

La disidencia en la ciudad como toma de posición ideológica: Análisis semiótico de Banksy

Dissidence in the city as an ideological position: semiotic analysis of Banksy

Grettel Andrade Cambroner*

*Universidad de Costa Rica, Escuela de Artes Plásticas, Heredia, Costa Rica, grettel.andrade@ucr.ac.cr, ORCID: 0000-0003-4779-6109¹

Artículo. Recibido: 2022/06/27 | **Aprobado:** 2022/11/08

Resumen: El artículo aborda el tema del arte disidente en espacios públicos que denuncia la ideología hegemónica y es contracultural. Se entiende por ideología a las formas que sustentan el sistema de producción que, en la actualidad, es el sistema capitalista. Se entiende, también, por "disidente" a las formas de pensamiento y participación, en este caso, intervenciones artísticas plásticas o de artes visuales que por ser contraculturales quedan sin espacio por intermedio de los mecanismos legitimados de exhibición en la ciudad, pero que, sin embargo, a manera de estrategia de resistencia, encuentran su lugar en la ciudad en el marco de la ilegalidad. Se hace un análisis semiótico de la obra de arte urbano del artista británico Banksy, procurando leer en algunas de sus obras su propuesta disidente, así como el trasfondo de las formas de intervención del espacio público y privado que se dan sin acuerdo ni consentimiento informado entre el artista de la obras (un individuo anónimo que utiliza un seudónimo con el cual firma la obra) y los dueños o responsables de los edificios y cómo esta estrategia de intervención forma parte de esa propuesta de resistencia disidente. Este análisis permite comprender cómo el espacio público se convierte en el soporte para el trabajo de algunos individuos artistas, quienes encuentran grandes potencialidades en el uso de la ciudad para comunicar sus ideas o posturas ideológicas políticamente contraculturales. Se analiza así, el fenómeno de la "vandalización artística" del espacio público como "toma de posición" para dar forma a un arte de denuncia social.

Palabras clave: Arte público; arte urbano; Banksy; disidencia; espacio público; *street art*.

Abstract: The article addresses the issue of dissident art in public spaces, which denounces the hegemonic ideology and is countercultural. Understanding by ideology, the forms that sustain the production system, and that, at present, is the capitalist system. We also understand by "dissident" the forms of thought and participation, in this case artistic plastic or visual arts interventions, which, being countercultural, are left without space through the legitimized mechanisms of exhibition in the city, but which, nevertheless, as a resistance strategy, they find their place in the city within the framework of illegality. A semiotic analysis of the urban artwork of the British artist Banksy is made, trying to read in some of his works, his dissident proposal, as well as the background of the forms of intervention of public and private space, which occur without agreement or consent informed between the artist of the works (an anonymous individual, who uses a pseudonym, with which he signs the work) and the owners or managers of the buildings; and how this intervention strategy is part of that dissident resistance proposal. This analysis allows us to understand how public space becomes the support for the work of some individual artists, who find immense potential in the use of the city to communicate their politically countercultural ideas or ideological positions. Thus, the phenomenon of "artistic vandalization" of public space is analyzed as a "positioning" to shape an art of social denunciation.

Keywords: Banksy; dissidence; public art; public space; street art; urban art.

¹ Máster en Artes, UCR. Bachiller y licenciada en Diseño Gráfico. Ilustradora. Docente en la Escuela de Artes Plásticas, UCR desde 2001. Coordinadora de colecciones colectivas de carteles con estudiantes desde el 2012. Coordinadora de Proyecto de Acción Social para la catalogación y plaqueo de las obras de arte público de la UCR, 2012-2020.

Espacio público, disidencia y Banksy: a modo de introducción

Los espacios públicos consisten en lugares vivos en el gran fenómeno urbano, escenario de la vida social, por ser transitables, cotidianos, zonas en donde se articula una serie de procesos personales y colectivos. Dentro de este campo, espacio de complejas interacciones, es habitual encontrar muchos elementos que tradicionalmente lo habitan: sus paisanos (en toda variedad de edades y condiciones sociales), los visitantes, el tránsito vehicular, la vegetación, los animales (tanto habituales: perros, gatos, aves, así como los indeseables: insectos y ratas), las paredes de las casas, de los edificios privados y los del estado, el alumbrado público, las plazas, los parques, puentes, iglesias, restaurantes, tiendas, fuentes, sillas, monumentos, sus sonidos y, por supuesto, su arte.

Para analizar cualquier forma de arte, se considera que:

Es fundamental tomar en cuenta el sistema de producción de los signos visuales y la ideología sobre la que se sustentan. Los tiempos actuales se fundamentan en una sociedad basada en el sistema capitalista, en el cual predomina la compra y venta de mercancías. [... el arte] se articula entonces a la lógica comercial del entorno capitalista. (Andrade, 2020, p. 118)

Por ello, dentro de este espacio lleno de tensiones que es la ciudad y en el elemento específico que es el arte, se podría encontrar arte público oficial: monumentos, murales, esculturas, carteles, *mupis* y *land art* que forman parte del paisaje y que se dan como un acuerdo entre los artistas y la ciudad, siendo coherentes con una ideología hegemónica que se llamará "arte público". Pero, también, se encuentra, cada vez con mayor presencia, la postura de individuos que, con ciertas formas de arte público disidente, se oponen de forma crítica al sistema ideológico y que encuentran en la ciudad su espacio vital para habitar: grafiti, la pegatina, el *performance* o las que tienen como soporte la Internet: el *net* y el *web art*, las redes sociales, los *fanzines*, la guerrilla TV y, también, el *street art* o arte urbano que se diferencia del "arte público" y se llamará "arte en espacios públicos".

Según Fernández (2017), se debe diferenciar entre "arte público", que como se mencionó anteriormente, se refiere a las obras legitimadas en el espacio urbano, esto es que cuentan con los permisos para su realización dentro de lo legal, en contraste con el arte urbano o *street art*. Este último trata de iniciativas

individuales e ilegales, que aun pudiendo contar con el permiso para su realización, deciden ejecutarlo desde la ilegalidad, y cuya principal característica es que tienen una carga social (Fernández, 2017, p. 14). En este sentido, otro tipo de propuestas como el *art brut*, el *jamming* o el grafiti no son arte urbano, pues a este tipo de propuestas no les interesa el enfoque social que sí tiene el arte urbano o *street art*. La diferencia se encuentra, por ejemplo, en que el grafiti es una marca personal en la ciudad, mientras que el arte urbano es para generar una reflexión en los demás y puede ser entendido por todos los que transitan la ciudad, lo que permite una mayor participación del espectador.

