

Orizzonti biopolitici nelle azioni performative di Marina Abramović e Regina José Galindo

Matteo Valentini

Università degli Studi di Genova, Italia

Abstract Through performative act the artist's body encounters many typologies of boundaries: the esthetic one, crossed in several moments in Art History, e.g. by the artists involved in Wiener Aktionismus; the politic one, exemplarily undermined by Marina Abramović *Rhythm 0*; the biological one, analyzed both by Stelarc in his posthuman experiments and by Regina José Galindo in performances such as *Exalación*. This essay aims to give answers to the following questions: how do these encounters take place? What do they bring with them? Which is their very purpose?

Keywords Performance Art. Biopolitic. Agamben. Abramović. Galindo.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Il corpo 'sacro' di Marina Abramović. – 3 Il corpo sociale di Regina José Galindo. – 4 Conclusioni.

1 Introduzione

Il concetto di 'biopolitica' si pone come rilevante chiave interpretativa di parte delle produzioni artistiche di Marina Abramović e di Regina José Galindo, due delle massime esponenti della *performance art* contemporanea. In particolare, a favore di questa tesi, verranno indicate le elaborazioni teoriche di 'homo sacer', 'potere sovrano' e 'campo', discusse da Giorgio Agamben a partire dal 1995 – in un contesto filosofico che si tenterà di delineare dalle sue origini –, quali punti di riferimento nella lettura delle opere artistiche citate. Verranno analizzate e confrontate le modalità con cui le due artiste costituiscono strutture biopolitiche, in alcuni casi, o le affrontano, in altri.

Si vedrà come Marina Abramović abbia utilizzato l'ultimo tassello della serie *Rhythm* (1973-1974), ossia *Rhythm 0*, per mettere in discussione la presenza e lo statuto dell'artista, attualizzando e ricreando la dinamica del 'campo', in cui, rispetto al pubblico, si pone alternativamente come sovrana (è lei, infatti, a costituirlo) e come 'nuda vita' 'uccidibile' e non sacrificabile. La messa in discussione del ruolo e del corpo dell'artista, il suo affidarsi a un elemento che è sempre più esterno e sempre meno controllabile man mano che si succedono le varie azioni, sono i punti centrali delle serie che, come noto, consta di cinque momenti: *Rhythm 10* (1973), *Rhythm 5* (1974), *Rhythm 2* (1974), *Rhythm 4* (1974) e, infine, *Rhythm 0* (1974).¹ In tutte le per-

¹ L'autobiografia pubblicata nel 2016 dalla performer serba mette in discussione la storica datazione del 1974 riferita a *Rhythm 0*, spostandola al 1975. La confusione aumenta, peraltro, se si guarda agli apparati iconografici che corredano l'edizione americana



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted	2019-07-18
Accepted	2019-08-21
Published	2019-12-11

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Valentini, Matteo (2019). "Orizzonti biopolitici nelle azioni performative di Marina Abramović e Regina José Galindo". *Venezia Arti*, n.s., 28, 137-150.

formance, Abramović si pone in condizione di alto stress fisico e psicologico, attraverso varie modalità, ma non prevede mai un coinvolgimento così radicale del pubblico come in quella che andremo a considerare.

Regina José Galindo, al contrario di quanto sostenuto da alcuni critici e storici dell'arte, non intende creare le condizioni per mutare il proprio corpo in un corpo 'sacro'. Con il suo lavoro tenta invece di proporre una visione dissenziente del proprio Paese natale, in cui tuttora vive, il Guatemala, il quale, anche dopo il termine della guerra

civile che lo ha sconvolto dal 1960 al 1996, continua a vedere emergere manifestazioni e sintomi di uno stato d'eccezione permanente. Di fronte al proliferare degli omicidi di Stato, soprattutto di carattere etnico, Regina José Galindo raccoglie le violenze commesse contro le minoranze e gli inermi del suo Paese e, nelle sue performance, incarna una sorta di 'corpo sociale', tentando di costruire un nuovo 'dispositivo di visibilità', per dirla con Jacques Rancière, per rivendicare il sanguinoso passato del Guatemala e testimoniare la sua agghiacciante realtà.

2 Il corpo 'sacro' di Marina Abramović

Coloro che nel 1974 varcano la soglia della Galleria Studio Morra di Napoli per assistere alla terza performance italiana di Marina Abramović,² trovano la performer vestita di una maglia a maniche corte nera e un paio di pantaloni neri, in piedi davanti a un tavolo con sopra settantadue oggetti (tra cui alcuni aghi, una penna, una bombetta, un martello, una rosa, uno specchi, una pistola con accanto un proiettile) e un biglietto di istruzioni:

There are 72 objects on the table that one can use on me as desired. [...] I am the object. During this period I take full responsibility. Duration: 6 hours (8pm-2am). Studio Morra, Naples.

