

DESIERTO

Regina José Galindo



DESIERTO

Regina José Galindo

Desierto

2015

Performance realizado el día 7 de julio de 2015 en Galería Gabriela Mistral.

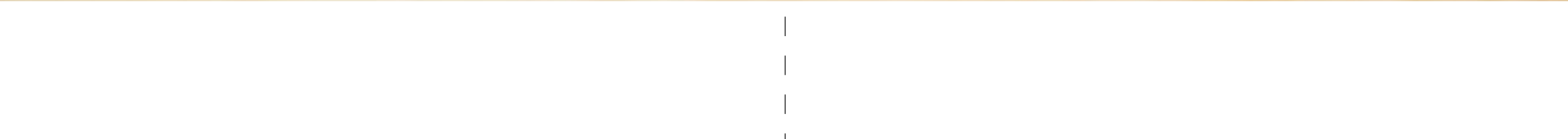
La artista permanece desnuda, enterrada durante una hora y diez minutos en las dunas de aserrín formadas al interior de la galería.

El aserrín remite a los despojos que resultan tras la sobre explotación de la tierra y la posterior desertificación de grandes extensiones de suelo, tanto en Guatemala con la palma africana, como en Chile con el pino y el eucaliptus. El desierto ya no es el norte sino el sur.











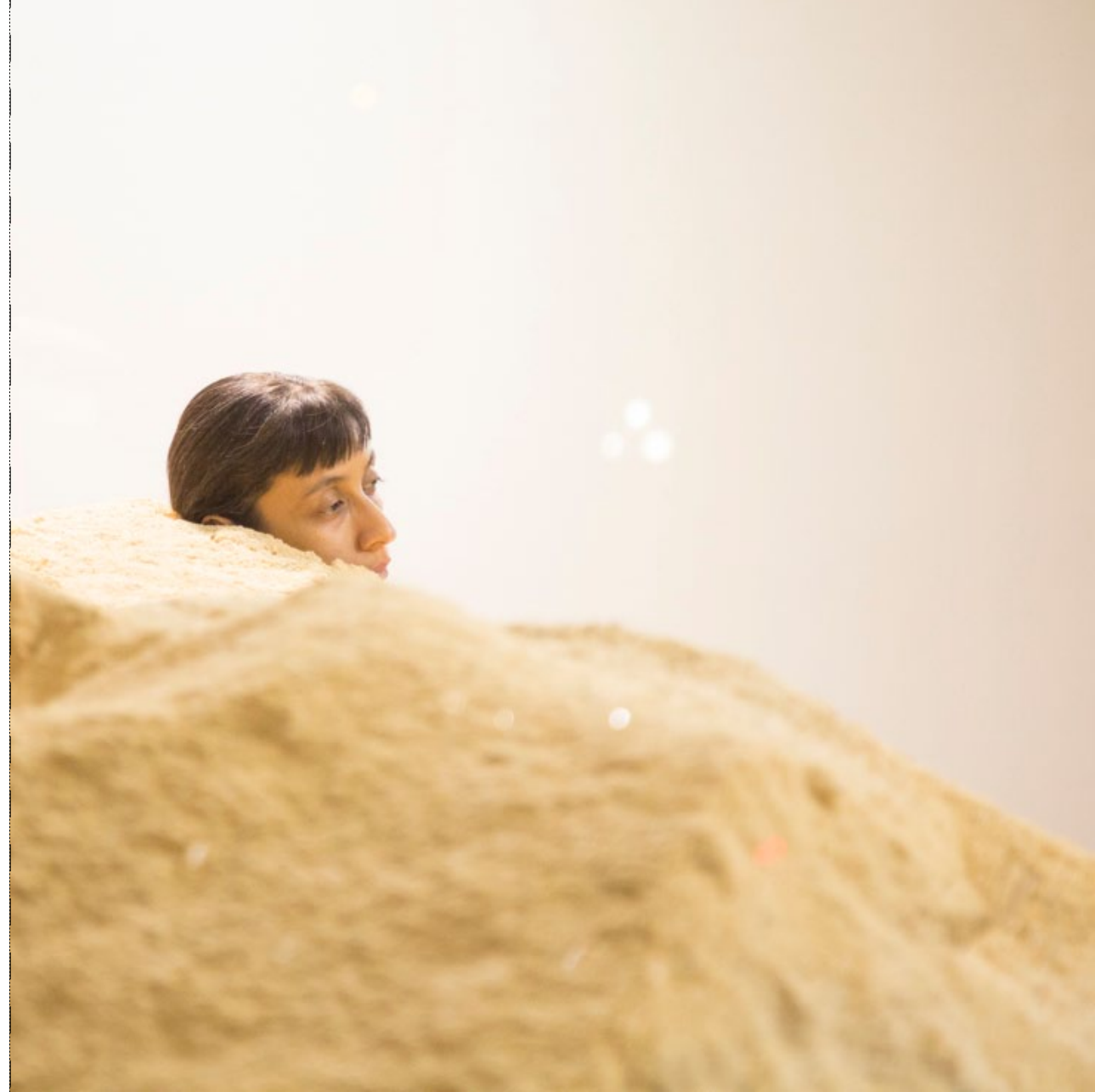


Gabriela Mistral

GALERÍA DE ARTE CONTEMPORÁNEO

185





Junto a *Desierto*, obra creada especialmente para la exposición en Galería Gabriela Mistral, se exhibieron 7 videos, registro de performance anteriores realizadas tanto en Guatemala como en Europa, entre los años 2011 y 2013.

La selección de estas piezas estuvo movida por el intento de establecer una línea más evidente de lectura en el conjunto de videos exhibidos, una suerte de “línea de trabajo orgánica” que ya había sido enunciada en la exposición *Estoy viva* (PAC, Milán 2014).

En los videos escogidos los elementos comunes pueden ser enunciados como: la tierra (*Paisaje, Tierra, Alud, Descensión*), el enterramiento (*Suelo común, Paisaje, Descensión, Caminos, Alud*) o la unión con lo residual (*Piedra, Descensión, Alud*). Todas ellas posibilitan observar *Desierto* como efecto de obras previas y como antecedente para obras posteriores (*Nadie atraviesa la región sin ensuciarse*, Art Center Maimi, oct. 2015)



Paisaje
2012
25'

Documentación en video de performance realizado para la Bienal de Arte Paiz, Ciudad de Guatemala.

Durante dos horas, un hombre excava una fosa y a la vez cubre de tierra el cuerpo desnudo de la artista, que resiste cada palada en absoluto ensimismamiento.