Dentro de este concepto ampliado de arte público, se comparte la definición del concepto proporcionada por Montalvo:

Definiremos el arte público como aquel que se dirige a la comunidad en su conjunto y rehúye tanto la posesión privada como la contemplación íntima. El objetivo del arte público no es la admiración o la contemplación, supedita el disfrute estético a la conciencia de formar parte de un acto de comunicación, en el que el espectador es absolutamente imprescindible al completarlo. (2010, p. 1)

En este sentido, se encuentra en la ciudad una amalgama de formas de arte que da cuenta tanto de posiciones ideológicas legitimadas y hegemónicas, como la que se exhibe en los monumentos, en los museos o en cualquier forma de arte permitido y financiado en la ciudad, y “otras” formas de arte que se contraponen de forma crítica a la manera de ser, pensar y sentir de ese grupo social. Por lo tanto, por lo general, no serían políticamente aceptables o bien, que rehúyen a esta negociación, pues no sirven a ninguna función de intercambio económico. Se está de acuerdo con la historiadora de arte Luján, según la cual, el arte público:

Se trata de un desarrollo artístico que remueve profundamente los cimientos desde donde se entiende el arte y la creación [...] persigue un objetivo social: su intención última es la de volver a ser ciudadanos, es recuperar el sentido cívico tomando conciencia del valor del espacio público y nuestro rol dentro de la sociedad a través del hecho artístico. (2008, p. 2)

La intención del arte público en la ciudad empezó a tener un auge cada vez mayor a partir de la segunda mitad del siglo XX y busca establecer una relación más estrecha con el público, de manera que sea parte de la vida de los individuos que habitan la ciudad. Dentro de esta lógica colectiva del arte público, cuyo objetivo es lo social, más que la mentalidad capitalista en la que prima la compra y venta de mercancías, la disidencia ideológica política en el

espacio público es una tendencia que está tomando cada vez mayor vigencia en el arte en tiempos contemporáneos. Como bien lo menciona Marina Vives, el arte público se comprendía como:

aquella obra, generalmente escultórica, que las autoridades se encargaban de situar en un determinado espacio para embellecer (en el mejor de los casos) dichos lugares; [...] o símbolo de un determinado ideario o momento histórico, y que pudiera al fin, representar e instruir a la sociedad en el territorio de la cual se ubicaba la obra. (2015, p. 1)

Pero esta concepción ha ido cambiando con el tiempo, evolucionando hacia otra intención:

Lo que entendemos hoy en día por arte público conlleva una connotación de intervención en el espacio público, pero en la dirección inversa: ya no son las instituciones las que muestran a la ciudadanía, sino el artista (como ciudadano) quien apela a las instituciones, con la participación de un público co-productor. (Vives, 2015, p. 1)

En este sentido, el artista disidente como ciudadano encuentra en la ciudad un soporte para expresar su oposición ideológica al sistema capitalista. En este escrito se analizará la toma de posición en la ciudad del arte disidente. Este concepto de toma de posición se retoma del autor Didi-Huberman², pues brinda un instrumento útil con el cual se partirá para analizar la disidencia en el arte urbano³.

Se analizará desde la metodología de la semiótica, las imágenes del artista anónimo de origen británico de arte callejero o grafiti que firma como Banksy (Figura 1); aunque se ha dedicado más ampliamente al arte urbano o *street art*, también ha realizado obras instalativas con la colaboración de diversos artistas (como la obra *Dismaland*, una crítica a Disneylandia), intervenciones en museos, además, se ha desempeñado como director de documental, con lo que ha ganado varios premios. Es autor de varios libros. En el año 2016 lanzó a la venta dos de ellos: *Existencilism* (2002), cuyo título es una mezcla de las palabras "existencialismo" y "esténcil", técnica muy utilizada por los grafiteros. También, el libro *Banksy Monkey Revolution* (La revolución el mono Banksy) (2016), con lo que buscaba la obtención de recursos en beneficio de una ONG.

² Aunque Didi-Huberman analiza en su libro la toma de posición en la obra de Bertold Brecht, ofrece un instrumento capaz de utilizarse con imágenes de otros artistas, se encuentran grandes paralelismos con el caso que se estudiará desde su posicionamiento disidente.

³ Una de las características principales del arte público disidente es su carácter efímero. A los artistas o colectivos no les interesa tanto el carácter de permanencia de la obra, sino más bien, el impacto de ella en/con los espectadores y la transitabilidad. Por ello, la obra se documenta o registra con fotografías o videos en el momento en el cual es colocada, para que quede registro de su realización.

Figura 1. Fotografía de Banksy trabajando en su estudio en Londres



Nota: Adaptado de "Banksy's East London Studio Photographed And Exposed" por Artlyst, 2012 (<http://www.artlyst.com/articles/banksys-east-london-studio-photographed-and-exposed>).

Destaca su posicionamiento en espacios artísticos legitimados como subastas de arte, en donde en 2019 se subastó y vendió una de sus obras titulada *Devolved Parliament* (Parlamento descentralizado) en 11 millones de euros. También, sobresale su activismo político y social, pues en el año 2020 salió a la luz que financió un rescate de migrantes y refugiados en el mar Mediterráneo. Su prolífica producción, así como su postura como activista político y social, lo han convertido en un artista icónico en la vertiente crítica del arte público disidente (arte urbano o *Street art*).

Se analizarán varias obras de Banksy que trataremos de dilucidar bajo el concepto de disidencia, en las que consideramos que aborda su posicionamiento conceptual. En este análisis no nos vamos a referir a obras de "arte público" legitimadas, sino a la "obra en espacios públicos", acá no se usará aquella obra artística de Banksy que ha sido utilizada comercialmente (por terceras personas o por el propio Banksy) ni a la obra que ha sido vendida o subastada por Banksy, aunque haya sido para financiar sus obras filantrópicas, pues el objetivo es analizar solamente la obra de Banksy que fue plasmada en las paredes de la ciudad, en espacios públicos, con el fin de efectuar una crítica al sistema.

