

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires
Cátedra Historia del Arte Americano II (Latinoamericano)
Profesora Titular: Dra. Andrea Giunta
Profesora Adjunta: Dra. Cristina Rossi
Docentes Ayudantes:
 Lic. Pablo Fasce
 Lic. Agustín Díez Fischer
Jornadas de la Cátedra en Fundación Proa

**¡Limpiame sucio! Arte, cuerpo y biopolítica en
la performance de Galindo y Sandoval.**

Vanina Denegri
Lía Paola Grandoli Falomir
Susana Beatriz Nieto

Segundo Cuatrimestre de 2015

Introducción

Recorrer la muestra *Latinoamérica, Colección Daros* (Fundación PROA, 2015) es como entrar a un universo donde la realidad te golpea en la cara. Las distintas obras expuestas generan una inquietud en el espectador. Ellas tienen como temas principales conflictos políticos y sociales que fuerzan al debate ético e invita a la reflexión. Aquí no hay lugar para la contemplación, aunque el gran protagonista sea el cuerpo. Estas obras no muestran signos de belleza o de complacencia, sino que compelen al observador a experimentar una sensación de angustia e impotencia. Al transitar por las distintas salas, dos vídeos nos llaman la atención. Uno de ellos se encuentra escondido en un rincón de la segunda sala, marginado, como el tema que trata. El video muestra a un hombre que toma a un mugroso mendigo y con fuerza lo arrastra sobre una pared, dejando sobre ella las marcas de su suciedad. Una aberración ética y moral que choca al espectador. El otro video se encuentra a plena vista, no hay forma de evitarlo. Nos muestra a una frágil mujer desnuda siendo sometida a una cruel limpieza. Ambas escenas parecen ser las dos caras de un mismo conflicto. El tema central que las conecta es la utilización del cuerpo como medio expresivo y como soporte de la violencia y marginación social. El cuerpo se hace vehículo artístico y ya no se concibe como un cuerpo material y biológico, sino que es mostrado en su máxima vulnerabilidad, desgastado y violentado.

A partir de la comparación de dos obras, *Limpieza Social* (2006) de Regina José Galindo (n. 1974) y *Mugre* (1999-2004) de Rosemberg Sandoval (n. 1959), surgen varias preguntas para analizar: ¿Cómo estos dos artistas hacen uso del cuerpo para manifestar la violencia y la marginación social y qué implicancias tiene esta elección como medio o soporte? ¿Hasta qué punto el cuerpo es reflejo de las ideologías y relaciones de poder que se extienden por el tejido social? ¿De qué manera se ve afectada la obra a partir de la distancia que se establece entre el lugar de producción de la performance y el lugar de exhibición del registro visual?

Partiendo de estos interrogantes, marcamos tres ejes a desarrollar. El primero busca analizar las dos modalidades en que estos artistas utilizan el cuerpo, a partir de la encarnación del artista como cuerpo social y soporte del acto violento, o la utilización y el manejo de un otro-objeto. El segundo eje, en plena relación con el primero, reflexiona sobre el binomio limpieza-suciedad, que surge del título de ambas performances. Estos conceptos se relacionan con los procesos de delimitación de la biopolítica y los distintos juegos de poder que se ejercen sobre los cuerpos. Procesos que parten de la consigna de selección de aquellos cuerpos que son necesarios hacer vivir o dejar morir. Por último, se propone un análisis que contrapone el contenido de ambas obras con los lugares de producción y reproducción. En esta contraposición, se evidencian procesos de desplazamiento de realidades. La fuerza de denuncia social que toma la producción de la obra, que parte de una vivencia o historia particular del artista, se ve modificada, recontextualizada o atenuada, tanto por el lugar de realización de la performance como del espacio de exhibición.

Dos modalidades del uso del cuerpo en la performance contemporánea

En la obra *Limpieza Social* de Galindo, la artista se encuentra desnuda en un patio con una alta pared de piedra detrás de ella. Allí, un hombre vestido de negro la limpia con una hidrolavadora a presión y el agua fría golpea su cuerpo. El agresor manipula la manguera, moviéndose de un lado a otro y mojando a la mujer de arriba hacia abajo, sin parar, aplicando la violencia directamente sobre el cuerpo y evitando la cabeza de Galindo. Ella intenta defenderse en vano, tapándose con sus manos para que el agua no la golpee, trata de mantenerse en pie, pero se tambalea y se arrodilla, sin llegar a caer, resistiendo este humillante bautismo.