La artista alude a la violencia contra las mujeres y cómo ésta se transforma en parte del contexto, del paisaje cotidiano, afectando a ambos, víctima y agresor, y cita al escritor guatemalteco Mario Monteforte Toledo: “El peligro de la belleza es su apariencia. Y el peligro del paisaje es que se traga la realidad - sublima la miseria.”

*De espaldas vemos la vida pasar.
De espalda esperamos la muerte.*

Al hacer, se afecta al otro. Ese otro desconocido del cual no tenemos certeza. Ese otro que nos piensa inversamente como si fuéramos nosotros los otros.



Tierra
2013
34'10"

Documentación en video de performance realizado durante el Programa de Residencia de Les Moulins, Francia, con el apoyo de University of the Arts London y La Maréchalerie Centre d'art Versailles.

Una máquina excavadora hace

una zanja de casi cinco metros de ancho y profundidad alrededor del cuerpo de la artista. Ella se mantiene de pie en una frágil torre de tierra.

Obra concebida a partir de un testimonio registrado durante el juicio en contra del general José Efraín Ríos Montt en 2013, en el que se explica el modo en que las fuerzas militares exterminaron cientos de poblados indígenas en Guatemala:

- ¿Cómo mataban gente? -preguntó el fiscal.

- Primero ordenaban al operador de la máquina, al oficial García, que

cavara un hoyo. Luego los camiones llenos de gente los parqueaban frente al Pino, y uno por uno, iban pasando. No les disparaban. Muchas veces los puyaban con bayoneta. Les arrancaban el pecho con las bayonetas, y los llevaban a la fosa. Cuando se llenaba la fosa dejaban caer la pala mecánica sobre los cuerpos.



Alud
2011
13'10"

Documentación en video de performance realizado en el Festival de Performance de Tesalónica, desarrollada en paralelo a la Tercera Bienal de Arte Contemporáneo de Tesalónica, Grecia.

Durante aproximadamente una

hora la artista permanece en una camilla similar a las utilizadas en los procedimientos tanatológicos, con su cuerpo cubierto de lodo, acompañada de todos los implementos necesarios para su limpieza.

Es el año de la dura crisis que azota a parte de Europa, y particularmente a Grecia. La artista utiliza el lodo como elemento simbólico, toma como punto de partida el significado onírico del lodo relacionado a la mala suerte y problemas económicos, a partir de la figura del desastre natural que también remece en ocasiones la geografía griega.

En la performance, la posición pasiva del público como observador es reemplazada por la acción de participar y limpiar, motivados, quizás, por cierta empatía hacia ese individuo desconocido, escondido detrás del lodo.



Piedra
2013
13'30"

Documentación en video de performance realizado en el VIII Encuentro Hemisférico del Centro de Estudios de Arte y Política en Sao Paulo, Brasil.

El cuerpo de la artista, cubierto con carbón, yace durante 45 minutos, inmóvil, como una piedra. En el transcurso de este tiempo, tres voluntarios orinan sobre el cuerpo transformado en objeto inerte e insignificante, tal como el cuerpo de miles de mujeres golpeadas, violadas, discriminadas, objetualizadas, esclavizadas, explotadas y torturadas a lo largo de la historia en Brasil, en Guatemala, en América Latina y en todo el mundo, cada día.

Solo las piedras guardan esas historias. Es el cuerpo de la mujer que ha sobrevivido la conquista y esclavitud. Que como piedra ha guardado el odio y el rencor en su

memoria para transformarlo en energía y vida.

*Soy una piedra
no siento los golpes
la humillación
las miradas lascivas
los cuerpos sobre mí
el odio.*

*Soy una piedra
en mí
la historia del mundo.*



Caminos
2013
16'17"

Documentación en video de performance realizado en la ciudad de Antigua Guatemala.

El cuerpo de la artista permanece escondido dentro de un matorral durante tres horas. El cuerpo es un bulto, amarrado con cuatro hilos que son sacados por cuatro mujeres hacia el espacio exterior. Los hilos hacen dibujos por las calles de Antigua Guatemala. El público debe de seguir los hilos para encontrar el cuerpo.

*Todos los caminos conducen a la muerte
todos los caminos conducen a la vida.*



Descensión
2013
3'55"

Documentación en video de performance realizado durante el II Festival MICGénero, Parque Chapultepec, México D.F.

Desnuda, en posición horizontal, la artista permanece acostada sobre la hierba durante dos horas, con el cabello amarrado a una piedra llevada de Guatemala a México. La piedra está enterrada y esto impide que pueda levantarse fácilmente.

En esta acción, el cuerpo asume una posición horizontal emulando una muerte anticipada; la piedra es la historia, el contexto, las raíces, todo lo que se va cargando en la vida. Se produce así una suerte de simbiosis entre el cuerpo de la artista y la tierra, un contacto en lo orgánico, un intercambio de materia y energía.

*Fragilidad absoluta de la vida.
Fragilidad absoluta de la muerte.
Un pequeña línea separa la una de la otra.
En un segundo descenderemos bajo la línea del horizonte y seremos tierra.*



Suelo común
2013
6'20"

Documentación en video de performance realizado durante la 30 Bienal de Artes Gráficas en Ljubljana, Eslovenia.

A partir del estremecedor descubrimiento de enormes fosas comunes conteniendo miles de cadáveres de familias enteras asesinadas a fines de la Segunda Guerra Mundial, acontecido en los años 2007 - 2009, la artista plantea un punto de encuentro crítico entre Guatemala y Eslovenia: miles de cuerpos asesinados, restos óseos ocultos bajo el suelo que pisamos en ambos países. Caminamos sobre sus restos sin darnos cuenta, son nuestro suelo, la tierra que nos sostiene, donde realmente estamos parados.

Durante dos horas la artista permanece enterrada en una fosa cavada a ras de suelo;

un vidrio deja ver su cuerpo inerte haciendo visible aquello que en los alrededores la tierra y la historia ocultan.

En Guatemala, como en Eslovenia, cientos de fosas comunes ocupan nuestros territorios. En Eslovenia, como en Guatemala estamos parados sobre un pasado escondido, del que poco se habla, que nos negamos a desenterrar.

*Abajo
más abajo
subsuelo
submundo
subterráneo*



Desierto

Regina José Galindo

Regina José Galindo, artista guatemalteca, aborda en su trabajo de performance aquellas problemáticas que la afectan como sujeto y como mujer, utilizando su propio cuerpo como receptor que permite visibilizar el abuso de la violencia, la indolencia, no solo aquella generada y persistente en su país, tras décadas de guerra interna, sino también aquella que se vivencia, más o menos visible, que es invitada.

La rigurosidad formal y conceptual, su fuerza, su potencia artística y su propio - asume plenamente su rol - particularmente a partir de su ser - suerte de membrana entre lo personal-individual.