La disidencia de Banksy como forma de resistencia ideológica

La condición disidente se puede entender como una postura reaccionaria contra la ideología o poder hegemónico, combinando reivindicaciones sociales y desobediencia civil. En nuestros tiempos ha aflorado todo tipo de luchas sociales por parte de grupos organizados en todo el mundo: feministas,

LGTBQ+, indígenas; algunas disidencias son de corte más progresista, otras son conservadoras, por ejemplo, los antivacunas que se hicieron notar con la epidemia global de la COVID-19. En este marco general, también se encuentran propuestas artísticas como forma de crítica, protesta o el contra discurso social o político. A diferencia de las obras de arte público legitimadas, las de arte disidente constituyen obras de arte en espacios públicos, realizadas bajo la ilegalidad que buscan de su propia manera o con sus propios recursos, equilibrar la balanza entre los medios de comunicación de masas nacionales e internacionales (radio, prensa, televisión), la publicidad, las redes sociales y los discursos de Gobierno. Estas “otras” formas de arte de “disidencia”, constituyen:

un conjunto de acciones y reacciones simbólicas que se ejecutan en un espacio público en conflicto, escenario para encuentro de divergentes formaciones discursivas, manifestaciones de poder y usos normativos de lo público [...] un proceso de división, separación y alejamiento respecto a un lugar común, a un estado, un marco ideológico o institucional, una doctrina [...] un posicionamiento de contrapoder que surge a partir de una mirada distinta, dividida. Y esto, implica relaciones inminentes entre la disidencia y el discurso crítico. (Zapata, Fidalgo y Bonilla, 2015, pp. 143, 145)

En este sentido, es muy significativo que el espacio público sea un espacio escogido para expresar esta toma de posición disidente y crítica. Según Didi-Huberman, en su toma de posición, el artista recurre a una forma de conocimiento a partir de la conciencia y posicionamiento histórico; es decir, situada en el tiempo presente, pero teniendo conciencia del pasado y aspirando a un futuro. “Todo esto no existe más que sobre el fondo de una temporalidad que nos precede, nos engloba, apela a nuestra memoria hasta en nuestras tentativas de olvido, de ruptura, de novedad absoluta” (Didi-Huberman, 2013, p. 9). Este posicionamiento histórico implica un escrutinio de la realidad actual, su análisis de pasado, presente y futuro, y un posicionamiento desde el “yo”. El estudio y la selección crítica y minuciosa de imágenes, generalmente ampliamente conocidas y difundidas en la sociedad actual, se trata de un trabajo “artesanal, artístico, conceptual, incluso en el sentido psíquico y freudiano del término [...] Es un *work in progress* permanente, es un *working progress* de la reflexión y de la imaginación, de la búsqueda y del hallazgo, de la escritura y de la imagen” (Zapata, Fidalgo y Bonilla, 2015, p. 19).

Metodología de Análisis

Para este análisis se utilizará la semiótica como herramienta metodológica. Una disciplina que estudia la teoría del lenguaje, los signos y su producción de sentido, y constituye una herramienta para el análisis de las significaciones de los signos. La propuesta semiótica elaborada por Charles Sanders Peirce concibe: “la semiosis como un proceso lógico de estímulo-respuesta (en términos de comportamiento). En este sentido, entendemos el signo como algo que está en lugar de alguna otra cosa o que representa otra cosa y es comprendido o interpretado por alguien, esto es, que tiene un significado para alguien” (Andrade, 2020, p. 113).

La semiótica peirciana constituye para este escrito una herramienta para el análisis de las imágenes de Banksy en su forma y contenido en tres ejes: el símbolo (significante, en términos de Peirce “representamen”, que se llamará plano sintáctico del signo); la referencia (significado, en términos peircianos “interpretante”, que se llamará plano semántico del signo), y el referente (la realidad denotada, en términos peircianos el “objeto”, que se llamará el plano pragmático del signo). El análisis de los signos visuales presentes en las obras de arte de Banksy se operacionalizará, entonces, en tres niveles: primeramente, el nivel sintáctico que consiste en la forma o gramática del signo, en segundo lugar, el nivel semántico, el significado o contenido del signo y finalmente, el nivel pragmático que articula los elementos sociales o culturales al signo y que determinan su interpretación y uso.

Análisis

Figura 2. *Napalm (Can't beat that feeling)/Napalm (no se puede superar esa sensación)*



Nota: Adaptado de “Napalm (Can't beat that feeling)” por Banksy, 2004c. (<https://unmondointorno.it/bansky-nel-mondo/>)

Figura 3. *Napalm Graffiti elaborado por Banksy en el espacio público*



Nota: Adaptado de "Napalm (Can't beat that feeling)" por Banksy, sfe. (<https://www.recreoviral.com/fotografia/bansky-mejores-obras-urbanas/>)

Nivel Sintáctico. En el caso de la Figura 2 y la Figura 3, se muestra un conjunto de tres individuos que van tomados de las manos: a la izquierda un ratón vestido con frac y corbatín, de expresión alegre y más grande que el individuo del centro que es una niña oriental desnuda que se encuentra llorando, a su derecha la toma de la mano un payaso de expresión alegre, también de mayor estatura que la niña. El payaso saluda al público con su mano izquierda en alto. En su uniforme exhibe una marca a la altura del pecho. En la serigrafía, los únicos dos personajes con color son el ratón y el payaso.

Nivel Pragmático. Para elaborar la obra el artista selecciona las siguientes imágenes:

Figura 4. *Niña de Napalm*



Nota: 8 de junio de 1972, mientras los soldados norteamericanos bombardearon con Napalm la población de Trang Bang al sur de Vietnam. Adaptado de "Niña de Napalm" por N. Ut, 1972. (<https://www.infobae.com/cultura/2022/06/08/50-anos-de-la-mitica-foto-de-la-nina-de-napalm/>)

La Figura 4 muestra una niña de nueve años desnuda a causa de las quemaduras sufridas por la bomba y que corre junto con su familia. Su rostro y desnudez, así como la expresión de terror en su rostro, apelan al sentimiento de desesperación, denunciando de esta manera, el dolor de la guerra. La niña se llama Phan Thi Kim Phúc, quien, tras someterse a intervenciones e injertos de piel, los cuales le ocasionaron cicatrices para toda su vida, se convirtió por designio del Gobierno vietnamita en el “símbolo nacional de la guerra” y posteriormente, en activista por convicción propia. La fotografía de la niña Napalm le dio la vuelta al mundo y ganó el premio Pulitzer. Algunos historiadores consideran que contribuyó con la finalización de la guerra.

