



Stockholms  
universitet

## Going, going gone...

En berättelse om en bilds resa från gata till salong

Jessica Blixt

Stockholms Universitet

Institutionen för kultur och estetik

HT 2018

Institutionen för kultur och estetik, Konstvetenskap  
106 91 Stockholms universitet  
08-16 20 00 vx

Handledare:	Jacob Kimwall
Titel och undertitel:	Going, going gone... En berättelse om en bilds resa från gata till salong
Författare:	Jessica Blixt
Kontaktuppgifter till författaren:	052jesbli@student.su.se
Typ av uppsats:	Kandidatuppsats 15 hp
Termin för ventilerings:	Höstterminen 2018

### **ABSTRACT:**

Uppsatsens ämne berör transformation av bilder i påverkan av olika mekanismer och kontext. Fokus ligger på verket *Girl and Balloon* (2004), ett gatukonstverk av Banksy. Uppsatsen undersöker verkets omvandling från gatumålning till en performanceakt och dess rest *Love is in the Bin* (2018). Det empiriska materialet består av fotografier samt filmupptagningar, till största del från konstnären själv. Syftet är att försöka tolka underliggande betydelser i de tre verken samt eventuella betydelseförskjutningar i transformationen. Det teoretiska perspektivet bygger på Anna Dahlgrens teori om bilders rörelser och presenteras som en social bildbiografi uppbyggd med stöd av en ikonografisk analys enligt Erwin Panofskys metod. Dispositionen består av bakgrundsbeskrivning av konstnären samt analyser av de tre verken.

Resultatet visar på att de estetiska förändringar som föregår *Love is in the Bin* (2018) är process från urban väggmålning, till målning på inramad canvas, till målning och ram som självförstörande installation samt en genom film och fotografi dokumenterad performanceakt. Mekanismer som påverkar transformationen är den institutionella konstvärlden och den kommersiella konstmarknaden och verken tolkas som en reaktion mot detta. Trots estetiska förändringar kvarstår den urbana väggmålningen *Girl and Balloons* (2004) övergripande betydelse, det vill säga kritik mot institution och bolagskontroll över konst och kultur, samt ställningstagande mot kommersialism och kapitalism. I de olika verken bär inte motivet den kritiserande betydelsen utan ram, plats och hantering av material är meningsbärare.

Sökord: Banksy, ironi, prank, Street Art, gatukonst, Urban Art, institutionskritik, materialism, kommersialism, bildbiografi, ikonografi

## Innehåll

Inledning	3
Syfte och frågeställningar	4
Material	5
Teori och metod	6
<i>Sociologisk bildbiografi</i>	6
<i>Ikonografi</i>	6
Tidigare forskning	9
Disposition	11
Analys	12
Från gata	12
<i>Banksy - ett konstnärskap</i>	12
<i>Girl and Balloon (2004)</i>	15
Till salong	19
<i>Girl and Balloon (2006)</i>	19
<i>Love is in the Bin (2018)</i>	23
Avslutning	29
Sammanfattning av transformation	29
Avslutande reflektion	30
Källor och litteratur	32
Otryckta källor	32
Tryckta källor och litteratur	32
<i>Internet</i>	33
Bildförteckning	34

## Inledning

5 oktober 2018... Det är Contemporary Art Evening Auction på Sotheby's, den anrika auktionsfirman för konstverk eller design i London. Urvalet av konst skiljer sig åt från andra auktioner genom totalt fokus på samtida verk och dess konstnärer. Även inramningen av kvällen är av annan karaktär än vad som kan tänkas vara vanligt och skulle kunna tas för ett cocktailparty snarare än auktion. Det bjuds på snittar och champagne, Sotheby's kunder minglar och det råder hög stämning.<sup>1</sup>

Ett av föremålen för försäljning är ett verk av Street Art-konstnären Banksy, *Girl and Balloon*. Vinnande bud går upp till dryga 1,1 miljoner pund och när klubban slår i bordet går ett förtjust sorl genom auktionsrummet. Precis då startar det som kommer att bli ett av de mest omskrivna ögonblicken i konstvärlden.<sup>2</sup> Ackompanjerat av ett pipande ljud strimlas verket sönder i ramen mitt framför alla konstintressenter. Ingen hinner reagera tillräckligt snabbt för att stoppa den maskin som tuggar sig igenom tavlans canvas medan åskådarna chockade, bestörta eller upprymda får uppleva ett av Banksys signum – ett prank.<sup>3</sup> Sotheby's Alex Branczik finner sig dock snabbt och kommenterar ögonblicket: "It appears that we just got Banksy-ed!"<sup>4</sup> Inte långt efter lägger Banksy upp på sin instagram och youtube-kanal filmen *Shredding the Girl and Balloon - Director's half Cut* vilken beskriver hur den strimlande ramens mekanism byggts upp samt ett klipp inifrån auktionskammaren som påvisar att konstnären själv, eller någon i hans stab Pest Control, varit närvarande i rummet.<sup>5</sup>

Händelsen tas upp i media världen över och det spekuleras i huruvida köparen kommer att försöka återkalla köpet. Visste Sotheby's om Banksys plan och hur mycket var de delaktiga i så fall? Är händelsen bara ett prank eller genomtänkt marknadsföring?<sup>6</sup> Spekulationerna och åsikterna är som sagt många men från Banksy hörs minimalt med förklaring. På konstnärens instagram kommenterar han sitt filminlägg följande: "Some people think it didn't shred. It did. Some people think the auction house were in on it, they weren't."<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> Banksy, *Shredding the Girl and Balloon - The Director's half cut* (2018), [video] Banksy [www.banksy.co.uk](http://www.banksy.co.uk) (2018-11-15)

<sup>2</sup> Claes Aronsson, *Ständigt denna Banksy* (2018) [radio], Ekot Sveriges Radio

<sup>3</sup> Begreppet **prank** kan beskrivas som ett skämt eller ett spratt med avsikt att få någon att känna sig lurad och eventuellt generad.

<sup>4</sup> Sotheby's Gets Banksy'ed at Contemporary Art Auction in London, *Sotheby's*, 2018-10-05, hämtad från: <https://www.sothebys.com/en/articles/sothebys-gets-banksyed-at-contemporary-art-auction-in-london?locale=en> (2018-12-19)

<sup>5</sup> Banksy, *Shredding the Girl and Balloon - The Director's half cut* (2018), [video] Banksy [www.banksy.co.uk](http://www.banksy.co.uk) (2018-11-15)

<sup>6</sup> Will Gompertz, "Banksy's shredded Love is in the Bin", *BBC News* 2018-10-13, hämtad från: <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-45818204> (2018-12-04)

<sup>7</sup> Banksy instagram [www.instagram.com/p/BpDMo26h3Cu/](http://www.instagram.com/p/BpDMo26h3Cu/) (2018-11-15)

Spekulationer och förvirring kring händelsen fortgår i media fram till den 11 oktober 2018. Då meddelar Sotheby's att den sönderstrimlade *Girl and Balloon* givits en titel av konstnären, *Love is in the Bin* och debatten blir nu en annan. Mitt under pågående försäljning har ett verk omvandlats till ett annat och det har inte tidigare hänt inom konsthandeln och förmodligen inte heller på liknande sätt inom konstvärldens i stort. Sotheby's kan därmed ses som scenen för en performance och vid detta unika tillfälle har ett performanceverk sålts mitt under skapande process. Köparen, en kvinnlig konstsamlare från Europa, kommenterar genom Sotheby's att hon från start blev chockad och bestört men gradvis började förstå att verket, händelsen, men också hon själv, kan tillskrivas en del av konsthistorien.<sup>8</sup>

Den här uppsatsens titel *Going, going gone...* citerar Banksys kommentar till instagrabilden inifrån Sotheby's och är ursprungligen en inom auktionsvärlden återkommande fras precis innan klubban slår i bordet och ett föremål byter ägare. I det här unika fallet byter *Girl and Balloon* inte bara ägare, det byter även estetiskt uttryck, konstform och titel. Hur det gick till och hur det kan förstås är det jag med den här studien vill fördjupa mig i. Banksy benämns i uppsatsen som konstnär inom Street Art vilket kan beskrivas som en rörelse och konstform med ursprung i graffitikonsten kombinerat med punkens stencilbilder från 1980-talet.<sup>9</sup> Det är en typ av ickesanktionerad och därmed i de allra flesta fall, illegal offentlig konst i urban miljö. Det som karakteriserar Street Art är att stadens kontext är viktig i ett verks meningsbyggnad och den materiella användningen av gatan samspelar med dess innehåll och uttryck. En Street Art-konstnär använder alltså gatan som konstnärligt material eller konstnärlig kontext eller både och.<sup>10</sup> Vid tolkning av Street Art-verk behöver det tas hänsyn till hur gatan eller verkets omedelbara kontext har använts, både som material men också som idé.<sup>11</sup>

## Syfte och frågeställningar

Syftet är att undersöka och tolka den transformation *Girl and Balloon* genomgår från gatumålning till *Love is in the Bin*. I transformationen ingår inte bara estetiska förändringar utan plats för utförande är av stor betydelse därför kommer även verkets omedelbara kontext undersökas. Genom att såväl studera ett av det första urbana exemplet av *Girl and Balloon*, som den inramade målning på canvas som gick till auktion på Sotheby's, den självförstörande installationen, samt performanceakten under auktionskvällen med det kvarstående objektet

---

<sup>8</sup> Latest Banksy Artwork 'Love is in the Bin' Created Live at Auction, *Sotheby's*, 2018-10-11, hämtad från: <https://www.sothebys.com/en/articles/latest-banksy-artwork-love-is-in-the-bin-created-live-at-auction?locale=en> (2018-12-19)

<sup>9</sup> Ulrich Blanché, *Urban Art in a Material World*, Tectum Verlag, Marburg, 2016 s. 43-44

<sup>10</sup> Peter Bengtson, *Beyond the Public Art Machine: A critical Examination of Street Art as Public Art*, *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, 82:2, 2013 s. 70

<sup>11</sup> Ibid.

vill jag förstå verket som en tredelad helhet och eventuella betydelseförskjutningar i processen.

I en tidig intervju (2003) med The Guardians journalist Simon Hattenstone nämner Banksy tre grundstenar i sin vision som gatukonstnär: hämnd mot kapitalism, positionering i staden, och revolt mot bolagskontroll över platser och kultur.<sup>12</sup> I sin bok *Wall and Piece* (2006) skriver han även följande ironiska kommentar: “We can't do anything to change the world until capitalism crumbles. In the meantime we should all go shopping to console ourselves.”<sup>13</sup> Kan jag genom min analys identifiera tecken på dessa samhällspolitiska och institutionskritiska ställningstaganden även i hans konst? Eller är det så att Sotheby's och konstvärlden “bara” har blivit utsatt för ett Banksy-prank såsom auktionsförrättaren Alex Branczik upplever det?

Undersökningen ämnar sammanfattningsvis svara på följande frågeställningar:

- Vilka estetiska förändringar och påverkande mekanismer föregår *Love is in the Bin*?
- Vilka betydelser konnoteras i de tre verkens bild, ram, material och plats?
- Hur kan *Girl and Balloons* transformation till *Love is in the Bin* beskrivas och tolkas?

