

## ARTIUM

Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo  
Vitoria-Gasteiz

### Exposición

#### Regina José Galindo. *Piel de gallina*

Sala Norte, desde el 27 de enero hasta el 1 de mayo de 2012

### Cuerpos, performances y feminismos

Maite Garbayo Maeztu

Como resultado de la puesta en marcha de una serie de actos, de estrategias que terminan produciendo una corporeización (Butler, 1997: 300), el cuerpo de Regina José Galindo aparece situado en una doble posición de alteridad: cuerpo femenino-cuerpo colonizado. Todo parte de la toma del derecho a representar y pasa por la autorrepresentación, donde las prácticas performativas se convierten en una herramienta de primer orden. La performance como medio, como campo desde el que resituar un cuerpo entendido como espacio histórico, como lugar en el que se fijan las categorías identitarias de inclusión/exclusión.

El cuerpo femenino ha ocupado un lugar central en los regímenes de visibilidad instituidos por los poderes a lo largo de la historia. La representación de «lo femenino» ha sido reducida a cuerpo; por eso desde el cuerpo comienzan los primeros intentos de subversión/inversión del imaginario normativo por parte de las primeras artistas feministas de la segunda mitad del siglo XX. La problemática se sitúa en el cómo de la autorrepresentación: aunar la resistencia al canon estético establecido con la utilización necesaria de un lenguaje que por su carga citacional tiende siempre a reproducir, en lugar de subvertir, la norma. Cuerpos para ser reescritos. Cuerpos para ser borrados. El propio cuerpo es cuerpo solo en virtud de su constitución como tal en el interior del lenguaje.

¿Desde dónde representar (se)?

El cuerpo del artista, obviado por el discurso hegemónico de la modernidad, irrumpe en la escena durante la década de los sesenta. Las escasas manifestaciones anteriores, como la transformación de Marcel Duchamp en Rose Sélavy, o las performances fotográficas de Claude Cahun, ponían ya el acento en una resignificación corporal relacionada con la performatividad de género.

Una perspectiva crítica de la corporeización está ausente en la propuesta del *action painting* norteamericano. Más todavía en las viriles intervenciones de artistas como Yves Klein o Piero Manzoni, que, lejos de situar el cuerpo como recipiente de identificaciones y como constructor de espacio social, remarcarán la subordinación sexual y el falocentrismo propio de la representación normativa.

Serán las teorías feministas, con su irrupción en el ámbito artístico a principios de los setenta, las que sienten las bases para una crítica de la representación. El acento recaerá en lo corporal como constructor de espacio social, como terreno en el que se materializará la afirmación «lo personal es político».

A través de la puesta en escena de los estereotipos de género, de la repetición constante de los paradigmas de feminidad, la performance se convertirá en el medio idóneo para desenmascararlos y subvertirlos. La posibilidad de «actuar» la feminidad desvelaba su carácter contingente, como ya había señalado Joan Rivière en su conferencia de 1929 «Womanliness as a masquerade», al afirmar que «feminidad y mascarada son una misma cosa» (Rivière, 1929: 303-313).

Lo performativo como estrategia estético-política de primer orden proporcionará un interesante marco en el que resituar la crítica de la representación, como han demostrado las investigaciones de Judith Butler: «La formulación del cuerpo como modo de ir dramatizando o actuando posibilidades ofrece una vía para entender cómo una convención cultural es corporeizada y actuada» (Butler, 1997: 305).



La centralidad del cuerpo en el terreno artístico vuelve una y otra vez al cómo de la representación. ¿De qué manera los actos corporales pueden transformar la convención? ¿Cómo una imagen deja de reforzar el *statu quo* y se convierte en contrahegemónica?

El cuerpo que pone en escena Regina José Galindo es, como ella misma ha señalado en más de una ocasión, un cuerpo social. Un cuerpo que al saltar a la esfera de lo público se convierte en recipiente de identificaciones y adscripciones apriorísticas. Están ahí, no pueden ni evitarse ni obviarse. La doble alteridad opera antes incluso de que empiece la función: el cuerpo no es masculino, el cuerpo no es blanco, el cuerpo no es hegemónico. Si el cuerpo existe socialmente es, en parte, debido a esta condición de recipiente: su existencia se hace posible gracias a su interpelación en términos de lenguaje. El cuerpo existe porque es *reconocible* (Butler, 2009: 22)

Las posibilidades que abre lo corporal dentro del ámbito de la representación fueron objeto de arduos debates a partir de las primeras prácticas artísticas feministas. Como si la línea que separa la imagen que fija de la que subvierte fuera fácilmente transitable. Cuando el cuerpo femenino se utiliza como significante, corre el riesgo de ser objetificado y fetichizado en virtud de un imaginario que posee existencia previa. En la esencialización del cuerpo femenino que practicaron ciertas artistas de los años setenta, en la autorreferencialidad de la representación, algunas teóricas feministas identificaron un modo de re-objetificación del cuerpo supuestamente contrario a la estrategia estético-política del feminismo:

Estas imágenes se prestan a peligrosos malentendidos. No alteran radicalmente la identificación secular de las mujeres con su biología ni desafían la asociación de las mujeres con la naturaleza. En cierto sentido, se limitan a perpetuar la definición de la identidad femenina en términos exclusivamente sexuales, la consideración de las mujeres como cuerpo e incluso explícitamente como coño. (Parker/Pollock, 1981: 27)

