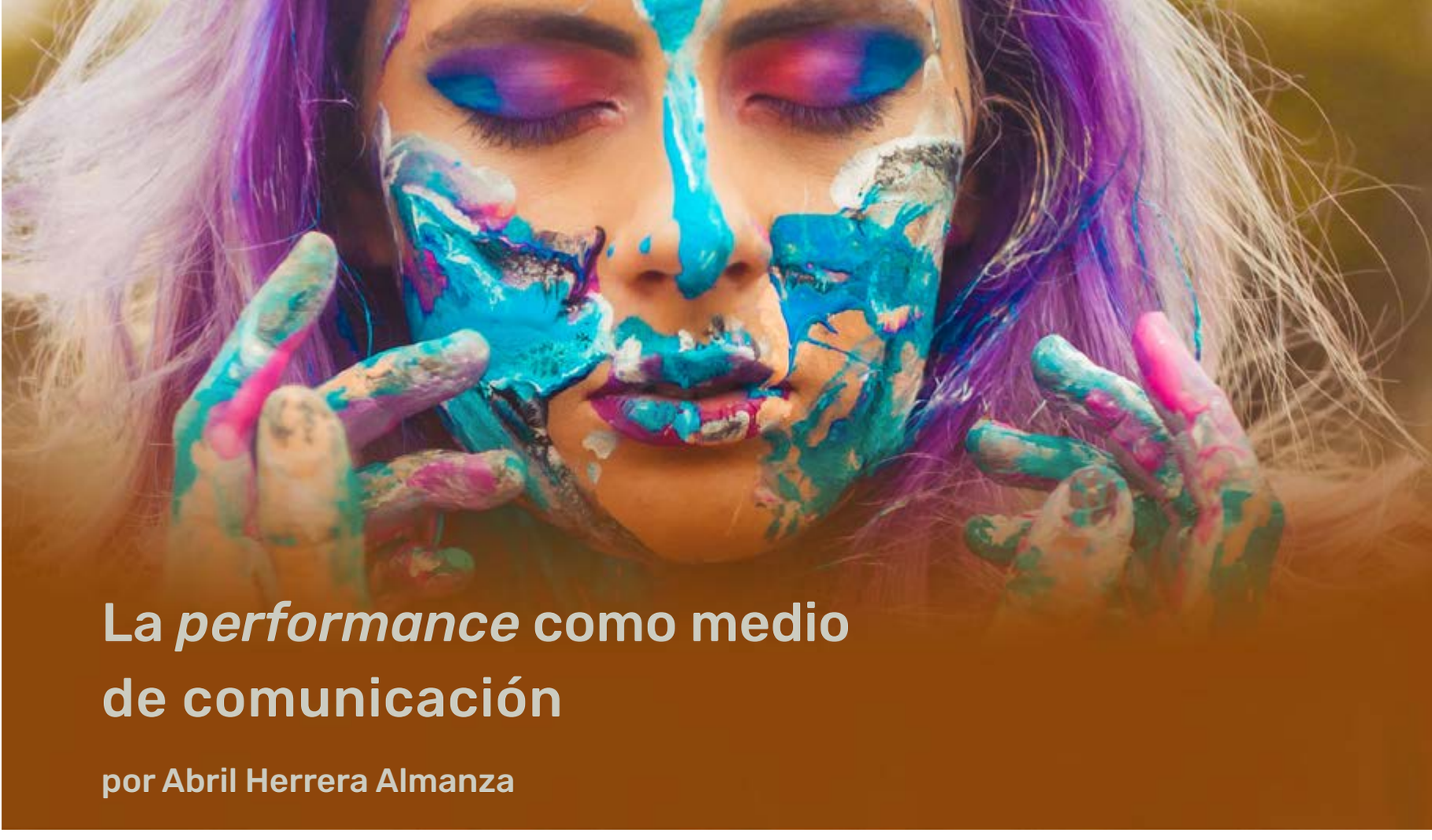

La *performance* como medio de comunicación

por Abril Herrera Almanza

El arte es una de las expresiones humanas que ha permanecido en el ojo del debate público y en el centro de la controversia académica. Es difícil aun para los denominados "expertos en arte" encontrar una definición que incluya todos los objetos, expresiones y actos que son considerados como tal en la historia de la humanidad. Esto probablemente se debe al hecho de que las formas en las que nos expresamos las maneras en las que la cultura y nuestras interpretaciones de ella como sociedad, se modifican y cambian con el paso del tiempo dificultan el consenso sobre una definición universal que permita englobar todos los elementos que deben entrar en su consideración.

En muchas ocasiones el propio progreso cultural y la evolución de sus productos y reinterpretaciones se desarrollan de forma tan veloz que resulta difícil, si no imposible, para

Foto de Leonardo Pavão: https://www.pexels.com/es-es/foto/mujer-con-pintura-azul-3408818/

expertos y científicos sociales ponerse al día de lo que ocurre o encontrar la mejor forma de entenderlo e interpretarlo. Se ha llegado al entendimiento de que cuando se trata de la cultura y sus expresiones, es imposible detener la evolución constante y siempre viva que conlleva cambios de perspectiva, cambios de pensamiento y de tendencias estéticas.

Es durante el siglo XX que el arte performático o *performance art* comienza a hacer su aparición en la escena artística, al principio alimentado un poco del teatro y después desapegándose de su naturaleza preparada o ensayada para enfocarse en lo orgánico y efímero del acto, es decir, una vez que la *performance* concluye, ya no existe y por tanto la pieza desaparece.

La palabra *performance* viene del verbo en inglés *to perform* que se traduciría como realizar o llevar a cabo una acción. La *performance* se define también como una actividad artística donde se involucran dos elementos principales, la improvisación, es decir, la realización de la pieza con cierta libertad por parte del artista o del público, de modo que nadie conoce el verdadero producto final sino hasta que la *performance* ha concluido; por otro lado, se toma en cuenta también el contacto directo con el espectador. De modo que en este tipo de productos culturales el público cumple una suerte de doble función, por un lado ayuda al artista en la creación de la pieza o la *performance* y, por otro, es también afectado por ella como espectador. Se podría decir que sin público, no hay *performance* (López Borrego, 2020, 0:50).