## Material

Först vill jag förklara att titeln *Girl and Balloon* är den som Banksy själv använder i kommentarer kring dessa verk. Kärt barn har många namn och verket benämns på flera andra sätt i media och i konstvärlden men för att komma så nära en originaltitel som möjligt utgår jag från Banksys egen benämning.<sup>14</sup> Undersökningens empiriska material består av tre verk som studeras utifrån foton, filmklipp och textmaterial. Det finns många fotodokumenterade versioner av *Girl and Balloon* från olika platser och av olika personer men jag har valt gatumålningen på Waterloo Bridge, Southbank i London från 2004<sup>15</sup> som Banksy själv lyfter i sin bok *Wall and Piece* (2005) samt på sin hemsida. I analysen tittar jag på båda bilderna då den ena visar verket mer i sin helhet och den andra ger en vidare inblick i platsen. Versionen på canvas i ram studeras genom bild och text i Sotheby's katalog för kvällen för försäljning. *Love is in the Bin* kan ses främst som en performanceakt och analyseras därmed genom Banksy's egen film *Shredding the Girl and Balloon - Director's half Cut* samt bilder och kommentarer från konstnären på dennes instagram.

---

<sup>12</sup>Simon Hattenstone, “Something to spray”, *The Guardian*, 2003- 07-17, hämtad från: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2003/jul/17/art.artsfeatures> (2018-11-28)

<sup>13</sup> Banksy, *Wall and Piece*, Century, The Random House Group Limited, London, 2005. s. 204

<sup>14</sup> Banksy, *Shredding the Girl and Balloon - The Director's half cut* (2018), [video] Banksy [www.banksy.co.uk](http://www.banksy.co.uk) (2018-11-15)

<sup>15</sup> Banksy 2005, s. 78

## Teori och metod

### *Social bildbiografi*

Anna Dahlgren, professor i konsthistoria på Stockholms Universitet, kom 2018 ut med sin bok *Travelling Images. Looking across the borderlands of art, media and visual culture*. Författaren presenterar däri sin undersökning av bilders rörelser, förflyttningar och transformationer och menar att detta inte bara sker över tidsperioder utan även mellan olika bildkulturer, discipliner och medier.<sup>16</sup> Dahlgrens analys drivs av frågeställningar kring vilka mekanismer som ligger bakom bilders transformationer samt övergångar mellan bilders natur och karaktär. Analysen undersöker även på vilken plats transformation sker samt vilka aktörer som är inblandade.<sup>17</sup> Dahlgren menar att förståelse för bilders rörelser och förflyttningar har betydelse för hur bilder tolkas i dess olika form och kontext och att det är av värde att belysas i diskussioner kring konsten som definition och idé.<sup>18</sup>

I min undersökning blir Anna Dahlgrens teori användbar då jag beskriver en bilds transformation och analyserar detta genom liknande frågeställningar som ovan beskrivits. I en tidig formulering av frågeställning använde jag begreppet process men har bytt ut det till begreppet mekanismer som Dahlgren använder eftersom det tydligare beskriver påverkansfaktorer i övergångar och transformationen som jag letar efter i min undersökning av *Girl and Balloon*. Intresset att undersöka plats för transformation delar jag och Dahlgren medan undersökning av bilder och karaktären av deras omvandling översätts i denna uppsats till estetiska förändringar samt konnoterande betydelser. Viktigt att tillägga är att jag inte enbart behandlar konstverkens bild utan stor vikt ligger vid analys av ram och material. Huvudaktör i det här fallet är konstnären själv, Banksy, dock inte helt odelat då Sotheby's också har en betydande roll. Dahlgren kallar sin studie för en social bildbiografi där en bilds omvandling beskrivs tillsammans med påverkan ur en social kontext.<sup>19</sup> Då jag ser *Girl and Balloons* (2004) väg från gatan till salong som en rörelse mellan olika sociala kontexter och förändringar därigenom så är den benämningen applicerbar även i den här undersökningen.

### *Ikonografi*

För att kunna urskilja olika element i transformationen, både i de olika verkens form och uttryck men också förskjutningar i den inneboende betydelsen, behöver en grundlig bildstudie och därtill tolkning göras av varje verk. Då en bildbiografisk studie mycket handlar om det som ligger bakom en bild och möjligen inte lika mycket om betraktarens upplevelse så har

---

<sup>16</sup> Anna Dahlgren, *Travelling images. Looking across the borderlands of art, media and visual culture*, Manchester University Press, Manchester, 2018, s. 1

<sup>17</sup> Dahlgren 2018, s. 2

<sup>18</sup> Dahlgren 2018, s. 1

<sup>19</sup> Dahlgren 2018, s. 3

jag valt en ikonografisk analysmetod. Ikonografi är en teori för tolkning av bilder och används för att analysera betydelsen av en visuell framställning och fokus ligger på teman och idéer snarare än formala element även om dess systematiska trestegsmetod inleds med analys av ett verks rena uttryck (pre-ikonografi). Grundare av ikonografin är konst och kulturhistorikern Aby Warburg (1866-1922) i syfte att strukturera bildstudier på en fördjupad nivå. Modellen utvecklades senare ytterligare av hans student Erwin Panofsky (1892-1968) som ligger bakom den tredje nivån - ikonologin.<sup>20</sup>

I steg ett, den pre-ikonografiska nivån inventeras som sagt olika element såsom figurer, former, färger, objekt, linjer, perspektiv, skala och volym. Det kan vara en utmaning att vara helt objektiv då det naturliga är att vilja knyta an till egna erfarenheter för att förstå men den pre-ikonografiska nivån är en mycket enkel beskrivning som ställer kontext åt sidan.<sup>21</sup> Enligt Panofsky kan den pre-ikonografiska nivån baseras på våra sinnens upplevelser medan nästa stegs analysarbete kräver grunder i litterära studier.<sup>22</sup>

Steg två, den ikonografiska nivån innebär beskrivning av personer, natur, miljö, och eventuella händelser i bilden.<sup>23</sup> Mer fördjupat fungerar även ikonografin som identifiering av symboler och allegorier där symbol representerar en idé eller en syntes. Allegori har en mer narrativ funktion där flera symboler är sammansatta och meningsbärare av något annat.<sup>24</sup> För att tolka verket är det också viktigt att förstå verket som meningsbärare av sin tid. Några av frågeställningarna i en ikonografisk analys kan därför vara under vilken tidsepok och på vilken plats verket skapades. Det kan vara intressant att veta om konstnären lämnat någon dokumentation som kan tydas i undersökning av bakomliggande intention. Beställare av verket eller förmodad publik samt tillgänglighet av material och framställningsprocesser är också aspekter att ta hänsyn till.<sup>25</sup> Då *Love is in the Bin* undersöks som ett performanceverk behöver ytterligare frågeställningar läggas till. Anne D'Alleva rekommenderar i sin *How to Write Art History* (2010) att performanceanalysen ska bedöma om det är en improviserad eller planerad akt, vilken betydelse platsen har och om det ingår ljud eller om det är en akt i tystnad. Det är även viktigt att undersöka hur aktiv betraktaren behöver vara, om denne tvingas in i händelsen eller tillåts betrakta på avstånd och hur publiken reagerar på verket.<sup>26</sup>

Det tredje steget - den ikonologiska nivån ska ge ytterligare bredare kulturell bakgrund i tolkningen. Enligt Panofsky är bilder symptom på eller karaktäristiska för en särskild kultur och därmed är allegorier och symboler, som ska förstås i den ikonologiska nivån, kulturellt

---

<sup>20</sup> Michael Hatt and Charlotte Klonk, *Art history: A Critical Introduction to its Methods*, Manchester University Press, Manchester 2006 s. 96, Anne D'Alleva, *Methods & Theories of Art History*, London 2005, s. 19

<sup>21</sup> Anne D'Alleva, *Methods & Theories of Art History*, London 2005 s. 16, 20

<sup>22</sup> Hatt and Klonk 2005, s. 112

<sup>23</sup> D'Alleva 2005, s. 16, 20

<sup>24</sup> D'Alleva 2005, s. 21

<sup>25</sup> Anne D'Alleva, *How to Write Art History*, London: Laurence King Publishing 2010, s. 53

<sup>26</sup> D'Alleva 2010, s. 44



specifika och tolkningen behöver stöd i kunskaper om det kulturella, samhällspolitiska, religiösa och sociala sammanhang som rådde under tillfället då verket skapades.<sup>27</sup> Då jag är nyfiken på betydelse i andra element utöver motivet så kommer även plats, ram och material behandlas som symboler och tolkas som meningsbärare. I analysen används begreppet konnoterar som inom konstvetenskapen är en semiotikens term. I det här sammanhanget översätts begreppet med betydelsen av den symboliska karaktär bild, plats, material och ram har. Den text som redovisar resultatet av analysen kommer att till största del följa de olika nivåerna steg för steg men för en mer löpande och obehindrad läsning går de olika nivåerna ibland in i varandra. Den preikonografiska nivån är i praktiken mer onyanserad än den som redovisas men presenteras här på ett mer målande och beskrivande sätt för att läsaren ska behålla intresset texten igenom.

I mitt ikonografiska analysarbete kommer jag att använda mig av tidigare forskning kring konstformen Street Art samt texter som beskriver Banksys konstnärskap. Men då analysarbetet på den ikonologiska nivån behöver ske genom studier även utanför verkets omedelbara kontext dras paralleller med tidigare företeelser inom och utanför konsten. Även företeelsen ikonografisk gravitation, hur bilder och konst tar nya vägar i mening, blir intressant att undersöka då det kan ske betydelseförskjutningar genom bilders transformation eller kontextbyte.<sup>28</sup>

I sin text *Bilden, den historiska tolkningen och verkligheten. Om ikonografins teori och praktik* (2003) diskuterar Lena Liepe, professor i konst och bildvetenskap, ikonografins styrkor men ställer sig även i ledet med dem som kritiserar Panofskys stränga hänvisning till att en ikonografisk analys ska ske via litterära studier vilket enligt Liepe kan medföra att analysen regleras av akademiska principer och konventioner.<sup>29</sup> Liepe hävdar också att behandla en bild enbart genom text, förminska bildens egenvärde och lämnar inte rum för tolkningar på andra plan än det litterära.<sup>30</sup> Målet med en ikonografisk analys är som sagt att hitta betydelsen i ett motiv. Det fastställer att övertygelsen inom ikonografin är att betydelsen finns i bilden. Liepe kritiserar detta och förklarar det som en misslyckad kommunikation där det finns en aktiv avsändare men en passiv mottagare. Hon manar därför till att använda den ikonografiska metoden tillsammans med receptionsteori som undersöker bilders interaktion med sin betraktare.<sup>31</sup> Jag tar med mig Liepes perspektiv i min undersökning och analysen kommer därmed förankras i texter av olika slag men också till viss del i min personliga tolkning.

---

<sup>27</sup> D'Alleva 2005, s. 19

<sup>28</sup> D'Alleva 2005, s. 22

<sup>29</sup> Lena Liepe, "Bilden, den historiska tolkningen och verkligheten. Om ikonografins teori och praktik", *Bild och berättelse: Föredrag framlagda vid det 17:e nordiska symposiet för ikonografisk forskning*, Kaksckerta, Finland, 19–24 september 2000 / [ed] Helena Edgren, Marianne Roos, Åbo: Picta, 2003, s. 147

<sup>30</sup> Liepe 2000, s. 149-150

<sup>31</sup> Liepe 2000, s. 151

## Tidigare forskning

En stor pusselbit i att förstå *Love is in the bin* är att förstå Banksy och dennes konstnärskap. Det finns mängder av material om hans konst och hans mytomspunna person. I *Banksy, the man behind the wall* (2012) presenterar den brittiske journalisten Will Ellsworth-Jones sin beskrivning av Banksy efter många års research. Historien följer Banksy i det som Ellsworth-Jones beskriver som en uppåtgående spiral från illegalt sprayande av väggar i Bristol under 1990-talet, till en konstnär som säljer sina verk för hundratusentals pund på konstauktioner.<sup>32</sup> Det kan ju låta som en klassresa som heter duga men även om Banksys bakgrund möjligen har påverkan på hans agenda i skapandet intresserar jag mig mest för beskrivningarna om Banksys organisatoriska förmåga, det medvetna arbetet kring att mystifiera sig själv samt hur ironi och pranks är en stor del av hans konstnärskap.