Se caracterizan por una acción concentrada y poética un silencio estremece - contención, que permite al público acercarse a cada pieza exhibida.

Aborda el grave problema de los monocultivos de pino y eucalipto (ambas especies que se han extendido a grandes extensiones de territorio principalmente aquellos reclamados por el Estado chileno, en busca por la recuperación de los recursos naturales y su cultura.

Los monocultivos de pino y eucalipto abastecen a las grandes empresas madereras y papeleras en nuestro país, las que, en manos de unas pocas familias, han actuado sin consideraciones medioambientales, sociales ni culturales, erigiéndose hoy en día como las grandes propietarias de extensiones de terreno otrora boscosas, fértiles y diversas, amparadas en el decreto ley nº 701 de octubre de 1974.

El efecto de estos monocultivos es la pérdida de agua, en zonas tradicionalmente húmedas, la muerte indiscriminada del suelo, la muerte de los bosques y la consecuente desertificación. Tristemente la historia de Chile y Guatemala, la llamada "tierra arrasada" significó el exterminio de la población maya con el fin de las tierras, las que una vez finalizada la guerra han sido devueltas y hoy sirven de tierra para otra especie extranjera: la palma africana, un lucrativo negocio del aceite.

Junto a esta obra, creada especialmente para esta muestra, se exhiben 7 videos, registro de obras anteriores realizadas tanto en Guatemala como en Chile entre los años 2011 y 2013.

Soledad Novoa









UN CAMPO SUBJETIVO DE LIBERTADES ABSOLUTAS |

A propósito de *DESIERTO*
de Regina José Galindo

*“Los dueños de Chile somos nosotros,
los dueños del capital y del suelo;
lo demás es masa influenciable
y vendible;
ella no pesa ni como opinión
ni como prestigio”.*

Eduardo Matte Pérez
(Ministro de Relaciones
Exteriores, Culto y
Colonización, 1889.)

1 | Entrar a las salas de Galería Gabriela Mistral. Extraño y penetrante olor, que tras algunos minutos se torna asfixiante. Luego, sequedad absoluta en garganta, ojos y piel. Picazón, tos. Seducción de la imagen de un territorio vacío signado por huellas de ocupación mínima.

Dunas de un amarillo tenue se esparcen y levantan desde el piso de la galería; toneladas de aserrín de pino se contienen contra los muros y el vidrio que opera como vitrina, generando una hermosa imagen de texturas y tonalidades diversas hacia el exterior, según la mayor o menor concentración del material.

En el interior, sequedad, calor, sofocación... ¿cómo puede un cuerpo resistir noventa minutos enterrado en seis toneladas de aserrín de pino?

La proyección de un registro al muro que enfrenta la tóxica duna nos deja ver el indicio del cuerpo –su cabeza– sumiéndose en la materia que lo aprisiona, lo amenaza con la asfixia no solo respiratoria sino corporal, porosa (las partículas de pino bloquean cada intersticio molecular, cada poro de ese cuerpo).

2 | Regina José Galindo, artista guatemalteca, aborda en su trabajo de performance aquellas problemáticas que la afectan como sujeto y como mujer, utilizando su propio cuerpo como receptor que permite visibilizar el abuso, la violencia, la indolencia, no solo aquella generada y persistente en su país, tras décadas de guerra interna, sino también aquella que se vivencia, más o menos visible, en los países a los que es invitada.

Este último giro, asumido como fundamento táctico de su trabajo y de su lógica política tras la progresiva circulación internacional de éste, la lleva a investigar en cada contexto hasta dar con un *talón de Aquiles*, un *punto débil* que conecte su situación de origen con aquella en la que su obra será realizada.

A partir de una gran rigurosidad formal y conceptual, su obra está marcada por su fuerza, su potencia artística y política. En ella, el cuerpo –propio– asume plenamente su condición de político, particularmente a partir de su ser mujer, operando como una suerte de membrana entre lo social-colectivo y lo personal-individual: soy un

individuo político no una “artista política” ha dicho Galindo.

Sus performance se caracterizan por una acción concentrada y profunda, visualmente poética, un silencio estremecedor y elocuente, una gran contención, que permite al público conectarse de formas diversas con cada pieza exhibida.

Aunque en este texto hablamos de la performance como zona de producción y experiencia en el campo del arte, bien cabe convocar a Diana Taylor cuando se refiere a ésta como *espectáculo de la memoria* en relación con la experiencia traumática. Al asumir que el cuerpo crea un espacio privilegiado para el entendimiento del trauma y la memoria, Taylor señala que la performance, al igual que la memoria, al igual que el trauma, es siempre una experiencia en el presente, operando a la vez como un transmisor de la memoria traumática y como su re-escenificación.¹

Pero la performance no lleva al *entendimiento* realmente, si comprendemos éste como un proceso racional, un ejercicio de la razón humana; la performance se mueve, más bien, en el ámbito de la *impresión*, de la sensación que algo nos causa en el ánimo sin que realmente lo podamos explicar o justificar a partir de un razonamiento.

En/con la performance se produce el efecto de actualización de lo que significa la violencia; el cuerpo opera como lugar de inscripción de la experiencia traumática

¹ Diana Taylor. *El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política*. Hemispheric Institute, NY, 2005.

vivida por otros cuerpos: el cuerpo, reducto intransable de lo propio, lo íntimo y lo privado, se transforma en la obra de Galindo en el espacio común, el lugar para la inscripción colectiva. En esta lógica, ese cuerpo que opera la performance en él, confronta nuestras relaciones individuales, pero también se instala en el campo más amplio de la confrontación con nuestras relaciones como/en sociedad, y en esa medida, cobra sentido al operar como reflejo posible –espejismo tal vez, semi-asible, semi-inasible, imagen borrosa pero presente– de la realidad, de una realidad, poniendo en tensión las condiciones de esa realidad y, en ese proceso, volviéndose social y político.

Galindo plantea su producción de obra a partir de los contextos específicos en que ésta se desarrolla, y en ese sentido, es doble calificarla de “producción situada”.

A pesar de aquello, su evidente potencia radica en la proyección de las lecturas, aproximaciones e impresiones sensibles de las/os espectadores frente a ellas, ya sea como público presente durante el transcurso de la acción, o como receptor/a de su registro en video y fotografía.