Sul tavolo ci sono 72 oggetti che possono essere usati a piacimento su di me. [...] Io sono l'oggetto. Durante questo intervallo di tempo mi assumo ogni responsabilità. Durata: 6 ore (dalle 20 alle 02). Studio Morra, Napoli, 1975. (Abramović, 2016, 84; ed. or. 2016, 80)

Sono note e variamente narrate le modalità e le dinamiche che vedono il pubblico, inizialmente titubante, scegliere di dare semplicemente un bacio all'artista o di coprirle le spalle con uno scialle, per poi sviluppare un'aggressività, una tensione violenta e sessuale, che spinge alcuni degli uomini presenti - spesso sotto l'indicazione delle stesse mogli, ricorda Abramović nella sua autobiografia - a scriverle addosso; strapparle i vestiti; sollevarla, trasportarla di peso attraverso lo spa-

zio, posizionarla su un tavolo e conficcare un coltello a pochi centimetri dalla sua vagina; bere il suo sangue dopo averle inciso la carne; prendere la pistola dal tavolo, caricarla e puntargliela al collo.

È nota, infine, la precipitosa fuga del pubblico dalla galleria al termine della performance, una volta che Abramović da marionetta alla mercé dei visitatori ritorna allo status di essere umano.

Per analizzare come *Rhythm 0* metta in discussione il ruolo e la dimensione estetica dell'artista, sembra appropriato servirsi di alcuni strumenti interpretativi forniti principalmente da Giorgio Agamben in *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*: l'individuo che può essere impunemente ucciso senza essere sacrificabile è l'*homo sacer*, mentre il 'sovrano' è il proclamatore unico di uno 'stato di eccezione', ossia di una sospensione della legge umana, all'interno del quale si sviluppa la sacerità.

È necessario, a questo punto, inserire alcune coordinate teoriche che introducano il concetto di 'biopolitica', da cui il saggio di Agamben prende le mosse, e ne traccino, almeno, la principale linea di sviluppo.³ Se, come documenta Roberto Esposito, un ragionamento intorno alla biopolitica inizia a configurarsi a partire dal primo Novecento, soprattutto in area tedesca, è Michel Foucault a svilupparne per primo in maniera critica le radici e le implicazioni storiche, facendone il paradigma del potere moderno: con molti distinguo e molta cautela, egli situa la rivoluzione biopolitica all'interno della cosiddetta *âge classique*, che va dal 1453

del libro, tutti datati 1974, diversamente dall'edizione italiana che riportano al 1975 la data dello scatto. Per la datazione dell'opera farò dunque riferimento alla pubblicazione più recente a mia disposizione, ovvero il catalogo della mostra *The Cleaner* (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 settembre 2018-20 gennaio 2019), che ambienta l'azione nell'anno in cui è convenzionalmente situata, ossia il 1974.

² Si fa riferimento a *Rhythm 10*, eseguita nel 1973 alla Galleria Borghese di Roma, e a *Rhythm 4*, eseguita nel 1974 alla Galleria Diagramma di Milano.

³ In questa operazione mi servirò di tre fonti in particolare: Esposito 2004, Montani 2007, Campa 2015.

al 1789, ossia dalla caduta di Costantinopoli allo scoppio della Rivoluzione francese. Essa consisterebbe nel passaggio dal potere sovrano a quello biopolitico, passaggio che Foucault, ne *La volontà di sapere*, riassume così:

On pourrait dire qu'au vieux droit de faire mourir ou de laisser vivre s'est substitué un pouvoir de faire vivre ou de rejeter dans la mort.

Si potrebbe dire che al vecchio diritto di far morire o di lasciar vivere si è sostituito un potere di far vivere o di respingere nella morte.⁴

Da un'epoca, come quella premoderna, in cui i sudditi conoscono il potere quasi arbitrario del sovrano, senza però alcun controllo dall'alto nei confronti della loro vita, si giunge a una condizione, quella moderna, in cui le leggi e i diritti civili e politici intervengono a separare l'influenza del potere dalle proprietà ed esistenze dei cittadini, ma diventa stringente il controllo amministrativo sulle attività del loro corpo e sui loro processi vitali (andando a riguardare, per esempio, la salute, l'alimentazione, la sessualità, l'istruzione, l'igiene). Nella prospettiva foucaultiana, la medicalizzazione e il rafforzamento del 'corpo-macchina' e del 'corpo-specie' dei cittadini hanno risultati ambivalenti: se, da una parte, essi contribuiscono all'effettivo miglioramento delle generali condizioni di vita, dall'altra, lavorano con l'obiettivo di sostenere e, soprattutto, controllare il corpo sociale nella sua crescita economica e produttiva.