Konsthistorikern Ulrich Blanché ger i sin bok *Banksy. Urban art in a material world* (2016), en god bakgrundsbild av Banksys konstnärliga karriär men även en kort historisk överblick av graffitins och gatukonstens utveckling i sig. Blanché definierar och särskiljer olika begrepp som blir användbart för att förstå Street Art som subkultur och konstform. Blanché jämför även den sanktionerade offentliga konsten med Street Art där den tidigare definieras som legala och planerade muralmålningar med riktad kommunikation med de förbipasserande medan Street Art enligt Blanchés definition är samtidskonst utanför museum och gallerier med meningen att demokratisera tillgången till konst.<sup>33</sup> Bokens huvudsakliga innehåll är en redovisning av ett antal representativa verk av Banksy, som enligt Blanché skildrar kritik mot kapitalism, materialism och konsumtion. Finns det likheter mellan dessa och *Love is in the Bin* och kan detta verk ställas i raden med de andra?

Peter Bengtsen, docent i konsthistoria och visuella studier vid Lunds Universitet, diskuterar i sin artikel *Stealing from the Public* (2016) ambivalensen mellan Street Art som empirisk konst ämnad för allmänheten kontra det ökade intresset för konstformen inom den kommersiella konstmarknaden. Trots att Street Art som subkultur vilar på ideologin att konsten inte ska säljas utan är gjord för gatan och dess människor så har det blivit mer och mer vanligt att Street Art- konstnärer säljer sina verk via gallerier och auktionshus.<sup>34</sup> Det kommersiellt ökade värdet på gatans konst har utvecklat en egen marknad samt organiserade insatser på kommunnivå i att bevara vissa verk. En konsekvensen är att verk flyttas från sin kontext, från allmänhetens väggar och murar, till konsthallar och gallerier. Detta menar Bengtsen (2016) innebär att verket kan skadas eller till och med förstöras och då inte menat dess fysiska form utan verkets idé och inneboende mening.<sup>35</sup> Vidare lyfter Bengtsen (2013)

---

<sup>32</sup> Will Ellsworth - Jones, *Banksy. The man behind the wall*, Aurum Press Ltd, London, 2012, s. 2

<sup>33</sup> Blanché 2016, s. 45

<sup>34</sup> Peter Bengtsen, *Rothledge Handbook of Graffiti and Street Art*, Taylor Francis Group, London 2016

<sup>35</sup> Bengtsen 2016, s. 423

viktiga aspekter i debatten kring Street Art som offentlig konst där konst sanktionerad av institutioner ställs som jämförelseobjekt.<sup>36</sup> Han kritiserar den egna konstinstitutionen för att definiera begreppet offentlig konst för smalt där mycket av gatans konst såsom graffiti och Street Art exkluderas och hävdar istället att offentlig konst borde vara ett paraplybegrepp för **all** konst i offentligheten.<sup>37</sup> Men framför allt innehåller artikeln diskussioner om gatukonstens funktion och den faktiska påverkan det har att Street Art är icke sanktionerad offentlig konst. Detta blir intressant att ha som underlag i min tolkning av platsens symboliska karaktär samt till viss del i material.

I *Beyond the Public Art Machine: A critical Examination of Street Art as Public Art* (2013) gör Peter Bengtsen en kort jämförelse med Banksys *Girl and Balloon* som väggmålning och ett av de silkscreentryck som konstnären producerade 2004. I inläsningen kan jag notera att vi delar några tankar kring verken. Att ett konstverk kan uppfattas lika i vissa element är inte ovanligt då betraktare kan dela erfarenheter och åsikter. Det som dock i stort skiljer min och Bengtsens analys är att jag inte ser galleriversionen som ett skadat verk som förlorat sin mening genom flytt från ursprungskontext utan som något nytt och ett verk i process. En viktig reflektion är dock att jag, till skillnad från Bengtsen år 2013, har upplevt ytterligare steg i *Girl and Balloons* transformation.

James Brassett, lektor i internationell politisk ekonomi vid Warwick University, ligger bakom artikeln *British irony, global justice - A pragmatic reading of Chris Brown, Banksy and Ricky Gervais* (2009). Brassett presenterar sin text som en kritisk analys av konceptet ironi och hur det kan höra ihop med global rättvisa samt lyfter frågeställningen vilken potential den brittiska ironin har att förändra.<sup>38</sup> Brassett menar att ironi har en viktig etisk kvalitet och då framförallt den brittiska ironin som går från humor, till självrannsakan och den smärtsamma insikten. Det finns ett medlingsvärde i att våga bidra med humor och ironi i den offentliga politiska diskussionen om global rättvisa då ironin är både kritisk men också hoppfull fortsätter Brassett.<sup>39</sup> I artikeln beskrivs tre personer som enligt Brassett kan tilldelas titel som huvudpersoner inom den brittiska ironin i nuvarande samtid; Chris Brown (professor i internationella relationer), Ricky Gervais (komiker) och Banksy. Dessa tre använder alla den kritiska kraften som ironi bär med sig för att bära fram budskap, och ofta politiska ställningstaganden menar Brassett.<sup>40</sup>

Banksy beskrivs av James Brassett som en anonym graffitikonstnär som kontinuerligt identifierar orättvisor i samhället och globalt och använder sig av ironin som ett

---

<sup>36</sup> Bengtsen 2013, s. 75

<sup>37</sup> Ibid.

<sup>38</sup> James Brassett, *British irony, global justice - A pragmatic reading of Chris Brown, Banksy and Ricky Gervais*, *Review of International Studies* (2009), 35, s. 219

<sup>39</sup> Brassett 2009, s. 223, 230

<sup>40</sup> Brassett 2009, s. 223

uttrycksvapen i att förtydliga politikens moraliska motsägelser.<sup>41</sup> Vidare har Banksy översatt gatans språk till masskultur och konstnäreus fokus har gått från lokalt ghetto till mainstream vilket enligt Brassett öppnar upp för frågeställningen om det är möjligt för en graffitikonstnär att bevara sin kritiska position vid passerandet av gränsen mellan dessa två världar. Ja, svarar han själv på frågan. För att balansera ironi som ett kraftfullt uttrycksmedel krävs medvetenhet om båda världar menar Brassett.<sup>42</sup>

## **Disposition**

Undersökningen redovisas i två kapitel. I första kapitlet, *Från gata*, presenteras en bakgrundsbeskrivning av Banksy och hans konstnärskap samt analys och tolkning av *Girl and Balloon* (2004). Kapitel 2, *Till Salong*, innehåller analys och tolkning av *Girl and Balloon* (2006) och *Love is in the Bin* (2018). I den avslutande delen sammanfattas transformationen, och verkens inneboende och därmed presenteras svaren på undersökningens frågeställningar. I en avslutande reflektion diskuteras till sist några av de, som jag anser, viktigaste kunskaperna som framkommit i min undersökning samt några ytterligare funderingar som uppstått.

---

<sup>41</sup> Brassett 2009, s. 230

<sup>42</sup> Brassett 2009, s. 231

## Analys

### Från gata

#### *Banksy - ett konstnärskap*

Banksy föddes 1974 och växte upp i Bristol, i sydvästra England. Som rastlös 14-åring började han söka sig till andra delar av staden än där han själv bodde och kom i kontakt med graffitikulturen genom ungdomsgården Barton Hill, startad av John Nation. Banksy tillskriver Nation vara grunden till det mesta som hände inom brittisk kultur under den perioden och framförallt gatans konst. I lokalen tränades graffititekniker upp som senare fortplantade sig ut på gatorna i den urbana miljön. Barton Hill var ett graffitins mecca.<sup>43</sup>

Banksy började alltså som 14-åring med graffiti och experimenterade inledningsvis i style writing och bilder med sprayburkar. Dock var detta inte hans starka sida och han började som 18-åring utveckla tekniken med stenciler. Framförallt behövde han bli snabbare att skapa bilder för att minimera risken att bli tagen av polisen. I sin bok *Wall and Piece* berättar Banksy om en natt på flykt undan polisen och gömstället blev under deras bil. I väntan på att våga krypa fram studerade han en ikonisk bild på bilens underrede och kom på idén om stenciltekniken utifrån den.<sup>44</sup> I intervjun med Simon Hattenstone (2003) deklarerar Banksy också sin grundregel: det ska ta kortare tid att skapa bilden än tiden det tar att betrakta den.<sup>45</sup>

Banksys stora genombrott utanför Bristols gator kom vid flytten till London runt millennieskiftet. Han kom där i kontakt med Damien Hirst, en annan då något mer etablerad konstnär från Bristol, som bjöd in Banksy att arbeta i hans studio i East End.<sup>46</sup> Banksy både inspirerades av Hirst som konstnär men kritiserade också hans aktiva roll på den kommersiella konstmarknaden. Men rullningen var igång. Street Art var hett i konstvärlden och rekordförsäljningar av både verk i canvasformat och förflyttade delar av väggar ökade ironiskt nog gatukonstens kommersiella värde, konstformen vars grund ligger i kritik mot konsumtionskulturen och dess etablissemang. Under samma period uppstod en ny trend inom delar av konstvärlden. Utställningar flyttade in i udda miljöer som till exempel gamla färgfabriker, utrymmen under mark eller rivningsområden. Blanché nämner två anledningar varav den ena är att det var en protest mot fashionabla gallerier och den andra att mindre etablerade konstnärer helt enkelt inte hade råd med dyra lokaler sedan Thatcher-regeringen tagit bort stödet för konst och kulturaktörer.<sup>47</sup> Under den här perioden utvecklades därmed

---

<sup>43</sup> Ellsworth - Jones 2012, s. 25

<sup>44</sup> Banksy 2005, s. 13

<sup>45</sup> Simon Hattenstone, "Something to spray", *The Guardian*, 2003-07-17, hämtad från: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2003/jul/17/art.artsfeatures> (2018-11-28)

<sup>46</sup> Blanché 2016, s. 80

<sup>47</sup> Blanché 2016, s. 87

också en ny konstnärsroll vilken Banksy snabbt växte in i. Den innebar att själv skapa sitt eget varumärke och att förutom att vara en kreativ konstnär besitta förmåga i entreprenörskap, curating och distribution, samt upprätthålla relationer med publik och media.<sup>48</sup>

Ytterligare en anledning till att Street Art ökade under den här perioden var den tekniska utvecklingen så som nya program för bildredigering och printers för mer åtkomliga priser. Digitala bilder var lätta att sprida via internet och gatukonsten kunde därmed nå en större publik än den lokala befolkningen i verkets närhet. Banksys verk nådde fler betraktare via hans hemsida, startad augusti år 2000, men framför allt blev han snabbt erkänd av Street Art-intresserad media och därmed ytterligare ökad spridning via internet vilket i sin tur medförde större kändisskap.<sup>49</sup> Street Art är performativt, kortlivat och platsspecifikt och trots vikten av anonymitet och det olagliga i handlingen är det viktigt att ett verk kan beskådas online. Det finns därmed ett dokumentationsbehov via film och/eller fotografi.<sup>50</sup> Banksy själv har sagt (2005) att vandaliseringen bara är halva jobbet. Om man vill lyckas med graffiti gäller det att ta bra bilder också.<sup>51</sup>