Este tipo de expresión toma prestados algunos elementos del teatro, como ya se mencionaba, un fenómeno que suele ocurrir con frecuencia, como indica Lotman (1996), ante la falta de una estética que alimente el rumbo o dirección que la nueva manifestación artística tendrá. Otro ejemplo de este fenómeno se puede encontrar en la fotografía, que invariablemente retoma elementos de la pintura durante su nacimiento y, que en este caso, inicia una relación interesante entre ambas prácticas, donde la pintura eventualmente se decanta por la abstracción y la fotografía por la documentación.

Pero regresando a la *performance*, se dice que muchos de sus primeros practicantes o como se les denominaría, *performers* callejeros, fueron en algún momento actores o actrices de teatro que comenzaron a llevar el concepto de la

improvisación más allá de los límites impuestos para el escenario. Diversos artistas del *performance* argumentan que en el teatro el vestuario, los objetos empleados y la sangre son solamente un elemento más que ayuda a contar la historia, que en última instancia es el objetivo final de esta expresión; sin embargo, en la *performance* todos los elementos empleados son reales, y el acto pretende llevar sus cuerpos y mentes más allá de lo permitido para cuestionar a través de ello la esencia humana.

¿Cómo abordar el estudio de la *performance*?

Es mediante las interpretaciones que Nicole Everaert-Desmedt realiza del trabajo de C. Peirce que se abre una posibilidad de abordaje y estudio de la marca que tienen las obras tipo *performance* y su interesante impacto en el mundo artístico, pero además como producto comunicativo debido a su naturaleza con "doble propósito".

Pierce desmenuza, mediante sus triadas, los elementos que componen cualquier objeto comunicativo, hablando de un proceso que inicia en lo más profundo y hasta inconsciente de la mente humana (Liszka, 1998). Así, los elementos denominados simplemente *primeridad*, *segundidad* y *terceridad*, nos permiten entender el proceso mental y cognitivo que se desenvuelve en el artista cuando este se embarca en la creación de una nueva pieza. Sin embargo, el proceso no estaría completo en el caso de la *performance*, pues, como ya se mencionó, requiere no solo de la participación del artista, también la del público.

En este caso, las interpretaciones de Desmedt respecto de la participación del espectador en la pieza de arte (Everaert-Desmedt, 2009), resultan de ayuda pues nos ofrece una aproximación interesante al rol del público, otorgándole el peso que le corresponde en el nacimiento de una *performance*; mostrando el importante intercambio de signos y objetos comunicativos que van y vienen entre el *performer* y el público presente. De esta forma, vemos cómo convergen, por un lado, el proceso creativo del artista manifiesto en la producción, y por otro, el de lectura o participación en la obra de la audiencia, o de interpretación.

El proceso se divide en 3 fases principales, empezando por la experiencia del artista. Primero, la posibilidad cualitativa o caos en las cualidades de sentimiento. Esta primera etapa describe

54. La lista completa de objetos: pistola descargada, una bala, pintura azul, peine, campana, látigo, lápiz labial, cuchillo de bolsillo, tenedor, perfume, cuchara, algodón, flores, partidos, rosa, vela, espejo, vaso de beber, una cámara Polaroid, plumas (de ave), cadenas, clavos, aguja, un seguro de costura, horquilla o pasador de cabello, cepillo, vendaje, pintura roja, pintura blanca, tijeras, bolígrafo, libro, hoja de papel blanco, cuchillo de cocina, martillo, sierra, pieza de madera, hacha, palo, hueso de cordero, periódico, una pieza de pan, vino, miel, sal, azúcar, jabón, pastel, lanza de metal, caja de hojas de afeitar, plato, flauta, apósito adhesivo o curita, alcohol, medalla, saco, zapatos, silla, cuerdas de cuero, hilo, cable, azufre, uvas, aceite de oliva, agua, sombrero, tubo de metal, rama de romero, bufanda, pañuelo, bisturí, manzana.

Página anterior: Foto de cottonbro. https://www.pexels.com/es-es/foto/manos-amor-gente-mano-4630668/

el contacto del creador con la *primeridad* que, de acuerdo con Peirce, implica un estado mental donde el sujeto es capaz de entrar en sintonía con sus sensaciones o sentimientos de forma pura, esto es, sin la mediación de algún sistema de símbolos que le permita hacerlo comunicable. Esta idea o sensación se sitúa en una especie de "dominio preverbal" (Everaert-Desmedt, s/f).

En este sentido, el momento de primeridad es muy breve y fugaz, pues toda forma de pensamiento, incluso aquella experimentada de forma privada en la mente o la expresada a través de los sueños, está necesariamente mediada por alguna forma de código lingüístico o iconográfico. La primeridad puede entenderse como un instante que define una cualidad de *sensación* o *sentimiento*, sin ninguna pretensión de explicación o racionalización, por ello, el individuo se conduce casi inmediatamente a la siguiente etapa; una en la que su trabajo es encontrar el medio correcto para hacerlo asequible y comunicable a otros.

Es en este punto en donde se involucra la segunda etapa denominada como existencia, que describirá el proceso que lleva al artista a la creación del objeto o formulación del concepto para la situación que compondrá la obra artística. Esta etapa está vinculada con la *segundidad*, que describe el momento en el cual los sujetos *aprehendemos* y asimilamos un sistema de símbolos determinado que nos auxilia en el proceso de la comunicación. En este sentido, el artista, una vez que se haya en la primeridad, hace la búsqueda de los elementos, materiales, ideas o símbolos que le permitirán la creación de la obra para la cual está trabajando; de esta forma, el pintor tomará sus lienzos y pinturas, el poeta buscará las palabras adecuadas para describir un sentimiento o un momento y el músico tomará el instrumento que mejor le permita comunicar el mensaje.

Una característica de la segundidad de acuerdo con Peirce, corresponde a la comparación o analogía, en donde una cosa es entendida en virtud de otra. Por ejemplo, cuando al contar un sueño a alguien, utilizamos elementos reales para describir las imágenes o acontecimientos en la experiencia onírica, retomamos símbolos o características, esperando que el interlocutor pueda imaginarlas o interpretarlas como nosotros deseamos

transmitir la idea. Esto necesariamente conlleva una *resignificación* de las palabras o códigos, que podría conducir a conjeturas erróneas o diferentes.

