

Escena del vídeo *No perdemos nada con nacer*, de Regina José Galindo.

Lo que puede un cuerpo

Regina José Galindo

Piel de gallina
CAAM. Los Balcones, 11
Las Palmas de Gran Canaria
Hasta el 3 de noviembre

Por Mariano de Santa Ana

EN UNA DE SUS ACCIONES más conocidas, *¿Quién puede borrar las huellas?* (2003), Regina José Galindo camina por la ciudad de Guatemala desde la Corte de Constitucionalidad hasta el Palacio Nacional. Descalza, porta en las manos un cuenco con sangre humana en el que sumerge los pies para dejar una impronta perturbadora en el espacio público. Así sale al paso de la aceptación de la candidatura presidencial de Efraín Ríos Montt, dictador de la República entre 1982 y 1983, e instigador de la operación de exterminio contra los indígenas mayas. Casualidad o no, la presencia de la pieza en esta exposición tiene lugar poco después de que la Corte de Constitucionalidad anulara la condena por los delitos de genocidio y lesa humanidad contra el octogenario tirano.

Si el contexto en el que opera un artista resulta más o menos relevante, en el de Galindo es central. Guatemala, donde nació en 1974, es un país marcado por la guerra civil (1960-1996), el terrorismo de Estado y tiene la tasa de feminicidios más alta del mundo. En esta atmósfera de impunidad, miedo y silencio, la artista irrumpe en los noventa para confrontar el trauma colectivo. Opera con arrojo, pero también con inteligencia. Sabe que el arte es una *acción restringida*, con una incidencia política testimonial, y que ha de sortear la trampa de reducir la memoria a mera ilustración, que debe convertirla en

imagen dialéctica. En la *videoperformance* *No perdemos nada con nacer* (2000), metida dentro de una bolsa transparente, se hace depositar en el basurero municipal de Guatemala, donde los husmeadores la ignoran, acostumbrados a toparse con despojos humanos. En el envés del aserto de Heráclito, “los cuerpos muertos han de desecharse con mayor motivo que el estiércol”, Galindo evoca a los desaparecidos, doblemente negados: negada su historia mediante el secuestro y negada su muerte mediante el escamoteo de su cadáver.

Otra de las piezas, *Joroba* (2010), muestra a un hombre que vaga por un poblado con un ataúd a la espalda. Tal vez haya en ella un guiño a *Entreacto*, de René Clair, a la secuencia del carro fúnebre que circula por París tirado por un camello. Al fin y al cabo Galindo no muestra angustia de las influencias. Al contrario, visibiliza la huella de predecesores como Chris Burden, Gina Pane o Ana Mendieta, determinantes en su automortificación del cuerpo como ampliación de la experiencia. Todos ellos planean sobre otras piezas de esta exposición como *Mientras ellos siguen libres* (2007), en la que Galindo, embarazada de ocho meses, se ata con las piernas separadas a una cama con cordones umbilicales para traer al presente las violaciones masivas de indígenas embarazadas durante la guerra. De cualquier modo, su obra no es meramente recuperativa. Su violencia corporal se concreta en un contexto en el que la intimidación de los aparatos del Estado provoca el repliegue del trauma colectivo al ámbito de la consciencia individual. Y, como dice el antropólogo Michael Tausig, “cuando la palabra oficial contradice tan extraordinariamente a la realidad, y así crea temor, el realismo mágico adquiere su forma marcial”. •

Antonio Asís

Galería Freijo
General Castaños, 7. Madrid
Hasta el 23 de noviembre

LOS FUTURISTAS INTENTARON introducir el movimiento en el arte, pero sus obras no dejaron de ser cubistas. Para conseguir generar la ilusión óptica de movimiento era necesario desarrollar una serie de leyes perceptivas que no se empezaron a enunciar hasta que a mediados de los años veinte en Alemania se publicaron las primeras teorías psicológicas de la Gestalt. Desde la abstracción geométrica los artistas realizaron experimentos con la equivalencia entre fondo y figura hasta conseguir efectos ópticos que estimulaban la retina del espectador provocando la sensación de movimiento. Uno de los artistas que se inició en estas teorías fue el argentino Héctor José Cartier, que consiguió crear una Cátedra de Visión, desde la que planteó una ruptura con las enseñanzas tradicionales del arte, elaborando planes de estudio en los que analizaba la percepción visual y desarrollando un lenguaje a la vez científico y poético. De esta manera generó una cantera de artistas argentinos entre los que se encuentran Víctor Grippo, Julio Le Parc, Edgar Vigo, César Paternosto y Antonio Asís.

Estas teorías se difundieron en la revista *Arturo* (1944), con la que se inició el arte concreto en Argentina, y en la Asociación Arte Concreto-Inventivo. Armado con este bagaje, Antonio Asís (Buenos Aires, 1932) emigró a París en 1956 donde encontró el ambiente caldeado por artistas como Jesús Rafael Soto, Pol Bury y Agam, próximos a la abstracción. La obra de Antonio Asís puede ser calificada de cinética ya que, desde los años cincuenta trabaja sobre interferencias concéntricas conseguidas con rejillas de metal, con las que explora las posibilidades de la visión, el movimiento y la luz. Después, comenzó a estudiar las vibraciones entre los



Pastille (París, 1962), de Antonio Asís.

colores y las posibilidades de movimiento en composiciones monocromáticas, hasta conseguir realizar unas obras sutiles e intimistas con las que explora matices cromáticos muy próximos. La actual exposición en Madrid, su primera individual en esta ciudad, muestra un interesante conjunto de obras de pequeño formato de sus fecundos años sesenta y setenta. **Javier Maderuelo**



Imagen del vídeo *The Joycean Society*.