3 | Galindo puede ser inscrita en una genealogía de artistas de performance que trabajan escenificando en sus propios cuerpos el desgarro social de sus tiempos, historias y lugares. Hay todo un “linaje materno” que sustenta en nuestros países el trabajo de

Galindo, aunque no haya una referencia directa a ellas, o aunque las trazas de la obra no sean las mismas –diferencias temporales y geográficas mediante–. Galindo habla de lo político y de lo personal, de lo social y de lo privado, de lo que se sabe y no se enuncia. Y en este sentido, aún en oposición a la idea de “arte útil” concebida por Tania Bruguera, y siguiendo a Salcedo cuando afirma que el arte no salva, es posible trazar una línea zigzagante para unirla como un hilado de cuentas a las propias Doris Salcedo y Bruguera, Ana Mendieta, María Teresa Hincapié, Diamela Eltit, y sin duda Esther Ferrer, reconocida por la propia Galindo como un referente insoslayable para su obra.

En su trabajo y en su posición discursiva frente a él, Galindo es rotunda: el arte no cambia el mundo; ante la pregunta *para qué sirve el arte?* su respuesta es clara: *Para nada*. Plantea de esta manera, un arte sin funcionalidad, un arte que, desde el lugar de la artista, permite un campo subjetivo de libertades absolutas.

Por su parte, como nos lo recuerda Celan, es lo absurdo lo que muestra la presencia de lo humano². Pero también es el arte –como manifestación de lo humano– el que nos ofrece la posibilidad de discernir sobre ese absurdo a partir de su concreción en imagen, en forma³, generando un balance con la barbarie, tal como lo indica la colombiana Doris Salcedo: la violencia permanentemente está creando imágenes, hay imágenes

² “Se rinde homenaje aquí a la majestad de lo absurdo que da testimonio de la presencia de lo humano” (El meridiano. Discurso a propósito de la concesión del Premio Georg Büchner, 1960)

que la violencia le entrega a la sociedad y que el arte, la obra, puede contrarrestar.

En términos generales, la performance se caracteriza por lo efímero, lo intangible de una acción que se realiza en un lugar y tiempo acotados. Todo trabajo de performance implica una sobreexposición y comparecencia pública del cuerpo. Para Regina José Galindo, sin embargo, existe una clara diferencia entre realidad y arte, en el marco de la cual, la artista dispone su cuerpo como *instrumento para hacer memoria histórica*; la diferencia fundamental reside en que la acción a realizar se lleva a cabo fuera de contexto, trasladada al campo del arte.

Así, el cuerpo es un soporte que se dispone, depurado de acción a acción, como receptáculo saneado, liberado, que recibe y condensa las huellas, las marcas de cada situación producida en cada nueva obra; según comenta la artista, las experiencias vividas en las obras no son experiencias que estén sucediendo al yo interno; lo que sucede en cada performance le ocurre al cuerpo que Galindo dispone voluntariamente, esforzándose en limpiar la memoria de éste una vez finalizada la obra, para que ellas no queden grabadas en su memoria como una mala experiencia.

En una ocasión María Teresa Hincapié señaló que la performance es cuerpo, tiempo y espacio; en este sentido, la performance opera contra de la economía capitalista

³ “El arte es forma. Lo que nos interesa es arte, lo que nos interesa es la poética, la poesía, la forma” ha reiterado la artista.

de administración del cuerpo, del tiempo y del lugar, y se presenta como pura pérdida, como acción no productiva, como un arte del tiempo inútil.

4 | *Desierto* es un trabajo que aborda el grave problema del monocultivo de pino y eucalipto (ambas especies introducidas) que afecta a grandes extensiones de territorio al sur de nuestro país, principalmente aquellos reclamados por los mapuche en su lucha por la recuperación de tierras ancestrales usurpadas por el Estado chileno, por la dignificación de su pueblo y su cultura.

Los monocultivos de pino y eucalipto abastecen a las grandes empresas madereras y papeleras en nuestro país, las que, en manos de unas pocas familias, han actuado sin consideraciones medioambientales, sociales ni culturales, erigiéndose hoy en día como las grandes propietarias de extensiones de terreno otrora boscosas, fértiles y diversas, amparadas en el decreto ley nº 701 sobre “fomento forestal” promulgada en octubre de 1974.

El efecto de estos monocultivos es la progresiva carencia de agua en zonas tradicionalmente húmedas, la explotación indiscriminada del suelo, la muerte progresiva de los bosques y la consecuente desertificación.

Contrariamente a lo que se pudiera imaginar, esta situación conecta tristemente la historia de

Chile y Guatemala, país en que la llamada “tierra arrasada” significó la concentración y exterminio de la población maya con el fin de expropiar sus tierras, las que una vez finalizada la guerra en 1996, jamás les han sido devueltas y hoy sirven de terreno de cultivo de otra especie extranjera: la palma africana que abastece el lucrativo negocio del aceite.

Desierto de Regina José Galindo es una obra de performance realizada especialmente para Galería Gabriela Mistral, que surge de la reflexión de la artista en torno a problemáticas comunes entre Guatemala, su país de origen, y Chile, el país que la acogería para la exhibición de su trabajo.

En ella, el trabajo de Galindo manifiesta el tránsito hacia piezas en las que intenta alejarse del cuerpo, que el cuerpo pase a un segundo plano, que se visibilice solo una ausencia; la progresiva desaparición de su cuerpo va dando paso a lo instalativo, y así, inicialmente pensada como pura materialidad desplegada en la sala, el resultado final de la obra es el agujero –la marca, el vacío– que deja el cuerpo ausente, tras casi noventa minutos de estar cubierto con el aserrín.

Desierto presenta una imagen calma que en su devenir temporal refleja el aprisionamiento, el peso del material pulverizado y la constricción que ejerce sobre la artista, al abrazarla, al rodearla, generando una situación de extrema opresión. A través de esta obra, Galindo pone a prueba no

solo su propia resistencia (física) sino también la del público. La performance por definición transcurre en el tiempo, un tiempo por lo general caracterizado como tiempo de acción, de acontecimiento, “algo ocurre” en una performance. Sin embargo, *Desierto* pone al límite la paciencia del espectador, pues aparentemente en ella no sucede nada, nada más que el cuerpo de una mujer enterrado en toneladas de aserrín de pino, un rostro de mujer que ni siquiera nos mira, ninguna señal de la posibilidad de intervenir, una pura presencia.

Una pura presencia que sin embargo, y con el paso de los largos noventa minutos que permanece enterrada en el aserrín, va lentamente denotando el agotamiento de una situación que, aunque buscada (como explica Galindo refiriéndose a su trabajo), comporta la violencia contenida de la invisibilidad del abuso y despojo al que han sido sometidas las comunidades indígenas en el sur de Chile a partir de la instalación de los monocultivos de pino para su explotación en la industria del papel.

En esta ocasión Galindo no solo opera al interior de la Galería: valiéndose de la topografía de ésta, la obra y su materialidad, cuerpo y aserrín, se exponen al vaivén de la calle y sus transeúntes a través de la vitrina que en toda la extensión de la sala se transforma en un contenedor contra el cual el aserrín dibuja formas; el cuerpo apenas se percibe, como una mancha negra –la cabeza–.

