecen ya algunos elementos que se van a repetir en otras exposiciones de Banksy,

principalmente, la idea del *environment*, de un entorno total. Se trata de construir no tanto una reunión de piezas, sino un lugar en el cual las distintas partes del espacio están funcionando al servicio de un conjunto. Introduce también elementos controvertidos, como la presencia de animales pintados, algo que realizará en distintas ocasiones y que le traerá problemas con los grupos animalistas, a pesar de que se sostiene que no hay maltrato animal. Esa ampliación hacia los animales es interesante para comprender la noción del *all over*: Banksy está planteando que su trabajo se expande en todas las superficies posibles.

En 2009 realizó su proyecto más ambicioso hasta entonces: la exposición *Banksy vs Bristol*, en el Bristol City Museum, un enfrentamiento entre Banksy y el museo que lo acogía. Aquí vemos ya una paradoja: Banksy monta una exposición en un museo frente al que expresa su oposición. El artista realizó algunas piezas con una estética vandálica que bebe mucho del dadaísmo. Esta colección de piezas reunidas en un *environment* recuerda una escena que el propio Banksy probablemente conoce, y que puede funcionar como equivalente filmico al comentario de la institución museística que parece sugerir: la escena en la que el Joker entra a intervenir y destruir obras del ficticio Museo de Gotham City en la película *Batman* (1989). Esta escena permite pensar en el Joker como *performer*, como artista contemporáneo, que es, a su vez, una parodia de la visión más estereotipada de este tipo de arte.

Con esta escena en mente, podemos recuperar algunas citas del propio Banksy cuando hablaba de su exposición de 2003: «Hago esto porque puedo. La pintura da asco, el arte da asco. Espero que pronto pueda salir de él y hacer con mi tiempo algo que merezca más la pena». También declaró: «No me gusta el sistema de galerías, y el valor del arte en estos días parece reducirse a si a un millonario le gusta o no». «Estoy intentando convertirlo en una especie de feria, al menos de esta manera las pinturas se mueven de un sitio a otro y hay mierda delante de ti». Este tipo de declaraciones van en contra de una visión iconoclasta del arte, atacan la ecuación del museo como lugar de poder y autoridad y, por tanto, el único gesto que tiene sentido ya es el de la subversión más o menos divertida, y el de la destrucción más o menos estética. En este sentido, Banksy toma un referente indudable en los artistas dadaístas, bebiendo de una tradición enriquecida a lo largo de los años con su asociación, primero, con el legado de la Internacional situacionista, y después, con el punk. No obstante, la influencia del dadaísmo no se da solamente a partir de estos desarrollos culturales, sino que se recurre también a las propias fuentes. Podemos ver en el camión que tiene por dentro una cascada (2003) una referencia ineludible a la última obra secreta de Marcel Duchamp *Étant donné* (1946-1966).

Banksy también incorpora desde momentos tempranos la inserción de sus creaciones en instituciones artísticas. Sigue los pasos de Invader, otro artista de *street art* clásico, que con su invasión del Louvre llevó sus piezas al entorno museístico. Quiero

llamar la atención sobre la paradoja de que un artista se meta ilegalmente en un museo no para robar una obra, sino para añadir otra de forma inesperada. Banksy realizó varias acciones de este tipo: en 2003 colgó una pintura titulada *Crimewatch UK Has Ruined the Countryside for All of US* en la Tate Gallery. Y un año después, una parodia de la Mona Lisa en el Museo de Louvre. En 2004 también introdujo en el British Museum *Rock with Marker Pen*, que a diferencia del carácter efímero de las otras dos intervenciones, ahora es parte de la colección permanente del museo. Un gesto que, en cierto modo, anula el sentido primero de la obra al tiempo que lo condensa.

Otro comentario sobre el mundo del arte es el falso documental *Exit Through the Gift Shop* (2010), en el cual se cuenta la historia de Thierry Guetta, un hombre con una afición compulsiva a filmarlo todo y que, en un momento dado, empieza a filmar a distintos artistas del entramado del *street art*. Guetta entra en complicidad con Banksy y después decide él mismo volverse una estrella del *street art*, relacionándose con el mundo del arte. El documental se lee de forma bastante directa como una crítica del mundo del arte, entendido como una industria fundamentalmente superficial y filisteo, una broma entre ricos, sin profundidad ni sentido. En esta película aparece una intervención, supuestamente hecha por Guetta y Banksy, en la cual introducen un muñeco vestido como un preso de Guantánamo (con el característico mono naranja y la cara tapada) en una de las atracciones de Disneyland.

Ahora bien, más allá de las críticas negativas y sus diálogos con el mundo del arte, es en su trabajo del parque de atracciones donde considero que Banksy muestra su propia versión de lo que a él le parece un arte interesante y relevante; un arte distinto de aquel ligado al dinero, al poder y al *establishment*, ese que en sus otros trabajos parecía divertirse vandalizando. Los parques de atracciones abandonados se han vuelto una cartografía *unheimlich* que muchas personas visitan; incluso hay subculturas que se dedican a la exploración urbana de estas ruinas posmodernas que tienen su propio sentido de lo sublime.