Tornando a *Homo sacer*, la principale discontinuità che Giorgio Agamben pone rispetto al pensiero di Foucault riguarda la periodizzazione proposta dal filosofo francese: secondo Agamben, infatti, la biopolitica è indistricabilmente unita al potere sovrano, fin da Aristotele, che promuove, all'interno della città, la trasformazione del vivere (*zoé*) in vivere bene (*bíos*) e, quindi, la politicizzazione della 'nuda vita'. La coppia oppositiva alla base della politica occidentale, così, non sarebbe composta, come tradizionalmente inteso, da amico e nemico, ma da esistenza politica e 'nuda vita', da ciò che è incluso nella società e ciò che ne è escluso, laddove la 'nuda vita' è la vita sopprimi-

bile e non sacrificabile dell'*homo sacer*,

un'oscura figura del diritto romano arcaico, in cui la vita umana è inclusa nell'ordinamento unicamente nella forma della sua esclusione (cioè della sua assoluta uccidibilità).⁵

Ciò che caratterizza la politica moderna, dunque

non è tanto l'inclusione della *zoé* nella polis, in sé antichissima, né il fatto che la vita come tale divenga un oggetto eminente dei calcoli e delle previsioni del potere statale; decisivo è piuttosto il fatto che, di pari passo al processo per cui l'eccezione diventa ovunque la regola, lo spazio della nuda vita, situato in origine al margine dell'ordinamento, viene progressivamente a coincidere con lo spazio politico, e esclusione e inclusione, esterno e interno, *bíos* e *zoé*, diritto e fatto entrano in una zona di irriducibile indistinzione.⁶

In questo modo il cittadino moderno è riportato allo stato di 'nuda vita' e il potere, che trova la sua essenza solamente nel corso del cosiddetto 'stato d'eccezione' – ossia quando, per cause difensive, le leggi vengono sospese –, diventa sovrano di fronte alla 'nuda vita', cioè esattamente nel momento in cui è biopotere. Introdurre la citazione

Sovrana è la sfera in cui si può uccidere senza commettere omicidio e senza celebrare un sacrificio e sacra, cioè uccidibile e insacrificabile, è la vita che è stata catturata in questa sfera.⁷

Concentrandosi sulla declinazione nazionalsocialista della biopolitica, sotto cui lo stato di eccezione smette di essere riferito a uno stato temporaneo e diviene la norma,⁸ Agamben individua nel campo di concentramento e sterminio l'assetto spaziale dello stato d'eccezione (e il paradigma dello spazio politico moderno, quando la politica diventa biopolitica):

in cui non solo la legge è integralmente sospesa, ma, inoltre, fatto e diritto si confondono senza residui. [...] I suoi abitanti sono stati spogliati

⁴ Foucault in Esposito 2004, 28; ed. or. 1976, 181.

⁵ Agamben 1995, 12.

⁶ Agamben 1995, 12.

⁷ Agamben 1995, 92.

⁸ Agamben ricorda il decreto *Verordnung zum Schutz von Volk und Staat*, emanato il 28 febbraio 1933, che sospende fino alla caduta del Reich gli articoli della costituzione concernenti la libertà personale, di riunione e di espressione, l'invulnerabilità del domicilio e il segreto epistolare e telefonico (Agamben 1995, 187).

di ogni statuto politico e ridotti integralmente a nuda vita.⁹

Individuando l'essenza del campo nella materializzazione dello stato di eccezione, egli lo solleva dalla specificità della Shoah, così come dall'entità dei crimini che vi sono commessi, e, pensando ai campi di concentramento e di stupro etnico nell'ex Jugoslavia, agli spazi in cui vengono ammassati gli immigrati clandestini prima di essere rimpatriati e ad alcune periferie delle città contemporanee, lo definisce:

localizzazione senza ordinamento, [...] spazio permanente di eccezione, [...] matrice nascosta della politica in cui viviamo, [...] nuovo *nomos* biopolitico del pianeta.¹⁰