A partir de esta imagen, Banksy, en busca de su toma de posición, recurre al montaje (una técnica en apogeo desde inicios del siglo XX). En el caso de la obra que se analiza, realiza un montaje de la niña del Napalm junto con dos rostros de la cultura pop estadounidense: Mickey Mouse y Ronald McDonald (Figura 5 y Figura 6), ampliamente conocidos en el mundo capitalista como representantes de las compañías de entretenimiento Walt Disney y del restaurante de comida rápida McDonald’s, además, presentes en la práctica de consumo de la sociedad estadounidense (y en vista de que constituyen cadenas transnacionales que rebasan las fronteras estadounidenses, también abarca el público no estadounidense de países capitalistas).

Figura 5. *Disfraz del personaje Mickey Mouse en el parque de Disneylandia*



Nota: Adaptado de “Información sobre los parques de Anaheim” por L. Florensa, 2022. (<https://www.viajarlosangeles.com/anaheim.php>)

Figura 6. *Disfraz del personaje Ronald McDonald*



Nota: Adaptado de “Ronald Macdonald” por Wikipedia, 2022. (https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Ronald_McDonald&oldid=1125085749)

Nivel Pragmático. En el montaje realizado por Banksy, la expresión facial de los dos personajes contrasta con la de la niña, mientras los dos primeros sonríen en su típica expresión comercial para propiciar el consumo, enfatizados por el uso del color en la serigrafía; por el contrario, en la expresión de la niña que se representa tomada de las manos de los primeros, se encuentra un gesto completamente distinto y es el del sufrimiento. Su imagen es en blanco y negro. Los dos personajes de los lados parecen conducir a la niña y al ser más altos, queda clara su superioridad. Como ambos personajes, Mickey Mouse y Ronald McDonald, representan a grandes corporaciones estadounidenses, el montaje busca establecer un diálogo entre cómo se ven los estadounidenses y cómo los ve el artista. De personajes agradables, íconos de consumo y símbolos de los Estados Unidos, se convierten más bien en torturadores. Es una crítica a la sociedad estadounidense, al Estado norteamericano y su trato con el resto del mundo en el contexto comercial y de la guerra. Actualmente, se podría interpretar como una crítica a la mano de obra barata infantil contratada por las grandes compañías estadounidenses para la manufactura de productos, así como crítica al consumismo, a la guerra y a la ceguera con la que se percibe la cultura y valores norteamericanos.

Según Didi-Huberman: "(...) si ver nos permite saber e, incluso, anticipar algo del estado histórico y político del mundo, es que el montaje de las imágenes funda toda su eficacia en un arte de la memoria" (2013, p. 33). El montaje tal como lo ve Banksy, se entiende como un posicionamiento histórico y una apropiación de las imágenes (de toda categoría) que provienen de los medios masivos, así como finalmente del espacio público urbano. Banksy concibe esta apropiación de la siguiente manera:

Hay gente que se burla de ti todos los días. Se entrometen en tu vida, te lanzan un golpe bajo y desaparecen. Se burlan de ti desde lo alto de los edificios y te hacen sentir pequeño. Desde los autobuses hacen comentarios baladíes que insinúan que no eres lo suficientemente atractivo y que todo lo divertido sucede en otro lugar. Salen en la tele y hacen sentir a tu novia inadecuada. Ellos tienen acceso a la tecnología más sofisticada que el mundo ha visto y te agreden con ella.

Ellos son los publicistas y se están riendo de ti.

Tú, sin embargo, tienes prohibido tocarlos. Las marcas registradas, los derechos de propiedad intelectual y la ley sobre derechos de autor se traducen en que los publicistas puedan decir lo que se les antoje, cuando se les antoje, con total impunidad.

Al carajo con eso. Cualquier anuncio en un espacio público que no te da la opción entre verlo o no, es tuyo. Tuyo para que lo tomes, lo reordenes y lo reutilices. Puedes hacer lo que quieras con él. Pedir permiso es como pedir que te dejen quedarte con una piedra que alguien te aventó a la cabeza.

Tú a las compañías no les debes nada. Menos que nada y en particular, no les debes ninguna cortesía. Ellas están en deuda contigo. Ellas han reorganizado el mundo para ponerse enfrente de ti. Nunca te pidieron permiso. No pienses en pedirselo tú a ellas. (Banksy, 2004a)

Con esta enunciación, Banksy muestra que su apropiación busca, claramente, dejar patente su postura crítica hacia el capitalismo y el consumismo, al igual como lo muestra la Figura 2. Tomar posición, según Didi-Huberman, implica tanto, acercamiento como separación, con lo que coinciden Zapata, Fidalgo y Bonilla (2015, p. 145), una labor que “separa y redimensiona una serie de objetos comunes bajo nuevas miradas y posibilidades”. Es un saber ver y a la vez, tomar consciencia, según Didi-Huberman.

Según este autor, esta doble perspectiva encuentra en el acercamiento ese posicionamiento histórico con el que escogen las imágenes y la separación en aguzar la mirada y mostrar, en la medida en que ya no queda oculto, procurando un efecto de extrañeza por parte de la imagen, con el fin de lograr una actitud analítica y crítica en el espectador (Didi-Huberman, 2013, pp. 60-68). En este sentido, el montaje muestra que “las cosas quizás no sean lo que son [y] que depende de nosotros verlas de otra manera.” (p. 69). El montaje según Didi-Huberman, es un ejercicio dialéctico para el restablecimiento de la verdad, un ejercicio que permite ver las contradicciones que atraviesan las imágenes (p. 88), “(...) su trabajo consiste, no en presentar lo real, es decir, en exponer la verdad, sino en presentar lo real problemático, es decir, en exponer los puntos críticos (...)” (pp. 99-100). Según este autor, “al tomar posición en un montaje dado, las diferentes imágenes que lo componen –al descomponer su cronología, pueden enseñarnos algo diferente sobre nuestra propia historia” (p. 247).

La separación también se encuentra en la posición del exilio como la toma de posición por excelencia; en la posición de exilio, el artista: “Ante las constricciones ligadas a su situación, pero confrontando las exigencias intelectuales, éticas y políticas [asume] tomar posición a pesar de todo...” (p. 24)⁴. El posicionamiento como exiliado en Banksy, se puede apreciar en la siguiente cita:

⁴ Lo que se encuentra entre llaves es de aporte propio.