En la siguiente etapa, denominada por Everaert-Desmedt como mentalidad o pensamiento icónico misma que se encuentra a su vez enlazada con la *terceridad* de Peirce–, representa el momento en el que el artista termina la pieza y toma cierta distancia de esta para poder evaluar la fidelidad con la que ha logrado describir el sentimiento o pensamiento inicial. Es en este momento en el que el artista debe forjar una habilidad autocrítica respecto de la simbología que ha seleccionado para confeccionar su mensaje y comunicarlo. En el caso de Peirce, la terceridad es el momento en el que la simbología descrita por el artista o comunicador en este caso, se reinterpreta y podría formar parte de un sistema de comunicación nuevo, es decir, se crea una simbología o lenguaje particular que aplica en la lectura de esta pieza, o bien, en la obra completa del autor.

Figura 1. Proceso de creación y recepción de la obra. Everaert-Desmedt, 2009, (pag.4).

En el caso de la *performance* —como forma de expresión artística contemporánea—, estos elementos de estudio aplicables al proceso poiético del artista, se pueden trasladar a la experiencia del público en su participación del acto, pero en un proceso que se desenvuelve a la inversa. Esto es así, pues el espectador se encuentra con el objeto ya concluido. En este sentido, los individuos presentes parten de la existencia del objeto, o el desarrollo del evento performático, para posteriormente analizar sus características en la fase de la mentalidad y con suerte, finalizar en una experiencia cualitativa y sensorial o si se prefiere, en un contacto con la primeridad.

Nicole Everaert-Desmedt (2009), sintetiza de forma esquemática el proceso de la producción y la interpretación de una obra de arte, en el siguiente cuadro.
Es en este sentido, en el que podríamos comenzar a leer la pieza artística de la *performance*, a partir de la idea de que el momento en el que tanto artista como audiencia se encuentran, es el de la existencia propia del acto o evento; mismo que una vez concluido su límite o una vez que termina la "coincidencia" entre ambas partes, lleva a la conclusión de la propia obra. Por esta razón, la naturaleza de la *performance* resultaría efímera y no es posible condensarla o encapsularla en una simbología específica para el deleite de otros, sino que el contacto con la primeridad –tanto en artista como en público– es inteligible a través de la experiencia *en vivo* de la misma, únicamente en el momento de su desarrollo, cuando el artista y la audiencia se encuentran. En algunos casos es posible condensar los elementos del mensaje a través de la anécdota o el texto que explique la experiencia. Desde que la tecnología lo permite, es posible videograbar o fotografiar momentos de esta, incluso recoger en texto los testimonios y conclusiones o las sensaciones experimentadas; sin embargo, resultaría debatible si la lectura de estos elementos podría representar fielmente la primeridad que la audiencia o el artista encontraron durante la *performance*.

Esto es así, pues al escribir o fotografiar este momento, ya se está empleando un código de lenguaje mediado por la perspectiva de un nuevo autor; es decir, el fotógrafo ya ha interpretado el acontecimiento y seleccionado el momento para capturar, incluso durante la edición de las imágenes puede alterar o modificar elementos en ella. En el caso del texto, el nuevo autor, al seleccionar ciertas palabras por encima de otras, para describir momentos cualitativos y altamente subjetivos, está haciendo una reinterpretación que conduciría hasta la segundidad y terceridad.

A continuación, se presentarán dos casos de performance —uno más exitoso que el otro— concebidos por dos artistas diferentes, pero contemporáneos, de los cuales se pretende aplicar las bases teóricas proporcionadas por la dupla Peirce-Desmedt, para así determinar su éxito como piezas de arte mediante la experimentación de la primeridad y, por otro lado, como vehículos de un mensaje en el proceso comunicativo.

Rhythm 0 de Marina Abramović

Marina Abramović es una artista de performance que se inicia en la pintura. Al no encontrar en los pinceles el medio para la transmisión de sus emociones y mensajes, abandona los lienzos de tela para convertir su cuerpo en el medio a través del cual realizaría sus actuaciones. En un periodo que va de 1973 a 1974, la artista de origen serbio habría estado realizando diferentes actuaciones en galerías y ferias de arte, este grupo de actos formarían parte de la serie que tituló *Rhythm* y que comenzaría con *Rhythm 10;* en donde Abramović apuñalaba la superficie de piel entre sus dedos de la mano, para después cubrirla con papeles, mientras seleccionaba de entre una veintena de diferentes cuchillos que intercalaba mientras se le filmaba (González-Linares, 2017).

En otra de las piezas de la misma serie, la artista se situaba en el medio de una estrella de cinco puntas a la que se le prendía fuego; una vez en el centro de esta, arrojaba ahí su cabello y uñas, permaneciendo ahí hasta ser sofocada por la falta de oxígeno. En *Rhythm 2*, Abramović consume fármacos utilizados para el tratamiento de la catatonia y esquizofrenia con el objetivo de probar el estado de la consciencia humana bajo la influencia de los diferentes fármacos (IMMA, s/f).

La pieza *Rhythm 0* (1974) sería la última de las performances de esta serie, y el concepto de la misma surge luego de que Abramović, que en ese entonces de 23 años, se encontraba cansada y harta de lo que ella define como críticas injustas hacia la performance por parte de la escena artística de aquellos días. Los *performers* a menudo eran completamente ridiculizados y calificados como "exhibicionistas y enfermos", se decía que solo buscaban "llamar la atención" (Canal Nuri E, 2020). En este sentido, Abramović busca cuestionar el papel del público en el arte y, así, crea el concepto para la pieza, pues "quería ver qué tan lejos puede ir el público sin que el artista por sí mismo haga nada" (Canal Nuri E, 2020, 0:52).