Galindo quisiera reposar en esta *arena* como un camello en el desierto. La imagen no es solo poética o visual: tradicionalmente percibidos como pasivos, los camellos, al verse amenazados, lanzan furiosas patadas o escupitajos en los ojos, provocando

gran ardor. Por otro lado, desde hace algunas décadas se ha vuelto a reconocer su importancia como soporte de comunidades afectadas por grandes sequías debido a su gran resistencia a la falta de agua, a diferencia de las cabras y ovejas que habían sido empleadas en

su reemplazo para el pastoreo, destinándoseles a la producción de leche, carne, lana y cuero.

En su raíz etimológica hebrea –gamal– *camello* significa *devolver* o *compensar*: en la Araucanía no existen camellos.

SOLEDAD NOVOA DONOSO
Curadora

BIOGRAFÍAS

SOLEDAD NOVOA DONOSO |

(Santiago de Chile, 1968). Historiadora del arte, académica y curadora, actualmente imparte clases en el Departamento de Teoría de las Artes, Facultad de Artes Universidad de Chile y Departamento de Historia, Universidad de Santiago.

Desde el año 2000 ha ocupado diversos cargos en el ámbito público (CNCA, DIRAC, MNBA). Asimismo, ha organizado coloquios, seminarios y encuentros de discusión y debate en el ámbito académico y artístico.

Curadora de exposiciones exhibidas en MNBA, MAC, MAVI, Galería Gabriela Mistral, CCE, CECAL, ha escrito numerosos textos para catálogos y otros artículos sobre artes visuales, historia del arte, feminismos, archivo. Es evaluadora del Programa de Formación de Capital Humano Avanzado de Conicyt para los concursos Becas Chile, y miembro de la Red Conceptualismos del Sur.

ANTONIO ARÉVALO | (Santiago de Chile, 1958). Gestor cultural, curador independiente y poeta. Vive en Italia desde 1975.

Ha organizado exhibiciones internacionales y eventos culturales en instituciones, museos y galerías de Europa y América, entre ellas “La Fotografía Contemporánea Latinoamericana”, 1ª FotoGrafía, Festival Internacional de Roma (2002); DIVA - Digital & Vídeo Art Fair International, París, Francia

(2005); “Bienal Adriática/Artes Nuevas”, San Benedetto del Tronto (2006); “Jeu d’ombre”, Museo Napoleónico de Roma (2007); “Atlante Latinoamericano” Fototeca de Monterrey / Foro Mundial de las Culturas, México (2007); “Archivo Sur” (2008), Futura, Centro de Arte Contemporánea de Praga; “Arte Latinoamericana, festival ART STAYS de Ptuj, Slovenia (2012); “Rebellio Patroni, Sant’Ambrogio e il piccolo Duomo”, Palacio Real, Milán (2012); Nacht und Nebel de I. Navarro, Fundación Volume!, Roma (2012); “Estados indefinidos”, P. Rubio, Tenuta dello Scampigli, Lucca, Italia (2013).

Curador del primer pabellón de Chile en la 49ª Bienal de Venecia (2001) con la obra “About Cage”, de J. Downey, Mención de Honor por parte del Jurado Internacional. En la 53ª edición (2009) presentó al artista I. Navarro. Comisario en la 54ª edición (2011) con el artista F. Prats y Comisario en la 55ª edición con L. Rosenfeld y P. Errázuriz, a cura de N. Richard. Participó, en la 55ª edición de la Bienal de Venecia (2013), comisario del proyecto “I/O (yo y un otro)” Pabellón de la República de Kenya.

Actualmente es Agregado Cultural de Chile en Italia.

REGINA JOSÉ GALINGO | Nace en 1974 en Guatemala, donde vive y trabaja. Artista visual especializada en performance. Su trabajo ha sido ampliamente exhibido en exposiciones individuales y grupales entre ellas los trabajos *Estoy Viva* en el Padiglione d’Arte Contemporanea, Milán, Italia; *The 49th, 51st, 53rd, and 54th Venice Biennale*, Venecia,

Italia; *Moscow Biennale*, Moscú, Rusia; *Museum of Contemporary Art and Design*, San José, Costa Rica; *Canary Islands Biennial*, Canary Islands, España; *Festival of Corporeal Art*, Caracas, Venezuela; *Museum of Latin American Art*, Long Beach, CA, U.S.; y *Tate Modern*, London, U.K.

Galindo ha recibido varios premios, incluyendo el León de Oro, entregado a la mejor artista menor de 35 años por parte la 51ª Venice Biennale, Italia (2005); Premio Prince Claus, Holanda (2011); y el primer premio en la 29ª Bienal Ljubljana de arte Gráfico en Ljubljana, Eslovenia (2011). Ha sido seleccionada para residencias organizadas por programas internacionales como Kuntlerhause Bethanien en Berlin, Alemania, Chateau Trebesice, Praga, República Checa; Plateau, París, Francia; y Artpace, San Antonio, TX, U.S.

El trabajo de Galindo se puede encontrar en colecciones como Centre Georges Pompidou, París, Francia; el Solomon R. Guggenheim Museum, New York, NY, U.S.; El Castello di Rivoli - Museum of Contemporary Art, Turín, Italia; Daros Latinoamerica Collection, Zurich, Suiza; El Blanton Museum of Art, Austin, TX, U.S.; El Museum of Contemporary Art, San José, Costa Rica; Pérez Art Museum Miami y Fundación Cisneros, ambos en Miami, FL, U.S.

Galindo también es poeta, su trabajo ha sido parte de antologías y revistas. En 1999 Coloquia Foundation publicó *Personal e Intransmisible* y en el año 2016, se publicó su libro de poesías *Telarañas* (El Pensativo).

THE POETICS OF RESISTANCE

Art proposes an essentially critical relationship with the society in which it is conceived. As a result of this, over the past several years in Latin America a language has emerged and has come to play a critical role with regard to the realm of the image.

- 1 |** It raises important questions about concepts of identity, race, class, religion, gender and sexuality;
- 2 |** It acknowledges a moral and spiritual obligation;
- 3 |** It rejects any and all forms of fiction and speaks to us directly, thus producing the best clues for interpreting that reality.

It is against this backdrop that we witness the emergence of Regina José Galindo (Guatemala, 1974), an artist capable of liberating within us a voice more powerful than our own, because the voice that speaks with primordial images is a voice that seems to speak through a thousand voices.

