



JORNADAS DE CUERPO Y CULTURA.

Jornadas de Cuerpo y Cultura

Autora: Claudia Mandel

Afiliación Institucional: Doctorado en Estudios de la Sociedad y la Cultura, Universidad de Costa Rica.

Título de la ponencia: “*El arte performativo en las artes visuales contemporáneas: cuerpo y memoria*”.

Eje temático: *Representaciones e imaginarios del cuerpo y la cultura*

Resumen:

La reflexión sobre el cuerpo femenino -situada en el marco de procesos multiculturales, que promueve la globalización y su impacto en la esfera cultural- nos plantea los siguientes problemas: cómo se concibe el cuerpo femenino en las representaciones de las artes visuales de las últimas dos décadas; de qué manera éste es recreado y deconstruido por las mujeres artistas; qué estrategias discursivas se ponen en práctica; cómo se entiende la relación del cuerpo de la mujer con la realidad; cuál es el orden simbólico femenino que puede detectarse en las prácticas artísticas. En el presente trabajo se plantea la contextualización y análisis del cuerpo femenino como soporte de las prácticas estéticas y de los discursos plásticos, dentro de una historia del arte del performance ^[1] y del body art ^[2], tomando como eje de nuestro estudio la obra *¿Quién puede olvidar las huellas?* (2003) de la artista guatemalteca Regina Galindo.

Ponencia:

Performance en Guatemala. Antecedentes.

La performance en Guatemala tiene como antecedente la práctica artística de Margarita Azurdia, quien trabajó junto a otras mujeres durante el período de la guerra. Según Aída Toledo (2002), Azurdia es quien inicia este tipo de práctica de la cual, no han quedado suficientes registros de sus actividades. Durante la década de los años setenta, los espacios públicos como parques, plazas y gimnasios son sometidos al control de las acciones cotidianas de la ciudadanía por las instancias oficiales. De esta forma, el clima de inestabilidad e inseguridad acaba con expresiones populares en calles y espacios públicos de las ciudades como el teatro callejero, los mimos, los músicos ambulantes, etc. Esta situación se modifica luego de firmar la paz entre el ejército y los grupos guerrilleros. Las expresiones artísticas y populares y la ciudadanía retornan a los espacios públicos, a las calles, al Centro Histórico de la capital. Inmerso en un clima de apertura política y modernización de la ciudad, la performance ocupará un lugar destacado dentro

de las actividades culturales de Guatemala. (Toledo 145-146)

Cuerpo y memoria. Regina Galindo

Regina Galindo nació en Guatemala en 1974, es artista y escritora. Trabaja en el campo de la publicidad. En julio de 2003 Regina Galindo realizó la performance *¿Quién puede borrar las huellas?*(Fig.24). Esta acción consistió en una caminata desde la fachada de la Corte de Constitucionalidad hacia el Palacio Nacional con un balde lleno de sangre humana, en el cual a cada paso la artista remojaba sus pies para dejar sus huellas sobre el pavimento. El acto de silencio y cada pisada se convierte, de este modo, en un acto simbólico ante el olvido y evoca el sufrimiento de las víctimas del conflicto armado de las décadas recientes en Guatemala. También, es un acto de crítica y resistencia hacia el Frente Republicano Guatemalteco por inscribir en las elecciones constitucionales a Ríos Montt, un ex dictador señalado como perpetrador de masacres indiscriminadas en la década del 80, pasando por alto la ley que prohíbe tal participación a miembros golpistas. Las imágenes de esta performance recorrieron varios medios y espacios públicos de Internet. Al realizar esta acción, la artista subvierte aspectos marginales como la ausencia, el olvido, y la huella del cuerpo femenino como el sitio sobre el que se inscriben las historias documentales de violación, humillación y marginación de la mujer latina.

El imaginario social se expresa a través de ideologías y utopías, y también por símbolos, alegorías, rituales, mitos y prácticas socio – culturales. La performance de Regina Galindo propone indagar qué y cómo se recuerda, dónde y cómo se materializa la memoria, y el problema que implica la representación del cuerpo y el trauma histórico de la desaparición - ausencia.