Abramović consiguió, a través de sus agentes, un espacio en el Estudio Morra de Nápoles, al sur de Italia, en 1974 y ahí se colocó una amplia mesa con mantel blanco donde reposaron 72 objetos comunes de distinta naturaleza, la mitad de estos, típicamente utilizados para causar placer y la otra mitad creados con la intención de infligir dolor. De esta forma, la lista de objetos incluía: pintura azul, un lápiz labial, un tenedor, perfume, algodón, cerillos, una rosa, una vela, un espejo, alfileres, un cuchillo, una pistola y una bala, entre otros[77] (Wood, 2010). Sobre la mesa además se encontraban las "instrucciones" para el público:

> *Instructions.*
> *There are 72 objects on the table that one can use on me as desired.*
> *Performance*
> *I am the object.*
> *During this period I take full responsibility.*
> *1974*
> *Duration: 6 hours (8pm–2am.)*
> *Studio Morra, Naples*

De esta forma, la artista llegó vestida con blusa y pantalón negros y mirando al vacío, se colocó de pie frente a la mesa de objetos para la performance. Como la propia Abramović declara, durante las primeras horas no ocurría mucho,

las personas se acercaban a besarla, regalarle la rosa, o simplemente la miraban: "el público se mostró tímido conmigo, simplemente me paré ahí, mirando en la distancia, sin ver nada, ni a nadie. [...] Luego, primero lenta y después rápidamente las cosas comenzaron a acelerarse, fue interesante" (Canal Antonio García Villagrán ESTUDIO, 2020, 3:42).

Conforme avanzaban las horas y la noche se transformaba en madrugada, los actos de la audiencia comenzaron a hacerse mucho más salvajes. "Si alguien deseaba poner la bala en la pistola y usarla, yo me sentía lista para las consecuencias, de acuerdo, me dije, veamos que sucede" (Canal Antonio García Villagrán ESTUDIO, 2020, 3:31). Es la propia Marina Abramović quien relata lo sucedido en aquella galería:

> [...] en la sala emergió cierto aire de sexualidad, esto no salió de mí, sino del público, nos encontrábamos en el sur de Italia, donde la iglesia católica era muy poderosa y exigía esta fuerte dicotomía entre Madonna y prostituta en cuanto la actitud hacia las mujeres. Al cabo de tres horas, un hombre me cortó la blusa con las tijeras y me la quitó, la gente me movía para que permaneciera en ciertas posiciones [...]. En la mayoría de los casos las mujeres en la galería les decían a los hombres qué hacerme en vez de hacerlo ellas mismas, aunque más tarde cuando alguien me ensartó un alfiler, una mujer me limpió las lágrimas. Casi todos eran miembros normales del *establishment* italiano y sus esposas, creo que al final, la razón por la que no me violaron fue porque sus esposas también estaban ahí. (Canal Antonio García Villagrán Estudio, 2020, 3:42)

Es en este punto en el que la audiencia se estaba comenzando a ver "seducida" por la primeridad, probablemente impulsados por las posibilidades y la ausencia de toda responsabilidad ante sus actos, misma que habría sido asumida por la artista en la carta de instrucciones. En cuanto algunos asistentes comenzaron a despojarse de sus inhibiciones, los actos comenzaron a subir de tono; al darse cuenta de que la artista no reaccionaba y continuaba con la performance, las personas aumentaron la gravedad de sus actos, tal vez para "probar" la resistencia de Abramović.

> [...] Alguien me clavó unos alfileres, alguien más derramó un vaso de agua sobre mi cabeza, alguien me hizo un corte en el cuello y me chupó la sangre. Un hombre muy

77. La lista completa de objetos: pistola descargada, una bala, pintura azul, peine, campana, látigo, lápiz labial, cuchillo de bolsillo, tenedor, perfume, cuchara, algodón, ores, partidos, rosa, vela, espejo, vaso de beber, una cámara Polaroid, plumas (de ave), cadenas, clavos, aguja, un seguro de costura, horquilla o pasador de cabello, cepillo, vendaje, pintura roja, pintura blanca, tijeras, bolígrafo, libro, hoja de papel blanco, cuchillo de cocina, martillo, sierra, pieza de madera, hacha, palo, hueso de cordero, periódico, una pieza de pan, vino, miel, sal, azúcar, jabón, pastel, lanza de metal, caja de hojas de afeitar, plato, auta, apósito adhesivo o curita, alcohol, medalla, saco, zapatos, silla, cuerdas de cuero, hilo, cable, azufre, uvas, aceite de oliva, agua, sombrero, tubo de metal, rama de romero, bufanda, pañuelo, bisturí, manzana.

Página anterior: Foto de cottonbro. https://www.pexels.com/es-es/foto/manos-amor-gente-mano-4630668/

> pequeño simplemente se me acercó mucho y me respiró profundamente, ese hombre me hizo sentir temor. Nadie más y nada más lo hizo, después de un rato colocó la bala en la pistola y la colocó en mi mano derecha, movió la pistola a mi cuello y tocó el gatillo. Hubo un murmullo en el público y alguien lo agarró, se armó una pelea [...] Entre el público había quienes deseaban protegerme [...] otros deseaban que continuara la performance. Sacaron al hombrecillo de la galería y la pieza continuó. (Canal Antonio García Villagrán Estudio, 2020, 9:00)

Pareciera que es a partir de este momento que se cumplen los objetivos de Abramović de conducir su cuerpo y el de su audiencia hasta sus límites, donde la moralidad y cualquier otra construcción cultural se desvanecen para dar lugar a la expresión de la primeridad en su totalidad. Algunos expresaron ese primer contacto a través de la violencia, a través de la prueba que significaría tener a una persona dispuesta a aceptar cualquier trato sin expresar dolor o imputar responsabilidad, y otros, se decantaron por la defensa de lo que pudo haberse convertido en una tragedia. Es, finalmente, a las dos de la mañana, que la pieza concluye y la artista sale de su performance, sacando a la audiencia de la primeridad de forma abrupta:

> [...] La performance ha concluido —dijo el galerista—, gracias. Yo tenía un aspecto horrible, estaba medio desnuda y sangrando con el cabello mojado... Luego sucedió algo extraño, en ese momento las personas que se encontraron ahí, me tuvieron miedo, al caminar hacia ellos, huyeron de la galería. (Canal Antonio García Villagrán ESTUDIO, 2020, 10:25)

La forma tan repentina en la que concluyó la performance, rompió por completo con el estado de primeridad en el que la audiencia se encontraba embebida, ya fuera para ejecutar algún acto con los instrumentos provistos por la artista, o bien, simplemente para permanecer curiosa y pasivamente como espectadores de lo que ocurría. Sin embargo, es el recordatorio sucinto e inmediato de la condición humana de la artista, de la situación *performática* en la que se hallaba, lo que recuerda al público la naturaleza del lugar y la situación; y que, al no poderse confrontar directamente con aquello, al entrar en plena consciencia de aquellos acontecimientos, su reacción inmediata es la de huir, la de evitar la confrontación a toda costa.