La raza humana es como una competencia desleal y estúpida. Una gran cantidad de los corredores ni siquiera pueden conseguir zapatillas de deporte decentes o agua potable. Algunas personas nacen un poco con una ventaja, toda la ayuda posible a lo largo del camino y aún los árbitros parecen estar de su lado. No es de extrañar que algunas personas han renunciado a competir por completo y se han ido a sentar en la tribuna, a comer comida chatarra y a gritar abuso. Lo que necesitamos en esta carrera son mucho más corredores desnudos. (Banksy, 2004a, p. 2)

Se podría decir que Banksy, en su posición de exilio, se ubica en esa tribuna, como individuo crítico, fuera de la competencia o del juego, dispuesto a denunciar los abusos y las injusticias sociales. Utilizando el soporte del espacio público y las paredes de su ciudad, así como de diferentes urbes del mundo.

Figura 7. *Keep your coins, I want change / Guárdate las monedas, necesito cambio*



Nota: Adaptado de "Keep your coins, I want change" por Banksy, sfd. (https://www.boredpanda.com/social-issues-street-art-banksy-london/?utm_source=google&utm_medium=organic&utm_campaign=organic)

Nivel Sintáctico. En la Figura 7 se retrata en blanco y negro a un individuo masculino sentado con gorro que sostiene un rótulo que dice *Keep your coins, I want change*. La segunda frase es más grande. En el piso hay un vaso y la pared de fondo es roja.

Nivel Semántico. El personaje representado parece ser indigente, un indigente que, a pesar de parecerlo, en vista del vaso en el piso, no pide monedas, sino, un "cambio". El entorno parece hostil, por ello el color rojo.

Nivel Pragmático. Parece ser un autorretrato de Banksy, al representarse como indigente muestra su posición de individuo marginal o subalternado por la sociedad y su condición disidente queda clara con la frase que exhibe en el rótulo: no le interesa el dinero, quiere un cambio de sociedad. Quiere que cambiemos nuestra forma de ver o hacer las cosas, pide un cambio de mentalidad, un análisis crítico de la lógica monetaria capitalista.

Figura 8. Banksy en el documental *Exit Through The Gift Shop* / Salida por la tienda de regalos



Nota: Adaptado de "Exit Through The Gift Shop" por banksyfilm, 2010. (<https://www.youtube.com/watch?v=a0b90YppquE>)

Nivel Sintáctico. En su video *Exit Through the Gift Shop* / Salida por la tienda de regalos, 2010 (Figura 8), también se presenta el propio artista Banksy como un individuo anónimo, que oculta su cara y distorsiona su voz.

Nivel Semántico. En el documental se presenta el trabajo anónimo de Banksy y de otros artistas callejeros. En su propuesta es muy importante mantenerse al margen, trabajar de noche en la oscuridad y no mostrar ni revelar su identidad. El documental muestra que los artistas pueden ser detenidos por la policía y encarcelados o bien, sancionados con multas elevadas, pues no trabajan con permisos para realizar su propuesta de arte en espacios públicos. En este sentido, el documental muestra cómo el trabajo desde la ilegalidad es una decisión voluntaria de los artistas del arte urbano / *street art* como movimiento artístico y sobre la importancia del enfoque social e ilegal de su propuesta artística.

Nivel Pragmático. En el documental se muestra el trabajo disidente en su condición de ilegal. Se plasma el debate entre el arte callejero y el arte como mercancía bajo la lógica de la mentalidad capitalista.

Figura 9. *Don't forget to eat your lunch and make some trouble* / No se olvide de comer su almuerzo y de hacer un poco de problemas



Nota: Adaptado de "Don't forget to eat your lunch and make some trouble" por Banksy, sfc. (<https://plasticoceans.org/in-discussion-with-novo-amor/banksy-anarchist-and-mother/>)

Nivel Sintáctico. En la Figura 9 se ven representados a una mujer que parece ser una ama de casa por llevar delantal, acomodando el pañuelo de la cara a un individuo masculino con un atuendo muy particular: botas negras altas, cadenas, jacket de imitación de cuero negra y peinado modificado, la cara semicubierta y una bandera con un símbolo. En el piso un termo, una lonchera y una manzana. Al lado izquierdo hay un texto en negro que dice: *Don't forget to eat your lunch and.* Y en rojo: *make some trouble / No se olvide de comer su almuerzo y de hacer un poco de problemas.*

Nivel Semántico. El atuendo del muchacho corresponde con el utilizado en la moda de la subcultura *punk*, específicamente el *anarcho-punk*, que consiste en ropa militarista negra y botas. La ropa, según esta corriente, es una forma de declaración. El símbolo en la bandera que lleva el muchacho es el del anarquismo, el uso de símbolos del anarquismo es una característica del *anarcho-punk*. La mujer representada parece ser su madre, quien es la que le pide al muchacho “no olvidar comer su almuerzo (se asume que es el que ella le preparó) y hacer un poco de problemas”.

Nivel Pragmático. La escena muestra a un individuo siendo aceptado por su madre en su condición de hijo/ciudadano disidente, la ternura y afecto de la madre que le apoya validando su postura anarquista, reivindicando de alguna manera su papel en la sociedad.

Figura 10. 'Pest Control' Banksus Militus Vandalus. / 'Control de plagas' Banksy Militus Vandalus.



Nota: Intervención ilegal en el Museo de Historia Natural. Adaptado de “Pest Control’ Banksus Militus Vandalus.” por Banksy, 2004d. (<https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/41743/1/banksy-girl-with-balloon-painting-pranks-sotherbys-london>)

Nivel Sintáctico. En la Figura 10 se ve una rata equipada con un salveque, anteojos, foco, una herramienta para pintar la técnica de estarcido, un recipiente de pintura en aerosol. También lleva una cadena con un dije de letra “K”. En la

pared detrás de la rata se ve un texto de color violeta que dice "Our time will come". El texto, así como la pared y el piso, muestran las marcas características y goteo que resultan de haber sido trabajadas con la pintura en aerosol. Debajo de la escena se encuentra una cédula típica de museo, en la que se encuentra el siguiente texto:

"Pest Control

Recently discovered specimens of the common sewer rat have shown some remarkable new characteristics.

Attributed to an increase in junk food waste, ambient radiation, and hardcore urban rap music these creatures have evolved at an unprecedented rate. Termed the Banksus Militus Vandalus they are impervious to all modern methods of pest control and mark their territory with series of elaborate signs.

Professor B. Langford of University College London states "You can laugh now...but one day they may be in charge."

