



Fuente:
http://hl33.dinaser.com/hosting/juantorreslopez.com/jtl/index.php?id=912&option=com_content&task=view



Fuente:
<http://www.flickr.com/photos/larizah/3249989067/>

Carlos Jiménez

Historiador y crítico de arte

Profesor

Universidad Autónoma de Madrid

La artista y su cuerpo en la encrucijada de los feminismos

Este es el texto de una conferencia que ofrecí en la Maestría en Teoría e Historia del Arte y la Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia en mayo de 2008, un dato que explica mejor el encabezamiento de la misma, que junta dos acontecimientos que entonces eran muy próximos. Hecha esta salvedad, añado que el texto conserva su actualidad y su pertinencia.

I.

Quizás no resulta del todo arbitrario encabezar esta conferencia con la mención de dos acontecimientos muy próximos: el centenario del nacimiento de Frida Kahlo celebrado actualmente por una gran exposición retrospectiva en el Palacio de Bellas Artes de México¹ y la realización reciente de tres nuevas performances por parte de Regina José Galindo en Italia². Ciertamente, podría haber elegido otros nombres y otras obras, pero si me he decidido por ellas no ha sido tanto por el deseo de explotar la coincidencia de los dos eventos mencionados con la escritura de este artículo, sino porque la mención simultánea de ambas remite inevitablemente a la curvatura de un ciclo histórico de casi un siglo de duración que une múltiples líneas de transformación en el arte, en la política, en la sociedad a las cuales ninguna de las dos es o fue ajena.

1 Bajo el título de *Frida Kahlo, 1907-2007. Homenaje nacional*, el Museo de Bellas Artes de Ciudad de México celebró entre el 13 de junio y el 19 de agosto de 2007 una exposición dedicada a la pintora mexicana, la más completa entre todas las realizadas hasta la fecha.

2 Con el título común de *Tres acciones*, Regina José Galindo realizó performances en las siguientes fechas y sitios: el 3 de junio en Spazio Volume; de Roma, el 7 de julio en la Associazione Prometeo de Lucca y el 10 de julio en la Prometeo Gallery de Milán.

En el primer extremo del mismo –cuya curvatura es más la de la espiral dialéctica hegeliana que la del eterno retorno nietzscheano– están Frida, la revolución mexicana, pero también la revolución rusa, el muralismo, la pintura de cuadro de caballete y el primer feminismo, y en el otro están Regina, la globalización, la internacionalización del arte latinoamericano, la tercera oleada del feminismo metropolitano, y la fotografía, el vídeo y la performance, ocupando en el conjunto de las prácticas artísticas los mismos lugares centrales que antes ocuparon la pintura y la escultura en el sistema de las bellas artes.

¿Pero qué ha pasado entre esos dos extremos del ciclo en el arte, en la cultura, en la política? En México, en América y en el resto de Occidente, ¿qué une y qué separa específicamente a dos artistas, la primera mexicana y la segunda guatemalteca, que si han alcanzado el lugar que ahora ocupan en la escena artística internacional ha sido justamente por la focalización de su obra en el cuerpo humano? En su propio cuerpo para ser exactos. Las respuestas a estas preguntas ayudan a entender tanto lo que han hecho ambas, así como las transformaciones experimentadas en medio de los contextos tanto nacionales como internacionales, tanto inmediatos como remotos, en las que ambas han actuado.

El contexto de la obra y de la vida de Frida Kahlo estuvo marcado por el muralismo mexicano, con el que ella mantuvo una relación a la vez central y periférica. Central porque su larga relación de pareja con Diego Rivera la situó en el corazón de todos los episodios tanto artísticos como políticos e históricos protagonizados por Rivera, figura de actuación crucial en dicho movimiento. Juntos compartieron vida, ideología, proyectos, militancia política, viajes y amistades. Y una casa, la *Casa Azul*, situada en el barrio de Coyoacán de la ciudad de México, en la que pasaron muchas cosas, entre ellas que allí se alojó Trotsky durante los primeros meses de su exilio mexicano. El estatuto periférico de Kahlo en el seno del muralismo es igualmente incontestable y tenía dos facetas: la primera estética y la segunda de género –que decimos hoy, aunque entonces no se dijera–. La estética politizada del muralismo condensaba todos sus propósitos y expectativas en la pintura de murales destinados a la formación tanto política como histórica de las masas populares y a la exaltación de la Revolución

Mexicana, así como a la reivindicación del pasado precolombino, considerado como la señal de identidad de unas masas que solo gracias a esa revolución podían por fin recuperar la identidad que les habían arrebatado siglos de colonización extranjera e imposición de culturas ajenas.

La pintura de Frida Kahlo no encajaba obviamente en esos esquemas. En primer lugar porque era una pintura de cuadro de caballete, el formato que los teóricos del muralismo consideraban irremediabilmente asociado a los interiores domésticos aristocráticos y burgueses y a la contemplación estética privada a la que solo pueden entregarse esas élites.