Dora García

Here comes everybody
ProyectoSD
Passatge Mercader, 8, bajos 1. Barcelona
Hasta el 6 de noviembre

LA EXPOSICIÓN DE DORA GARCÍA en ProyectoSD es un privilegio, una conmovedora y agradable experiencia que parte de uno de los libros más enigmáticos de la literatura universal, el *Finnegans Wake*. El núcleo de la muestra es el vídeo *The Joycean Society* (53') —presentado en Venecia el pasado verano como un evento colateral de la biennial— que muestra una habitación atestada de libros (la biblioteca joyceana más completa de Europa, en Zúrich) donde un grupo de *amateurs* se reúne semanalmente desde 1986 para leer el texto en voz alta y aportar posibles interpretaciones. El documento es espléndido: observamos el laboratorio de trabajo de estos lectores, que conversan y se entregan a la sorpresa de unas páginas oscuras, inagotables y llenas de referentes infinitos. En esta obra aparecen todas las preocupaciones estéticas de la artista (1968): la lectura como acción, el lenguaje como creador de realidades pero también como artefacto (auto)destructoro y devorador de lo real (Lacan), el artista como activador de públicos. “Jacques Lacan Wallpaper” es una obra instalada en una de las paredes de la galería a modo de papel pintado con imágenes que representan al escritor Robert Walser y otras simbologías del Seminario XXIII de *Le Sinthome*. García ha escogido el empapelado como alusión a la obra de Robert Gober y al clásico de terror *The Yellow Wallpaper* de Charlotte Perkins Gilman, un relato sobre la reclusión y la imaginación femeninas. La obra que Lacan dedicó a Joyce también inspira una serie de dibujos a lápiz que funcionan a modo de léxico coreográfico y aluden al lenguaje como síntoma y cuerpo. En la última y más delicada pieza, *Malson (Pesadilla)*, vemos las huellas digitales doradas de la artista sobre el opúsculo “Anna Livia Plurabelle”, capítulo de *Finnegans Wake* en el que de nuevo se hace alusión al encuentro de lo verdaderamente sorprendente de la lectura: ¿qué designa lo que leemos y qué era ese algo antes de ser nombrado? Por oscuro que parezca, el público valorará el esfuerzo de la artista por transmitir lo que significa estar en el mundo. **Ángela Molina**

LLAMADA EN ESPERA / Teatro Real

Por Estrella de Diego

HACE POCO SE HA MARCHADO el brillante director del Teatro Real de Madrid, el belga Gerard Mortier, que revolucionó el Festival de Salzburgo permitiendo que los abonos se abrieran a los aficionados de “a pie”. Allí también enfadó al sector más reaccionario, que suele abundar en este tipo de manifestación artística: su manera de tratar de cambiar un grupo poco proclive a cambios le valió ciertas antipatías entre los más anclados en el pasado que ven la ópera como un evento social. El resto, los auténticos apasionados, no tardaron en rendirse a sus propuestas.

Aunque, para hablar con propiedad, no se ha ido, le han echado de ese modo tan recurrente entre nuestras clases en el poder que antes se llamaba “motorista”, claro reducto de los tiempos de Franco en los cuales la carta donde se notificaba la destitución por escrito llegaba a través de un personaje sin rostro que daba la cara sin darla. La consigna era clara para el futuro del teatro: un director “español”, consigna muy verdiana, por lo decimonónica en la era global.

Supongo que el motorista ha sido en esta ocasión un correo electrónico o un fax —leo en la prensa que no ha habido siquiera llamada—. Y parece que a Mortier, enfer-

mo de cáncer, le pilló de sorpresa —su contrato terminaba dentro de un par de años— en medio de una sesión de quimioterapia. En mi opinión, incluso tratando de hacer las cosas muy mal, no se han podido hacer peor. Teniendo en cuenta el respeto que este profesional, creativo y perfeccionista concita en los foros internacionales, estamos otra vez en boca de todos de un modo nada *relaxing*. Pero de verdad que no somos el país que nuestros poderes delinear y muchos lamentamos la marcha de este trabajador infatigable que ha sido capaz de poner a Madrid y su teatro de la ópera en el circuito internacional. Los aficionados viajaban para ver sus puestas en escena como quien va a los grandes teatros de la ópera.

La sorpresa ha debido ser relativa para Mortier, a pesar de que el momento y los modos me parecen deleznable. Desde hace tiempo se le acusaba de *gastar mucho*, argumento que el poder esgrime ahora como fórmula elemental para “apaletar” todavía más esta ciudad, este Estado, que poco a poco se hunde en la indolencia: si no hay dinero, hagamos cosas baratas... y faltas de interés. Porque uno puede trabajar con un presupuesto exiguo en un espacio

alternativo, pero... ¿se puede hacer una escenografía operística de *todo a cien*? ¿Que la ópera es cara? Claro, es la esencia de la ópera. Otra cosa es que alguien diga que el dinero que se gasta en el Real pase a formar a los jóvenes musicalmente en una colectividad, la nuestra, donde la educación musical es más que precaria —si bien los asuntos de formación tampoco parecen ser el fuerte del poder en este momento—. Si es tan caro y no nos lo podemos permitir, que se cierre el Real, pero que no se nos condene a programas “baratos” —esa es la excusa— con vestuario de Cornejo o los tres tenores para acallar las quejas de una afición poco amiga de los cambios que prefiere reconocer a conocer.

Mortier ha dado al Real momentos y escenografías sublimes como *San Francisco* o interesantes como la ópera sobre la artista plástica Marina Abramovich. Por eso ha sido capaz de atrapar a muchos a los que no interesaba la ópera tradicional, la que se podía ver antes en el Real. Vamos a echar de menos sus propuestas, las que se hubieran podido ver en cualquier teatro del mundo. Ahora, para verlas, habrá que volver a viajar. •