Nivel Semántico. El texto de la cédula es el siguiente:

"Control de Plagas:

Los especímenes recientemente descubiertos de la rata de alcantarilla común han mostrado algunas características nuevas notables. Atribuido a un aumento en el desperdicio de comida chatarra, la radiación ambiental y la música rap urbana hardcore, estas criaturas han evolucionado a un ritmo sin precedentes. Denominados Banksus Militus Vandalus, son inmunes a todos los métodos modernos de control de plagas y marcan su territorio con una serie de señales elaboradas. El profesor B. Langford del University College London afirma: "Puedes reírte ahora... pero un día pueden estar a cargo."

Se infiere que una posible traducción del nombre de la especie de ratón se relaciona con tres palabras: El vándalo milico Banksy, por lo que se puede inferir que es un autorretrato del autor de la obra. La palabra "militia" en inglés se refiere a la fuerza militar que surge de la población civil para complementar a un ejército en caso de emergencia. Además, lleva los implementos de un artista grafitero como el autor de la obra.

El texto "Nuestro tiempo llegará", remite al deseo de que en algún momento los artistas del street art y las ideas del anarquismo puedan estar a cargo, como una milicia civil.

Nivel Pragmático. El artista se retrata como rata de ciudad⁵, una figura marginal o disidente, pues recurre al estereotipo de la rata como símbolo negativo en el imaginario social, considerado animal indeseable de la ciudad, especialmente en el contexto de las ciudades europeas (a este imaginario, contribuyeron históricamente enfermedades como la peste negra, que azotó Europa durante la Edad Media y cuyo vector es la plaga de ratas). Además, al atribuirle acciones humanas al personaje de rata que lo representa se retrata a sí mismo como un ser vandálico, desobediente del orden social o incluso efectuando acciones que rayan en la criminalidad. Es ampliamente conocido que las ratas se reproducen con mucha facilidad, por lo que el texto lleva intrínseca la idea de que no se trata de una sola rata, sino de un grupo organizado de ellas.

Se han escogido seis imágenes con el tema de las ratas (Figura 10, Figura 11, Figura 12, Figura 13, Figura 14 y Figura 15). Solo algunas de las muchas imágenes que ha producido.

Figura 11. *Because I'm worthless / Porque soy indigno.*



Nota: Adaptado de "Because I'm worthless" por Banksy, sfb. (<https://elizatorrisiblog.wordpress.com/because-im-worthless-a-complex-image/>)

Nivel Sintáctico. En la Figura 11 se ve una rata en blanco y negro, con un rodillo manchado de pintura roja en una mano y en la otra un cubo de pintura. En la pared también se lee en letras rojas la frase *Because I'm worthless / Porque soy indigno*.

Nivel Semántico. Se infiere que la rata pintó las letras que se encuentran en la pared. El rojo destaca la ruptura con la prohibición generalizada de no vandalizar las paredes de la ciudad.

Nivel Pragmático. También, recurre al estereotipo de la rata como símbolo negativo en el imaginario social. Al ser considerado marginal, entonces, delinque pintando la pared como forma de protesta.

⁵ Banksy reconoce como influencia en la representación de ratas, así como de la técnica (de la escuela francesa pochoir o de estencil) a otro grafitero francés (no anónimo) apodado Bled, Le Rat.

Figura 12. *No ball games / No juegos de pelota*



Nota: Adaptado de "No ball games" por Banksy, sff. (<https://www.flickr.com/photos/shell-shock/6581234413>)

Nivel Sintáctico. En la Figura 12 se ve una pared con un rótulo que dice "No ball games" / No juegos de pelota. También, se aprecia una rata en blanco y negro rebotando una bola roja.

Nivel Semántico. Se infiere que la rata está infringiendo la indicación señalada en el letrero de la pared. Desataca la bola roja como símbolo de desafío a la prohibición.

Nivel Pragmático. También, recurre al estereotipo de la rata como símbolo negativo en el imaginario social. Al no encontrarse de acuerdo con no poder jugar, entonces, de forma intencional, pasa por alto la indicación, jugando con la bola como forma de protesta.

Figura 13. *Poison Rat or Toxic Rat / Rata veneno o rata tóxica*



Nota: Adaptado de "Poison Rat or Toxic Rat" por Banksy, sfg. (<https://www.fanpop.com/clubs/banksy/images/338566/title/poison-rat-photo>)

Nivel Sintáctico. En la Figura 13 se ve una pared con un rótulo que dice "Private road, No parking" / Camino privado, no parquear. También, se aprecia una rata

en blanco y negro derramando una cubeta que contiene un líquido verde fosforescente en el camino. La cubeta tiene un símbolo de X.

Nivel Semántico. Debido al color del producto y la señal de X, se infiere que la rata está derramando un veneno o algún producto tóxico en la calle. Parece no estar de acuerdo en que el camino sea privado, ya que solo los dueños pueden parquearse ahí, por lo que está envenenando la calle. Esto se enfatiza con el color verde del producto representado.

Nivel Pragmático. También, recurre al estereotipo de la rata como símbolo negativo en el imaginario social. Al no encontrarse de acuerdo con la privatización de la calle, entonces, de forma intencional, envenena el camino como forma de protesta. Parece haber un reclamo por el disfrute de espacios públicos en la ciudad.

Figura 14. *Bathing Rat / Rata tomando un baño*



Nota: Adaptado de "Bathing Rat" por Banksy, sfa. (<https://www.artofthestate.co.uk/london-street-art-2/banksy-street-art/banksy-rats/>)

Nivel Sintáctico. En la Figura 14 se ve un lugar parecido a un lago o río y un rótulo que dice: "No bathing, fishing or dogs allowed in this point" / No se permite bañarse, pescar ni perros en este punto. También, se aprecia una rata en blanco y negro con un salvavidas de rayas rojas y blancas alrededor de su cuerpo.

Nivel Semántico. Se infiere que la rata está desobedeciendo la prohibición de no bañarse. Parece no estar de acuerdo, puesto que está dispuesta a meterse al lago o río a tomar un baño. El color rojo del salvavidas enfatiza la desobediencia a la prohibición.

Nivel Pragmático. También, recurre al estereotipo de la rata como símbolo negativo en el imaginario social. Al no encontrarse de acuerdo con la prohibición de bañarse, lo va a hacer como forma de protesta.