En segundo lugar porque en esos cuadros no había, no hay nada que conecte con la épica de masas elaborada por el muralismo. Lo que hay en ellos en realidad es resultado del empeño, del empecinamiento, de la obsesión, si se quiere, de Frida Kahlo de auto-retratarse, de pintarse una y otra y otra vez a sí misma. Ese ensimismamiento no era, sin embargo, psicótico por cuanto prácticamente en todos los autorretratos desempeñan un gran papel los detalles entresacados del mundo exterior que en su caso son las referencias ex votos o artesanías mexicanas o vistas del paisaje o entorno natural del país. En muchos de esos autorretratos, además, ella se pintó vestida como solía vestir habitualmente, que es como vestían las mujeres indígenas y no las criollas ni las blancas, siendo que ella era hija de una criolla aburguesada y de un fotógrafo alemán, tal y como lo advierte su apellido.

Pero la clave de estos autorretratos o por lo menos su aspecto más punzante está en el hecho de que giran en torno a un cuerpo como el suyo, bello y a la vez perpetuamente asediado por el dolor. Ella todavía era una adolescente cuando el bus donde viajaba por ciudad de México chocó con un tranvía y ella sufrió múltiples fracturas, entre ellas la más grave, la de su columna vertebral³. La secuela de este accidente no fue

exactamente la parálisis –aunque por largos periodos de su vida estuvo confinada en una silla de ruedas–, sino una secuencia interminable de intervenciones quirúrgicas, realizadas siempre con la esperanza de devolverle la salud que al final nunca pudo recuperar. La pintura de Frida Kahlo es la pintura de un cuerpo herido que encuentra en la pintura el medio para darle curso a la perpetua rebelión contra sus irreparables heridas.

La otra razón por la que ella no encajó en el muralismo fue por el género, por su género. Ella era una mujer en mundo de machos y para machos que ni siquiera en un ámbito como el del movimiento muralista, tan cargado de tesis y proyectos revolucionarios, logró la igualdad genérica que merecía. Un episodio sucedido durante el exilio de Trotski en México –de quien se afirma incluso que fue su amante– es suficientemente revelador del estatuto subalterno en el que los machos se empeñaron en confinarla. Cuando en 1938 André Bretón –el poeta y líder del movimiento surrealista– visita México, se entrevista con Rivera y con Trotski y entre los tres acuerdan redactar y publicar un manifiesto en defensa de un arte revolucionario abiertamente contrapuesto al realismo socialista que el estalinismo intentaba entonces imponer en la Unión Soviética y en el resto del mundo⁴. Hoy todavía vale la pena leerlo, pero lo que no se entiende ahora es por qué no se lo dieron a firmar en su momento a ella. Y no solo por las relaciones personales tan estrechas que mantenía con los firmantes, sino porque su pintura encajaba tanto o más que la de los muralistas en los marcos estéticos y conceptuales definidos por el manifiesto. ¿No lo hicieron porque era una mujer y las mujeres no estaban para andar firmando manifiestos? Y todavía menos si estos manifiestos eran muy importantes.

Es cierto que André Bretón celebró de inmediato la pintura de Kahlo e intervino decisivamente para que ese mismo año la galería Julián Levy de Nueva York hiciera una exposición y él mismo la incluyó en la exposición colectiva *Mexique*, que tuvo lugar en la galería Renou et colle de París el año siguiente. Sin embargo, estos gestos a favor de Frida no lo libran de la sospecha de

3 Las biografías más solventes de la artista mexicana son: *Frida: una biografía de Frida Kahlo*, de Hayden Santamaría, México: Editorial Diana, 1985; y las dos de Raquel Tibol: *Frida Kahlo: una vida abierta*, México: Editorial Oasis, 1983, y *Frida Kahlo en su luz más íntima*, Barcelona: Lumen, 2005.

4 Pour un art révolutionnaire indépendant, México, 1938

que él, con todo y su surrealismo, seguía pensando que el pensamiento, así fuese poético y liberador, era de potestad exclusiva de los hombres⁵.

Y resultan en todo caso desvaídos si se los compara con la impetuosa reivindicación que de Frida Kahlo hicieron las feministas de los años 80/90 del siglo pasado. El punto de partida de la misma fue la exposición dedicada a Tina Modotti y a Frida Kahlo, celebrada en 1982 en la Whitechapel Art Gallery de Londres y co-curada por Laura Mulvey y Peter Wollens⁶. Gracias a ellas, las feministas tanto de dentro como de fuera del mundo del arte descubrieron de golpe a una artista que, antes de que ellas mismas lo hicieran, había reivindicado su condición de mujer mediante una pintura autobiográfica centrada en la representación de su propio cuerpo. Y que por lo mismo anticipaba el giro auténticamente copernicano con respecto al historial de reivindicaciones feministas, iniciado a finales del siglo XIX por las sufragistas inglesas y norteamericanas que reivindicaban el derecho al voto de las mujeres. O de las puramente laborales –a igual trabajo igual salario– formuladas desde antes por el movimiento socialista internacional. De lo que se trataba ahora era de ir más allá de las exigencias meramente parciales, cuestionando la arquitectura entera de la cultura patriarcal, cuyas piezas clave eran una particular diferenciación de los géneros, así como las relaciones de poder establecidas entre ellos que, privilegiando al género masculino, permitía a los hombres moldear la imagen de la mujer a su antojo y fijar su papel en la sociedad.