Abramović confiesa que una vez que se encontraba a solas en su habitación de hotel, muchos de los dolores que la performance habría enmascarado, ahora se manifestaban, pues ya no estaba en aquel estado de inconsciencia o primeridad:

> [...] me encontraba exhausta pero mi mente no dejaba de zumbar repitiendo imágenes de la velada salvaje [...]. Por la mañana me vi en el espejo y toda una mata de cabello se había vuelto gris. En ese momento me di cuenta de que el público es capaz de matarme. Al día siguiente, la galería recibió docenas de llamadas de gente que había participado en la función, lo lamentaban muchísimo. Decían que no habían entendido lo que había ocurrido cuando estaban ahí, no sabían qué se había apoderado de ellos. (Canal Antonio García Villagrán ESTUDIO, 2020, 11:30).

Si bien la pieza *Rhythm 0* ofrece mucha sustancia para su observación, como la posible metáfora de la performance con el concepto de confianza, la crítica respecto de las intenciones que "se apoderaron" de la audiencia, el tema de la empatía o la moral como una construcción social, las características específicas de la sociedad italiana, o incluso los elementos filosóficos detrás de la naturaleza violenta o empática del hombre; si en algo se puede coincidir, es en el retorno de la audiencia a la primeridad, que lo llevaron a un estado "de naturaleza" del cual sus actos supusieron solamente un reflejo donde estaban exentos de cualquier código moral impuesto o adquirido. Como la propia artista lo explica: "me convertí en un espejo para el público. Si yo podía hacerlo [resistir las demandas emocionales de la performance] entonces ellos también" (Canal Antonio García Villagrán ESTUDIO, 2020, 14:08). En este caso, el público y la artista, experimentaron los tres estados del proceso descritos por Peirce-Desmedt, sin embargo, resulta interesante la perspectiva de la audiencia. Es muy difícil poder alcanzar el estado de primeridad o el caos sentimental, en la mayoría de nuestras interacciones con piezas de arte, por lo que comúnmente recurrimos a la segundidad y terceridad para explicar las piezas o entender su contexto; en *Rhythm 0*, sin embargo, la gente que participa y se confronta con la primeridad, al intentar explicar lo ocurrido argumenta "no entender qué pasó" y simplemente presentan sus disculpas.

La naturaleza de la performance como medio de comunicación, imposibilitó que la mayoría de la gente pudiese emplear la simbología lingüística apropiada que explicara la naturaleza de sus actos o la inacción. Dicho con otras palabras, como miembros creadores de la pieza, no lograron trasladarse con éxito a la etapa de la existencia del hypoicono y mucho menos a la mentalidad.

De esta forma, Abramović demostró no solo la cualidad cooperativa en este tipo de expresión o manifestación artística; pero dejó claro que, ante un proceso comunicativo, el medio sostiene una enorme importancia en el resultado, dependiendo siempre de los elementos simbólicos que se utilicen para la expresión. Por lo mismo,

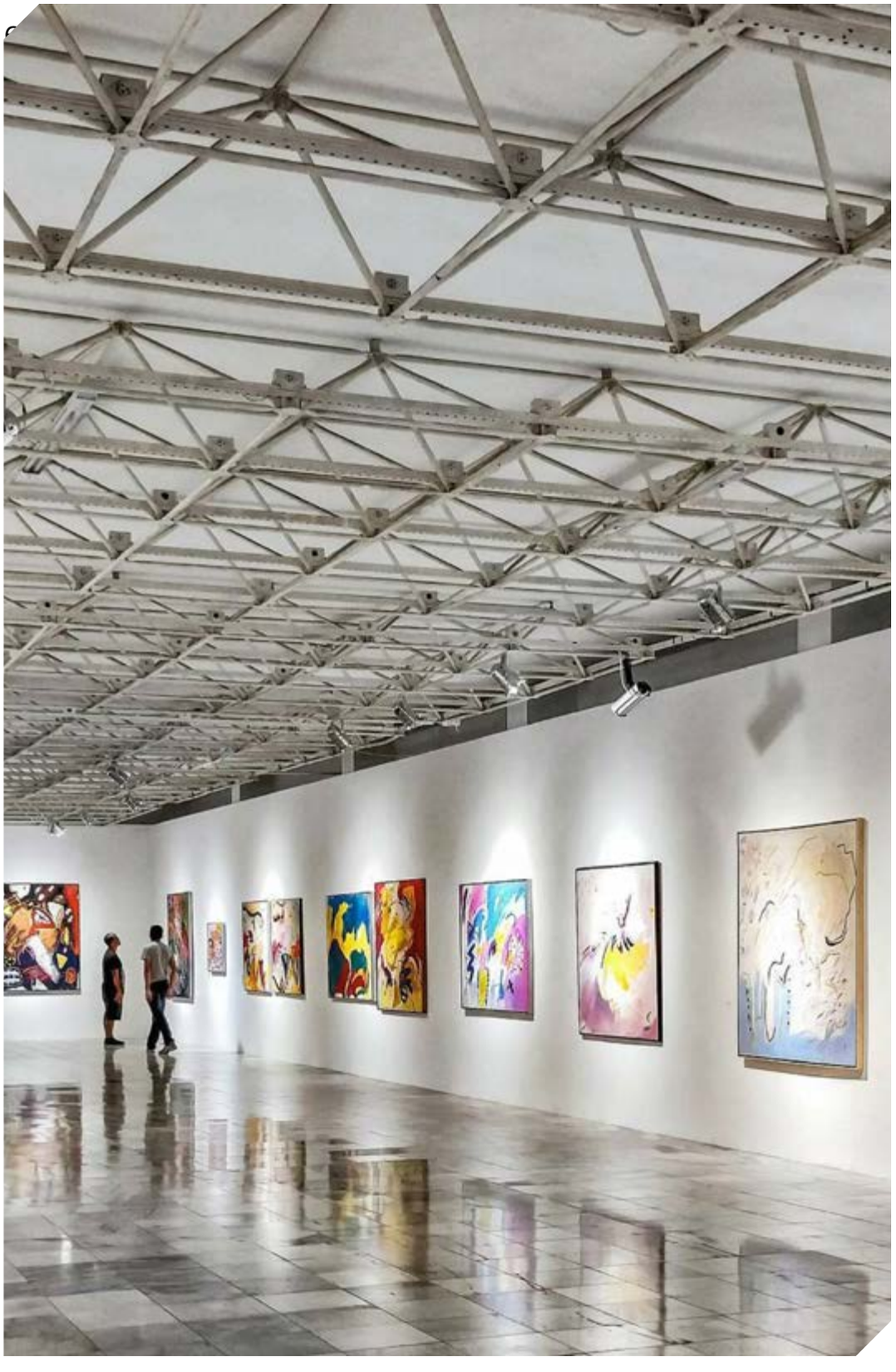

Foto de Matheus Viana: https://www.pexels.com/es-es/foto/artes-coloridas-colgadas-en-la-pared-2372978/