Figura 15. *Liverpool Rat*



Nota: Adaptado de "Liverpool Rat" por Banksy, 2004b. (<https://www.arthouseready2hang.com/products/banksy-canvas-liverpool-white-rat-banksy-graffiti-wall-art-print-gallery-wrapped>)

Nivel Sintáctico. En la Figura 15 se ve un edificio esquinero de tres pisos con una enorme rata en blanco y negro que abarca la altura de dos pisos del edificio, con una lata de pintura en aerosol, grafiteando el edificio con rayas rojas.

Nivel Semántico. Se infiere que la rata está pintando el edificio. El color rojo de la pintura enfatiza el resultado.

Nivel Pragmático. El edificio en donde está la obra se trata de uno ubicado en la Calle Berry, en la ciudad de Liverpool. De nuevo, Banksy recurre al estereotipo de la rata como símbolo negativo en el imaginario social y al hecho vandálico de desobediencia a la prohibición de no pintar o intervenir la propiedad privada. Destaca que, en este caso, la rata se encuentra haciendo una marca similar a los tags (firmas personales) características de otro movimiento de arte público: el grafiti.

Reflexiones finales: Lo que hay detrás de la disidencia de Banksy

El artista disidente Banksy plantea una posición de exilio que se encuentra en la ejecución como artista anónimo que, dentro de la idea moderna del concepto de "artista", no tiene sentido, pues carece del reconocimiento físico tradicional. También, la condición de exilio se encuentra en la intervención en el espacio público desde la ilegalidad utilizando la pintura en aerosol, medio tradicionalmente considerado vandálico en la urbe, tanto en espacios administrados por el Estado, como en la propiedad privada.

En este sentido, el espacio público es un espacio privilegiado para que el mensaje que quiere transmitir el artista disidente sea apreciado por un gran número de personas y que quede clara su condición de desobediencia a las reglas socialmente establecidas por la sociedad capitalista. Por ello, el uso de este soporte sin consentimiento informado consiste en una forma de resistencia al sistema y a su lógica de intercambio comercial, propio del sistema de producción capitalista. De este modo, la propuesta así plasmada es coherente en forma y contenido (sintaxis y semántica) con la crítica social que plantea.

Se concluye que el trabajo de arte público disidente y su toma de posición desafían la idea moderna del orden en la ciudad, que es también el ideal del urbanismo moderno y corresponde con una postura de activismo político revolucionario, según autores como Henri Lefebvre (1974) y David Harvey (2013), responde a la:

crisis agónica de la vida cotidiana en la ciudad. La reivindicación era en realidad una exigencia de mirar de frente aquella crisis y crear una vida urbana alternativa menos alienada, más significativa y gozosa, aunque [...] conflictiva y dialéctica, abierta al futuro y a los encuentros (tanto temibles como placenteros) y a la búsqueda perpetua de la novedad incognoscible. (Harvey, 2013, p. 6)

Como lo analiza Harvey, también Lefebvre comprendía que un movimiento revolucionario “consiste en imaginar y reconstruir un tipo diferente de ciudad, alejado del repugnante caos engendrado por el frenético capital urbanizador globalizado [...] un vigoroso movimiento anticapitalista que tenga como objetivo central la transformación de la vida urbana cotidiana” (Harvey, 2013, p. 14).

Bajo la lógica del comunismo, esta revolución se encontraría en manos del llamado “precariado” (sustituyendo al “proletariado” tradicional). Según Harvey, en el tiempo actual, un posible movimiento revolucionario vendría de este grupo, conformado por individuos “fragmentados y divididos, múltiples en sus deseos y necesidades, muy a menudo itinerantes, desorganizados y fluidos más que sólidamente implantados” (Harvey, 2013, p. 11). Los desposeídos (individuos explotados, pobres, discriminados en el empleo y en la educación, en la salud o que se encuentran encarcelados), así como los descontentos (por no haber sido respetados, tratados de manera diferente debido a su orientación sexual, política o religiosa, censurados en el habla, la escritura, la investigación o la expresión artística, forzados a trabajos alienantes o de otra manera, limitados en su capacidad para explorar la vida) tienen causas considerables para oponerse al sistema existente del capitalismo y a las formas contemporáneas de urbanismo. Lo anterior puede ejemplificarse con la Figura 16, en la que Banksy

plantea lo siguiente: “Si nos lavamos las manos del conflicto entre los poderosos y los impotentes, nos ponemos del lado de los poderosos. No nos mantenemos neutrales.”

Figura 16. Grafiti elaborado por Banksy



Nota: No se realiza análisis semiótico de esta imagen, porque solo se trata de un texto rojo escrito en una pared. Adaptado de “If we wash our hands of the conflict between the powerful and the powerless we side with the powerful – we dont remain neutral” por Banksy, 2005. (https://www.huffpost.com/archive/ca/entry/banksy-and-dismaland_b_8049062)

Lefebvre plantea en su libro *La producción del espacio* (1974) que la ciudad como espacio político, se construye en la cotidianidad. En esa cotidianidad, según Harvey (2013) “el derecho a la ciudad [...] depende de quién lo llene y con qué significado. Los financieros y los promotores pueden reclamarlo y tienen todo el derecho a hacerlo; pero también pueden hacerlo los sin techo y sin papeles” (p. 13)⁶. Desde su posición de exilio y anónima, en ese espacio político y cotidiano es que Banksy desarrolla su trabajo.

No se tiene a mano una comprobación sobre si las intervenciones de arte público disidente logran un cambio en la política o en los patrones de conducta de los individuos, pero se puede aseverar que:

- Logran una transformación drástica en el entorno urbano.
- Recuerdan que la urbe es un aparato vivo y complejo de interacciones.
- Su documentación se ha apropiado de otros terrenos de producción relacionados con la ciudad, como Internet, incitando a la reflexión y arrastrando también al aparato de producción a una postura revolucionaria.
- Su trabajo representa a un sector descontento del sistema y de la sociedad, y que

⁶ Algunos de estos movimientos de decenas de ciudades en todo el mundo, de orientación diversa, se han compilado en: Sungraves y Mathivet (2010); Brenner, Marcuse y Mayer (2011).

- Son una apropiación del individuo disidente como ciudadano, ejerciendo su derecho a la ciudad en el espacio público.