En este cuestionamiento, la reivindicación del propio cuerpo y de la libertad de disponer de él cumplía un papel crucial, tanto para las defensoras del amor libre, del lesbianismo y del aborto como para las artistas que militaban o por lo menos compartían las posiciones básicas del feminismo de la época.

II.

Hay muchas artistas que podrían citarse a la hora de intentar una cierta inteligencia de la coyuntura política y cultural a escala internacional que permitió que la obra de Frida Kahlo dejara de ser –como afirma Mary-Ann Martín– “una oscura nota de pie de página en la historia del arte mexicano para convertirse en un objeto de culto”⁷. Pero para hacer una cala representativa en ese conjunto heterogéneo, bien vale la pena empezar con la artista norteamericana Carol Schneemann, que al igual que la mayoría de los artistas de su generación dejó de lado la pintura y el resto de los medios y lenguajes clásicos del arte⁸ para concentrarse en la performance y el video, enmarcando su utilización, además, en los paradigmas estéticos de lo que pronto pasaría a llamarse el *Body art*⁹. O sea que ella también puso con su arte su propio cuerpo, pero en vez de pintar autorretratos, como hizo Frida, lo *expuso* en *acciones* o performances –ese teatro sin el aparato del teatro– realizadas ante públicos muy restringidos y grabadas y conservadas en video.

5 Susanne Klengel, en su artículo “Artistas mujeres de Latinoamérica en el museo: rupturas y tradiciones”, llama la atención sobre la discriminación que los surrealistas hicieron, en su trato con las mujeres que participaban del movimiento, entre las *femme fatale* y las *femme-enfant* y anota a continuación: “Conocido en este contexto es el encuentro de André Bretón con Frida Kahlo y su obra en el año 1938. De manera especialmente evidente, Bretón combina ambas actitudes. Toma con entusiasmo la obra de Kahlo en el panorama de las obras profundamente surrealistas y así reconoce a Frida Kahlo como artista. Pero, al mismo tiempo, ve esencial su presencia como musa, mujer exótica y misteriosa” “Otra”. En: *Ciberletras*, revista de crítica literaria y de cultura No. 8, La Rioja: Universidad de La Rioja, 2002.

6 Cuando esta exposición se trasladó de Londres a Nueva York, Grace Glueck escribió una reseña crítica en *The New York Times*, en la que subrayaba el nexo entre el interés por la misma y las reivindicaciones feministas: “They (Modotti & Kahlo, Cj) are seen by Laura Mulvey and Peter Wollen (...) as symbols of ‘marginality’. That is, they are artists removed from the mainstream not only by the Mexican-ness of their work, but also by that they were women –with ‘s more–, women who challenged the masculine domain of ‘high’ art, Modotti in her focus on poor and working-class people, Kahlo by basing her imaginery on folk and popular iconography”. En: *ART: 2 unusual women*. *The New York Times*, March 4, 1983.

7 Citada por Susanne Klengel en el artículo citado en la nota 6.

8 La transición de la pintura al video, en el seno de la escena artística internacional, es presentada por Michael Rush en estos términos: “En 1949, los lienzos del estadounidense Jackson Pollock chorreaban y goteaban, lucían las puñaladas del argentino Lucio Fontana (*Concetto Spaziale*) o los pinchazos del japonés Shozo Shimamoto (*Agujeros*). En cada una de estas pinturas, hechas con una diferencia de pocos meses, estaba cambiando la cara del arte (...) en la medida en que el acto de pintar tenía prioridad sobre el sujeto (the subject: el asunto, Cj) pintado. Un contingente de artistas mundiales (...) pronto extendería el arte gestual de Pollock a las performances, los happenings y las acciones”. Rush, Michael. *Nuevas expresiones artísticas a finales del siglo XX*. Barcelona: Destino, 2002, p. 21.

9 A este respecto anota Andreas Huyssen en su ensayo *Mass culture and Woman*: “Al observar el panorama del arte contemporáneo, cabría preguntarse si la performance y el body art hubieran seguido siendo tan dominantes durante los años 70 de no haber sido por el feminismo en las artes y las maneras en las que las mujeres articularon sus experiencias del cuerpo y de la performance en relación con el género”. Citado por Berta Sichel en *Primera generación. Arte e imagen en movimiento, 1963-1986*, Madrid: MNCARS, 2007, p. 33.