***Love is in the bin* (2018) de Banksy**

Banksy es el nombre con el que se conoce al artista callejero anónimo, cuyo origen, según algunas versiones, se encuentra en Bristol, Inglaterra. Su identidad ha permanecido anónima a pesar de su reconocimiento en la escena artística debido, entre otras cosas, a que su técnica tipo grafiti es ilegal en Londres, la ciudad donde está más activo.
La estética de Banksy se compone principalmente de imágenes tipo grafiti que elabora, en la mayoría de los casos mediante esténciles o estampas con la técnica del aerosol.

Se cree que podría tener alrededor de 43 años y sus piezas son reconocidas por aparecer sorpresivamente en diferentes sitios públicos de diversas ciudades; además, sus temáticas suelen catalogarse como antipropaganda, de protesta o antisistema, pues los temas que aborda frecuentemente se leen como críticas al modelo de economía capitalista desde la política, la publicidad y *marketing*, además de temas como la migración, la violencia infantil y otras causas sociales, siempre con un toque satírico y hasta sarcástico.

Sus imágenes suelen ser accesibles a públicos de todo el mundo gracias al enfoque creativo en el que usa elementos simples y básicos de la cultura pop, para reintegrarlos en contextos donde su significado es reasignado con connotaciones negativas, o simplemente diferentes, que sirvan al propósito de comunicar sus mensajes y provocar la reflexión crítica. El propio Banksy ha descrito sus técnicas como una suerte de conversación que pretende sostener con la publicidad que se exhibe en muros y autobuses, ante la cual, el público no tiene posibilidad de dar una respuesta, algo a lo que se le ha denominado *brandalismo* (Canal Soulr, 2020).

Banksy sigue siendo un artista controversial, no solo por la ilegalidad de sus técnicas o lo polémico de los temas que aborda, pero también por lo contradictorio de sus actividades, sobre todo a partir de que sus obras se exhiben en grandes galerías y se subastan por millones de dólares a través de diferentes casas de arte. Aunque muchos expertos aun consideran sus piezas como vandalismo, no se puede negar su originalidad, constantemente cuestionando el sistema del cual se ha visto beneficiado.
Un ejemplo se encuentra en el parque temático *Dismaland*, en el que junto a un colectivo de otros 58 creadores, diseñó todo un parque temático lleno

There is always hope. Banksy (2002).

de críticas a la sociedad, sátira al afamado parque *Disneyland*; se cree que el parque recibió aproximadamente 150,000 personas dejando una derrama económica en Weston-super-Mare —lugar en donde se exhibió durante un mes— de 27 millones de euros (*La Prensa Perú*, 2015).

Es en 2002, cuando aparece en las escaleras del South Bank de Londres el grafiti de una niña dejando ir un globo color rojo y con forma de corazón. Se convertiría en una de las piezas más queridas y reconocidas del artista, por lo que ha sido reproducida en incontables ocasiones y ha sido utilizada por el propio Banksy —en algunos casos con variantes— para apoyar diferentes campañas con fines políticos o de concientización, como cuando empleó la imagen para apoyar públicamente la migración proveniente de Siria y con dirección a Europa.

Posteriormente, en 2018, una reproducción de la imagen en papel adornada con un marco dorado, supuestamente confeccionada en 2006, fue subastada con público en vivo por la importante casa de arte Sotheby's. En cuanto se dio el martillazo de vendido, por la cantidad de 1,042,000 libras esterlinas, un pequeño sonido comenzó a emanar del marco que, ante la sorpresa de todos los presentes, tenía integrada y oculta una trituradora de papel que se accionaba a control remoto, misma que destruyó la imagen mientras se celebraba la venta. (Canal The Art Assignment, 2018).
Un día después el propio Banksy, —a través de una publicación en su cuenta oficial de Instagram que acompañó de la cita "the

urge to destroy is also a creative urge" atribuida a Pablo Picasso— (Canal The Infographics Show, 2021, 4:10), reveló que él mismo habría construido el marco con la trituradora. A través de un video, supuestamente realizado en 2006 al momento de la creación de la pieza, donde se le veía probando el aparato con el diminuto control remoto, también se mostraba una mano accionando el dispositivo al momento de la venta, luego de que el comprador, aún anónimo, realizara la oferta vía telefónica.

Sotheby's, por su parte, argumentó no estar al tanto de este importante detalle en el marco, que no tenían conocimiento de las intenciones originales de Banksy, y que este significaba el primer momento en la historia en el que se creaba una pieza en vivo y en el momento de su venta. De esta forma, se bautizó la obra resultante de la performance como *Love is in the bin* (El amor está en el bote de basura), misma que cuenta con el reconocimiento de *Pest Control*, la organización dirigida por el propio Banksy, que se encarga de certificar las piezas del artista callejero.

Después de que la pieza fuese "destruida", algunos expertos en el mercado del arte aseguraron que este acto solamente elevaría el precio de la obra, por lo que el mayor beneficiario terminaría siendo el nuevo dueño. Esto ha llevado a los detractores de Banksy a teorizar que todo se trata de un montaje orquestado por el propio artista con la casa de subastas, para elevar el valor de la pieza, a la vez que el *grafitero* mantiene su relevancia en el mercado del arte con su "presunto mensaje antisistema".

Love is in the bin. Banksy (2018).