La memoria, actualmente, es un fenómeno recurrente en la reflexión de los estudios culturales. Andreas Huyssen (2001), analiza el fenómeno obsesivo hacia el pasado y la globalización de la memoria que se da en la actualidad y que, según el autor, podría asociarse con un pánico al olvido o bien, con un desinterés por el futuro. Esta globalización de la memoria plantea una paradoja: si por un lado el Holocausto comprueba el fracaso del proyecto de la modernidad para ejercitar la anamnesis, por otro lado, esta dimensión totalizadora del discurso del Holocausto, es acompañada por otro aspecto que enfatiza tanto lo particular como lo local.

“Es precisamente el surgimiento del holocausto como un tropos universal lo que permite que la memoria del holocausto se aboque a cuestiones específicamente locales, lejanas en términos históricos y diferentes en términos políticos del acontecimiento original. En el movimiento transnacional de los discursos de la memoria, el Holocausto pierde su

calidad de índice del acontecimiento histórico específico y comienza a funcionar como una metáfora de otras historias traumáticas y de su memoria. El Holocausto devenido tropos universal es el requisito previo para descentrarlo y utilizarlo como un poderoso prisma a través del cual podemos percibir otros genocidios". (p.15)

Al reflexionar acerca de cuál sería el emblema del siglo XX del que se conservará memoria, el escritor y filósofo Jean-Cristophe Bailly proponía *"Las Ruinas"* como Objeto del siglo, como un logo que se impone. Gérard Wajcman (2001), define la ruina como el efecto, la huella, la medida y el emblema:

"La ruina es el objeto más la memoria del objeto, el objeto consumido por su propia memoria. (...) es el objeto convertido en huella común, el objeto ingresado en la Historia. De él mismo y de todo lo que, cada vez más, se enlaza a él. Es el objeto devenido esponja histórica, acumulador de memoria." (p.14)

Coincidimos con este autor, en cuanto a que -a partir de Auschwitz-, la representación del cuerpo ha sido atravesada por la imagen de la barbarie y a partir de allí, todas las imágenes quedarían del mismo modo afectadas. Wajcman afirma que:

"Todo cuerpo representado, toda figura, todo rostro, de hecho toda imagen y toda forma estarían atravesados hoy, de una manera u otra, por los cuerpos liquidados de Auschwitz. Como si, para todo el arte de la segunda mitad del siglo, las cámaras de gas constituyeran una suerte de vibración fósil que resonara detrás de cada obra, más allá de toda cuestión de género, tema o estilo. Como si la Catástrofe fuera el referente último de todo el arte de este fin del siglo XX". (p.186)

Cuerpo, discurso y memoria, se encuentran indisolublemente articulados en esta performance. Todo discurso es una perspectiva ideológica que lucha por imponerse. Como dice Arfuch (2000) retomando a Foucault: *"es por el discurso, y no meramente a través de él, por lo que se lucha"*. El máximo poder lo ejerce quien logra imponer sus valores a través del discurso. A su vez, el cuerpo que, según Foucault (1994) está inmerso en un campo político, es atravesado por los discursos sociales. *"El poder se ha introducido en el cuerpo, se encuentra expuesto en el cuerpo mismo"*. (p.104). En este mundo discursivo heterogéneo atravesado por juicios socio ideológicos que luchan por imponerse, existe un núcleo fuerte

para reflexionar en torno al conflicto sobre qué y cómo se recuerda. Ello es así, porque existe una gran disputa por el sentido de la historia. Y esa disputa da cuenta de las voluntades de apropiación: ¿de qué deberíamos acordarnos?, ¿qué podemos permitirnos olvidar?, ¿qué relatos o programas narrativos se pretenden recuperar?, ¿cómo es posible transformar sentimientos y vivencias personales, únicas e intransferibles, en significados colectivos y públicos? Preguntas urgentes sobre las que reflexiona la obra *¿Quién puede borrar las huellas?*