“El medio es el mensaje”, había sentenciado muy poco antes Marshall McLuhan en su libro *La Galaxia Gutenberg*, cuestionando así a quienes pensaban que los *media* eran herramientas neutrales que igual podían usarse para un fin que para otro. Pero el video, ampliamente usado por las artistas de la generación de Schneemann, no resultó para nada neutral, sino, por el contrario, generador de contenidos, si hemos de dar crédito a los argumentos expuestos por Rosalind Krauss en un ensayo muy influyente en la época titulado *Video: the Aesthetics of Narcissism*¹⁰. Para la directora de la revista *October*, en las obra en video “se plasma un narcisismo tan endémico (...) que me veo a mí misma deseando generalizarlo como la característica esencial de todo el género”. Narcisismo que Krauss cifra en las posibilidades que ofrece el video, en directo o en diferido, de hacer que las acciones de los artistas grabadas por la cámara ocurran siempre en un presente eterno, a *broken present*, como lo llama ella para subrayar que está definitivamente separado tanto del pasado como del futuro de la acción. Un narcisismo que no consiste tanto en que alguien quede irremediabilmente atrapado por su imagen reflejada en el espejo, como en que una sociedad o una época entera de esa sociedad quede fascinada por la forma como sus acciones son absorbidas por el presente eterno producido por el video¹¹.

10 R. Krauss, en Gregory Battcock (ed.). *New Artists Video, A critical Anthology*. New York: E.P. Dutton, 1978, pp. 43-64.

11 Las implicaciones sociales del uso intensivo que hicieron del video los artistas de la generación de los años 70 del siglo pasado han sido analizadas por Mario Perniola en estos términos: “El narcisismo se ha impuesto, de hecho, al psicoanálisis americano como la enfermedad psíquica más difundida y característica de los veinte años (1970-1990, Cj.) de los que estamos hablando: ésta tiene para el conocimiento del sentir actual la misma importancia que la histeria y la neurosis en la época de Freud. Esto se explica tanto desde un punto de vista psicológico, con el ocaso de la educación autoritaria, como desde el punto de vista sociológico, con el prevalecer de la imagen sobre la realidad en todas las prácticas de la comunicación privada y pública. Es obvio que, en una sociedad en que la elaboración de la imagen y su control se convierten en la preocupación fundamental, el narcisismo se revela como el paradigma teórico más adecuado para interpretar la cultura del video”. Perniola añade, además, unas consideraciones que resultan muy útiles en el momento de aclarar las conexiones y las diferencias entre los numerosos autorretratos pintados por Frida Kahlo y los video dedicados a sí mismas por tantas videoartistas: “El paso de la autobiografía al autorretrato, que, según Raymond Bellour, constituye el significado estético del video-arte, marca por eso una fractura profunda de la subjetividad: el yo que se refleja en el monitor no es, ciertamente, la conciencia, entendida como interioridad de la tradición filosófica, sino el resultado del trabajo desarrollado por la personalidad narcisista en la elaboración de su propia imagen”. Perniola, Mario. *Enigmas. Egipcio, barroco y neobarroco en la sociedad y el arte*. Murcia: Cendeac, 2007. pp. 38-39.

Entre las acciones más conocidas de Carol Schneemann está *Up to and including Herlimited*, una obra de 1973-1976 que se inserta claramente en este contexto y que comparte con los autorretratos de Frida Kahlo la dureza del esfuerzo que implica elaborar la propia imagen en una situación adversa. De hecho, es un video en el que se ve a la artista desnuda y colgada del techo de un arnés, que se contorsiona hasta el límite de las posibilidades de su cuerpo para poder hacer garabatos y escribir con carboncillo frases en el suelo y las paredes que están a su alcance. La acción es prolongada, difícil, engorrosa, extenuante y funciona como una impactante puesta en escena alegórica de las dificultades que las mujeres encontraban en las etapas iniciales del movimiento de liberación femenina para hacer arte o para siquiera expresarse por fuera, al margen o en contra de las imágenes impuestas y de los estereotipos de conducta prescritos por la sociedad patriarcal.

III.

La artista austriaca Valeria Export resulta todavía más militante. El ámbito de referencia de su trabajo es, como para Schneemann, el mundo del arte, pero ella se empeña una y otra vez en sobrepasar los límites del mismo para poder desafiar con mayor fiereza las imposiciones patriarcales. La acción más contundente en este sentido la realizó en 1969 en Mónaco, bajo el título de *Aktionshose: Genital Panik (Acción pantalón: pánico genital)*. En esa oportunidad, ella vestida con una chaqueta de cuero negro y un pantalón del mismo color, con la bragueta abierta, se paseó de arriba abajo, armada con una metralleta, en medio de los espectadores de una sesión de cine porno, que esperaban todo menos que una mujer, que exhibía con descaro su sexo, los amenazara al mismo tiempo con un arma mortal.