Según lo expresado por la artista (Galindo, 2015), esta performance refiere al método de limpieza utilizado para calmar a los manifestantes, o bien, para bañar a los recién ingresados a prisión. Pero también, nos remite a las formas de tortura utilizadas por las

dictaduras latinoamericanas, en donde los detenidos eran desnudados, mojados con agua fría, en duchas o con mangueras, y luego condenados a las descargas eléctricas, las cuales tenían mayor efecto que sobre el cuerpo seco. Además, el concepto de “limpieza social” está ligado a la limpieza política y racial o étnica, las cuales son concebidas como dinámicas de homogeneización de la población. La primera, se ejerce sobre sujetos que asumen una posición política que puede perjudicar el equilibrio del orden social, como pueden ser políticos, guerrilleros, estudiantes, intelectuales. La limpieza racial o étnica, fuertemente vinculada a la discriminación religiosa, se refiere a la expulsión de la población indeseable, tanto con la deportación o con el genocidio. Uno de los mayores ejemplos son los campos de concentración creados por el régimen nazi en la Segunda Guerra Mundial. Uno de los métodos de exterminio en estos campos está ligado a la obra de Galindo. Consistía en instalar duchas conectadas a bombas a presión, en regiones muy frías, bajo las cuales se obligaba a los prisioneros a entrar desnudos, para ser bañados con el agua helada hasta morir.

Por lo tanto, estos modos de homogeneización se fundamentan en el orden establecido a nivel social, racial, político, económico y cultural; en donde el grupo que entra en confrontación y no se somete a ese proceso de control y normalización, que restringe toda diversidad, es exterminado.

La artista guatemalteca forma parte de una generación que creció bajo el velo de una exacerbada violencia, justificada por una extrema derecha que, en su búsqueda por imponer el orden, recurrió a las matanzas, desapariciones y censuras. En este contexto, *Limpieza social* alude a la destrucción del grupo étnico Ixil, llevada a cabo por el gobierno militar del General Efraín Ríos Montt, quien llegó al poder tras un golpe de Estado en 1982, siendo derrocado en 1983. Bajo su mandato el ejército atacó a poblaciones, en su mayoría del grupo Ixil de ascendencia maya, por considerar que apoyaron a las fuerzas guerrilleras contrarias a su gobierno. Implementó planes militares que incluyeron matanzas, desplazamientos masivos, desapariciones, violaciones sistemáticas a mujeres y niñas, torturas, traslado de niños,

privación de suministros básicos y bombardeos, lo que conllevó a la destrucción del grupo étnico.

No obstante estas degradaciones, los sobrevivientes asisten a la desidia de la justicia guatemalteca. En 2013, Ríos Montt fue juzgado y condenado a ochenta años de prisión por crímenes de genocidio. Sin embargo luego de unos meses, tras el amparo de su defensa, la sentencia se dejó sin efecto (FIDH, 2013).

La otra obra que será eje de nuestro análisis es *Mugre* de Sandoval. El registro performático comienza con un plano general de una avenida por donde circulan autos, se enfoca a un hombre con atuendo blanco, que es el artista, conversando con otro vestido de negro. Sandoval toma al hombre, alzándolo y llevándolo sobre su espalda, luego se descalza para iniciar así su procesión con este cuerpo inerte. Cuando se acercan a la cámara, se puede ver que el hombre de negro es un marginado social quien, en una actitud pasiva, no opone resistencia. La filmación enfoca un cartel sobre una puerta donde es posible leer “Sala de exposiciones”, para luego mostrar una escalera que conduce a un subsuelo. El artista desciende llevando el cuerpo del mendigo, la visión de la cámara se confunde con la que tiene el artista al llegar a la sala subterránea. Ingresan a la institución, en ningún momento el indigente toca con sus pies el piso. Al entrar en la sala, Sandoval refriega violentamente, y de una sola vez, el cuerpo mugroso del mendigo sobre uno de los muros blancos e immaculados de la institución, dejando así exhibidas como obra las marcas de suciedad de este hombre. El artista ejercerá esta acción con fuerza, a través de su cuerpo joven y saludable, mientras que el marginado social se presenta como un cuerpo débil, sin fuerza e incluso sin vida. Luego Sandoval deposita al hombre de la calle sobre una plataforma blanca, vacía, sobre la cual también lo arrastra. Lo toma de las piernas y enérgicamente comienza a frotarlo sobre la superficie en distintas direcciones, dejando también las huellas de su suciedad. Una vez que termina, lo ayuda a levantarse y los dos hombres salen de la sala, caminando juntos, como pares. La cámara enfoca la huella del marginado, la mugre social de color terroso, luego

muestra las espaldas de ambos que suben las escaleras y desaparecen. La acción terminó, por lo tanto la cámara no los sigue, pero enfoca dentro de la sala a unos pocos testigos: los espectadores de la performance. Para ellos, como para nosotros, el tormento finalizó y el momento de reflexión comienza.

Sandoval es colombiano, el menor de catorce hermanos, hijo de campesinos desplazados y amenazados por el Estado. En los últimos veinte años, en su país se ha instalado la decadencia, la amenaza y el terror. El miedo y la miseria se han extendido entre los campesinos despojados salvajemente de sus tierras por los soldados y entre los habitantes de la ciudad que son considerados desechables por la sociedad, como la gente que vive en la calle, los criminales, los trabajadores sexuales, los mendigos. Vinculándose así con la temática de la obra de Galindo, se limpia lo que es considerado mugroso.