Som det sagts tidigare är det många som forskat och skrivit olika typer av texter om Banksy och hans konst. Men det är få som egentligen vet vem han är. När Hattenstone intervjuade Banksy år 2003 hade det redan skapats en myt kring konstnären och hans närmaste fans försvarade hans anonymitet.<sup>52</sup> Ju större och mer känt konstnärskap desto mer organiserat hålls hans identitet hemlig. Teamet kring Banksy, Pest Control, fungerar till stor del som ett skydd i att bevara hans anonymitet men också som ett slags autentiserande organ kring hans konst.<sup>53</sup> Som ung konstnär signerade Banksy sina gatukonstverk. Den tidigaste signaturen enligt Hattensone är Robin Banx och ska vara en ordlek med "robbing banks" (råna banker).<sup>54</sup> Robin Banx blev till Banksy som nu är konstnärens pseudonym. 2003 slutade han att lämna sitt namn vid sina verk och ett sätt för Banksy att istället framhäva sin konst är den högaktiva hemsidan där fotodokumentation av nya verk sker snabbt och fortlöpande.<sup>55</sup> Den mest självklara aspekten i nödvändigheten att förbli anonym är att hans konst i den urbana miljön är illegal och Banksy håller sig undan åtal och repressalier. Men ännu mer handlar det om en katt och råttalek och spänningen i att vara den som styr villkoren för när, var och hur konsten ska utföras. I Hattenstones intervju säger Banksy att man skulle kunna hänga hans målningar

---

<sup>48</sup> Blanché 2016, s. 87

<sup>49</sup> Blanché 2016, s. 84

<sup>50</sup> Blanché 2016, s. 45

<sup>51</sup> Blanché 2016, s. 105

<sup>52</sup> Simon Hattenstone, "Something to spray", *The Guardian*, 2003-07-17, hämtad från: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2003/jul/17/art.artsfeatures> (2018-11-28)

<sup>53</sup> Ellsworth - Jones 2012, s. 2, Bengtsén 2016, s. 422

<sup>54</sup> Simon Hattenstone, "Something to spray", *The Guardian*, 2003-07-17, hämtad från: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2003/jul/17/art.artsfeatures> (2018-11-28)

<sup>55</sup> Ellsworth-Jones 2012, s. 20

på Tate Modern, ha ett vernissage med kändisvärldens alla megastjärnor och så vidare, men det skulle aldrig ge honom samma spänning som att spraya en bild där det är illegalt.<sup>56</sup>

James Brassett sammanfattar Banksys konstnärskap följande: "Det centrala i Banksys verk är intentionen att rama in globala problem genom att använda ironi och ironiska framställningar".<sup>57</sup> Som exempel nämner Brassett Banksys målning föreställande ett svältande etiopiskt barn som hukar sig vid en tom matskål med en Burger King-hatt på huvudet. I *Wall and Piece* (2005) har Banksy lagt till en kommentar till bilden: "Sometimes I feel so sick at the state of the world I can't even finish my second apple pie".<sup>58</sup> Detta är ett tydligt exempel på hur Banksy använder välkända ikoner från en kapitalistisk västvärld i kombination med berättelser som hänvisar till den globala etikens förfall. Ett annat exempel som anspelar på global orättvisa, som också beskrivs av Ellsworth-Jones, är verket *There is an elephant in the room* från utställningen *Barely Legal* i Los Angeles, 2006. Vid entrén delades det ut små kort med texten "There is an elephant in the room" och vidare beskrevs hur många människor som lever i fattigdom och utan tillgång till rent vatten och att detta aldrig talades tillräckligt högt om. I ett av utställningsrummen mötte publiken en elefant som genom att den var målad i samma mönster som väggarnas tapet skulle smälta in i interiören.<sup>59</sup> Elefanten visualiserade därmed uttrycket "elefanten i rummet" som är obekvämt att diskuteras och gärna ignoreras. Banksy är känd för sina pranks och mycket av hans storhet ligger i den träffsäkra ironi som tas i uttryck i hans verk. Men hans konstnärskap grundar i en politisk agenda som riktar kritik mot orättvisor i samhället och människoförtryck. Brassett upplever att Banksy verkligen bryr sig och att alla hans verk inte är ironiska och tuffa utan att det även finns en mjukhet med omtanke och vision om en bättre värld. I Banksys tuffa och skarpa tilltag lyser det igenom en djup humanism och verklig oro med människors lidande. Vinsten av många av de verk som Banksy säljer går till välgörenhet och Banksy har själv sagt att det är en omöjlighet att göra konst som lyfter världens orättvisor och behålla pengarna själv.<sup>60</sup>

Banksy har onekligen en samhällspolitisk agenda i sitt skapande men även konst och kulturinstitutioner får sig en känga. Som nämndes i inledningen är Banksy kritisk mot bolagskontroll av platser och kultur och det tar sig i uttryck i hans konst på olika sätt, och då inte bara i den gatuplacerade konsten. Inspirerad av konstnären Asger Jorn<sup>61</sup> använde Banksy redan befintliga målningar som han gjorde om genom stencilering av ytterligare motiv eller parafrasering. Dock tog Banksy det ett steg längre än Jorn och placerade in dessa målningar på olika gallerier och museer som till exempel Tate Gallery i London, Louvren i Paris och

---

<sup>56</sup> Simon Hattenstone, "Something to spray", *The Guardian*, 2003-07-17, hämtad från: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2003/jul/17/art.artsfeatures> (2018-11-28)

<sup>57</sup> Brassett 2009, s. 232

<sup>58</sup> Banksy 2005, s. 188.

<sup>59</sup> Brassett 2009, s. 233, Ellsworth-Jones 2012, s. 134

<sup>60</sup> Brassett 2009, s. 231, 234-235

<sup>61</sup> Läs mer om Asger Jorn här: <http://www.artnet.com/artists/asger-jorn/>

Brooklyn Museum, New York.<sup>62</sup> Som kritik till konstintentioners selektionsprocess menade Banksy att det går fortare och är roligare att hänga upp sin konst själv på museet än att vänta på att bli utvald.<sup>63</sup> Alla dessa pranks och tilltag är noggrant dokumenterade i olika format vilket konstaterats tidigare, är viktigt i Street Art och en performativ konstprocess.

Banksys gatukonst uppskattades alltså tidigt av allmänheten och kändisvärlden men också, om än tudelat, av städernas styre. Hans verk blev organiserade turistattraktioner och vissa väggmålningar skyddas av plexiglas. I Bristol togs beslutet att Banksyverk inte ska saneras trots att det i övrigt är nolltolerans i staden mot graffiti och så vidare.<sup>64</sup> Banksy hade därmed inte bara positionerat sig i stadsrum utan i folkets hjärtan och under politikerns beskydd. Nedan beskrivs det verk som sannolikt är det mest uppskattade i allmänhet, det mest reproducerade utöver konstnärens egna produktion, och det som kommit att bli en ikon sammankopplat med Banksy.<sup>65</sup>

### *Girl and Balloon (2004)*

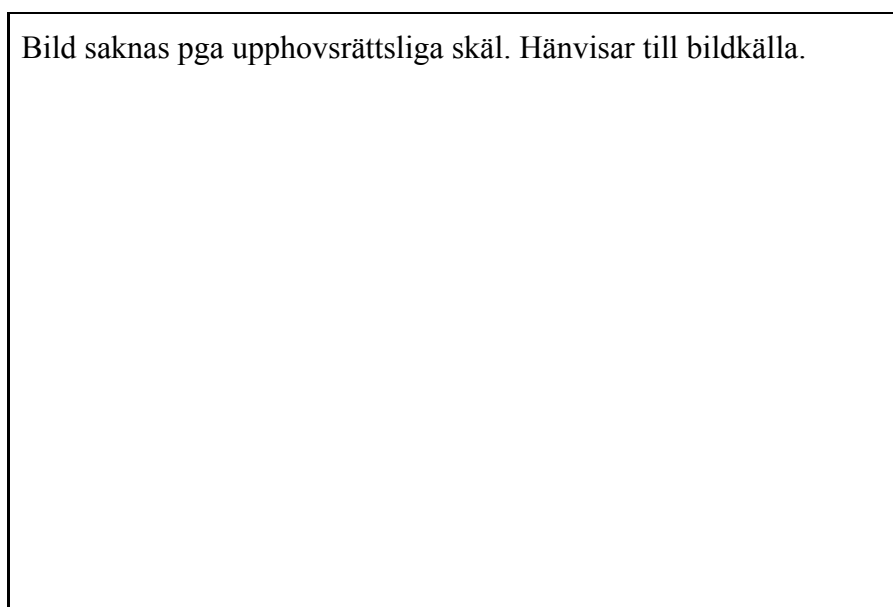


Bild 1. Banksy, *Girl and Balloon*, 2004<sup>66</sup>

---

<sup>62</sup> Ellsworth -Jones 2012, s. 12

<sup>63</sup> Ibid.

<sup>64</sup> Ellsworth -Jones 2012, s. 100

<sup>65</sup> Verket har bland annat blivit framröstat som Storbritanniens mest uppskattade konstverk 2017.

Maeve Kennedy, "Banksy stencil soars past Hay Wain as UK's favourite work of art" hämtad från:

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/jul/26/banksy-balloon-girl-hay-wain-favourite-uk-work-of-art-constable-poll-nation> (2018-12-19)

<sup>66</sup> Bildkälla: [www.banksy.co.uk](http://www.banksy.co.uk) (2018-11-22)



Motivet föreställer en flicka och hennes röda hjärtformade ballong. Både flickan och ballongen är stiliserat och renodlat framställda i endast tre färger; svart, vit och rött. Flickan byggs upp av vita och svarta fält medan ballongen sticker ut med sin klarröda färg och ett litet vitt blänk. Fastknutet i ballongen sitter en kort svart tråd. Flickans hår och klänning har fångats av vinden bakifrån henne. Det är i den vindpusten hon tappat sin ballong som seglar uppåt och bort från henne, utom räckhåll för hennes utsträckta högerhand. Det vindburna håret förstärker riktningen i ballongens snabba flykt.

Det är ett verk i urban miljö och flickan är framställd på en mur, gissningsvis i anslutning till en trappa. Hennes arm och ballongens flyktbana går i linje med stigningen i trappans mur. Uppfattningen är att hon är avbildad i den reella storleken av ett barn i begynnande skolålder och genom både samspelande dimensioner och färger smälter flickan in i den miljö hon placerats i. Strax bakom henne sitter ett elskåp med kablar slappt hängande längst väggen och växter mellan betongmuren och kullerstensgatan bidrar illusoriskt till betraktarens känsla av att bevittna en verklig händelse. Flickan är en del av stadsbilden och omgivningen samspelar med henne.

Bild saknas pga  
upphovsrättsliga skäl.  
Hänvisar till bildkälla.

Bild 2. Kopia ur *Wall and Piece*, 2005<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> Bildkälla: Banksy 2005, s. 78

Väggmålningen har titeln *Girl and Balloon* och är ett exempel av flera likadana motiv framställda på olika offentliga platser i London under en period i tidigt 2000-tal.<sup>68</sup> Just denna är en relativt sen version från 2004 på Waterloo Bridge, Southbank i London.<sup>69</sup> Banksy har i sin bok valt att dokumentera verket på ett sätt som ger läsaren inblick i dess omgivning och folket som är i rörelse på platsen. I förgrunden syns en äldre man i enkla kläder. Det kan antas att han sitter och tar igen sig vid ett mindre försäljningsställe på gatan och i handen har mannen ett plastglas och det bärnstensfärgade innehållet skvallrar om att mannen dricker en öl. Publik till verket är alltså människor som passerar trappan till Waterloo Bridge vid Southbank. Det är inte sanktionerat av staden och det ägs av ingen eller egentligen alla då platsen är offentlig och tillgänglig för allmänheten utan avgränsningar och öppettider. Blanché (2016) särskiljer muralmålningar från Street Art genom att de tidigare skapas på sanktionerade och preparerade väggar och oftast är monumentala i storlek vilket kräver bygglift eller dylikt vid framställandet. Street Art-verk däremot är ofta illegala, uppbyggda i dimensioner mätbara med mänsklig skala samt i dialog och kontext med gatan.<sup>70</sup> Med stöd av Blanché kan *Girl and Balloon* definieras som ett typiskt Street Art-verk.