Los parques de atracciones suelen expresarse de manera primordial a través de los mapas. Sucedió así con el primero de los centros de Disneyland en 1955, y ocurrió lo mismo con *Dismaland*, el parque de atracciones efímero que Banksy creó en el antiguo parque Tropicana. El artista abrió este parque en un evidente diálogo con Disneyland. El logotipo es muy parecido al de la empresa estadounidense, pero el castillo de *Dismaland* simula haber sido pintado por una plantilla y un lanzallamas. El nombre es también una clara referencia, pero convierte «la tierra de Disney» en lo que podríamos traducir como «la tierra de la bajona».

El parque tenía un aspecto bastante desolador, marcado por el humor negro. Al entrar, los visitantes se encontraban con un control de seguridad que incluía una cámara de cartón, unos arcos magnéticos de seguridad y dos vigilantes, una obra de Bill



Entrada de *The Walled Off Hotel* en Belén, Palestina.  
Fotografía de Nuria M. Deaño

**En la exposición Turf War, que montó en 2003 en una nave industrial con un procedimiento parecido al de las fiestas ilegales, en las que el lugar del encuentro se desvela solo un poco antes del evento (...), ya hay algunos elementos que va a repetir más tarde en otras de sus exposiciones, principalmente, la idea del environment, de un entorno total.**

Barminksy. Hay otras muchas colaboraciones como esta en el parque de atracciones, porque *Dismaland* es en realidad una gran exposición colectiva con varios hilos temáticos: el primero es, desde luego, el dedicado a piezas relacionadas con Disneyland. Es el caso, por ejemplo, del carro de la Cenicienta, que aparece estrellado con la princesa muerta en el interior y flashes de varios fotografías. Es una pieza escultórica que se ha interpretado como una alusión a la muerte de Lady Di y al sentido predatorio de los paparazzi. Otra pieza relacionada es la que hace alusión al castillo de la Bella Durmiente, uno de los elementos más representativos del parque y de Disney como corporación. El castillo de Banksy tiene la apariencia de una fachada derruida sin nada detrás. También puede verse una imagen de la Sirenita como un *glitch*. Dentro del castillo lo que se podía encontrar eran pasillos con cámaras de seguridad; una idea de la vigilancia muy común en Banksy, que tiene mucho que ver con la realidad londinense.

Los globos del artista David Shrigley, *I am an imbecile*, también formaron parte del proyecto, y sustituyen los globos de Mickey Mouse. En comparación con el estricto código de buenas prácticas dirigidas a los trabajadores de Disneyland, que exige una excesiva y acaramelada amabilidad y códigos de belleza, quienes trabajaban en *Dismaland* mostraban siempre una cara desagradable,

de aburrimiento, desánimo y mala gana. Una actitud de *bajona* que se puede relacionar con las terribles condiciones laborales de los empleados de Disneyland que les han llevado a manifestarse en distintas ocasiones.

Estos elementos del reverso de Disneyland conviven con otros que tienen que ver con el entorno de una feria ambulante, decadente, como el juego impracticable diseñado por Greg Haberny o un teatro de guiñoles de Julie Burchill, titulado *Punch n Judy*, que representaba un espectáculo de violencia doméstica. Hay también elementos clásicos como un tiro al blanco o un carrusel; este último hace alusión al escándalo de la carne de caballo en Gran Bretaña en 2013.

Algunos de los elementos que conforman las piezas estaban ya en Tropicana, por lo que Banksy está trabajando a partir de la adición y la sustracción. El lago del castillo, por ejemplo, es la antigua piscina de Tropicana. El artista trabaja con estos elementos para ponerlos al servicio de un nuevo entorno, pero sin borrar el sentido original del espacio. Hay, por ejemplo, una escultura donde podemos ver a una orca saltando a través de un aro muy reducido, para caer en una pequeña piscina inflable. También hay piezas que aprovechan la arena de la playa que solía haber en el antiguo parque para crear un minicampo de golf y un castillo de arena coronado por un molinillo, que alude al fracaso estrepitoso en el intento de abastecer al parque con energías renovables. Forma parte del recinto un arenero recuperado por Darren Cullen y titulado *The Kids Enclosure*, una zona para niños llena de juguetes sucios; este arenero se encuentra al lado de *Pocket Money Loans*, una obra que plantea ofrecer préstamos económicos a los niños a un interés del 5.000 por cien para que estén endeudados desde la infancia. Entre otras cosas, se exhibe una cama elástica muy pequeña y con el techo muy bajo, donde la gente apenas puede saltar, o debe hacerlo arrodillada, lo que parece una metáfora muy adecuada para la cuestión de los préstamos y los intereses. Vale la pena mencionar que en todas las atracciones de *Dismaland* ganar está estrictamente prohibido.

Las piezas hacen referencia también a la crisis ecológica, al problema de los vertidos petroleros y de las migraciones masivas.