Esta higienización se manifiesta en la erradicación de aquellos grupos, portadores de la supuesta identidad nociva y peligrosa, de determinado espacio urbano y también se revela en sus desapariciones y homicidios, provocados por las fuerzas estatales y paramilitares, quienes se proponen disciplinar y controlar a la sociedad. Así mismo, este método de limpieza se ve reforzado desde el gobierno bajo planes de ordenamiento urbanístico y arquitectónico, de saneamiento y embellecimiento de ciudades, a partir de un ideal estético y moderno que permita alcanzar el anhelado progreso civilizatorio, perpetuando y desplazando las problemáticas sociales.

Teniendo en cuenta este contexto, vemos en *Mugre* cómo el artista recorre las calles colombianas, tomando las vidas marginadas, llevándolas al museo, exhibiéndolas como obra y representándolas como mugrosas.

El origen de *Mugre* surge de un proyecto de 1980, el cual no llegó a realizarse por razones de seguridad. Consistía en arrastrar el cadáver de un preso político sobre la Plaza de Bolívar de Bogotá. La idea era que el asfalto fuera “devorando” el cuerpo a medida que el artista lo iba arrastrando. Esta idea reapareció en 1999 cuando conoció a Oswaldo Narváez,

un indigente que vivía en las calles colombianas y comía a deshoras lo que encontraba en la basura. Sandoval lo visitaba en sus escondites y le llevaba alimento, tenía la intención de hacerse su amigo. Así entablaron una relación a lo largo de tres meses, hasta la temprana muerte del joven a sus 27 años (Cruz Hoyos, 2009). En ese mismo año, en la ciudad de Cali, Colombia, se llevó a cabo la *III Jornada de Performance*, donde el artista realizó su obra. Unos meses antes le había propuesto a Oswaldo ser el protagonista de esta acción performática, estableciendo así un pacto, en donde él lo alimentaba por esos días a cambio de la utilización de su cuerpo en la teatralización del relato.¹

Analizando ambas performances se evidencia que estos dos artistas utilizan el cuerpo de modos distintos. Mientras que en la primera, la mujer que encarna al cuerpo social es la misma artista, quien pasa a ser el medio expresivo; en la segunda, el artista establece un contrato con el indigente, para que sea protagonista de su obra, utilizando su cuerpo como un despojo social. Si bien el artista está imbricado en la representación, es él quien hace uso y abuso del cuerpo del mendigo, ejerciendo el poder sobre el otro, expresando así la relación de sujeto-objeto a la que la sociedad lo somete. En esta obra, el indigente es un objeto, Sandoval utiliza y posee su cuerpo como un pincel con el cual realiza su obra, siendo esta la huella de su humanidad. Esto último nos remite a las *Antropometrías* (1960) de Yves Klein, grandes performances voyeristas en las que usaba mujeres desnudas y que, a modo de director de orquesta, las hacía moverse y danzar sobre los lienzos blancos como si fueran grandes pinceles humanos. Sin embargo, la obra de Sandoval se dirige en un sentido diferente, busca al público en la sorpresa, intenta desorientarlo y dislocarlo, no le anuncia la performance como un gran espectáculo y su medio no es una sensual mujer desnuda, una afrodita encarnada, sino que es todo lo contrario, el ser humano desechado por la sociedad.

¹ Analizamos como performance específicamente la primera versión del año 1999, realizada en la *III Jornada de Performance* en la Tertulia, Cali. De la cual hablan las fuentes de Santiago Cruz Hoyos. El video expuesto en PROA y perteneciente a la Colección Daros data del 2004, donde el protagonista no es Oswaldo Narváez, quien para esa fecha ya había fallecido.

Ambas obras generan un choque emocional, sin embargo, mientras el cuerpo de Galindo se vuelve un reflejo de los otros cuerpos violentados social y políticamente; en la obra de Sandoval, más allá de la crítica social e institucional, no hay una identificación con el cuerpo del mendigo, ya que este es un cuerpo extraño, sucio, una alteridad descentrada del sujeto, cuya sola presencia produce estupor y rechazo.

El cuerpo de la artista en *Limpieza social* aparece solo frente a la cámara, encarnando lo que se debe limpiar. Se hace presente a través del desnudo, pero se lo higieniza, se lo invisibiliza, se lo silencia y se reprimen sus manifestaciones fisiológicas. El cuerpo de Galindo *es* un cuerpo, que se relaciona con el poder a través de la distancia que ejerce el chorro de agua de la manguera a presión, que separa a la víctima del victimario. En cambio, el cuerpo de Sandoval *posee* a otro cuerpo, ejerce la violencia sobre Oswaldo a través del contacto físico, entra con él a la sala de exhibición, llevándolo alzado al hombro como un cuerpo presente. Haciendo visible su mugre, su mal olor, su sudor, su mal aliento, rompiendo los “buenos modales”, mostrando lo que la sociedad quiere suprimir, a través de la limpieza social y la cultura de la higiene.