El historiador Jacques Revel, asegura que una de las grandes conquistas de la Historia de la segunda mitad del siglo XX es el haber hecho hablar a *"los de abajo, los que normalmente no tienen acceso a la palabra, que no dejan huella en los archivos, o muy pocas, y eso fue una gran conquista."* (Revel 2004)

Así, el cuerpo de Galindo, portador de las identidades masacradas, se transforma en soporte de la identidad colectiva de todo un pueblo. Al desplazarse, dejando sus huellas impresas en el pavimento, la artista con su marcha militante reescribe la historia que se había silenciado. Esta memoria activa, que resignifica el pasado y reclama justicia, es una memoria de la diferencia, una memoria que opera desde los márgenes, desde los bordes, atacando la centralidad de la "historia oficial". Galindo señala como punto de partida conceptual de su performance que

"la inscripción del mayor genocida de Guatemala, Efraín Ríos Montt, como candidato a la presidencia y toda la asquerosa manipulación que existió en esos momentos para que esto pudiera suceder despertó la inquietud de protestar ante este lamentable hecho. Cada huella, era una metáfora de las vidas que se aniquilaron durante el conflicto armado, durante el gobierno de dicho personaje". (Mandel 2005)

Andreas Huyssen (2001) percibe la memoria colectiva de una manera transitoria, cuyos cambios están sujetos a diversos factores:

"La memoria siempre es transitoria, notoriamente poco confiable, acosada por el fantasma del olvido; en pocas palabras: humana y social. En tanto memoria pública está sometida al cambio –político, generacional, individual-. No puede ser almacenada para siempre, ni puede ser asegurada a través de monumentos." (p.40)

En este sentido, lejos de cristalizar la memoria en un objeto, la acción de Galindo es inquietante por el enigma que nos plantea: ¿qué figura su obra, qué objeto que no vemos estaría representado en ella? El discurso formulado de visibilización de lo invisible, de positivización de la ausencia a través de la huella, no

remite a la ausencia de objeto en términos conceptualistas de un arte no objetual. De lo que aquí se trata, es de un arte que nos habla de su negativa a ser una excusa. Esta acción performativa, al exponer una ausencia, una negatividad, un nada-para-ver, invierte el valor conmemorativo al resemantizar los espacios emblemáticos del poder. En lugar de mostrar la presencia, el recuerdo que se perpetúa, lo que la artista tiene en mira, es evidenciar el olvido, exhibir lo que no se quiere “ver”, mostrar la Ausencia. Cuerpos, nombres, memoria y discursos perdidos, sin huella, borrados para siempre, ocupan el cuerpo de la artista, quien con su acción, pareciera sugerir la frase: *se ruega abrir los ojos para mirar la Ausencia*. Wajcman (2001), refiriéndose a la Ausencia, señala que:

“El siglo inventó la Ausencia como un objeto. Único objeto, en verdad, verdadero objeto, objeto real. Contra él nos golpeamos en todos los rincones del siglo. La Ausencia, el Gran Real. El Objeto del siglo. El Objeto nuevo. Único objeto. Irreductible. El único objeto que no puede ni destruirse ni olvidarse. El Objeto absoluto.” (pp.224-225)

La performance realizada por Galindo es una acción deconstructiva que corroe los fundamentos del pensamiento occidental, el cual se basa, según Derrida, en una metafísica de la presencia, cuya premisa afirma que se es por la presencia, la cual se constituye en el centro que garantiza todo significado. Galindo, con su acción, al centralizar la ausencia, invierte la jerarquía de la oposición binaria presencia / ausencia. Al señalar que el segundo término de la oposición - la ausencia-, es la condición de posibilidad del primer término - la presencia-, se reconstruye la oposición redefiniendo los términos y relativizando la importancia de la presencia como hecho central. En este caso, el borde discursivo que la obra pone de manifiesto es la que corresponde a la huella del sujeto o el “índice” para decirlo con Peirce. De esta manera, las huellas que Galindo deja tras su marcha, aluden a un gesto o descarga pulsional y sólo en un segundo momento parecen aludir a la presencia del hacedor del signo. Mediante la huella, se indica la ausencia, se señala la negatividad. Y, al evidenciarse la ausencia, como un hecho central en la performance, se deconstruye la oposición jerárquica en la que se fundamenta el discurso occidental.