Esa misma agresividad, esa misma decisión de invertir la relación de poder establecida entre las mujeres y los hombres por medio de actos violentos, se nota en otra de sus acciones más conocidas, *Tapp - und Taskino*, realizada un año antes en Viena. En esta ocasión, ella, acompañada por Peter Weibel, su compañero de entonces, se paseó por las calles de la ciudad con el torso desnudo cubierto por una caja, que asemejaba un teatrino, con una apertura en la cara delantera cubierta por una tela. Weibel, entretanto y mediante un megáfono, invitaba a los paseantes

masculinos a levantar el pequeño telón y a palpar los senos de la artista. Hubo quienes se atrevieron y confirmaron con su conducta lo que la artista con esta acción extrema quería poner en evidencia: para los machos las hembras no son más que un objeto sexual, tanto en la cama como en la escena, sea teatral o cinematográfica. Y su corolario: que ella era la que tomaba el mando imponiéndoles lo que tenían que hacer.

IV.

En el caso de la artista yugoeslava Marina Abramovic, podría decirse que ella tiende a dirigir la agresividad sobre sí misma y, en especial, sobre su cuerpo, que ha sido el medio y el tema recurrente de su trabajo¹². Por ejemplo, en 1973 realizó una performance en el Museo de Arte Contemporáneo de la Villa Borghese en Roma, titulada *Rhythm 10*, durante la cual puso sobre una mesa su mano izquierda extendida y los dedos separados entre los cuales fue clavando la navaja que sostenía con la otra mano a una velocidad cada vez mayor, sin cuidarse de las heridas que por esa misma velocidad podía infringirse y que de hecho se infringió. En *Breathing in/Breathing Out*, de 1977, se esforzó muchísimo en respirar a través de los filtros de cigarrillos con los que previamente había bloqueado los agujeros de su nariz. Y en *Interruption* caminaba y se arrojaba contra el muro, se levantaba y volvía a arrojarse contra el muro y así hasta quedar completamente exhausta. Y las exigencias al cuerpo, el deseo atormentado de probar hasta cuándo y hasta cuánto puede el cuerpo aguantar, estaban igualmente presentes en la performance con la que ganó el León de Oro de la Bienal de Venecia de 1997. El contexto inmediato de la misma eran las guerras que estaban destrozando a Yugoslavia, de allí su título *Balkan Baroque*. El telón de fondo, si así puede decirse, eran tres videoproyecciones en las que ella aparecía manteniendo largas reuniones con sus padres, yugoeslavos como ella. Y la acción propiamente dicha consistió en que ella permaneció sentada durante

cuatro días en ese espacio, dedicada a lavar uno a uno los 1.500 fémures ensangrentados de vaca que la rodeaban, mientras cantaba sin parar canciones de su infancia.

V.

Ana Mendieta es, en cambio, la mística. La mística de un panteísmo que celebra jubilosamente a la Naturaleza y que intenta siempre fundirse ritualmente con ella. Tal y como ha subrayado Nancy Spero, ella “no destrozó la tierra para controlarla ni dominarla, tampoco para crear grandiosos monumentos de poder y autoridad”¹³, sino que lo que hizo más a menudo fue tenderse en medio del campo, dibujar la silueta de su cuerpo, excavar en el interior de la misma un agujero de su tamaño y luego acostarse en él y permanecer allí mucho tiempo, en soledad y en silencio, a la espera, como una más de las incontables criaturas de la Madre Tierra. De la “Pacha Mama”, que dicen los andinos. Y eso que ella no era andina sino cubana y que trabajó y vivió en Nueva York hasta que, siendo todavía muy joven, fue a morir estrellada contra el pavimento de la acera del rascacielos donde vivía con el escultor Carl Andre, quien no logró convencer a todos que ella se había arrojado por su propia voluntad al vacío desde la ventana del apartamento que compartían.

A veces no hacía ningún agujero del tamaño de su cuerpo, sino que se tumbaba simplemente en el campo y se cubría de hojas y de flores. Otras, llenaba el agujero de agua y se enlodaba en él. Y hubo veces en las que lo llenó de pólvora y la encendió para que “ardiese con locura”, como confesó alguna vez a Nancy Spero. También utilizó la sangre, como lo hizo en *Untitled (Blood Sign/Body Tracks)*, una acción de 1974, que inició de espaldas al espectador y frente a una pared blanca, con las manos untadas de sangre y los brazos en alto formando una V, y terminó bajándolos muy lentamente para dejar sobre el muro un rastro de sangre en forma de vulva.

De todas estas acciones no quedan sino fotos y sobre todo videos a los que sin embargo resulta muy difícil encasillar en la clase de narcisismo diseccionado por Rosalind Krauss. Había dicho, además, que sus siluetas

12 “Abramovic transforma elemento della sua biografia in situazioni mentali fondamentali e simultaneamente li dramatiza. Il suo corpo è il ‘materiali’ e, insieme allo spazio che occupa, forma quello che lei definisce il suo ‘campo di performance’. Abramovic si spinge spesso ai limiti del fisicamente e mentalmente sopportabile...”. Löffler, Petra. “Marina Abramovic. Materiale corporeo”. En: *Women Artists. Le donne e l'arte nel XX e XXI secolo*. Köln: Taschen, 2006. p. 11.