Siguiendo a David Le Bretón, en las acciones diarias del hombre “el cuerpo se vuelve invisible, ritualmente borrado por la repetición incansable de la misma situación y la familiaridad de las percepciones sensoriales” (2002:93). Pero son los momentos de placer, y sobre todo los de dolor los que nos recuerdan que somos seres corporales.

Sandoval nos muestra el cuerpo humano con sus manifestaciones fisiológicas, antes de ser limpiado; y su relación cuerpo a cuerpo con el mendigo se contrapone a lo que Le Bretón denomina “borramiento ritualizado del cuerpo” (2002:122). Para el autor, este borramiento se manifiesta a través del distanciamiento con los otros cuerpos en ritos de evitamiento —es decir, no tocar al otro salvo en circunstancias precisas, como en relaciones amorosas—, o a partir de reglas de contacto físico —por ejemplo, aquellas que regulan la distancia entre los cuerpos en la interacción, como dar la mano (Le Bretón, 2002:122).

En la sociedad actual, el cuerpo desnudo genera incomodidad, como también lo hace el cuerpo sucio y con mal olor; bajo la égida de la limpieza nos distanciamos no solo de los otros cuerpos, sino también de nuestra animalidad (Le Bretón, 2002:131). Sin embargo, ambos artistas permiten, bajo estas obras, acercarnos a lo animal del hombre y develar la estrategia de los valores higiénicos.

El cuerpo de Sandoval vestido de un blanco etéreo contrasta con el cuerpo ennegrecido del mendigo, quien desentona con el espacio blanco y prístino de la sala de exposición, poniendo de manifiesto la huella de la marginalización social, pero también denunciando aquello que valoramos como arte. Hay subversión y denuncia hacia la institución y hacia el espectador que observa algo tan marginal como artístico.

Para finalizar esta parte del análisis, se considera la mirada como el sentido hegemónico de la modernidad (Le Bretón, 2002:101). La mirada se apodera de la cara del otro y obliga a llegar a una conclusión sobre su intimidad. Asimismo, el rostro es esencial a la identidad, somos a partir de un cuerpo y de un rostro que nos identifica, nos presenta como sujetos singulares. En ambas obras el rostro no aparece en primer plano debido a que la encarnación y representación es de un cuerpo colectivo, no individual. Sin embargo, se enfoca contadas veces el rostro de la artista, que mira hacia abajo, siendo sometida no mira a su agresor. Percibimos gestos de dolor, expresiones de sufrimiento y debilidad, que nos permiten sentir empatía e identificarnos con ella; Sin embargo no percibimos esto en Sandoval ni en el indigente. El artista actúa como autómatas y su rostro solo se enfoca al comienzo de la obra, cuando entra a la sala, mientras que el rostro de Oswaldo nunca se muestra, es invisible, se desintegra en la suciedad, podemos decir que no tiene rostro porque no existe.

Limpieza y suciedad. El cuerpo como encarnación de las relaciones del biopoder

Los postulados que utiliza la biopolítica son apropiados al momento de realizar un análisis de las obras *Limpieza social* y *Mugre*. Bajo estos conceptos, como ya ha señalado

Andrea Giunta (2010:15-16), se han abierto nuevas perspectivas para comprender diversas manifestaciones artísticas de la escena contemporánea.

Michel Foucault es quien utiliza el término de biopolítica en los años setenta y, aunque es difícil poder dar una definición abarcadora de este concepto heterogéneo, se puede definir como un control y administración a nivel político de los ciclos biológicos de los cuerpos, como también una racionalización de los modos de “hacer vivir” o “dejar morir”, lo cual produce una desarticulación de los ciclos naturales (Giorgi, 2014:18). Las preguntas que surgen en consecuencia como ejes fundamentales de la biopolítica son: ¿qué vidas merecen ser seleccionadas para vivir? ¿Cuáles deben ser abandonadas para su posterior muerte? Estas tomas de decisión comprenden formas de nacer, reproducirse, curarse, enfermarse, lo cual genera asimetrías y, por lo tanto, también focos de tensión en el interior de las sociedades actuales.

Gabriel Giorgi (2014:12) señala que lo animal en oposición a lo humano establecía un límite muy preciso dentro de la cultura. En la actualidad lo animal empieza a transgredir esas fronteras y genera nuevos sentidos y ordenamientos, desdibujando lo que separaba al animal del ser humano; esto implica un nuevo posicionamiento de las biopolíticas que responden a establecer distinciones entre las vidas a proteger y las vidas a abandonar. Giorgi afirma lo siguiente: “el animal ilumina un territorio clave para pensar esas distribuciones y esas contraposiciones en la medida en que condensa la *vida eliminable* o *sacrificable*” (2014:15-16).