La modalidad de la performance, surgida en un contexto ideológico que cuestiona el mercantilismo, propone la abolición del arte objetual y ejerce una fuerte crítica social, cultural y política. La *performance*, que significa realizar o completar un proceso, es un lenguaje del cuerpo, democrático e inclusivo que procura la comunicación sin recurrir a la palabra como eje de la acción. Es una estrategia que manifiesta lo efímero de la obra produciendo, con rasgos tomados de las artes escénicas, un modo de acontecer de la experiencia estética como experiencia de comunidad. Según Diana Taylor (2006), a través de la “performance” se transmite la memoria colectiva:

“La performance se apoya siempre en un contexto específico para su significado y funciona como un sistema histórico y culturalmente codificado. Las imágenes articuladas adquieren su sentido sólo en un contexto cultural y discursivo específico. Actúan en la transmisión de una memoria social –extrayendo o transformando imágenes culturales comunes de un “archivo” colectivo”. (Taylor 2006)

Es por eso, que el acto individual de Galindo, logra transformarse, gracias a la acción performativa de la artista, en un significado colectivo, de cuya decodificación participa toda la comunidad. La noción de que las vivencias individuales adquieren sentido en los discursos colectivos de una determinada cultura, es expresada por Elizabeth Jelin (2000) en la siguiente cita: *“... la experiencia y la memoria individuales no existen en sí, sino que se manifiestan y se toman colectivas en el acto de compartir. O sea, la experiencia individual construye comunidad en el acto narrativo compartido.”* (p.10)

Los elementos simbólicos que intervienen en esta performance, lejos de congelar la memoria, intentan algo que parece imposible: rescatar la memoria de las víctimas induciendo al espectador a formar parte del ritual, a bajar la cabeza y reflexionar sobre la historia reciente. La huella de sangre en el piso, elemento simbólico visible en esta acción, se nos presenta como metáfora de la fragilidad. Bastaría que una simple lluvia la borrara para desaparecer completamente. Pero esta precariedad es la de la memoria misma, ya que el olvido finalmente no es otra cosa que una huella o inscripción borrada por el tiempo.

Otro elemento de fuerte carga simbólica en la acción ejecutada por Galindo es su desplazamiento en el silencio. La ideología conservadora y patriarcal ha asignado una pertenencia nacional diferenciada por sexo donde las mujeres –casi todas- han sido educadas para obedecer y callar. Con esta acción, sin embargo, el silencio desde la subalternidad de la mujer queda subvertido por la posición de insurrección frente a los discursos dominantes asumida por la artista. La performance de Galindo puede analizarse en el marco de la teoría del poder de Foucault (1977), quien afirma que: *“...donde hay poder hay resistencia, y no obstante (c mejor: por lo mismo), ésta nunca está en posición de exterioridad respecto del poder.”* (p.116)

Desde esta teoría, no existe con respecto al poder, un lugar de rechazo, un foco de rebelión, sino más bien, varios puntos de resistencia presentes dentro del campo estratégico de las relaciones de poder. Foucault señala que frecuentemente:

“Nos enfrentamos a puntos de resistencia móviles y transitorios, que introducen en una sociedad líneas divisorias que se desplazan rompiendo unidades y suscitando reagrupamientos, abriendo surcos en el interior de los

propios individuos, cortándolos en trozos y remodelándolos, trazando en ellos, en su cuerpo y su alma, regiones irreducibles.” (p.117)

Este acto de resistencia realizado por Regina Galindo, al marchar de un sitio a otro reclamando justicia, nos reenvía al de las Madres de Plaza de Mayo, quienes ruidosamente silenciosas dan paso tras paso todos los jueves en la plaza. En ambos casos, la reafirmación sigilosa de su determinación a no permanecer calladas, ni pasivas ante el olvido, encarna la tesis feminista de “lo personal es político”, declarada por Charlotte Bunch en 1968.