With Galindo, this phenomenon occurs through performances in which she transforms her body into a living theater of constant conflict, where the female body becomes a space of political praxis. Considered one of the most subversive voices in contemporary art, Regina José Galindo won the Golden Lion award at the 51st Venice Biennale in 2005 as the best young artist for her work *Himenoplastia* (Hymenoplasty). In this piece Galindo recomposed her own hymen in a performance that

some might interpret as a critique of virginity as an institutional imposition.

I, however, recall her work from back in 2001, when she walked down the streets of Venice completely shaven and naked, among the tourists and over the bridges of a city that either did not or chose not to see her. I have also been present at several other performances of her work in Milan, Lucca, Venice, Rome and Naples. Regina Galindo is, in addition to all this, a poet. Her books, just like her performative work, consistently focus on the body in relation to the history of her country, from word to action, as she herself puts it: "I felt as if words were somehow not enough, and so I moved into something else, maybe because writing poetry is such a long process that requires so much time alone."

Galindo feels the need to assimilate the space of her body with the social body, and because of this her performances become ritual actions, silent, harsh acts of denunciation. The body suffers, defends, and protests, and in this process becomes an object, a subject and a means of expression.

To achieve this, Galindo takes physical and psychological risks, pushing herself to the brink of the endurable: she shackles her body, paralyzes it, denies it freedom and immobilizes it; she isolates it and deprives it of social relations; and she is even willing to harm it, ultimately transforming it into the

theater of infinite conflict: HER, her context, which is the context of being an artist in Latin America.

ANTONIO ARÉVALO

A SUBJECTIVE FIELD OF ABSOLUTE FREEDOMS | A reflection on *Desierto* (Desert) by Regina José Galindo

"We are the owners of Chile, the owners of capital and land; everything else is an impressionable, sellable mass that carries neither the weight of opinion nor prestige."

Eduardo Matte Pérez
(Minister of Foreign Affairs, Religion and Colonization, 1889)

1 | You enter the space of the Galería Gabriela Mistral. There is a strange and pungent odor that, after a few minutes, begins to feel asphyxiating. Then, total dryness of the throat, eyes and skin. Itching, coughing. Seduction of the image of an empty territory marked by the traces of minimum occupation.

Limpid yellow dunes stretch out and rise up from the gallery floor; tons of pine sawdust are contained within the walls and the glass that functions as a window display. Depending on the concentration of the material this produces a lovely image of diverse textures and tonalities when viewed from the outside.

On the inside, dryness, heat, suffocation... how can a body resist ninety minutes buried under six tons of pine sawdust?

The projection of the film documenting the artist's performance, on the wall that faces the toxic dune, allows us to make out the detail of a body —its head— submerging itself into the material that imprisons it, threatening it with a suffocation that is both corporeal as well as respiratory, and porous, for the pine particles block every last molecular hole and pore of that body.

2 | In her performance work, Guatemalan artist Regina José Galindo confronts those issues that affect her as a subject and as a woman. She uses her own body as a receptor that makes visible the abuse, violence, and indifference that has been produced and perpetuated in her own country during and following decades of civil war, and she does the same for the abuse, violence and indifference experienced, to greater and lesser degrees of visibility, in the countries to which she is invited.

This last twist, which she incorporates as a tactical basis of her work and her political logic through the increasing international circulation of her practice, has led her to investigate each context into which she inserts herself until she finally identifies the Achilles' heel, the weak point that establishes a connection

between her situation of origin and the situation of the country to which she has been invited.

Conceived with tremendous formal and conceptual rigor, her work is identified by its power, its artistic and political force. In her pieces, the body —her own— fully assumes its political condition, particularly through her identity as a woman, operating as a kind of membrane between the social-collective and the personal-individual: "I am a political individual, not a 'political artist,'" Galindo has said of herself. Her performances are characterized by concentrated, profound, visually poetic action; eloquent, chilling silence; and intense restraint. These qualities are what allow her audience to connect with each exhibited piece in different ways. Though in this essay we will speak of performance as a space for production and experience in the field of art, it is relevant to cite Diana Taylor when we speak of the work as a *spectacle of memory* in relation to traumatic experience. By asserting that the body creates a privileged space for understanding trauma and memory, Taylor notes that performance, just like memory, and just like trauma, is always experienced in the present moment, operating as both a transmitter of traumatic memory and a re-staging of it.¹

Yet, performance does not lead to *understanding*, really, if we take understanding to be a rational

process, an exercise of human reason. Performance inhabits the zone of the *impression*, the sensation that something provokes in our mood or state of being, without us being able to explain or justify it through *reasoning*.

In/with performance, the meaning of violence is brought into the present moment; the body operates as a site for the inscription of the traumatic experience endured by other bodies: the body, intransferable core of the particular, the intimate, the private, becomes a common space in Galindo's work, the place for collective inscription. Within this logic, the body that operates the performance forces a confrontation between our individual relationships, but also asserts its presence in the broader realm of confrontation with our relationships as/within society. In that sense, it takes on meaning by operating as the possible reflection —perhaps an illusion, semi-palpable, semi-impalpable, a blurry but present image— of reality, of one reality, raising questions about the conditions of that reality and, in the process, becoming social and political.

Galindo proposes the production of her work based on the specific context in which it is developed. In this sense, it makes sense to call her work "situated production." Despite this, the evident power of her work lies in the projection of the emotional and sensory-based interpretations, approximations and impressions of the spectators who confront her work—whether

¹ Diana Taylor. *El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política*. Hemispheric Institute, NY, 2005.

they are a live audience, present for the unfolding of the action, or receptors of the video and photographic documentation of that action.

3 | Galindo has earned a place in the genealogy of performance artists who work by staging, in their own bodies, the social lacerations of their respective eras, histories and places. There is an entire “maternal lineage” that underpins Galindo’s work in our countries, even if there is no direct reference to it, and even if the traces of the work seem different because of differences in time and place. Galindo speaks of the political and the personal, of the social and the private, of what is known but not spoken. And in this sense, even in opposition to the idea of “useful art” conceived by Tania Bruguera, and following Doris Salcedo in her affirmation that there is no salvation in art, it is possible to trace a zigzagging line to connect this work, as one of many threaded beads, to Salcedo, Bruguera, Ana Mendieta, María Teresa Hincapié, Diamela Eltit, and without a doubt Esther Ferrer, whom Galindo herself acknowledges an essential reference for her art.

In her work and in her discursive position regarding it, Galindo is categorical: art does not change the world. If asked “How is art useful?” Galindo’s response is clear: “It isn’t.” In this way she proposes an art with no functionality, an art that, from the place of the artist, opens the door to a subjective field of absolute freedoms.

Now, as Celan reminds us, it is the absurd that reveals the presence of the human.²

But art —as a manifestation of the human— is what allows us to potentially discern things about that absurd through its concretion in image and form,³ generating a balance with barbarity, as Colombian artist Doris Salcedo suggests: violence is constantly creating images, and art, works of art, is what can counteract those images that violence introduces to society.