Los conceptos de mugre y limpieza social, utilizados para nombrar las obras de Sandoval y Galindo respectivamente, sirven como categorías para poner en evidencia esa zona de cruce de sentido entre lo humano y lo animal, en donde se pierde la especificidad de la vida humana. Al marginado que vive en la suciedad se lo ignora, se lo *elimina*, o se lo limpia y se lo reintegra a la sociedad, pero transformado según las pautas establecidas por el poder. En la performance de Sandoval, la mugre de la ropa que impregna el cuerpo del

mendigo es la pauta de la pertenencia a la categoría de lo indeseable, al despojo. En cambio, dentro de la lógica de la biopolítica, el artista pertenece a los que merecen vivir. Sandoval, al cargar al mendigo sobre su espalda, ejerce un determinado poder sobre ese cuerpo anónimo, difícil de ser considerado una persona. El mismo marginado es utilizado como herramienta por el artista y en consecuencia se deshumaniza y se convierte en un objeto. Con el fin de llevar a cabo la obra, Sandoval establece un contrato previo con el indigente para realizar la acción y es en ese mismo instante, que su cuerpo se inscribe en otra categoría, pasa a ser una mercancía, un objeto de intercambio dentro de la lógica capitalista. Este procedimiento recuerda a *La familia obrera* (1968) de Oscar Bony en *Experiencias '68* del Instituto Di Tella. Él también había llegado a un acuerdo con una familia compuesta por el padre de profesión matricero, su esposa e hijo, para que se ubicaran sobre un pedestal mientras duraba la muestra. Lo más importante de la obra era el cartel que el artista había colocado en la plataforma, en el cual se explicaba que el obrero recibía el doble de salario por permanecer allí sin realizar el trabajo al que estaba acostumbrado (Herrera, 1997).

Santiago Sierra es un artista español que también contrata obreros, pero por un pago mínimo para llevar a cabo sus obras. Si el trabajo es útil o inútil no cuenta, lo mismo que en *La familia obrera*, lo que importa es la compensación recibida por el tiempo dado. El mercado laboral actual responde a las relaciones de poder del mundo globalizado, caracterizado tanto por una precariedad en las tareas realizadas, como también por las terribles condiciones de vida de los grupos arrojados a la periferia. Las obras de Sierra replican la feroz violencia a la que están sometidos los que no merecen ser salvados, no hay un tamiz por el cual los marginados puedan exponer sus penurias. Un ejemplo a citar es la performance *Línea de 250 cm tatuada sobre 6 personas remuneradas* (1999), realizada en el Espacio Aglutinador en La Habana. Por una retribución escasa, hombres de piel oscura fueron tatuados sobre sus espaldas como muestra de un descarnado sometimiento para poder subsistir.

No obstante, la obra de Sandoval puede analizarse desde un punto de vista más esperanzador, dentro de lo que Foucault denomina “relaciones de poder estratégicas” (Lazzarato, 2000). Son las acciones que se desarrollan en la vida cotidiana, “juegos de poder infinitesimales, móviles, reversibles, inestables” que tienen como objetivo “conducir los comportamientos de los otros” (Lazzarato, 2000). En estas relaciones, los sujetos intervinientes se consideran en principio libres y, en ese ámbito, es donde se hallan las fuerzas de resistencia, en las cuales la creación es el principio transformador. En este caso, el límite del poder es el mismo cuerpo del mendigo en el que se encuentra latente la resistencia.

Maurizio Lazzarato explica otro concepto de Foucault en cuanto a las relaciones de poder: las “técnicas de gobierno” (2000). Ellas juegan un rol importante para lograr una mayor libertad y flexibilidad en los manejos de poder y evitar un “estado de dominación” (Lazzarato, 2000). El desarrollo de la performance transcurre dentro de un ámbito institucionalizado, el del museo o galería. Es en la institución arte donde se dan las condiciones de un proceso creativo para modificar la relación de poder ejercida sobre el otro. A través de esa experiencia allí vivida, el artista y el indigente salen caminando juntos de la galería subterránea y la cámara enfoca las espaldas ambos, quienes han establecido una nueva relación.

La obra de Galindo, *Limpieza social*, exhibe la otra cara de este proceso de exclusión en las sociedades actuales. En la Edad Media la limpieza estaba en relación con lo visible, el cuerpo oculto bajo las vestiduras permanecía sucio, mientras que el rostro y las manos, es decir lo que quedaba a la vista del otro, se mantenía higienizado (Vigarello, 1991:66-69). La suciedad permanecía escondida en lo íntimo del cuerpo, se ocultaba lo indeseable y se convivía con el propio hedor, mientras que la limpieza de las zonas visibles era lo que permitía el nexo con el mundo, en una apariencia de orden y pulcritud. Si buscamos el significado de limpiar en un diccionario del año 1783, la misma palabra tiene distintas acepciones: “purificar y hacer limpia alguna cosa, separando y quitando de ello lo inmundo y

sucio” (R.A.E., 1783:598). Sin embargo, el sentido del verbo limpiar también era “desterrar, perseguir y echar a algunos de la parte en que hacen daño, como limpiar la república de holgazanes, el mar de corsarios, etc.” (R.A.E., 1783:598). Esta última definición lleva implícita una purga social, eliminar los elementos no aptos para el desarrollo de una sociedad. Pero en la actualidad, lo que se excluye ya no son los holgazanes, ni los piratas, sino que hay una fuerte regulación en función de un esquema de biopoder, de maximización de esas fuerzas producidas por los cuerpos. El binomio limpieza y suciedad es una figura retórica que sirve para denunciar estas exclusiones y las distintas relaciones de poder que se establecen dentro del marco de la biopolítica.