13 Spero, Nancy. “Tras el rastro de Ana Mendieta”. En: Ruido, M. *Ana Mendieta*. Guipúzcoa: Nerea, 2002, p. 93.

excavadas en la tierra eran una “manera de reclamar mis raíces y de unirme a la Naturaleza. Aunque la cultura en la cual vivo es parte de mí, mis raíces e identidad cultural son el resultado de mi herencia cubana”¹⁴.

VI.

Gracias a la obra de Vanessa Beecroft, el término *Fashion's Victim* (víctima de la moda) adquiere un sentido distinto al que simplemente designa a quienes se entregan compulsivamente a la moda y a las marcas prestigiosas, aparentemente incapaces de sustraerse nunca a sus cambios, sus tendencias y sus fascinantes reclamos. Ella, por el contrario, ha dicho abiertamente que “no sigue la moda” y una de sus asistentes más cercanas ha declarado que la moda resulta tan extraña como “un perro a cuadros” en los escenarios del trabajo de esta artista genovesa residente actualmente en Long Island. Pero aun así, sus performances (57 hasta la fecha, que son meticulosamente contabilizados por ella) están tan estrechamente relacionadas con el mundo de la moda que a “sus” chicas –o sea las jóvenes modelos que los protagonizan– las maquillan estilistas como Pat McGrath y las visten o les diseñan complementos modistos tan famosos como Prada, Tom Ford, Helmut Lange, Dolce & Gabbana o Manolo Blahnik. Y Helmut Newton –el más perverso de los fotógrafos de moda y de mujeres desnudas–, cuando hace unos años la fotografió para la revista *Vogue* vestida con un bikini de cuero negro y le espetó en la cara: “Yo soy el autor de tus performance”¹⁵. Esta aparente contradicción no es, sin embargo, más que el resultado de que el trabajo de Beecroft está centrado en el contexto de la moda, más que en la moda misma, y de hecho más en quienes la padecen que en quienes la disfrutan. O están forzados a disfrutarla.

Sus performance siguen desde el comienzo un mismo esquema: chicas jóvenes, que normalmente no son modelos profesionales, pero que lo parecen por su belleza y su delgadez, son llevadas por ella a un espacio expositivo

donde desfilan o permanecen en pie, ajenas, distantes, hieráticas, en silencio y sin intercambiar siquiera miradas entre ellas o con el público hasta que no aguantan más y, una tras otra, vencidas por el cansancio, se arrodillan, se sientan o se acuestan en el suelo. Como hicieron, de una manera muy reveladora de las intenciones de Beecroft, en la performance *VB53*, realizada en el 2004: el *Trepidarium de Roster*, un invernadero de cristal que reproduce en el Giardino dell'Orticoltura de Florencia, el Cristal Palace, que en 1854 levantó Joseph Paxton en el Hyde Park con ocasión de la primera exposición universal de Londres. En el crucero del mismo hay un terrario y en el mismo Beecroft puso a posar a una veintena de mujeres desnudas que se mantuvieron de pie hasta que no pudieron más y se derrumbaron sobre la tierra húmeda, manchándose con la misma. Ellas, delgadas, blancas, casi transparentes, con los cabellos largos, ensortijados y rubios y las sandalias de tacón puntilla y su aspecto de vírgenes extraídas de un espléndido cuadro manierista, terminaban muy a su pesar derrotadas, vencidas, ultrajadas por la fatiga. Y es así como habitualmente terminan las modelos que desfilan en París, en Milán o en Nueva York, al servicio de las grandes casas de moda del mundo, cuando el público se ha marchado, los micrófonos se han silenciado, los focos se han apagado, los fotógrafos se han ido y a las modelos no les queda más que un cansancio que les cala el alma y de las que no las libra ni siquiera la cocaína o el éxtasis.

Pero la relación de Beecroft con el mundo de la moda no termina en el paralelismo entre sus modelos y las modelos que utilizan los grandes modistos. Hay todavía otro aspecto que resulta tanto o más inquietante, aunque normalmente esté oculto a la mirada de los espectadores de sus performance y que solo puede inferirse de la sospechosa delgadez de sus modelos. Me refero a la bulimia, el desorden alimenticio que la artista padece desde la adolescencia, que la empuja a comer obsesivamente y que ella ha intentado dominar de dos maneras. La primera, mediante ejercicios extenuantes que, en ciertas temporadas, incluían nadar hasta cien veces la gran piscina de su casa; y la segunda, la realización de un diario que ella expuso como *The Book of Food* y en el cual, durante la década transcurrida entre 1983 y 1993, anotó compulsivamente las características y los detalles de cada bocado de comida que diariamente se llevó a la boca, junto con notas y observaciones sobre

14 Declaraciones incluidas en *Ana Mendieta: Fuego de Tierra* (1987), vídeo de Nereyda García-Ferraz, Branda Miller y Kate Horsfield.