El arte público no trata de uno mismo, sino de los demás. No trata de los gustos personales, sino de las necesidades de los demás. No trata acerca de la angustia del artista, sino de la felicidad y bienestar de los demás. No trata del mito del artista, sino de su sentido cívico. No pretende hacer que la gente se sienta empequeñecida o insignificante, sino de glorificarla. No trata acerca del vacío existente entre la cultura y el público, sino que busca que el arte sea público y que el artista sea de nuevo un ciudadano. (Armajani, 2000, p. 73)

La cita anterior describe de manera muy exacta el trabajo del artista británico Banksy, quien, como se ha revisado en el presente artículo, cumple con todos los parámetros de un nuevo modelo de artista, que muestra un verdadero interés en la utilización de las paredes de la ciudad como soporte de su trabajo y por su público, que es el que vive, se mueve y respira en esa ciudad. Su obra, aunque polémica por ser disidente, ha ganado respeto y aprecio por su trabajo plástico y por su enfoque social, pues genera reflexión, sorpresa y nuevas formas de ver las cosas. Además, dado que el público no percibe su obra como “vandálica” (Fernández, 2017) se puede decir que Banksy ha logrado su cometido.

Referencias bibliográficas

- Andrade, G. (2020). Temáticas convenciones y estilos en el diseño de la nueva familia de billetes costarricenses 2009-2019 como expresión de la ideología y la colonialidad. *Escena. Revista de las Artes*, 79(2), 99-125. <https://doi.org/10.15517/es.v79i2.40161>
- Armajani, S. (2000). *Siah Arjamani*. Catálogo. Museo de Arte Reina Sofía.
- Banksy. (2004a). *Cut it out*. Weapons of Mass Distraction. https://new.vk.com/doc-41944_11240036?dl=167870f11ae9a6b226
- Banksy. (2004b). *Liverpool Rat* [Grafiti]. <https://www.arthouseready2hang.com/products/banksy-canvas-liverpool-white-rat-banksy-graffiti-wall-art-print-gallery-wrapped>
- Banksy. (2004c). *Napalm (Can't beat that feeling)* [Impresión serigráfica]. <https://unmondointorno.it/banksy-nel-mondo/>
- Banksy. (2004d). *Pest Control' Banksus Militus Vandalus* [Grafiti]. <https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/41743/1/banksy-girl-with-balloon-painting-pranks-sotherbys-london>

- Banksy. (2005). *If we wash our hands of the conflict between the powerful and the powerless we side with the powerful – we dont remain neutral*. [Grafiti]. https://www.huffpost.com/archive/ca/entry/dismaland-is-not-interesting-and-neither-is-banksy_b_8049062
- Banksy. (sfa). *Bathing Rat* [Grafiti]. Londres. <https://www.artofthestate.co.uk/london-street-art-2/banksy-street-art/banksy-rats/>
- Banksy. (sfb). *Because I'm worthless* [Grafiti]. Londres. <https://elizatorrisiblog.wordpress.com/because-im-worthless-a-complex-image/>
- Banksy. (sfc). *Don't forget to eat your lunch and make some trouble* [Grafiti]. Ubicación desconocida. <https://plasticoceans.org/in-discussion-with-novo-amor/banksy-anarchist-and-mother/>
- Banksy. (sfd). *Keep your coins, I want change* [Grafiti]. Londres. <https://www.recreoviral.com/fotografia/banksy-mejores-obras-urbanas/>
- Banksy. (sfe). *Napalm (Can't beat that feeling)* [Grafiti]. Ubicación desconocida. <https://www.recreoviral.com/fotografia/banksy-mejores-obras-urbanas/>
- Banksy. (sff). *No ball games* [Grafiti]. Londres. <https://www.flickr.com/photos/shell-shock/6581234413>
- Banksy. (sfg). *Poison Rat or Toxic Rat* [Grafiti]. Londres. <https://www.fanpop.com/clubs/banksy/images/338566/title/poison-rat-photo>
- Banksy's East London Studio Photographed And Exposed*. (2012). Artlyst. <https://artlyst.com/news/banksys-east-london-studio-photographed-and-exposed/>
- banksyfilm. (2010). *Exit Through the Gift Shop* [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=a0b90YppquE>
- Brenner, N., Marcuse, P. y Mayer, M. (eds) (2011). *Cities for People, and Not for Profit: Critical Urban Theory and the Right to the City*. Routledge.
- Didi-Huberman, G. (2013). *Cuando las imágenes toman posición*. A. Machado Libros.
- Fernández, E. (2017). *Origen, evolución y auge del arte urbano. El fenómeno Banksy y otros artistas urbanos*. [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. E-Prints Complutense. https://eprints.ucm.es/id/eprint/46424/1/T3958_5.pdf
- Florensa, L. (2022). *Información sobre los parques de Anaheim*. Viajar Los Ángeles. <https://www.viajarlosangeles.com/anaheim.php>
- Harvey, D. (2013). *Ciudades Rebeldes, Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*. Ediciones Akal.
- Lefebvre, H. (1974). *La producción del espacio*. Ediciones Capitán Swing.
- Luján, B. (2008). Una aproximación al concepto de arte público. *Boletín GC: Gestión Cultural*, (16), 1-10. http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/ingrid_sosa/wp

content/uploads/2017/08/Lujan-Baudino-Una-aproximacion-al-concepto-de-arte-publico-boletin-Gestion-cultural.pdf

Montalvo, B. (3 y 4 de noviembre de 2010). Notas para una revisión actualizada del concepto de arte social. En *1er. Congreso Internacional Mujer, Arte y Tecnología en la Nueva Esfera Pública*. Universidad Politécnica de Valencia. <https://blancamontalvo.wordpress.com/2011/01/20/notas-para-una-revision-actualizada-del-concepto-de-arte-social/>

Ronald Macdonald. (2 de diciembre de 2022). En *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Ronald_McDonald&oldid=1125085749

Sungrayes, A. y Mathivet, C. (eds.). (2010) *Cities for All: Proposals and Experiences Towards the Right to the City*. Habitat International Coalition.

Ut, N. (1972). *Niña de Napalm* [Fotografía]. Vietnam. <https://www.infobae.com/cultura/2022/06/08/50-anos-de-la-mitica-foto-de-la-nina-de-napalm/>

Vives, M. (2015). *Arte público y espacio público. ¿Arte y res publica o arte en res publica?*. Universidad de Barcelona.

Zapata, O., Fidalgo, I. y Bonilla, P. (2015). San José (Di) sentido. I Encuentro de Arte Público: disidencia en el espacio público. *Arte y Ciudad, Revista de Investigación*, (8), 141-162. <https://arteyciudad.com/revista/index.php/num1/article/view/217/317>