Galindo afirma que el significado del desplazamiento de su cuerpo es *“marcar el recorrido que pretende realizar dicho personaje, desde su posición en ese momento como Presidente de la Corte de Constitucionalidad (de allí el punto de partida de la caminata desde la Corte de Constitucionalidad) hacia su posición aspirada como Presidente de la República de Guatemala (de allí el punto final de la marcha en el Palacio Nacional)”*. (Mandel 2005)

Yerushalmi (1988), sostiene que la memoria colectiva de cualquier grupo humano se construye rescatando aquellos hechos que se consideran ejemplares para dar sentido a la identidad y al destino de ese grupo. *“Cada grupo, cada pueblo tiene su halakhah (...) La palabra hebrea viene de halakh, que significa “marchar”; halakhah es, por lo tanto, el camino por el que se marcha, el Camino, la Vía, el Tao, ese conjunto de ritos y creencias que da a un pueblo el sentido de su identidad y de su destino”*. (p.22) Este autor afirma que, en consecuencia, lo único que la memoria retiene es aquella historia que pueda integrarse en el sistema de valores de la *halakhah*, mientras que el resto es “olvidado”. Para el autor, un pueblo “recuerda” cuando el pasado fue activamente transmitido a las generaciones contemporáneas a través de los “canales y receptáculos de la memoria”. En la performance analizada en este trabajo, se opera una transferencia al hacer pasar la memoria desde la acción ejecutada por la artista, hacia la “memoria viva” del espectador. Al preguntarle a Galindo acerca de la reacción del público, nos responde:

“Durante la acción yo ni siquiera parpadee o voltee a ver para poder las reacciones en vivo de la gente, esto pude verlo en el documento, y fue todo muy limpio, algunos paseantes me siguieron durante parte del recorrido, en algunas partes se quitaban del medio supongo que como una reacción ante la sangre, los policías que se encontraban haciendo una barra de seguridad en frente de la Corte de Constitucionalidad y frente al Palacio Nacional, se quedaron completamente inmóviles ante el acto; jamás impidieron ni cuestionaron nada. Al final yo dejé el balde con la sangre restante, a las puertas del Palacio frente a los policías y estos dudaron y titubearon para quitarla de allí... allí quedó en pausa, con los ojos de

todos ellos encima, sin que ninguno se atreviera a hacer algo.” (Mandel 2005)

De qué mejor manera recordar la ausencia de las víctimas que a través de la positivización del olvido, de la falta de objeto. Lo propio de la performance de Galindo consiste precisamente en visibilizar lo que allí falta, en exhibir la ausencia de los cuerpos y los vacíos de memoria que tornan tenso ese espacio que percibimos como nuestra realidad. Esta acción, cuya única visibilidad se limita a las huellas de sangre que la artista dejó tras su marcha, metaforiza la fragilidad de la memoria humana, el olvido. Lo que se conmemora no es el recuerdo sino los agujeros de la memoria, el olvido, la pérdida, la ausencia. Lo que rememora es el borramiento, el hecho de que no quede huella material ni memoria de las vidas que se perdieron. Si el rastro, la inscripción de las huellas desapareciera, no se borraría el recuerdo sino el olvido que, la acción silenciosa de Galindo, hace presente y visible.