15 La afirmación de Newton, así como las previamente citadas de la propia Beecroft y de su asistente, están recogidas en *Dare to bare. Interview of Verónica Beecroft*, realizada por Nick Johnstone y publicada en *The Guardian* de Londres, el 13 de marzo de 2005.

su estado de ánimo y las relaciones con su madre, en las que predominan tanto el sentimiento de culpa como su angustia e impotencia.

La bulimia, ese doble, ese anverso de la anorexia, no es solo la enfermedad profesional de las modelos, sino también de sus seguidoras, de sus fanes, de esas mujeres jóvenes y adolescentes de todo el mundo para quienes las modelos de moda, con su porte y sus medidas inhumanas, fantasmales –¿divinas proporciones?–, son un paradigma de belleza insuperable al que pretenden igualar sometándose, entre otras cosas, a unas dietas brutales. Y padeciendo los mismos sentimientos de culpa que padece Vanessa Beecroft cada vez que come más de lo que ella cree que debería comer.

Quizá tenga razón la historiadora del arte María Elena Buszek cuando afirma que la artista italiana es la imagen emblemática de la “tercera oleada” de la historia del arte feminista, por lo que “la ambivalencia de su obra” tiene de representativa la generación de mujeres que han “interiorizado los objetivos del feminismo” hasta un punto desconocido por la generación anterior y que sin embargo se irritan con lo que “perciben como restricciones del feminismo”¹⁶. Pero eso no impide advertir el componente de crueldad y hasta de sadismo que hay en sus performance, así como en el mundo de la alta costura, y al que están expuestos quienes –de acuerdo con la expresión que cité antes– son “víctimas de la moda”.

VII.

No obstante, si cabe la posibilidad de discutir si es válida o no la relación entre el sadismo y la belleza gélida de las modelos de moda que propongo, creo que no puede hacerse lo mismo con la relación entre la obra de Regina José Galindo y el masoquismo. Y no puede hacerse, es decir no puede discutirse, porque esa

16 “As Maria Elena Buszek, an art historian at the Kansas City Institute, explains: ‘Beecroft is the veritable poster – girl for our current, third wave of feminist art history. There’s an ambivalence in her works that is present in the work of many of her contemporaries, which is the result that has both internalised feminist goals more than any generation preceded it, and chafes against what it perceives as feminism’s restraints.’” Citada por Nick Johnstone en la entrevista referenciada en la nota anterior.

variante de la sexualidad se nos viene inevitablemente a la cabeza delante de un trabajo artístico como el suyo, cuya característica más notable consiste en que ella misma le infringe a su cuerpo los más duros agravios y castigos, tanto o más despiadados que las pruebas a las que se ha sometido Marina Abramovic. Así lo hizo durante la Bienal de Venecia de 2005, cuando se encerró en un cubículo situado en el Arsenal y, oculta al público, se dio ella misma 279 latigazos cuyos golpes sobre su propio cuerpo podían escucharse afuera gracias a un sistema de micrófonos y amplificadores. Y así lo hizo, ese mismo año, en la Prometeo Gallery de Milán, cuando, delante del público asistente a la apertura de su primera exposición individual en Italia, talló en su muslo izquierdo con una navaja la palabra PERRA. Y lo había hecho antes, en el 2000, cuando pidió que la metieran desnuda en una bolsa de plástico, lo ataran y la tiraran en uno de los basureros públicos de la Ciudad de Guatemala, donde ella nació hace apenas 31 años.

En todas estas acciones y en muchas otras más realizadas a lo largo de una carrera artística tan breve como intensa, ella ha expuesto su frágil juventud a pruebas tanto o más dolorosas que las que suelen infringirse los masoquistas. Solo que su intención no es la búsqueda de un placer que únicamente puede llegar de la mano de los golpes, las heridas y las humillaciones, sino que es la de mostrar que si quiere hacer algo no le queda más remedio que atormentar su propio cuerpo, ese cuerpo que es lo único que le queda¹⁷. Ese cuerpo de mujer joven, de poca estatura y muy delgada, con el cabello muy negro, que está tan indefenso y expuesto como el cuerpo del resto de las mujeres guatemaltecas de todos los tamaños, edades y condiciones sociales, con la notoria excepción de las mujeres de la clase dominante –aunque ni siquiera estas últimas están completamente a salvo–. De hecho,