En la obra de Galindo, el concepto de Foucault de “relaciones de dominación” se hace presente (Lazzarato, 2000). A diferencia del mendigo de Sandoval, la artista en esta performance no tiene garantizado un mínimo de libertad para resistir el poder al que es sometida; la relación con quien la castiga y la limpia de toda inmundicia es de total asimetría. Por lo tanto, no existe ninguna posibilidad de realizar una acción creativa para revertir esa situación. La performance analizada es parte de la poética de la artista guatemalteca, que expresa las denuncias de violencia social y de género a través de su propio cuerpo. En su país se han perpetrado durante años genocidios encubiertos por el mismo Estado y en especial contra las mujeres indígenas, allí las técnicas gubernamentales evidencian un fracaso en las estrategias de regulación de las relaciones de poder. En esta acción, el agua arrojada sobre el cuerpo flagelado de la mujer ya no cumple un rol purificador, sino que se convierte en una herramienta de castigo, de sometimiento, que sirve para quitar cualquier residuo de suciedad social. En la época de la conquista española en América, la religión era una herramienta poderosa para subordinar a las poblaciones indígenas y extirpar sus propios cultos. El baño bautismal, utilizado como método de evangelización, permitía a través del agua redimir los pecados y purificar el cuerpo y el alma. Pero para la gesta evangelizadora, este sacramento se convertía además, en una forma de conquista despiadada hacia las poblaciones indígenas, en

donde quedaban abolidas las propias creencias consideradas como amenaza y blasfemia. Este rito católico entendido como un acto civilizador era al mismo tiempo un acto de exterminio.

En el caso de la obra de Galindo, en ese humillante gesto bautismal, el cuerpo desnudo ya no tiene posibilidades de defenderse y retomando los conceptos de biopolítica, se puede percibir allí un borramiento de lo humano en favor de lo que distingue a lo animal: una vida plausible de ser *sacrificable*.

Contextos y desplazamiento de realidades

Como último eje, se pueden analizar estas producciones a partir de su contenido y la relación que se establece con el lugar de exhibición. Ambas obras están cargadas de una violencia manifiesta que hace referencia a la violencia pública, a la violencia social. Como ya fue analizado en los apartados anteriores, en la obra de Galindo, la artista se encarna en un cuerpo social que es soporte de técnicas represivas y de higiene carcelaria. Sandoval, por su parte, utiliza el cuerpo de un indigente como medio expresivo, para evidenciar de este modo los procesos de marginación social, los cuales también implican un modo de violencia hacia un otro. Por lo tanto, ambas obras contienen una fuerte denuncia social y están pensadas para producir un efecto en el espectador. Sin embargo, se podría analizar cómo el contexto de producción de la performance y de la reproducción posterior del documento visual afectan al contenido de las obras.

La performance de Galindo fue realizada en el marco de la muestra titulada *Il Potere delle Donne* (El poder de la mujer, 2006), en el patio interno de la Galleria Civica di Trento, Italia. Allí se filmó el video de la performance que actualmente forma parte de la Colección Daros Latinoamérica. En el contexto de realización de la performance, la obra podría adquirir una significación que se ajusta perfectamente con la temática de la muestra. La artista, como encarnación de divinidad greco-romana y símbolo de belleza, es azotada con la fuerza inquebrantable del agua fría proveniente de la manguera a presión manipulada por un

voluntario masculino. La lectura podría dirigirse hacia la resistencia del cuerpo femenino en el acto de violentación-violación, el cual adquiere una magnitud erótica: solo el cuerpo desnudo es infligido por la presión fálica del agua, dejando su rostro seco entre el gesto de dolor y placer orgásmico. Desde esta perspectiva, la obra nos hablaría de la violencia de género —en la ambivalencia de una mirada degenerada y machista del mismo—, demostrando el poder del cuerpo-género femenino, ya que la artista nunca es vencida por la fuerza del agua. Sin embargo en lecturas posteriores, y como se indica en la web de la artista (Galindo, 2015), lo que Galindo realmente busca es la encarnación de ella misma en un cuerpo colectivo, el cual hace resistencia a los métodos de represión y de limpieza de los marginados sociales. Este contenido de denuncia social adquiere mayor significación cuando el registro en video es expuesto bajo una dirección curatorial que conecta la obra con otras a través del diálogo del cuerpo como soporte de la violencia y marginación social, como sucede por ejemplo en la muestra *Latinoamérica, Colección Daros* (Fundación PROA, 2015).