Para algunas de las artistas que comenzaron a cuestionar la representación del cuerpo femenino, la autorreferencialidad funcionó como contestación a una sociedad que tradicionalmente había ocultado aquellas partes que no pertenecían al imaginario erótico occidental, como la genitalidad explícita, la menstruación, o el embarazo y el parto. Aunque tildados de esencialistas y perpetuadores del falocentrismo, estos trabajos operaron en su contexto como imágenes de subversión de los cánones estéticos normativos. Otras propuestas, más alejadas de la celebración esencializada de lo femenino, se centraron en la recreación de estereotipos mediante la utilización de recursos repetitivos próximos a la mascarada. La puesta en marcha de los dispositivos performativos de la feminidad sirvió para apropiarse de la representación canónica de la mujer como objeto con la intención de invertirla desde el análisis de sus propios códigos.

El problema de la autorrepresentación a través del cuerpo fue, y en cierto sentido continuó siendo, una cuestión central de la intersección entre prácticas artísticas y teorías feministas. Y es en el interior de esta problemática donde las propuestas corporeizadas de Regina José Galindo adquieren pleno sentido.

Su elección es el cuerpo doliente, lacerado y violentado, que se sitúa como resto, como desecho necesario para el buen funcionamiento del sistema heteropatriarcal. No hay duda de que ese cuerpo *existe*, lo hemos visto muchas veces. Como receptor de una violencia machista estructural, su cuerpo acoge, ofrece un soporte en el que el acto vuelve a materializarse. La imagen recalca que no hay ningún sistema de poder que se pueda mantener sin violencia. Sin embargo, el cuerpo femenino aparece victimizado, situado en una posición que dificulta su reversibilidad como estrategia política.

Si el dolor, como lo real, es aquello que no se puede representar, ¿cómo resolver una necesidad moral de representarlo?

Aunque las performances basadas en el dolor corporal, como ha señalado Amelia Jones (2006: 32), parecen ser obra, mayormente, de artistas masculinos; también mujeres como Ana Mendieta, Yoko Ono o Marina Abramovic realizaron acciones en las que el cuerpo era o aparecía violentado. La obra de Galindo entronca con Mendieta no solo en la intención de representar el dolor, sino también en su afán por apropiarse del espacio público reivindicado por el movimiento feminista. En *Rape Scene* (1973), el cuerpo de Ana Mendieta aparece desnudo y ensangrentado en la Universidad de Iowa, simulando ser víctima de una violación que habría ocurrido en el campus. La toma del espacio público como campo de protesta y reivindicación sitúa este trabajo en un marco de activismo político, al que la obra de Regina José Galindo remite con frecuencia.

Edificio de Correos, Ciudad de Guatemala, 1999. Un cuerpo identificable como femenino y mestizo se cuelga del arco del edificio y lee poemas al aire. La acción *Lo voy a gritar al viento* constituye un doble acto de apropiación: del espacio y del lenguaje. Aquí, la toma de la posibilidad de hablar lleva implícita la obligatoriedad de la escucha. Ese cuerpo se inserta en un

lugar concreto, en un contexto sociocultural específico: el espacio público del centro de la Ciudad de Guatemala. ¿Qué variables operan aquí? ¿Qué identificaciones corporales, preescritas de antemano, se ponen en juego? El cuerpo ocupa, el cuerpo habla: pero las palabras se las lleva el viento. ¿Acaso la artista plantea la imposibilidad de tomar la palabra desde la subalternidad? (Spivak, 1988)

El contexto en el que la acción se realiza es fundamental. No se trata de una performance «institucionalizada» en un espacio galerístico o museístico europeo, como ocurre en algunos de sus trabajos posteriores. *Lo voy a gritar al viento* y otras propuestas como *¿Quién puede borrar las huellas?* (2003) se sitúan fuera de un entorno previsiblemente «artístico» y apelan al espacio social guatemalteco. Los significados se construyen constantemente, dependen del contexto en el que operan, y tenerlo en cuenta es básico a la hora de analizar el trabajo de Galindo.

Sus propuestas no dejan de suscitar preguntas, abren interesantes debates enmarcados en la contemporaneidad y recuperan algunos que nunca se cerraron por completo. ¿Cuáles son los lenguajes adecuados para subvertir, en lugar de reproducir, las instituciones dominantes? ¿Cómo se inserta ese cuerpo en el interior de los discursos feministas y poscoloniales? ¿Cómo son recibidos sus trabajos en los distintos contextos en los que se presentan, dentro del sistema globalizado del arte contemporáneo? ¿Cuáles son, si es que existen, los límites de la representación?

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BUTLER, Judith (1997): «Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista», *Debate Feminista*, vol. 18, octubre.

BUTLER, Judith (2009): *Lenguaje, poder e identidad*, Madrid: Editorial Síntesis.

JONES, Amelia (2006): *El cuerpo del artista*, Phaidon.

PARKER, Rozsika; Griselda Pollock (1981): *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. Nueva York-Londres: Routledge.

RIVIÈRE, Joan (1929): «Womanliness as Masquerade», *International Journal of Psychoanalysis*, vol. 10. 303-13.

SPIVAK, Gayatri (1988): «Can the Subaltern Speak?», *Marxism and the Interpretation of Culture* (Cary Nelson y Lawrence Grossberg eds.), Londres: Macmillan.