17 “El cuerpo que Regina Galindo pone en escena es entonces, siempre, el de un individuo inclasificable jurídicamente, reducido a pura forma de vida, a la coyuntura del cuerpo o a la piel”, afirma Mario Scotini. Y añade, con intención de aclarar el sentido de esa reducción a la piel, la siguiente cita, traída de la novela *La piel*, de Curzio Malaparte: “... es la ciudad moderna, esta civilización sin Dios que obliga a los hombres a dar tanta importancia a la piel. Ahora solo la piel vale. La piel es lo único que existe seguro, tangible, imposible de negar. Es la única cosa que poseemos que es nuestra. La cosa más mortal que existe en el mundo”. Scotini, Mario. “Regina José Galindo. La repetición como forma de resistencia”. En: *Regina José Galindo, A.A.VV.* Albissola Marina: Vanillaedizioni, 2006, pp. 16-17

los latigazos que Galindo se propinó en la Bienal de Venecia fueron en memoria y homenaje a las 279 mujeres asesinadas ese mismo año en Guatemala. Asesinatos mayoritariamente impunes y que con frecuencia han sido agravados por prácticas tan macabras como las de atar un letrero con la palabra PERRA a unos cadáveres, que se arrojan a los basureros, en el ejercicio de una “limpieza social” que tiende a confundirse con la “limpieza étnica”, en un país donde la miseria y la impotencia política están claramente asociadas con la gama del colores más oscuros de la piel humana.

Estamos, en consecuencia, ante un masoquismo sui géneris, que no se deja encerrar en las definiciones y los conceptos elaborados por Kraft-Ebbing o Sigmund Freud y ni siquiera por la reelaboración de los mismos emprendida por Guilles Deleuze en su célebre prólogo de *La Venus de las pieles* de Sacher Masoch. Un masoquismo que, aunque evoca la tradición de martirio puesta en circulación por el cristianismo primitivo, tampoco puede reducirse a ella, aunque compartan el mismo sustrato, la misma condición humana extrema que lo justifica y explica. Y que no es otra que la reducción de los seres humanos a la condición de *homo sacer*, de hombre expulsado sin remedio del ámbito social y por ende del orden legal que solo lo registra como mera “excepción,” como ocurre con quienes están ahora mismo cautivos *sine die* en el campo de concentración de la base militar norteamericana de Guantánamo.¹⁸

Regina José Galindo no es para nada ajena a esa condición extrema, tal y como nos lo ha hecho saber con todas las acciones en las que ha dejado constancia de que no le queda más que su cuerpo porque su cuerpo está al alcance de la mano de los mismos que pueden infligir a los *homo sacer* de su tiempo, de *nuestro* tiempo, los mismos flagelos y las mismas terribles humillaciones a los que ella con su propia mano se infringe. Pero –repito–, ni aun así su gesta puede confundirse con la de los mártires del cristianismo primitivo, porque ella ni se inmola ni se

autoinmola en defensa de la fe de Cristo ni –en verdad– de ninguna otra fe ajena, sino que lo hace simplemente por hacer justicia. Esta diferencia crucial es algo que ha advertido agudamente Mario Scotini, cuyo ensayo “Regina José Galindo. La repetición como acción de resistencia”, empieza describiendo ¿Quién puede borrar las huellas?

El 23 de julio de 2003 en la Ciudad de Guatemala, realizó una performance en protesta por la decisión de la Corte Suprema de Justicia guatemalteca de autorizar la candidatura del general Efraín Ríos Montt, líder político de la extrema derecha que, como dictador, había promovido la guerra civil con una política de “tierra arrasada”. Ese día, Regina salió descalza de su taller, con una palangana llena de sangre entre las manos, dirigiéndose primero a la sede de la Corte Suprema de Justicia y desde allí a la sede del Palacio Nacional, la sede de la Presidencia del país. Ante el edificio de la Corte, mojó por primera vez sus pies en sangre y lo siguió haciendo cada vez que se secaba la sangre en sus pies, con el fin de garantizar que un rastro de huellas de sangre uniera, así fuera fugazmente, la sede del poder ejecutivo con la del poder judicial, poniendo en evidencia la complicidad de ambos en el encubrimiento de una política que bordeó el genocidio.

Scotini advierte la dimensión justiciera de esta performance y la pone de presente en los siguientes términos: “En efecto, la acción no denuncia solo la institución por aquellas cosas que mantiene en secreto, sino que se propone como una acción de justicia por fuera de la autoridad del Estado. Añade la propia memoria a la oficial, inaugura una forma de justicia directa que no acepta mediaciones”¹⁹. Justicia que por teatral no da lugar al ejercicio fatal de Ley del Talió; que por desesperada no puede confundirse con la diferida hasta el día del Juicio Final y que por a-legal o a-jurídica no concede nada a la iniquidad implícita en la subordinación de la Ley a la Razón de Estado.

18 La reflexión mas amplia y comprensiva sobre el concepto de *Homo sacer* y relación con la situación contemporánea se encuentra en: Giorgio Agamben. *Homo sacer. El poder soberano y la vida nuda*. Editorial Pre-Textos, Valencia, 2001.

19 Scotini. Ob. cit., p. 10.