Andra typiska Street Art-element är den monokroma och stiliserade bilden som framställts genom stencilering och spraymåleri. Som beskrivits tidigare har hantverket med stenciler fördelen att det går snabbt att skapa bilder men det finns också en kommunicerande funktion i det enkla bildspråket som är tydligt och snabbt fångar betraktarens uppmärksamhet. Det monokroma har även förklaring i att det behöver gå snabbt undan i skapandet för att minska risken att åka fast. Ju färre färger desto snabbare process.<sup>71</sup> Street Art-konstnärer arbetar även med kvantitet för att fånga uppmärksamhet snarare än kvalitet vilket möjliggörs genom att stenciler kan användas om och om igen och bilder går snabbt att reproducera.<sup>72</sup> *Girl and Balloon* dök som sagt upp som en serie av kopior runt om i London under en period. Senare har dock Banksy gått ifrån det kvantitativa i sitt skapande och även om han fortsatt arbetat med stenciler har varje motiv omarbetats med individuella detaljer utifrån plats och sammanhang som verket ska samspela med och därmed finns det många variationer av *Girl and Balloon* som gatumålning.<sup>73</sup>

Den personliga erfarenheten av en förlorad ballongs färd med vinden väcker bitterljuva känslor. Sorg över att ha tappat en lekkamrat men också förundran över hur ballongen, som en sprakande färgklick, sakta stiger mot himlen. Trots de enkla dragen speglar flickans ansikte något liknande och känslan förstärks av hennes utsträckta hand som inte når ballongens snöre. Men det ser också lite ut som hon faktiskt medvetet släppt ballongen fri.

---

<sup>68</sup> Martin Bull, *Banksy Locations and Tours*. Vol: 1, London, 2011

<sup>69</sup> Banksy 2005, s. 78

<sup>70</sup> Blanché 2016, s. 49

<sup>71</sup> Blanché 2016, s. 51

<sup>72</sup> Ibid.

<sup>73</sup> Blanché 2016, s. 58

Till skillnad från de flesta av Banksys andra verk, som kommunicerar politiska ställningstagande genom både ironi och satir, finns det något stillsamt och lite vemodigt över den här gatumålningen. I sin bok skriver han följande citat i anslutning till bilden: "When the time comes to leave, just walk away quietly and don't make any fuss."<sup>74</sup> Ballongens hjärtform och den röda färgen konnoterar den universella betydelsen för kärlek vilket tar tolkningen ytterligare vidare. Motivet kan också tolkas som ett uttryck för sorgen av en förlorad kärlek och tillsammans med Banksys ord beskriver motivet uppbrottet mellan två människor som älskat varandra och det smärtsamma, men dem emellan balanserade avskedet. Vindens närvaro i motivet konnoterar att det trots det övriga lugnet finns dramatik och något som river i känslorna vid ett uppbrott. Att den hjärtformade ballongen driver för vinden kan antyda kärlekens förgänglighet, värd att vårda varsamt men nödvändig att släppa när det är dags. Ballongens flykt kan även konnotera Street Arts förgängliga natur där det provisoriska i ett verk är en del i konstformen. Varje gatukonstnär skapar ett verk för sin publik att betrakta tills det inom några timmar, veckor eller i undantagsfall längre tid, försvinner genom saneringsarbete, naturens gång eller i påverkan av andra aktörer inom gatukonsten. Det ligger dock ingen sorg i den processen utan snarare är det det som är grunden i konstformen.<sup>75</sup>

Som tidigare berättats i inledningen hade den unge Banksy mål med sin konst och det här verket kan sägas vara en markering och positionering, särskilt då det ingår i en serie av liknande motiv spridda över stora delar av London. Det finns en särskild respekt inom gatukonsten till de verk där konstnären lyckats integrera motivet med omgivningen och Banksy kan sägas ha lyckats väl med det även här. Flickan är i mänsklig storlek vilket konnoterar det som är Street Art- kulturens starka åsikt, att konsten är för människorna på gatan och de ska möta konsten i sin närliggande miljö med möjlighet att interagera med den som en del av sin vardag.<sup>76</sup> Det som ramar in motivet är väggens storlek och den förmodade trappans murade kant men upplevelsen av en begränsande inramning finns inte. Den konnoterande betydelsen av verkets obegränsade yta och sammansmältningen mellan verk och stadsbild är att Street Art-konsten är tillgänglig för allmänheten och att tolkning av verket inte på något sätt är organiserat eller styrt av kuratorisk verksamhet.<sup>77</sup> En underliggande betydelse med den valda platsen kan betyda ytterligare ett ställningstagande i från konstnärens sida, att använda den officiella arkitekturen som fri yta att uttrycka sig på och därmed kritisera den ökade kommersialiseringen av densamma genom reklam och andra kommersiella inslag.<sup>78</sup> Och även om just flickan med ballongen som bild inte kan tolkas som ett politiskt argumenterade för något så använder Street Art-konstnärer medvetet allmänna

---

<sup>74</sup> Banksy 2005, s. 79

<sup>75</sup> Blanché 2016, s. 54

<sup>76</sup> Bengtsen 2016, s. 422

<sup>77</sup> Bengtsen, 2013, s. 63

<sup>78</sup> Blanché 2016, s. 86, 184

platser för sin konst och tar stöd i den fysiska omgivningens förmåga att engagera betraktarna, det vill säga medborgarna i staden, till debatt.<sup>79</sup>

## Till Salong

Sin integritet till trots, vilket bland annat innebär att Banksy inte visar sig i officiella sammanhang, arrangerar han egna utställningar och event och ofta, som tidigare nämnts, mycket spektakulära tillställningar. Ellsworth-Jones benämner dem som väl genomtänkt marknadsföring men beskriver även Banksys ambivalens över att flytta in sin konst från gatan till galleri, från vägg till canvas. I en intervju inför hans första utställning, en liten tillställning på Severneshed Restaurant i Bristol 2002, berättar Banksy om sitt förakt för gallerier och canvas. Canvas är för losers menar han men lägger också till att det finns ett kvalitetsvärde i att skapa på duk utan tidsnöd och stress. Det är dock det som är hans stora problem tillägger han, att det inte ger någon kick och spänning.<sup>80</sup> Men Banksys intresse av att sälja sin konst samt ett underliggande behov av att veta vad människor tycker om det han gör driver honom vidare att ändå skapa säljbara och/eller portabla verk.<sup>81</sup> Så sker även med flickan och ballongen från Waterloo Bridge.

### *Girl and Balloon (2006)*

Målningen i sprayfärg och akryl på canvas och trä,<sup>82</sup> har få färger precis som exemplet på Waterloo Bridge. Flickan är uppbyggd i svarta och vita färgfält men även grå där den svarta sprayfärgen inte är heltäckande. Genom att spraya tunt och lätt över delar av klänningen och flickans kind skapas ytterligare nyanser i den egentligen trefärgade målningen. Den hjärtformade ballongen är fortsatt klarröd och dess korta snöre är svart. Bakgrunden ser vid första ögonkastet helt vit ut men vid närmare granskning skiftar den i en ljusgrå nyans då det vita släpper igenom en tidigare mörk basfärg. Bakgrund och motiv känns inte integrerade med varandra.

Målningen har samma stiliserade uttryck som verket på Waterloo Bridge och den är som sagt främst skapad genom sprayfärg och stencil. Det finns dock några tydliga och några andra mer subtila skillnader dem emellan. Stencilmålningen på canvas är mer detaljerad både i klänningens veck, flickans ansikte och händer. Ballongen är mer tredimensionellt framställd genom ett ljusblänk som följer dess kanter. Den mest framträdande skillnaden är att bilden är spegelvänd samt dess storlek. Det inramade verket mäter, med ram, 101 x 78 cm<sup>83</sup> varav

---

<sup>79</sup> Bengtsén 2013, s. 64

<sup>80</sup> Ellsworth -Jones 2012, s. 122

<sup>81</sup> Ellsworth-Jones 2012, s. 102

<sup>82</sup> Sothebys, *Contemporary Art Evening Auktion*, 5 oktober 2018, London. s. 256

<sup>83</sup> Ibid.

motivet, flickan och hennes ballong, upptar grovt räknat ungefär en fjärdedel av ytan och det då att jämföras med gatumålningen i mänsklig skala.

Bild saknas pga upphovsrättsliga skäl.  
Hänvisar till bildkälla.

Bild 3. Banksy, *Girl and Balloon*, 2006 <sup>84</sup>

Ramen bestämmer inte bara verkets vertikala riktning utan den avgränsar även händelsen i verket till något statiskt och fastställt, framför allt då den hindrar ballongens flyktväg. Trots att håret och klänningen även här verkar ha fångats av en vindpust och trots att ballongen är på väg bort från flickans utsträckta hand uteblir förnimmelsen av vind och medkänslan med flickan över den förlorade leksaken. Ramen avskiljer även motivet från omgivningen och det förmodade rum det ska hänga i. Det är dock inte sagt att den bastanta ramen dödar upplevelsen av bilden. Det händer istället något annat. Den för tankarna till äldre tiders stora oljemålningar som utifrån interna kriterier förtjänade utställningsplats på de franska salongerna eller inramningar av kungliga porträtt med avsikt att signalera makt och rikedom. Inramningen är iögonfallande både i storlek, utformning och färg men det är främst

---

<sup>84</sup> Bildkälla: :

Sotheby's Gets Banksy'ed at Contemporary Art Auction in London, *Sotheby's*, 2018-10-05, hämtad från: <https://www.sothebys.com/en/articles/sothebys-gets-banksyed-at-contemporary-art-auction-in-london?locale=en> (2018-12-19)

kontrasten mellan det stiliserade uttrycket i bilden och den mycket dekorativa, guldfärgade ramen i viktoriansk stil som skapar spänning.