Esta traslación de contenido se produce a la par del desplazamiento del medio y lugar expositivo. Cecilia Iida (2009) analiza dos obras de Galindo presentadas en contextos de bienales, dando cuenta de un desplazamiento similar. Cuando la performance es realizada dentro de un marco curatorial, la obra tiende a asimilarse bajo un guion específico. Mientras que la fuerza de su realización como manifestación de un conflicto social, inherente al contexto particular de la artista, es atenuado y reconfigurado. La autora rescata la noción de “trasplante artificial” (Iida, 2009:41) de Valeria González, denotando la imposibilidad de traducir las realidades específicas de las cuales tratan las obras, en las nuevas circunstancias de producción y circulación. Lo mismo ocurre con la reproducción del registro, si bien puede destacarse su carga social al contextualizarla con otras obras, la realidad de la cual parte Galindo, esa Guatemala conflictiva caracterizada por la violencia cotidiana, se escapa para convertirse en una temática universal y global.

En la obra de Sandoval ocurre un mecanismo parecido. El artista hace mayor hincapié en la performance como teatralización y espectacularización del hecho artístico. En *Mugre*, trabaja desde la dislocación del espectador, lo enfrenta en un momento de desconcierto. Sandoval inicia su performance en un lugar público, para luego entrar en el espacio cerrado de la sala de exposición del Museo de Arte Moderno La Tertulia de Cali. El artista toma al indigente en la calle, una acción no anunciada que deja perplejo al transeúnte ocasional, lo alza y lo conduce al interior del salón, donde comienza a dibujar en la prístina pared blanca, utilizando como material pictórico la mugre del marginado. La violencia en la obra es más sutil, menos explícita, se encuentra atenuada por la teatralización, pero se evidencia en el manejo indiscriminado que hace el artista del cuerpo-objeto que, como ya fue analizado, es metáfora de la manipulación que la sociedad hace del indigente y marginado social.

Se podría discutir cuál es la “obra de arte” en la performance tanto de Galindo como de Sandoval. A partir de la acción del artista colombiano, quedan expuestas como obra las marcas realizadas con la suciedad del indigente, luego sobrevive la documentación del hecho artístico, la cual tiene en sí una fuerte carga narrativa. La filmación de esta acción se hace con una cámara en mano que va siguiendo el recorrido del artista y el mendigo. Todo el proceso artístico se filma en una escena continua, quien maneja la cámara se desplaza a la par de los protagonistas y va centrando la mirada en la acción. El movimiento, el enfoque y desenfoque, hacen que cámara y espectador se vuelvan uno, hay una simbiosis entre ambos, involucrando, de este modo, al espectador del video con la acción performática.

En el análisis de desplazamientos de realidades, se observa que la obra de Sandoval es más contundente en su significado. La temática que engloba la *III Jornada de Performance* se refiere a la ciudad, por lo tanto su denuncia, que es más radical, encaja en la consigna y no se ve atenuada por el contexto de realización de la acción. Pero, si se toma el archivo audiovisual que sobrevive y es expuesto como obra, se puede observar el mismo desplazamiento de realidades que ocurría en la performance de Galindo. Al vincularse la reproducción con otras

obras bajo un guion curatorial, esta se ve modificada en su discurso por su recontextualización. Es asimilada en una nueva temática, en diálogo con otras obras, perdiéndose el conflicto del cual emerge: las paradojas sociales que marcaron la vida del artista colombiano.

Sin embargo, se puede explotar un poco más el concepto de “trasplante artificial” (Iida, 2009:41). Mientras en la obra de Galindo el cambio se da en el contenido, en relación a los lugares de producción y reproducción; en la obra de Sandoval, lo que se pierde en la documentación de la performance tiene más relación con su materialidad. El artista elige como materia pictórica la suciedad del indigente, su “mugre”, compuesta de sudor, orín y excremento. La elección no es inocente. Sandoval irrumpe en el espacio de exhibición para invadir en la moral del espectador: con lo visual no alcanza, necesita de otros sentidos como el tacto o el olor. En la obra del artista colombiano el sentimiento de “trasplante artificial” (Iida, 2009:41) es menos evidente, su contenido continúa impactando al espectador y sigue provocando una denuncia. Aunque hay un desplazamiento de realidades, ni la temática del contexto de realización de la performance, ni el guion curatorial en el que se inscribe su reproducción audiovisual, modifican de forma contundente el significado de la obra. Sin embargo, en la transposición de soportes, la performance de Sandoval se ve modificada al no poder captar en el nuevo medio todos los efectos sensoriales. Por lo tanto, en la obra del artista colombiano se produce una pérdida cualitativa que modifica la eficacia de la reproducción. El video ya que no puede impartirle al espectador todos los efectos de sentido originados en la performance. En consecuencia, la obra se vuelve más neutral.