En este mismo sentido, muchos encuentran la historia del desconocimiento por parte de la casa de subastas inverosímil, sobre todo tomando en cuenta los múltiples protocolos de seguridad y resguardo que se tienen para el cuidado de piezas de arte tan valiosas, como lo es un Banksy original. Sin embargo, en medio de las crecientes

especulaciones, el propio artista ha intentado explicar que, en sus múltiples ensayos con la trituradora, esta no debía detenerse a la mitad, pues la habría programado para destruir por completo la pieza de papel dentro del marco, tal vez en un intento por responsabilizar a la casa de subastas de este performance que, finalmente cumplió su cometido, aumentando el valor de la pieza.

En otra de sus actuaciones, en octubre del año 2013, se instaló en un parque público de Nueva York un pequeño puesto con postales, bocetos, cuadros y grafitis sobre lienzos de tela, que reproducen fielmente el estilo con base en esténcil y aerosol de Banksy. En el puesto se coloca el letrero, "Spray Art $60", a la vez que un hombre anónimo se sienta a esperar vender las piezas. Al final del día se reportan tres clientes que consumen cada uno algunos elementos, regateando incluso por el precio (Canal Wall Street Journal, 2013).

Al día siguiente, Banksy anuncia en sus cuentas de redes sociales que todos los cuadros en aquel improvisado puesto eran obras originales suyas, que estas incluyen además su firma. Poco tiempo después se hizo público que una de las compradoras obtuvo 125,000 USD por la venta de dos postales que habría adquirido ese día (Canal The Infographics Show, 2021, 5:32). Esto, desde luego, despertó el debate alrededor del valor real de las piezas, respecto del verdadero papel de las casas de arte, galerías y museos en la asignación de valor como inversión al arte, y en el caso de Banksy, sobre la naturaleza del grafiti como una forma de expresión que debe permanecer en las calles.

En octubre de 2021, *Love is in the bin* fue subastada *nuevamente* en Londres por Sotheby's, en esta ocasión encontrando un comprador anónimo representado por Nick Buckley Wood, quien ganó la batalla de aproximadamente 10 minutos al ofrecer 16 millones de libras. Oliver Baker, el representante a cargo de la subasta, cerró el trato, no sin antes bromear "No puedo decirles lo asustado que estoy de golpear el martillo" (Redacción BBC News, 2021).

Por su parte, Alex Branczik, el encargado de Arte Contemporáneo de Sotheby's, aseveró que Banksy es un verdadero ícono de la historia reciente de arte y que esta pieza es "considerada la venerada heredera del arte *anti-establishment*" (Redacción BBC News, 2021).

La performance como medio de comunicación

En los dos ejemplos de performance mencionados, los artistas tenían una intención o mensaje que deseaban entregar y eligieron la simbología adecuada —de acuerdo con sus intenciones— para conseguirlo, ambos casos se tratan de un acto que si bien tiene ciertos elementos que otorgan veracidad, como las fotografías que ilustran los momentos más tensos en *Rhythm 0* o los videos con las reacciones sorprendidas de la audiencia en la subasta de Banksy, el acto en sí y la participación de la audiencia en él, ya ha concluido.

En el caso de *Rhythm 0*, de Marina Abramović, la performance es exitosa no solo porque evidencia el papel increíblemente importante del espectador en las piezas de arte, pero también porque nos permite ver de forma clara la relación que la audiencia presente experimentó con la primeridad, el contacto que fue posible a través de la actitud pasiva y completamente dócil de la artista, que al otorgar a los asistentes de la galería aquella noche en Italia, el poder completo y el control sobre su cuerpo y voluntad, el público reaccionó acorde a una suerte de "instinto primario", en donde todo código de conducta, parte de un constructo social artificial aceptado por la mayoría, fue ignorado.

Fue a través de este proceso poiético, cargado de simbolismo, que la artista demostró el rol de la audiencia en la realización de la obra, su papel como un participante que, mediante sus actos, sus críticas o simplemente su atención, completan el significado de la obra, a la vez que acompañan a la creadora en su contacto con la primeridad.
La relevancia de este momento en la historia del arte se haya en la forma que se ha empleado para empaquetar el mensaje; un impacto que, debido al fuerte encuentro con la primeridad y la aparente incapacidad de transportar aquellas sensaciones apropiadamente a la segundidad o terceridad, contrasta el proceso comunicativo de forma más categórica.

Al mismo tiempo y en este proceso, los resultados que probablemente la sorprendieron, tanto como a los mismos asistentes, permiten a los expectantes no presentes, resignificar todos los elementos que la componen y abrir debates tan profundos o intensos como los conocimientos previos y experiencias personales de sus protagonistas

lo permitan. Desde luego, los comentarios evolucionarán según las modificaciones en el contexto cultural, o las normas de conducta sociales cambien de enfoque; por lo que la etapa de la mentalidad o la terceridad, enfocada a la interpretación, tendrá diversa naturaleza, tal vez incluso modificando el valor conceptual de la performance.

En el caso de Banksy, la actuación resulta menos orgánica y, por tanto, tal vez menos exitosa en la entrega del mensaje. Banksy pretendía hacer consciencia sobre el increíblemente poderoso trasfondo capitalista que se esconde detrás del mercado del arte, manejado por casas de subasta y coleccionistas que, con tal de aumentar el valor de sus inversiones, realizan todo tipo de eventos y promocionan como "espontáneos" verdaderos actos teatrales, donde el marketing realiza una importante labor.
En este sentido, la expresión de la primeridad del grafitero ha sido "interrumpida" por la narrativa alterna con una intención completamente opuesta, por parte de la casa de subastas, dando como resultado una performance, pero al servicio de otro mensaje. Paradójicamente, el acto al servicio ahora de Sotheby's termina probando el argumento inicial del artista, pues lo que inicialmente pretendía criticar el sistema, termina conformándolo bajo sus propias reglas y usando la misma propuesta creativa derivada de la mentalidad o segundidad. Como el propio Banksy lo explica: "I love the way capitalism finds a place even for its enemies"(Canal Soulr, 2020).

Sin embargo, es posible para nosotros, como audiencia, interpretar ese mensaje a partir de los indicios que el propio Banksy nos ha regalado, de sus mensajes y el discurso que incluye en sus diferentes obras y actos. A lo largo de su trayectoria, nos ha ofrecido todo un sistema simbólico y discursivo que nos permite leer sus piezas y esta performance; en pocas palabras, ha creado un nuevo sistema de comunicación aplicado a su trabajo, ha llegado a la terceridad, incluso a la síntesis.