In general terms, performance is characterized by the ephemeral, the intangible quality of an action that is carried out in a specific place and time. All performance work implies a public exhibition, an overexposure of the body. For Regina José Galindo, however, there is a clear difference between reality and art, and within this framework the artist uses her body as an *instrument for making historical memory*. The fundamental difference lies in the fact that the action to be undertaken occurs out of context, having been transferred to the field of art.

And so, the body becomes a support that is used, purified from one action to the next, as a cleansed, liberated container that receives and condenses the traces, the marks of each situation produced in each new work. As the artist herself has said, the experiences endured in the works are not experiences that actually happen to her inner self; what

happens in each performance happens to the body that Galindo voluntarily makes available, and she makes the effort to clean the body of this memory once the work is over, so that it does not remain etched in its memory as a bad experience.

María Teresa Hincapié once pointed out that performance is body, time and space. In this sense, performance operates against the capitalist economy of the administration of body, time and place. Instead it emerges as pure loss, as a non-productive action, as a useless art of time.

4 | *Desierto* (Desert) is a work that addresses the grave problem of the monoculture of pine and eucalyptus, both of which are non-native species that affect massive swaths of land in southern Chile, primarily those claimed by the Mapuche people in their struggle to recover the ancestral lands usurped by the Chilean state, and in turn recover the dignity of their community and its culture.

The pine and eucalyptus monocultures produce raw material for Chile’s large paper and wood companies that, in the hands of very few families, have acted with no regard for environmental, social or cultural considerations. These businesses, now the major owners of lands that were once forested, fertile and diverse, are protected by Decree Law 701, the “forestry incentive” law, enacted in October 1974.

The effects of these monocultures include the increasing scarcity of water in traditionally humid zones, the indiscriminate exploitation of the land, the progressive death of the forests and, as a consequence, desertification.

Contrary to what one might think, this situation establishes a grim connection between Chile and Guatemala, a country in which the so-called “scorched earth” signified the concentration and extermination of the Mayan people in order to expropriate their lands which, following the end of the war in 1996, were never returned to them. Now these lands serve for the cultivation and exploitation of another alien species: the African palm that feeds the lucrative oil business.

Regina José Galindo’s *Desierto* is a performance piece that was created especially for the Galería Gabriela Mistral, and emerges from the artist’s reflections on the problems shared by Guatemala, her country of origin, and Chile, the country that invited her to exhibit her work.

In this exhibition, Galindo’s work reveals a shift toward pieces in which she attempts to distance herself from the body, so that the body moves into the background and the only thing visible is absence. The progressive disappearance of her body gives way to the installation aspect and, in this way, though the work was initially conceived as pure materiality unfolding across the gallery space, the ultimate result of

the work is the hole —the mark, the void— that the absent body leaves behind after almost ninety minutes covered in sawdust.

Desierto presents a tranquil image that, in its temporal evolution, reflects the imprisonment, the weight of the pulverized material and the constriction it imposes upon the artist by embracing her, surrounding her, generating a situation of extreme oppression. Through this piece, Galindo tests not just her own (physical) resistance but the audience’s resistance, as well. The performance, by definition, occurs over time, a time that is generally characterized as time of action, of happening: “something occurs” in a performance. Yet *Desierto* pushes the viewer’s patience to its limit, because at the outset nothing seems to be happening, nothing more than a woman’s body buried under tons of pine sawdust, a woman’s face that doesn’t even look at us. There is no sign suggesting the possibility of intervening; it is a pure presence.

It is a pure presence that, nonetheless and over the course of the long ninety minutes during which she remains submerged in the sawdust, slowly implies the exhaustion of a situation that, though sought (as Galindo herself explains when talking about the work), carries with it the contained violence of the invisibility of abuse and plundering to which the indigenous communities in southern Chile have been subjected as a result of the installation of

pine monocultures cultivated for exploitation for the benefit of the paper industry.

On this occasion Galindo operates, on the one hand, on the interior of the gallery space, taking advantage of its topography. But the work and its materiality, body and sawdust, also expose themselves to the activity of the street and its passersby through the glass window that, stretching across the length of the gallery, is transformed into a container against which the sawdust creates shapes. The body is barely perceptible as a black stain: the head.

Galindo would like to rest against this *sand* like a camel in the desert. The image is not just poetic or visual: traditionally perceived as passive animals, camels, when threatened, kick furiously and send burning spit into the eyes of their perceived enemies. On the other hand, for several decades their importance has been recognized as supportive of communities affected by serious droughts due to their great resistance to the lack of water, unlike goats and sheep that were used instead of them for herding, for the production of milk, meat, wool and leather.

In its Hebrew etymology —*gama*— the word *camel* means to *return* or to *compensate*. In the Araucanía region of southern Chile, the camel does not exist.

SOLEDAD NOVOA DONOSO
Curator

² “It is homage to the majesty of the absurd which bespeaks the presence of human beings.” (The meridian. Speech on the occasion of receiving the Georg Büchner Prize, 1960).

³ “Art is form. What interests us is art, what interests us are poetics, poetry, form,” the artist has said repeatedly.

The performance piece *Desierto*, created especially for exhibition at Galería Gabriela Mistral, was accompanied by seven videos that document previous performances produced in Guatemala and Europe between 2011 and 2013.

The selection of these pieces was guided by an effort to establish a clearer line of interpretation among the collection of exhibited videos, a kind of "organic line of work" that had already been alluded to in the exhibition *Estoy viva* (I'm alive), held at PAC, Milan, 2014. In the selected videos the common elements might be described as: land (Landscape, Earth, Flood, Descent), burial (Common ground, Landscape, Descent, Paths, Flood) or the union with the residual (Rock, Descent, Flood). All these pieces allow us to regard *Desierto* as an inheritor of previous works and as a progenitor of future works, such as *Nadie atraviesa la región sin ensuciarse* (Nobody passes through the region without getting dirty), Art Center Miami, October, 2015.

Paisaje (Landscape)
2012
25'

Video documentation of a performance at the Arte Paiz Biennial, Guatemala City. For two hours, a man digs a ditch and at the same times shovels earth onto the artist's naked body, which resists each shovelful in a state of total self-absorption. In this piece the artist alludes to violence against women and how it becomes part of a context, of everyday life, affecting both victim and aggressor. She quotes the Guatemalan writer Mario Monteforte Toledo: "The danger of beauty is its appearance.

And the danger of landscape is that it swallows reality - sublimates misery."

We watch life pass by behind our backs. We await death behind our backs. Doing something affects the other. That unknown other about whom we are uncertain. That other who thinks of us, inversely, as if we were the others.