Conclusión

Las obras seleccionadas sirven para armar un recorrido de análisis que, a través del cuerpo, permite visualizar distintos aspectos sobre una misma situación: la violencia y marginación social. El cuerpo es el mapa donde todas estas cuestiones tienen lugar. Es el

soporte de los actos de violencia, el espacio de simbolización de las relaciones de poder, de los actuales mecanismos de diferenciación social que contraponen lo limpio y lo sucio.

La elección del título para el ensayo no es inocente, permite tomar una posición. Resalta este binomio de limpieza y suciedad, haciendo referencia a esos carteles escritos con los dedos en los autos, denunciando a su dueño que se haga cargo de limpiarlo. En este sentido, el sucio no es el auto en sí mismo, sino aquel responsable de su limpieza. El imperativo en *¡Limpiame sucio!* invita a pensar cómo se intercambian estos roles. Las obras tienen una carga social que, con distintos grados de provocación, buscan hacer reflexionar al espectador. Son en sí una denuncia para hacerle despertar su conciencia y evidenciar su coparticipación en el proceso de marginación social.

Ambas performance fueron acciones realizadas en un momento y contexto determinados, hoy sobreviven las documentaciones que se exhiben como obras independientes de su escenario primigenio. En la relación entre el contenido de denuncia social, el lugar de producción de la performance y de exhibición posterior del registro audiovisual, hay un cambio de efectividad, el contenido adquiere una tendencia más global y se neutraliza. Pero, lo que podría catalogarse de pérdida, tiene su ganancia en que permite a ambas obras seguir circulando y creando puntos de discusión. Tal vez resulten menos contundentes, menos vívidas, pero no por ello pierden su eficacia, sea emocional, ética o moral.

BIBLIOGRAFIA

- CRUZ HOYOS, Santiago
 2009 «Rosemberg Sandoval sigue con el puñal en la mano», *El País* [on line], mayo, [citado el 13-09-2015], disponible en: <http://www.rosebergsandoval.com/entrevistas-interviews/santiago_cruz_hoyos.html>
- FIDH
 2013 «Genocidio en Guatemala: Ríos Montt culpable», *FIDH* [on line], julio, N°613e [citado el 26-09-2015], disponible en: <<https://www.fidh.org/es/americas/guatemala/anulacion-de-la-condena-al-general-rios-montt-la-fidh-solicita-a-la-corte-13809>>
- GALINDO, Regina José
 2015 *Regina José Galindo* [on line], [citado: 26-09-2015], disponible en: <<http://www.reginajosegalindo.com/>>
- GIORGI, Gabriel
 2014 «Introducción», en *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna, pp. 11-43.
- GIUNTA, Andrea
 2010 «Biopolítica», en *Objetos mutantes. Sobre arte contemporáneo*, Santiago de Chile: Palinodia. pp. 7-28.
- HERNÁNDEZ, Aline
 2013 «A veces, la crítica se vuelve legible en el plano de lo inteligible. Limpieza social de Regina José Galindo», *Registromx* [on line], septiembre, [citado: 13-09-2015], disponible en: <<http://registromx.net/ws/?p=3370>>
- HERRERA, María José
 1993 «Arte y realidad: “la familia obrera” como ready-made», *Arte y Poder. V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires: CAIA-FFyL-UBA, pp. 174-182.
- IIDA, Cecilia
 2009 «Reflexiones sobre los activismos artísticos y políticos latinoamericanos en el campo global», *Ramona* [on line], N° 95: 39-44, [citado: 13-09-2015], disponible en: <http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH56de/b0e701e7.dir/r95_39nota.pdf>
- LAZZARATO, Maurizio
 (2000) «Del biopoder a la biopolítica», *Multitudes* [on line], n° 1, [citado: 13-09-2015], disponible en: <<http://www.multitudes.net/Del-biopoder-a-la-biopolitica/>>
- LE BRETON, David
 2002 *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- R.A.E.
 1783 *Diccionario de la lengua castellana* [on line], [citado el 13-09-2015], disponible en: <[http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtile?cmd=Lema&sec=1.3.0.0.0.0.](http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtile?cmd=Lema&sec=1.3.0.0.0.)>
- SCHMELZ, Itala
 1996 «Santiago Sierra», en BASUALDO, Carlos (Ed.), *Los usos de la imagen. Fotografía, film y video en la Colección Jumex*, Buenos Aires: Espacio Fundación Telefónica - Malba, 2004: 275-279.
- VIGARELLO, Georges
 1991 *Lo limpio y lo sucio. La higiene del cuerpo desde la Edad Media*, Madrid: Alianza Editorial.

CORPUS DE OBRAS

GALINDO, Regina José

2006 *Limpieza Social*, video monocanal, sonoro, color, 1:55 min, Performance realizada el 10 de marzo de 2006 en el patio de la Galeria Civica d'Arte Contemporanea, Trento, Italia, Zürich: Daros Latinamerica Collection

SANDOVAL, Rosemberg

1999-2004 *Mugre*, video monocanal, sonoro, color, 5:03 min, Performance realizada en La Tertulia, Cali, Colombia, 2004, Zürich: Daros Latinamerica Collection