Enligt beskrivningen i Sotheby's auktionskatalog skapades målningen 2006 och är, trots den lätt reproducerande tekniken, ett unikt verk signerat av konstnären på dess baksida. Den anmärkningsvärda ramen är tillverkad av Banksy, vilket Sotheby's lyfter katalogen och Banksy själv senare styrker genom sin processbeskrivande film.<sup>85</sup> Verket var en gåva från Banksy under utställningen *Barely Legal* i Los Angeles och har endast ägts av en person innan det går till auktion den 5 oktober 2018.<sup>86</sup> Det har alltså varit i privat ägo och betraktats av ägaren och dennes närmaste sociala krets. Vägen från privat vägg till försäljning på Sotheby's går via auktionskammarens försäljningskatalog, både i pappersform och online, med högupplösta bilder på papper av god kvalitet. Varvat med bilder av verken ligger beskrivande texter om konstnärerna och de olika stilar de representerar och kan kategoriseras med. Banksy är i gott sällskap och delar kväll för försäljning med verk från bland andra Andy Warhol, Piero Manzoni, Jenny Saville<sup>87</sup> och Damien Hirst. Längre bak i katalogen finns tydliga beskrivningar hur försäljningen går till. Det och att varje verk är prissatt påminner om att verket är av ett ekonomiskt värde och som i *Girl and Balloons* fall uppgår i ett utgångspris på mellan 200.000 - 300.000 pund.<sup>88</sup> Detta är dock inte den första versionen av *Girl and Balloon* i en mindre och portabel utformning. 2004 skapades 750 silkscreentryck i storleken 50 x 70 cm i ett samarbete mellan Banksy och konstnärskollektivet Pictures on Walls, varav 150 signerades. De såldes till allmänhet med intresse för Street Art för 75 pund styck.<sup>89</sup>

Den inramade bildversionen av *Girl and Balloon* (2006) visar det samma som väggmålningen men det finns ändå vissa skillnader såsom storleken och att motivet är spegelvänt samt att ramen begränsar motivets spridning och därmed betraktarens blickfång men möjligen också tolkning. Det spegelvända kan konnotera något annat än enbart uttryck av själva bilden. Jag tolkar det som att det är ett medvetet val i framställningen och att Banksy inte vill ta flickan från gatan in i galleriet helt i sin ursprungliga form (alltså inte fysiskt utan motivmässigt) och att denne visar sin motsträvan genom att leverera en spegelvänd version. Kanske uttrycker Banksy det som jag själv är inne på, som går emot Peter Bengtsens tankar om att ett Street Art-verk är dött när det flyttas från vägg till canvas<sup>90</sup>, att verket i den här formen omvandlas till något nytt. Den aspekt att motivet begränsas av en ram som också hindrar ballongens flykt

---

<sup>85</sup> Banksy, *Shredding the Girl and Balloon - The Director's half cut* (2018), [video] Banksy [www.banksy.co.uk](http://www.banksy.co.uk) (2018-11-15)

<sup>86</sup> Sotheby's 2018, s. 259

<sup>87</sup> Jenny Savilles självporträtt *Propped* såldes samma kväll för 110 miljoner kronor vilket är den högsta försäljningssumman på ett verk av en fortfarande levande kvinnlig konstnär. Banksys *Love is in the Bin* tog dock all uppmärksamhet så detta blev aldrig en stor nyhet. Hämtat ur: Claes Aronsson, *Ständigt denna Banksy* (2018) [radio], Ekot Sveriges Radio

<sup>88</sup> Sotheby's 2018, s. 256

<sup>89</sup> [www.picturesonwalls.com](http://www.picturesonwalls.com) (2018-12-01)

<sup>90</sup> Bengtsen 2013, s. 68

konnoterar att kärleken finns inom räckhåll igen, alternativt att den nu är instängd och har tappat sin fria bana. Tolkningen av detta ligger dock helt i betraktarens egna känslomässiga tillstånd för stunden.

Ramen i sig är vackert dekorerad med snirklar och mönster. Som beskrivits är den bastant, skapad i trä och uppdelad i tre sektioner med tunnare inner och ytterlister, medan den mittersta så kallade hopplisten är bred och välvd. Det vackra hantverket men framförallt ramens förgyllning konnoterar rikedom och traditionellt har gulddramar använts medvetet för att förstärka konstens, inte bara dess faktiska och finansiella, utan främst dess symboliska värde.<sup>91</sup> Enligt Blanché använder Banksy ofta gulddramar för att göra betraktaren uppmärksam på att konst säljs dyrt bara för att det är inramat i guld. Banksy tar ställning mot kapitalism och konsumtion inom konstvärlden genom ironiskt användande av de material som symboliserar makt och status menar Blanché och det är framför allt i kontrasten mellan bild och ram som hans ställningstagande kommer i uttryck.<sup>92</sup> Under benämningen *Crude Oils* (även en utställning i London, 2005) skapade Banksy ironiska parafrafer av kända verk och konstnärer som till exempel Monet och van Gogh och presenterade dem i vackra dekorativa gulddramar. Ett annat exempel är en vackert inramad bild där två streckgubbar står och pratar med varandra och i den ena figurens pratbubbla kan betraktaren läsa: "Does anyone actually take this kind of art seriously?" Den andra figuren replikerar: "Never underestimate the power of a big gold frame." Enligt Blanché uppmanar Banksy genom dessa exempel av verk till reflektion över konst och dess värde.<sup>93</sup> Vem (och vad) är det som bestämmer vad som är värdefullt? Agerandet kan tolkas som starkt institutionskritiskt där gulddramen också konnoterar konstvärldens maktstruktur; konstinstitutionen som selekterande organ, självpåtagna smakfostran av folket och värdebestämmare.

Det som ligger utanför Banksys påverkan i det här fallet är dess plats och omedelbara kontext. Innan försäljning har verket hängt hos en privatperson i dennes hem vilket strider mot gatukonsten och förmodligen därtill Banksys ideologi. Här har inte allmänheten tillgång till verket och den privata sfären begränsar möjlighet till tolkning i ett vidgat perspektiv. Att verket sedan hamnar i en exklusiv försäljningskatalog där fokus ligger på att med alla medel öka verkets potentiella försäljningspris och därmed dess kommersiella värde borde ligga långt ifrån Banksys ursprungliga intention med *Girl and Balloon* som väggmålning. Att det inte heller är konstnären själv som dokumenterat verket kan sägas beröva det sin Street Art-aura. Bengtsen benämner den här typen av transformation från gatumålning till inramat verk för Urban Art. Han menar, tillsammans med många inom Street Art-världen att ett verk som lämnar gatan som kontext tappar sin betydelse i mötet med den institutionella världen och nämner *Girl and Balloon* som ett tydligt exempel på detta.<sup>94</sup> Men å andra sidan kan det

---

<sup>91</sup> Blanché 2016, s. 32

<sup>92</sup> Blanché 2016, s. 118-119

<sup>93</sup> Ibid.

<sup>94</sup> Bengtsen 2013, s. 66

faktum att Banksy valt att framställa *Girl and Balloon* på canvas, vilket kan ses som ytterligare ett material med högt statusvärde, och i en guldrum kan ses som ett välplanerat tilltag i kritik mot institutionen och den kommersiella konstmarknaden.

### *Love is in the bin (2018)*

Och nu till det som beskrevs i inledningen, kvällen den 5 oktober 2018 och Contemporary Art Evening Auction på Sotheby's. Flickan med ballongen har vandrat från gatan in i ett av konstvärldens mest ansedda finrum. Verk för försäljning är det som beskrivits ovan, *Girl and Balloon* (2006) och det är det sista föremålet som auktioneras ut den kvällen. Genom Banksys film *Shredding the Girl and Balloon - The Director's half cut*, som publicerades på hans youtubekanal banksyfilm i anslutning till det som hände, går vi dock inledningsvis tillbaka ytterligare i tiden.

Filmen är 2.57 minuter lång och inleds med texten: "Shred the Love the Director's Cut". Vidare visas filmklipp där en dokumentförstörare monteras in i en ram av relativt stor storlek. Klippen varvas med stillbilder av maskineriet och canvasmålningen av *Girl and Balloon*. Därefter häftas en träskiva fast på baksidan. På skivan finns ett rektangulärt hål med oklar funktion. Tittaren kan följa hantverket genom att se hur händer arbetar. I övrigt är personen som bygger upp ramens maskineri anonym. Slutligen ställs verket mot en vägg för beskådning.<sup>95</sup> På Banksys instagram publicerades även där en film som är nerklippt till en kortare version. Den innehåller trots detta en del annat än den längre filmen. Bland annat visas de vassa klippbladen i närbild och betraktaren får se mer av Banksy i arbete om än med ansiktet skymt av en luvtröja. Mest intressant är dock inledningens text som lyder: "A few years ago I secretly built a shredder into a painting" [...] "in case it was ever put up for auction..."<sup>96</sup> Filmen hoppar sedan till Sotheby's och auktionskvällen och ger en rundvandring bland välklädda människor i en stimmig lokal. Det skålas i champagne och bjuds på snittar i anslutning till konstverken för försäljning. *Girl and Balloon* visas i närbild hängande på en vägg och även Damien Hirsts *Beautiful Autumn Painting*. Tittaren kan överhöra diskussioner om *Girl and Balloon* och får även se prissättningen i anslutning till verket. De kommentarer som hörs deklarerar att verket är värt sitt pris.

Budgivningsprocessen är dokumenterad från flera olika vinklar och platser i lokalen vilket ger intrycket av att filmen är ett hopklipp från olika kameror. Tittaren får följa en entusiastisk publik och en ännu mer engagerad auktionsförrättare. Priset stiger och deklarerar både muntligt och via en digital skärm. När klubban slår i bordet startar en pipande signal och dokumentförstöraren börjar tugga sig igenom målningens canvas till hälften innan den

---

<sup>95</sup> Banksy, *Shredding the Girl and Balloon - The Director's half cut* (2018), [video] Banksy [www.banksy.co.uk](http://www.banksy.co.uk) (2018-11-15)

<sup>96</sup> Banksy instagram [www.instagram.com/banksy/?hl=sv](http://www.instagram.com/banksy/?hl=sv) (2018-12-09)



stannar. I takt med att alla i rummet inser vad som sker höjs ett sorl av röster och det visas närbilder på förvånade människor. Någon tar sig för pannan, en annan skrattar nervöst och tittar sig runt omkring som för att få bekräftelse på att det denne ser verkligen händer. Många filmar och tar bilder medan Sotheby's personal finner sig relativt snabbt och lyfter ut tavlan ur rummet. Hela produktionen är av dogmastil, möjligen medvetet eller av den anledning att en del har filmats i smyg av Banksy själv och/eller medarbetare ur Pest Control. Avslutningsvis har Banksy lagt till texten: "In rehearsals it worked every time..." och delar filmklipp där en annan canvas strimlas fullt ut i samma ram under samma pipande ljud. Det visar att konstnären hade för intention att målningen skulle helt förstöras men att något gick fel. Det verkar inte vara till någon större frustration dock utan användes snabbt till den kreativa titeln *Shredding the Girl and Balloon - The Director's half cut*.<sup>97</sup>

Som redovisades i inledningen så var *Girl and Balloon* (2006) efter detta mycket omdiskuterat en period med utgångspunkt i att verket var förstört eller åtminstone ytterligare hanterat av konstnären. Den 11 oktober 2018 döptes dock det kvarstående objektet om av Banksy till *Love is in the Bin* och hängde kvar på Sotheby's som publikattraktion likt en galleri eller museiutställning. Claes Aronsson, journalist för Sveriges Radio, berättar om ringlande köer och gedigen säkerhetskontroll innan han som besökare fick två minuter att betrakta verket. Att sålda verk ställs ut efter auktionstillfället hör till en absolut ovanlighet så den som är nyfiken på specifika verk som säljs inom konstauktioner och liknande behöver vara på plats innan.<sup>98</sup>

Motivet med flickan och ballongen är i det kvarstående objektet från performanceakten till hälften strimlat. Flickans ansikte har inte gått igenom dokumentförstöraren och är därför förmodat helt men det syns inte då det är dolt av den nedre delen av ramen, där bilden har stannat. Den hjärtformade ballongen är dock hel och det är den delen av motivet som återstår i den bastanta ramen samt en liten glimt av flickans huvud. Det kan då beskrivas som en ny bild där betraktaren ser en horisontlinje relativt centralt placerad och en ballong som svävar strax därunder. Vid ytterligare en titt stiger en obehaglig känsla upp inombords. Flickan är millimeter från att helt och hållet slitas itu och hänger på kanten till förintelse.