Más allá de esto, podemos encontrar una pieza que refiere a un parque acuático: un camión de policía convertido en un tobogán impracticable, otra muestra de una atracción que es contra-atracción. Otras obras adornan el espacio, como el *Big Rig Jig* de Mike Ross, algunos murales realizados por Espo, como en el que puede leerse «*Home Screen Home*» o esculturas que implican una tridimensionalización de viejos estenciles de Banksy.

*Dismaland* también incluye salas de exposiciones donde Banksy, con ayuda de otras personas provenientes del mundo del arte, como el comisario Gavin Grindon, realiza toda una serie de composiciones a partir de distintos creadores de diferentes lugares del mundo. En ellas se exhibe la vajilla siniestra de Roonit Baranga, *High Heels* y *Can*, de Brock Davis, y la bomba nuclear convertida en refugio infantil del artista Dietrich Wegner. Algunas de las obras de estas salas tienen que ver con la reutilización de elementos de la cultura popular, como *Promise* de Caroline McCarthy, que alude a la falsa promesa que nos ofrecen los envoltorios que nos rodean día a día, cuestiones alejadas del producto: el amor, la belleza, la familia...

Banksy también incluye a artistas clásicos pero poco famosos, como Ed Hall, creador de muchas pancartas de movimientos británicos de protesta, y a artistas políticos como Jamie Holzer con sus instalaciones; hay, además, una obra de Damien Hirst. El propio Banksy se sentía algo avergonzado de la presencia de Hirst en la exposición, o al menos sentía que tenía que dar explicaciones. Él argumentaba que no quería incluirlo, pero tenía una obra que era una pelota de playa flotando por encima de unos afilados cuchillos que no podía excluir. Para Banksy esta pieza era más grande que el propio Hirst y que lo que se pudiera opinar sobre él. Vemos también la inclusión de artistas de Siria, de Palestina y de Finlandia. Pero, a pesar de su intento por incluir artistas de distintas procedencias, sigue habiendo una aplastante presencia anglosajona, en particular británica, y en menor medida estadounidense. Muchos de ellos son artistas poco conocidos, artistas jóvenes que Banksy, de alguna manera, está queriendo incluir dentro de su propio canon.

Por último, en *Dismaland* también hubo una serie de conciertos y actividades, como el concierto de Pussy Riot, un evento efímero que tras desaparecer donó todos sus materiales al campamento de refugiados de Calais, anunciándose de manera irónica como la nueva sede del parque: *Dismaland Calais*.

Este sentido de los refugiados, de lo fronterizo, del límite, tiene que ver con otra de sus obras relacionadas con el *all over* y lo inmersivo: el hotel que realizó en Belén, junto al muro entre Israel y Palestina. El muro resulta ser el lienzo de Banksy, el formato con el cual ha tenido que trabajar tempranamente y ha sido una temática reiterativa en sus distintos trabajos. En ese muro ya había realizado intervenciones, que no solo fueron famosas por su sentido de paradoja visual o por su unión entre contrastes, sino por lo difícil que es realizar una intervención en un territorio tan vigilado. Estas obras gozan de su característica legibilidad. El hotel se llama *The Walled of Hotel*, jugando con el nombre del Waldorf Astoria, famoso por sus exposiciones artísticas. En el sitio web podemos encontrar respuestas, muchas de ellas irónicas, a todo lo que se le puede preguntar a un lugar como este. Ahí se explica que el hotel no es una broma: es un genuino «hotel de arte» que funciona con todas las facilidades y con seguridad. Se dice también que intentará seguir abierto para el centenario que se celebra en 2017, fecha en que los británicos «tomaron el control de Palestina y ayudaron a que comenzase un siglo de confusión y de conflicto». «No es un hotel antisemita», se especifica también en el sitio web. *The Walled of Hotel* es, al igual que *Dismaland*, un proyecto coral en el que Banksy selecciona artistas para que colaboren en construir un entorno que desborde las exposiciones convencionales.



Para concluir, nos preguntamos: ¿podemos considerar a Banksy, además de artista, un comisario? Si es así, ¿cuál es su visión curatorial? Después de todo lo visto, podríamos decir que, más allá del estencil *site-specific*, Banksy ha evolucionado hacia la intervención ambiciosa y colaborativa de un entorno y eso es lo que lo ha llevado a un trabajo curatorial. Vemos que como *curator* está en contra del *white cube* y a favor de que las obras de arte se presenten en un *environnement* en el cual se produce un contexto de inmersión para los espectadores. En estos espacios se confunde la autoría y se lleva a cabo una autocomercialización autoparódica. Podemos pensar en otros artistas que crearon exposiciones similares, como Salvador Dalí y su propio museo-teatro en Figueras; sin embargo, Banksy añade algunos elementos que no están presentes en el museo de Dalí y que vale la pena retomar. El artista británico siempre elige trabajar con arte político, posdadaísta, pospop, influenciado por la publicidad y el *street art*. Igualmente importante es subrayar que Banksy siempre apuesta por un arte que tenga una gran legibilidad, capaz de incluir a audiencias no especializadas y, por lo tanto, por un sentido democratizador del arte.