Tierra (Earth)
2013
34'10"

Video documentation of a performance at the Artist Residencies program at Les Moulins, France, undertaken with the support of the University of the Arts London and La Maréchalerie Centre d'art Versailles.

A bulldozer digs a ditch almost five meters wide and deep around the artist's body. The artist stands upon a fragile mound of earth. The artist conceived this work after hearing the testimony from the trial of General José Efraín Ríos Montt in 2013, in which statements were made explaining the way in which the Guatemalan military exterminated hundreds of indigenous villages:

"How did they kill people?" asked the public prosecutor.

"First they ordered the machine operator, Officer García, to dig a hole. Then the trucks filled with people would park in front of El Pino, and one by one, people would come out. They didn't fire shots at them. Very often they would jab them with bayonets. They would excoriate them with the bayonets and bring them to the ditch. Once the ditch was full, they would let the mechanical shovel fall onto the bodies."

Alud (Mudslide)
2011
13'10"

Video documentation of a performance at the Thessaloniki Performance Festival, held in conjunction with the 3rd Thessaloniki Biennale of Contemporary Art, in Thessaloniki, Greece.

For approximately one hour the artist lies on a stretcher similar to the kind used in forensic procedures. Her body is covered in mud, and alongside the stretcher we find all the implements necessary for cleaning her body.

This performance took place in the year of the dire crisis experienced in different parts of Europe, particularly Greece. Using mud as a symbolic element, and choosing as her starting point the oneiric conception of mud as representative of bad luck and economic problems, the artist also evoked the figure of the natural disaster, another reality that has occasionally befallen the Greek landscape.

In the performance, the passive position of the public as observer is replaced by the action of participating and cleaning. The spectators are motivated, perhaps, by a feeling of empathy toward that unknown person hidden under the mud.

Piedra (Stone)
2013
13'30"

Video documentation of a performance at the 8th Encounter of the Hemispheric Institute, at the Center for Studies in Art and Politics in Sao Paulo, Brazil. The artist, her body covered in

charcoal, remains as immutable as stone for 45 minutes, during which time three volunteers urinate on her. In this process the body is transformed into an inert, meaningless object, just like the bodies of thousands of women who have been battered, raped, discriminated against, objectified, enslaved, exploited and tortured throughout history in Brazil, in Guatemala, all over Latin America and all over the world each day.

Only the stones hold on to those stories. The female body has survived conquest and slavery. Like a stone she has held onto this hatred and rancour in her memory, to then transform it into energy and life.

*I am a stone
I do not feel the blows
the humiliation
the lascivious gazes
the bodies on top of me
the hatred.*

*I am a stone
in me
the history of the world.*

Caminos (Paths)
2013
16'17"

Video documentation of a performance in Antigua, Guatemala.

The body of the artist is hidden beneath a thicket of underbrush for three hours. The body is a bulky mass, wrapped up and tied with four ropes that are removed by four women toward the space outside. The ropes create designs on the streets of Antigua Guatemala. The public must follow the ropes in order to find the body.

*All paths lead to death
all paths lead to life.*

Descensión (Descent)
2013
3'55"

Video documentation of a performance at the 2nd MICGénero Festival, Chapultepec Park, Mexico City, Mexico.

Naked, in a horizontal position, the artist lies on the grass for two hours, her hair tied to a stone brought to Mexico from Guatemala. The stone is buried and keeps her from being able to get up easily.

In this action, the body assumes a horizontal position, evoking an anticipated death; the stone is history, context, roots, everything that one accumulates over the course of a lifetime. In this way the artist achieves a kind of symbiosis between her body and the earth, a contact on the organic level, an exchange of matter and energy.

*Absolute fragility of life. Absolute fragility of death.
A small line separates one from the other.
In an instant we will descend beneath the horizon line and we will be earth.*

Suelo común (Common ground)
2013
6'20"

Video documentation of a performance at the 30th Ljubljana Biennial of Graphic Arts, in Ljubljana, Slovenia.

Using as her starting point the shocking discovery, in 2007-9, of massive common graves containing thousands of dead bodies of entire families murdered

at the end of World War II, the artist proposes a critical point of encounter between Guatemala and Slovenia: thousands of murdered bodies, bones hidden under the earth that are walked upon by so many in both countries. We walk above these bodily remains without realizing it: they are our ground, the earth that sustains us, where we are truly standing.

For two hours the artist remains buried in a shallow ditch; a glass pane allows us to see her inert body making visible that which has been hidden by history and the surrounding earth.

In Guatemala, as in Slovenia, hundreds of common graves occupy our lands. In Slovenia, like in Guatemala, we stand atop a hidden past, a past that is spoken of very little, that we refuse to disinter.

*Below
further below
underground
underworld
under the earth.*

Desierto (Desert)
2015

Performance at the Galería Gabriela Mistral, 7 July 2015.

For one hour and ten minutes the artist remains buried, naked, in the sawdust dunes mounted inside the gallery.

The sawdust evokes the waste produced by the exploitation of the land and the subsequent desertification of massive tracts of territory, both in Guatemala with the African palm, and in Chile with the pine and eucalyptus forests. The desert is no longer in the north but the south.

DESIERTO |
REGINA JOSÉ GALINDO

Publicación a cargo de
Florencia Loewenthal
Curadora
Soledad Novoa Donoso
Textos
Antonio Arévalo
Soledad Novoa Donoso
Diseño Colección
y Dirección de Arte
Pozo Marcic Ensemble
Fotografías
Rodrigo Maulen
Traducción
Kristina Cordero
Impresión
Ograma
Tiraje 800 ejemplares

Los textos contenidos en el presente
catálogo no representan necesariamente
la opinión de esta institución.

GALERIA GABRIELA MISTRAL

Directora
Florencia Loewenthal
Encargada Colección
Ximena Pezoa
Producción y Montaje
de la Exposición
Alonso Duarte

© Consejo Nacional de la Cultura
y las Artes
Registro de Propiedad Intelectual
Nº 264750
ISBN 978-956-352-159-7
www.cultura.gob.cl
2015 — Impreso en Chile

Se autoriza la reproducción parcial
citando la fuente correspondiente.

**CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA
Y LAS ARTES**

Ministro Presidente del Consejo
Nacional de la Cultura y las Artes
Ernesto Ottone
Subdirectora Nacional del Consejo
Nacional de la Cultura y las Artes
Lilia Concha
Jefe de Departamento
de Fomento de las Artes
e Industrias Creativas
Ignacio Aliaga



Gabriela Mistral

GALERÍA DE ARTE CONTEMPORÁNEO



Gabriela Mistral

GALERÍA DE ARTE CONTEMPORÁNEO