---

<sup>97</sup> Banksy, *Shredding the Girl and Balloon - The Director's half cut* (2018), [video] Banksy [www.banksy.co.uk](http://www.banksy.co.uk) (2018-11-15)

<sup>98</sup> Claes Aronsson, *Ständigt denna Banksy* (2018) [radio], Ekot Sveriges Radio



Bild 4. Banksy, *Love is in the Bin*, 2018<sup>99</sup>

---

<sup>99</sup> Bildkälla: Latest Banksy Artwork 'Love is in the Bin' Created Live at Auction, *Sotheby's*, 2018-10-11, hämtad från:  
<https://www.sothebys.com/en/articles/latest-banksy-artwork-love-is-in-the-bin-created-live-at-auction?locale=en>  
(2018-12-19)

Att titta på bilden och fokusera på det våldsamma i den, utifrån flickans dramatiska öde som verklighet, tror jag dock inte är konstnärens intention. I stället finns det två andra vägar att tolka bilden i det här läget. Att ballongen fortfarande är hel och fortsatt svävar iväg konnoterar att kärleken är stark och kan leva vidare efter kriser och uppbrott. Tolkningen måste dock ta hänsyn till den förankrande titeln *Love is in the Bin* och att konstnären egentligen hade som intention att hela bilden skulle förstöras av de vassa knivarna<sup>100</sup> och då konnoteras snarare att kärleken har trasats sönder och kastats i soptunnan.

Ett av Banksys huvudsakliga ämnen i sin kritik enligt Brassett är den ökade materialiseringen och behovet att värdera det moderna livet i krediter och värdepapper.<sup>101</sup> Kreditkort och streckkoder har gjort shopping abstrakt och en stor summa pengar kan spenderas inom ett kort ögonblick. På en konstauktion av det här slaget är det mycket pengar i omlopp och målningarnas kommersiella värde stiger stegvis inom några få minuter och betalning sker troligtvis alltmer sällan kontant. Målningen på canvas kan tolkas som ett exempel på värdepapper vilket i strimlingen görs värdelöst och detta i samma ögonblick som kommersens höjdpunkt deklarerar genom slaget med klubban. Och att detta värdepapper tuggas sönder av ytterligare en statussymbol (guldramen) är en slående paradox. Enligt Brassetts tankar om ironin som debatterande verktyg så kan den här komiska men också mycket radikala händelsen öppna upp för att människor blir observanta av sig själva in action, alltså delaktigheten i ökad materialism<sup>102</sup> vilket också kan tolkas vara Banksys bakomliggande intention med detta prank.

För att gå tillbaka till mannen som fotograferats i förgrunden av *Girl and Balloon* (2004) och jämföra med de människor som syns i Banksys film från Sotheby's så blir det påtagligt att det handlar om två olika delar av klassamhället. Åtminstone vad som konnoteras i framhävda yttre attribut. Mannen är enkelt klädd och dricker öl i plastmugg medan människorna på Sotheby's kan benämnas som mycket eleganta personer som dricker dyrbar champagne i höga glas i förmodad kristall. Det som blir tydligt (om än hårddraget) i Banksys två personskildringar i det här fallet är det som han själv agerar mot: att den institutionella kontexten utesluter allmänhetens betraktare och i stället samlar samhällets elit med finansiella och materiella intressen.

Enligt Banksy (genom Blanché) är det inte bara den fysiska ramen kring målningen som är viktig att reflektera kring utan även den iscensatta inramningen som gallerier, konstmuseum och i det här fallet auktioner har. Likt guldramen så har eventet, hängningar av verk och hur de presenteras en överordnad betydelse än själva verket i sig menar Banksy.<sup>103</sup> I den tidigare

---

<sup>100</sup> Banksy, *Shredding the Girl and Balloon - The Director's half cut* (2018), [video] Banksy [www.banksy.co.uk](http://www.banksy.co.uk) (2018-11-15)

<sup>101</sup> Brassett 2009, s. 230

<sup>102</sup> Brassett 2009, s. 230

<sup>103</sup> Blanché 2016, s. 116

nämnda utställningen *Crude Oils* (2005) kritiserade konstnären konstinstitutionen inte bara genom sina ironiska målningar i guldrum. I gallerilokalen släpptes även 164 råttor lös som sprang fritt bland besökarna vilket gjorde det svårt att obehindrat uppleva den vägghängda konsten. Tiden i galleriet var dessutom tidsbestämd till 3 minuter.<sup>104</sup> Det kan tolkas betyda att betraktaren i ett galleri är styrd av inramningen utan större utrymme att skapa sin egen konstupplevelse. Det kan också vara en replik på gallerikontexten som förutsägbar. På Sotheby's tog Banksy återigen över regisserandet av betraktarens upplevelse (som statuerande exempel av den egna åsikten att konsten ska upplevas fritt från styrning) och den här gången genom att bryta den befintliga iscensättningen under konstauktionen. I samma ögonblick som maskineriet i ramens dokumentförstörare startade blev konstupplevelsen för besökarna okontrollerad av de institutionella ramarna och verket och konstnärens intention kom i omedelbart fokus. Enligt Bengtsen beskrivs en del Street Art inte längre som vandalism utan som *attracting vandalism*<sup>105</sup> och Dahlgren undersöker publikens förväntningar i den kontext transformation har skett.<sup>106</sup> Det kan utifrån dessa perspektiv tolkas att det var just den eleganta publikens förtjusning över gatukonstens illegala natur som Banksy med *Love is in the Bin* (2018) ironiserar. Vill ni ha vandalism, då ska ni få det!

Konstformen Street Art är performativ i sin förgängliga natur och så även denna akt på Sotheby's vilket gör en planerad dokumentation viktig. Egentligen började konstverket redan i Banksys studio, precis som förberedelser inför skapandet av stencilmålningar i den urbana miljön. Genom film och fotografier får betraktaren följa hela processen från skapandet av ramen till höjdpunkten under auktionskvällen. Till skillnad från fotografiet av *Girl and Balloon* (2006) i den glansiga försäljningskatalogen är Banksy återigen den som bestämmer formatet, likt bilden av *Girl and Balloon* (2004), för hur hans konst ska dokumenteras och lyftas. Det är tydligt att Banksy medvetet arbetat för att performanceakten och *Love is in the Bin* (2018) ska få så maximal spridning som möjligt utanför den slutna institutionella ramen genom filmer och fotografier både på hans hemsida, youtubekanal och Instagram. Här kan det återigen hänvisas till hans uttalande om att vandalisering bara är halva jobbet, att det är viktigt med bra bilder också.

Banksy beskrivs ofta i samma mening som samhällsideologin marxism och särskilt efter strimlingen av *Girl and Balloon* (2006). Enligt marxism reflekterar konsten den ekonomiska verkligheten, när ekonomin förändras förändras konsten och i ett marxistiskt perspektiv i utförandet av konst läggs inte fokus på att förstå världen utan på att förändra den.<sup>107</sup> Genom att förstöra canvasen som precis är såld för en ansenlig summa pengar statuerar Banksy ett tydligt marxistiskt exempel: att det är kapitalismen som producerar värde men att konsten i det här fallet är ett fiktivt värdepapper som ökar utifrån förväntan på dess värde inte dess faktiska

---

<sup>104</sup> Ellsworth-Jones 2012, s. 130

<sup>105</sup> Bengtsen, 2016, s. 418

<sup>106</sup> Dahlgren 2018, s. 8

<sup>107</sup> Gordon Graham, *The Marxist Theory of Art*, British Journal of Aesthetics 37 (1997) Oxford University Press

materiella kostnad eller insats av arbetskraft.<sup>108</sup> Utifrån den radikala konstakten på Sotheby's tillsammans med kunskapen om Banksys institutionskritiska ställningstagande och agerande skulle han kunna beskrivas som revolutionskonstnär i enlighet med den marxistiska idén där revolutionskonst inte presenteras på ett familjärt och bekvämt vis utan i en oväntad och därför störande täckmantel. Icke revolutionär konst, enligt marxisterna, är kopierande och lämnar den ideologiska bilden av världen ostörd.<sup>109</sup> Detta anser även Bengtsen gällande skillnaderna mellan sanktionerad offentlig konst och Street Art. Han menar att den tidigare oftast är utvald som "lagom" och passar in i omgivningen utan att störa för mycket medan den senare använder gata som plattform för att väcka debatt.<sup>110</sup> Banksy visar också en tydlig marxistisk anti-elitistisk ståndpunkt med sin konst, särskilt genom sina verk i urban miljö men också den övriga. Konst är inte bara för välutbildade och välbeställda utan tillhör samtliga potentiella betraktare oavsett samhällsklass. Banksy är dock inte först att genom sin konst sätta motstånd i komplicerade sociala och politiska frågor. Sedan avantgardets reaktion vid sekelskiftet på den traditionella konstakademien och dess konservativa syn på konst och dess värde, har det fortsatt strömma grupper och rörelser med liknande agenda som Banksy. Blanché nämner både dadaisten Duchamp (1887-1968) och popkonstens Andy Warhol (1928-1987) som förgrundsfigurer till den typ av uttryck Banksy använder sig av.<sup>111</sup> Duchamps "ready made" bär på samma ironiska och institutionskritiska kommentar kring värdet av en konstartefakt och vem det är som bestämmer om konst är konst. Andy Warhol i sin tur kritiserade den ökade materialismen och kommersialismen genom att likt Duchamp använda massproducerade föremål som placerades inom konstinstitutionens kontext. Det går att dra paralleller mellan dessa två och flera av deras samtida konstnärskollegor till Banksys konst när det gäller den bakomliggande intentionen och åsikter som uttrycks, då användandet av massproducerade varor men framför allt ironiseringen av kända varumärken är element som är återkommande i hans verk.

---

<sup>108</sup> Johannes Björk, "Värdet är påhittat", *Aftonbladet* 2018-10-10, hämtat från: <https://www.aftonbladet.se/kultur/a/qnapJL/vardet-ar-pahittat> (2019-01-05)

<sup>109</sup> Graham, 1997

<sup>110</sup> Bengtsen 2013, s. 65

<sup>111</sup> Blanché 2016, s. 32

## Avslutning

### Sammanfattning av transformation

Syftet med denna undersökning har kortfattat varit att genom en ikonografisk analysmetod beskriva och tolka Banksys verk *Girl and Balloons* (2004) transformation till *Love is in the Bin* (2018). Flickans och ballongens resa, som vi metaforiskt kan kalla den transformation motivet gör, startar 2004 på en betongmur vid Waterloo Bridge vid Southbank i London. Hon har fått sin specifika plats av konstnären Banksy utifrån Street Arts grundidé om att konsten ska samspela med allmänheten och den urbana kontexten. Bildspråket är tydligt och ikoniskt för att enkelt kommunicera med de förbipasserande människorna i deras vardag. Flickan är i mänsklig storlek vilket också det har med ökad möjlighet till interaktion att göra. Förutom att verket ska vara tillgängligt för allmänheten genom sin placering så är det också ett sätt för Street Art-konstnären att positionera sig i staden men även att protestera mot ökad kommersialisering av allmänna ytor. Det finns ingen ram i den mening att motivet avgränsas i en bestämd yta. Flickan och hennes ballong är en del av miljön där inramningen snarare kan beskrivas som stadens kontext. Identifierade påverkande mekanismer är alltså subkulturen Street Art och dess ideologi som tar sig i uttryck genom enkla bilder av tydlig kommunicerande karaktär på allmänna urbana platser och i det här fallet med Banksy som aktör.