El hecho de que muchos de sus detractores elijan enfocarse, sin embargo, en la cantidad de dinero que sus cuadros generan, en el rescate de los muros que después son subastados, o en el mercantilismo detrás de un parque de diversiones que critica la publicidad infantil, la doble moral de los gobiernos europeos respecto de la migración y hasta el papel de la

corona británica en la muerte de lady Diana; prueba precisamente la responsabilidad de la audiencia en la lectura de su discurso.

Aunque la performance de *Love is in the bin* no haya tenido éxito en la diseminación del mensaje intencionado por el artista, que probablemente *Rhythm 0* si consigue con mayor naturalidad, ambos actos prueban el importante papel de la audiencia en la lectura de las piezas de arte, y en la interpretación del proceso comunicativo en general: la audiencia se encarga de concluir la obra con la información o capacidades previas.

Si la prensa y críticos de arte especializados aprecian solo el dinero que generan los Banksy y no el mensaje que esconde o la resignificación de imágenes que el artista realiza en varias de ellas; si se insiste en la apreciación del arte ahora como un producto y no un objeto cultural que debería consumirse de forma libre, en las calles, que debería criticar lo establecido y ser disruptivo, entonces esta es la única observación a la que como audiencia somos capaces de llegar. En cualquier caso, el público siempre tiene la última palabra.

Fuentes

Canal Antonio García Villagrán ESTUDIO. (2020, junio 16). Casi matan a Marina Abramovic en su performance "Ritmo 0" . [Canal de Youtube]. https://www.youtube.com/watch?v=WT5uSQ4Ho8U&ab_channel=AntonioGarcíaVillarán ESTUDIO

Canal Nuri E. (2020, junio 6). Marina Abramovic "Rhythm 0" (1974) - SUBTITULOS

Foto de Luis Quintero: https://www.pexels.com/es-es/foto/foto-monocroma-de-personas-sentadas-dentro-del- teatro-2774568/

EN ESPAÑOL. [Video de Youtube]. https://www.youtube.com/watch?v=ergNitz381I&ab_channel=NuriE
Canal Soulr. (2020, diciembre 7). Banksy: How Art's Bad Boy Became An Icon. [Video de Youtube]. https://www.youtube.com/watch?v=r5mihcBdBQo&ab_channel=Soulr
Canal The Art Assignment. (2018, noviembre 1). Behind the Banksy Stunt. [Video de Youtube]. https://www.youtube.com/watch?v=X-6jMi4e-0Q&ab_channel=TheArtAssignment
Canal The Infographics Show. (2021, diciembre 31). How Does Banksy Make Money? - YouTube. [Video de Youtube]. https://www.youtube.com/watch?v=8QS-HN1Wfyg&list=WL&index=142&ab_channel=TheInfographicsShow
Canal Wall Street Journal. (2013, octubre 14). Original Banksy Canvasses Sell for $60 Each. [Video de Youtube]. https://www.youtube.com/watch?v=7mxJT2uXtrE&list=WL&index=142&ab_channel=WallStreetJournal
Everaert-Desmedt, N. (s/f). La comunicación artística: una interpretación peirceana. Signos en Rotación, III(181). Recuperado el 24 de septiembre de 2021, de https://www.unav.es/gep/Articulos/SRotacion2.html
Everaert-Desmedt, N. (2009). La participación del espectador en el arte contemporáne. Facultés universitaires Saint-Louis, Bruselas, 1–21. https://nicole-everaert-semio.be/PDF/esp/participacion_espect.pdf
González-Linares, M. (2017, febrero 24). Yo soy el objeto: Marina Abramović en Rhythm 0. Amberes - Revista cultural. http://amberesrevista.com/yo-soy-el-objeto-marina-abramovic-en-rhythm-0/
IMMA. (s/f). Rhythm 2 | Marina Abramović | IMMA. IMMA. Recuperado el 13 de junio de 2021, de https://imma.ie/collection/rhythm-2/
La prensa Perú. (2015, septiembre 28). Banksy donará estructuras de Dismaland a refugiados en Francia. https://laprensa.peru.com/cultura/noticia-banksy-dismaland-refugiados-52053
Liszka, J. J. (1998). A General Introduction to the Semeiotic of Charles Sanders Peirce. En Teaching Philosophy (Vol. 21, Número 2). test. https://doi.org/10.5840/teachphil199821224
López Borrego, R. (2020). Introducción a la performance. Definición y tipos. [Canal de Youtube]. https://www.youtube.com/watch?v=YY3Ydwz3XpE
Lotman, I. M. (1996). La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto. En I.S.B.N. Ediciones Cátedra. https://circulosemiotico.files.wordpress.com/2012/10/i-lotman-semiosfera-ii.pdf
Redacción BBC News. (2021, octubre 14). Banksy's Love is in the Bin sells for record £16m - BBC News. BBC News. https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-58908768
Wood, C. (2010, marzo). 'Rhythm 0', Marina Abramovic, 1974. TATE. https://www.tate.org.uk/art/artworks/abramovic-rhythm-0-t14875

Symbolos. Revista digital multidisciplinaria es una publicación semestral de la División del Sistema de Universidad Abierta y Educación a Distancia (SUAyED), de la Facultad de Estudios Superiores Acatlán, de la UNAM, que se difunde en formatos multimedia: contenidos interactivos en la página web, pdf descargable, podcast y clips de video.

Symbolos. Revista digital multidisciplinaria es resultado del trabajo colaborativo y los artículos publicados han sido sometidos a un proceso de dictaminación a doble ciego y aprobados por el Comité Editorial Interno del SUAyED.

El contenido de los artículos, así como los comentarios que generan, es responsabilidad exclusiva de los autores y no representan la opinión ni el punto de vista del Comité Editorial, de la División SUAyED ni de la Facultad de Estudios Superiores Acatlán.

Se autoriza la reproducción parcial de los textos siempre y cuando se cite la fuente original.

Las imágenes aparecidas están sujetas a los derechos de sus autores y fueron tomadas de bancos de imágenes de libre acceso.

ISSN: en trámite.

Sitio oficial de *Symbolos. Revista digital multidisciplinaria*:

www.suayed.acatlan.mx/symbolos/index.html