Bibliografía

- Arfuch, Leonor 2002. Ponencia. <http://www.Quinto Congreso Internacional de la Federación Latinoamericana de Semiótica.htm>
- Barthes, Roland 1994 El susurro del lenguaje, Barcelona: Paidós.
- Bauman, Zygmunt 2000. “La solidaridad puede vencer a los genocidas” en Puentes, año 1, N° 2, Diciembre.
- Derrida, Jacques 1989 Márgenes de la filosofía. Madrid: Cátedra.
- Foucault, Michel 1977. Historia de la sexualidad, Vol.1 Madrid: Siglo XXI.
- Foucault, M. 1981. Historia de la sexualidad, Vol. 1. Madrid: Siglo XXI editores.
- Foucault, M. 1994. Microfísica del poder. Buenos Aires: Planeta
- Huysen, Andreas 2000 “En busca del tiempo futuro” en Puentes, La Plata: Centro de estudios por la Memoria, año 1, N° 2.
- Huysen, A. 2002 En busca del futuro perdido. México: Fondo de cultura económica.
- Iriarte, María Elvira y Ortega, Eliana 2002 Espejos que dejan ver. Mujeres en las artes visuales latinoamericanas. Santiago: Isis Internacional.
- Jelin, Elizabeth 2000 “Memorias en conflicto”. En Puentes, La Plata: Centro de estudios por la Memoria, año 1, número 1, agosto.
- Lerner, Gerda 1986 La creación del patriarcado, Editorial Crítica: Barcelona.
- López Anaya, Jorge 1997 Historia del arte argentino. Buenos Aires: Ediciones Emecé.
- López Anaya, J. 1999 Estética de la incertidumbre, Buenos Aires: Fundación Klemm.
- Macaya, Emilia 1997 Espíritu en carne altiva. San José: Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Mandel, Claudia 2005 Entrevista realizada con Regina Galindo en agosto.
- Martín Barbero, Jesús 2002 La globalización en clave cultural: una mirada latinoamericana. Efectos. Globalismo y pluralismo, Montreal. <http://www.razonypalabra.org.mx/actual/bienal/Mesa%209/carlosdandrea.pdf>
- Martínez- Collado, Ana s/f Perspectivas feministas en el arte actual, en: <http://www.estudiosonline.net/texts/perspectivas.html>

Mosquera, Gerardo. 2004 "Esferas, ciudades, transiciones. Perspectivas internacionales del arte y la cultura", en: Artexus No. 54, vol.3, Bogotá: Colombia.

Navarrete, Ana s/f "Performance feminista sobre la violencia de género. Este funeral es por muchas muertas" en <http://www.carceldeamor.net/vsc/textos/textoanc.html>

Nietzsche, Friederich 1981 La voluntad de poderío, Madrid: Edaf.

Pavón Héctor s/f Entrevista a Jacques Revel "Ya nadie piensa en el futuro" en: <http://www.temakel.com/emerevel.htm>

Ramírez, Juan Antonio 2003 Corpus Solus. Madrid: Ediciones Siruela.

Saal, Frida s/f Lacan  Derrida en <http://www.booksandtales.com/talila/lacderes.htm>

Taylor, D s/f "El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política" en El despertador. Teoría política, <http://www.eldespertador.info/desperta/textdesper/memoperform.htm>

Toledo, Aída 2002 "En el performance y la instalación. Espacios imaginarios de artistas guatemaltecas" en Espejos que dejan ver. Mujeres en las artes visuales latinoamericanas. Santiago: Isis Internacional.

Vattimo, Gianni 1986. El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna, Barcelona: Gedisa.

Wajcmann, Gérard 2001. El objeto del siglo. Buenos Aires: Amorrortu.

Yerushalmi, Yosef 1998. Usos del olvido. Buenos Aires: Nueva Visión.

[VOLVER AL PROGRAMA DE PONENCIAS](#)

[1] Arte de acción que surge hacia 1970. Combina elementos de teatro, danza, música y artes visuales. Ligado al happening de los cincuenta y sesenta, esta cuidadosamente programado y por lo general no implica la participación del público. La Real Academia Española señala que la palabra performance es de género femenino, Sin embargo, en América Central y el Caribe su uso generalizado es masculino. Del francés, *parfournir*, es traducido como ejecutar una acción. En el presente texto será empleado el femenino.

[2] El body Art: tendencia emparentada con el happening y el arte conceptual, ejemplo paradigmático de la "inmaterialidad", comenzó a consolidarse como movimiento hacia 1970, aunque las primeras experiencias comenzaron poco después de 1960 con Piero Manzoni, Yves Klein, los accionistas vieneses y Alberto Greco. El cuerpo del artista como medio, como soporte, como campo experimental, ejecuta acciones previamente planificadas o improvisadas, las cuales son realizadas en forma privada o pública y difundidas mediante filmes o fotografías.