I påverkan av ett i konstvärlden ökat intresse för Street Art arbetar fler och fler av gatans konstnärer med mer portabel gallerikonst. Det är inte en helt friktionsfri process då gatans konst och gallerikontexten står i varandras motsats, i alla fall för de som i sin konst tidigare uttryckt motstånd mot konstinstitutioners kontroll av plats för kultur. Att Street Arts kommersiella värde ökar står också i ambivalens med gatukonstnärernas ideologi om konsten som fri och öppen för alla oavsett samhällsklass och kapital. Bengtson kallar dessa produkter i denna omvandling för Urban Art och menar att mycket av konsten förlorar sin aura genom förflyttningen in i galleri och konsthallar. Banksy hanterar dock detta genom ett av hans typiska uppfinningsrika sätt att uttrycka sig på. Flickan med ballongen målas på canvas och ramas in i en vacker guldrum. Förutom storlek, att motivet är spegelvänt samt något mer detaljerat utfört, är motivet det samma men det faktum att bilden nu är inramad gör att motivet kan tolkas till ny betydelse. Ramen och materialet i sig är betydelseladdat, precis som den fria ytan och stadens betong i *Girl and Balloon* (2004), med fortsatta ställningstaganden mot institutionens kontroll över betraktaren och konsten värde. Banksy är fortsatt kontrollerande aktör men påverkande mekanism kommer utifrån den subkultur han tidigare agerat i. Han bemöter ändå konstvärldens intresse och förväntningar genom att ta in sin konst i den kommersiella marknaden och utnyttjar dess kontext till att fortsatt kritisera densamma.

När verket skänks bort och hamnar i ett privat hem för att senare säljas kan det sägas att Banksy tappar sitt aktörskap. Det är ägaren till verket och Sotheby's som har kontrollen över *Girl and Balloon* (2006) och därmed också del av mekanismen, konstmarknaden, som styr verkets transformation. Från att ha varit en gåva är det nu ett kommersiellt verk som exponeras genom en exklusiv försäljningskatalog. Men om vi ska tro Banksys kommentar att han redan 2006 monterade canvassen i ramen med den inbyggda dokumentförstöraren, utifall att verket någon gång skulle gå till försäljning, så är Banksy fortsatt huvudaktör om än vilande i 12 år.

Den estetiska förändringen genom den självförstörande installationen (ramen) kan ses som våldsam med en trasig produkt. Om strimlingen inte hade avbrutits halvvägs hade det kvarstått en tom ram och en hög med strimlad canvas. Det kan också ses som att det skapats en helt ny bild med en helt ny historia där ballongen är huvudpersonen. I huvudsaklig del räknar jag dock *Love is in the Bin* som en performanceakt som genom olika digitala medier fått enorm spridning, både genom konstnären själv och andra kanaler som Sotheby's, besökare på plats och media både inom konstvärlden och utanför. Dahlgren menar att det i tolkning av ett konstverk och dess transformation är viktigt att se nyhetsvärdet som en påverkande mekanism.<sup>112</sup> Från Banksy, som återigen är aktiv aktör, är strategin att sprida sin konst genom dokumentation, knuten till hans grund inom Street Art. Möjligen har han även utnyttjat det som Brassett diskuterar, att massmedia är goda fordon för moraliska förändringar och processer.<sup>113</sup> Och så tills sist, (i alla fall så långt den här undersökningen vet) innan den numera halvt strimlade flickan med den fortsatt svävande ballongen hamnar i ett privat hem blir verket ett utställningsobjekt i en av Sotheby's lokaler och det genom påverkan och intresse från allmänheten.

### **Avslutande reflektion**

Blanché menar att Banksys konst kan delas in i tre olika grupper; Street Art, målningar och installationer och fram till 2005 fanns de flesta att hitta i urban miljö.<sup>114</sup> I undersökningen av transformationen av bilden av flickan med ballongen hittar vi samtliga dessa tre konstformer men kan även lägga till performance både som en del i Street Arts natur samt akten på Sotheby's. Den urbana miljön byts också ut och skiftet av kontext har betydelse för hur bilden förändras men de olika verkens inneboende betydelse förändras inte, det sker alltså ingen större betydelseförskjutning, vilket kan tolkas höra ihop med att Banksys agenda att agera mot den institutionella kontext flickan och ballongen hamnar i, är det som är drivkraften i skapandet av *Love is in the Bin* (2018). Banksy står alltså som huvudaktör i samtliga transformationer. Sotheby's kan också räknas som påverkande aktör men det kan också tolkas

---

<sup>112</sup> Dahlgren 2018, s.16

<sup>113</sup> Brassett 2009, s. 220

<sup>114</sup> Blanché 2016, s. 14

att det är också Banksys intention, att en av de mest framstående representanterna för den kommersiella konstmarknaden ska medagera (medvetet eller omedvetet) i ett kritiskt ställningstagande mot nutidens ökande materialism och den egna konstinstitutionens kommersialism.

Bengtsen konstaterar (2013) att Street Art de senaste 6-7 åren ha skiftat från en artistisk subkultur med låg profil i mainstream konstvärlden till en mer vida känd konstform som fått uppmärksamhet från auktionshus, museer, gallerier och samlare och därav ökat kommersiellt värde<sup>115</sup> och Banksy kan ses som en av huvudfigurerna i den processen vare sig han vill eller inte. Men genom sin berömmelse har Banksy givits ett stort svängrum inom konstvärlden och i den positionen kan han laborera med gränserna mellan den urbana konsten och den institutionella och i detta utmanas kapitalism och borgerlighet. Banksy använder inte kontext bara att smälta in i likt hans verk på gatan som är plats specifikt utan arbetar även i kontexter där kontraster gör synliga. Den unge Banksys visioner lever kvar och genom att konstnären rör sig obehindrat i den värld han kritiserar slår hans ironiska konst med full kraft. Dock måste också sägas att uttrycket "attracting vandalism" beskriver det kändisskap som han själv förmodligen inte är bekväm i (om jag får våga mig på en gissning). Katt och råttaleken har möjligen tappat en del tjusning när det han gör, som i det här fallet, möter stående ovationer från de flesta inom den krets som han egentligen föraktar.

Men så till sist... Varför strimla just *Girl and Balloon*? Motivet i sig bär inte på någon stridslysten politisk kommentar. Tvärtom är det en stillsam målning som får betraktaren att försjunka tillbaka till barndomen och dess förhoppningsvis bekymmerslösa tillvaro. Ballongen konnoterar dessutom kärlek, om än förlorad eller möjligen flyktig. Men kanske är det just därför det blir just flickan och ballongen som måste göra den här resan och till slut strimlas för att hon har berört så många, öppnat människors hjärtan och gjort dem sårbara för den nakna sanningen. Enligt Brassett är det en konstnärlig strategi av Banksy att använda sig av mainstreambilder och ikoner för västvärldens kapitalism och sätta dem i kontrast med global orättvisa. Blev Banksys mest kända och mest reproducerade verk en symbol för kapitalism för denne och därför behövde något som detta ske även med *Girl and Balloon*? Då jag dock under hela denna tid, från idéuppslag av undersökningsämne till den straxt sist satta punkten, sett detta verk som en helhet och en fortsatt pågående konstyttring ser jag fram emot att flickan och hennes ballong kommer tillbaka. Uppsatsens titel till trots är hennes resa inte slut. Det är jag säker på.

---

<sup>115</sup> Bengtsen 2013, s. 67



## Källor och litteratur

### Otryckta källor

#### *Film*

Banksy, *Shredding the Girl and Balloon - The Director's half cut* (2018), [video] Banksy  
www.banksy.co.uk (2018-11-15)

#### *Radio*

Aronsson, Claes, *Ständigt denna Banksy* (2018) [radio], Ekot Sveriges Radio

### Tryckta källor och litteratur

Banksy, *Wall and Piece*, Century, The Random House Group Limited, London 2005

Bengtsen, Peter, *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*, Taylor Francis Group, London 2016

Bengtsen, Peter, *Beyond the Public Art Machine: A critical Examination of Street Art as Public Art*, Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History, 82:2, 2013

Blanché, Ulrich, *Urban Art in a Material World*, Tectum Verlag, Marburg, 2016

Bull, Martin, *Banksy Locations and Tours. Vol: 1*, London, 2011

Brassett, James, *British irony, global justice - A pragmatic reading of Chris Brown, Banksy and Ricky Gervais*, Review of International Studies (2009), 35, s. 219–245

Dahlgren, Anna, *Travelling images. Locking across the borderlands of art, media and visual culture*, Manchester University Press, Manchester, 2018

D'Alleva, Anne, *Methods & Theories of Art History*, London 2005

D'Alleva, Anne, *How to Write Art History*, London: Laurence King Publishing 2010

Ellsworth - Jones, Will, *Banksy. The man behind the wall*, Aurum Press Ltd, London 2012

Graham, Gordon, *The Marxist Theory of Art*, British Journal of Aesthetics 37 (1997) Oxford University Press

Hatt, Michael and Klonk, Charlotte, *Art history: A Critical Introduction to its Methods*, Manchester University Press, Manchester 2006

Liepe, Lena, "Bilden, den historiska tolkningen och verkligheten. Om ikonografins teori och praktik", *Bild och berättelse: Föredrag framlagda vid det 17:e nordiska symposiet för ikonografisk forskning*, KaksSkerta, Finland, 19–24 september 2000 / [ed] Helena Edgren, Marianne Roos, Åbo: Picta , 2003, s. 147-156

Sothebys, *Contemporary Art Evening Auktion*, 5 oktober 2018, London.

### **Internet**

#### *Tidningsartiklar*

Björk, Johannes, "Värdet är påhittat", *Aftonbladet* 2018-10-10, hämtat från:  
<https://www.aftonbladet.se/kultur/a/qnapJL/vardet-ar-pahittat> (2019-01-05)

Hattenstone, Simon, "Something to spray", *The Guardian*, 2003- 07-17, hämtad från:  
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2003/jul/17/art.artsfeatures> (2018-11-28)

Gompertz, Will, "Banksy's shredded Love is in the Bin", *BBC News* 2018-10-13, hämtad från:  
<https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-45818204> (2018-12-04)

Kennedy, Maev, "Banksy stencil soars past Hay Wain as UK's favourite work of art" hämtad från:  
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/jul/26/banksy-balloon-girl-hay-wain-favourite-uk-work-of-art-constable-poll-nation> (2018-12-19)

#### *Hemsidor och instagram*

Latest Banksy Artwork 'Love is in the Bin' Created Live at Auction, *Sotheby's*, 2018-10-11, hämtad från:  
<https://www.sothebys.com/en/articles/latest-banksy-artwork-love-is-in-the-bin-created-live-at-auction?locale=en> (2018-12-19)

Sotheby's Gets Banksy'ed at Contemporary Art Auction in London, *Sotheby's*, 2018-10-05, hämtad från:  
<https://www.sothebys.com/en/articles/sothebys-gets-banksyed-at-contemporary-art-auction-in-london?locale=en> (2018-12-19)

Banksy instagram  
[www.instagram.com/p/BpDMo26h3Cu/](https://www.instagram.com/p/BpDMo26h3Cu/) (2018-11-15)

Pictures on walls  
[www.picturesonwalls.com](http://www.picturesonwalls.com) (2018-12-01)

### **Bildförteckning**

Bild 1. Banksy, *Girl and Balloon*, 2004, stencilmålning på vägg, storlek okänd, Waterloo Bridge Southbank, London

Hämtad via: <http://www.banksy.co.uk>, 2018-11-22

Bild 2. Banksy, fotografi, 2004

Hämtad ur Banksys *Wall and Piece*, 2005

Bild 3. Banksy, *Girl and Balloon*, 2006, målning på canvas, 101 x 78 cm, privat ägare

Hämtad via:

<https://www.sothebys.com/en/articles/sothebys-gets-banksyed-at-contemporary-art-auction-in-london?locale=en> (2018-12-19)

Bild 4. Banksy, *Love is in the Bin*, 2018, rest från installation/performance, privat ägare

Hämtad via:

<https://www.sothebys.com/en/articles/latest-banksy-artwork-love-is-in-the-bin-created-live-at-auction?locale=en> (2018-12-19)