Tornando a *Rhythm 0*, si può definire campo anche quello che Marina Abramović delinea all'interno della Galleria Studio Morra, ponendosi come oggetto inanimato e liberamente manipolabile nelle mani e negli occhi dei visitatori (Jean-Luc Nancy afferma che la spinta prima a un atto violento non sia tanto lo sviluppo di un eccesso di forza, quanto la creazione di una manifestazione della violenza, in ultima analisi di un'immagine)¹¹ e creando, così, le condizioni prima estetiche e poi etiche per una sospensione del diritto e delle basilari consuetudini che reggono i rapporti fra persone. Le potenzialità 'etiche' aggressive e represse del pubblico napoletano vengono liberate e legittimate all'interno di un recinto estetico, sospeso rispetto alle leggi del mondo quotidiano e giustificato dallo spazio della galleria, rendendo difficoltoso il discernimento tra atto criminale e atto artistico. Come sostiene Erika Fischer-Lichte

Auch diese Entgegensetzung läßt sich angesichts vieler Aufführungen von Theater und Performance-Kunst seit den sechziger Jahren nicht aufrechterhalten. Immer wieder wird hier der Zuschauer in eine Situation hineinmanövriert, in der er Entscheidungen treffen, in der er han-

deln muß. Er trägt ebenfalls Verantwortung für die Situation, die entstanden ist, und nicht nur der Künstler. [...] In solchen Aufführungen ist das Ästhetische nicht ohne das Ethische zu denken. Das Ethische stellt hier vielmehr eine konstitutive Dimension des Ästhetischen dar.

Questa opposizione [tra estetica ed etica], sulla scorta di molti spettacoli teatrali e della *performance art* dagli anni sessanta in poi, non può più essere mantenuta. Lo spettatore è continuamente incanalato in una situazione nella quale è costretto a prendere decisioni e ad agire in prima persona. Anche lui, non solo l'artista, diventa responsabile della situazione che si produce. [...] In questi spettacoli non è più possibile concepire l'estetico come separato dall'etico: l'etico rappresenta piuttosto una dimensione costitutiva dell'estetico.¹²

Ambivalente è pure il ruolo di *homo sacer* e di individuo sovrano all'interno di *Rhythm 0*, perché è la stessa Abramović a proclamare e a cancellare lo stato e lo spazio d'eccezione, prima sottoponendosi alla tortura del pubblico, poi imponendosi come sua sovrana: alla cessazione della performance, quando le tracce delle ferite inflitte fanno la loro comparsa all'interno di un ritrovato universo civico, nessuno riesce a sopportare la vista e la presenza del corpo di Abramović, specchio del processo brutale e disgustoso appena avvenuto. Il rapporto simmetrico che lega *homo sacer* e sovrano, vittima e carnefice, diventa poroso, così come lo spazio che lo contiene.¹³ Questa porosità è ancora più esplicita se si avvicina la performance di Abramović a una delle prime azioni di Yoko Ono, *Cut Piece*, eseguita per la prima volta a Kyoto nel 1964: l'artista giapponese è semisdraiata su una piattaforma rialzata, vestita di nero e con un paio di lunghe forbici davanti a sé. Le istruzioni che fornisce al pubblico sono chiare: una alla volta, le persone possono salire vicino a lei e tagliarle via un lembo di vestito, fino alla fine della performance, che avviene a discrezione dell'artista. È inte-

⁹ Agamben 1995, 190-1.

¹⁰ Agamben 1995, 197-8.

¹¹ Nancy 2002.

¹² Fischer-Lichte 2012, 295-6; ed. or. 2004, 299.

¹³ Scrive, a proposito, Rachel Rosenthal:

«In performance art, the audience, from its role as sadist, subtly becomes the victim. It is forced to endure the artist's plight emphatically or to examine its own response of voyeurism and pleasure, or smugness and superiority [...] In any case, the performer holds the reins [...] The audience usually 'gives up' before the artist».

(Nella *performance art*, il pubblico viene sottilmente costretto a passare dal ruolo del sadico al ruolo della vittima. È costretto a sopportare pazientemente lo strazio dell'artista o a tematizzare la propria reazione di piacere voyeuristico, il proprio compiacimento e il proprio senso di superiorità [...]. In ogni caso è l'artista a tenere le redini [...] il pubblico, in genere, si 'arrende' prima dell'artista) (Rosenthal in Fischer-Lichte 2012, 28; ed. or. Rosenthal 1981-2, 24).

ressante notare quanto le due azioni, al di là delle evidenti analogie, divergono sotto certi punti di vista: nonostante l'elevato grado di violenza che sotterraneamente viene generato durante l'azione, il pubblico di *Cut Piece* è necessariamente molto più disciplinato rispetto a quello di *Rhythm 0* e la situazione si trova a essere, in generale, sotto un maggior controllo. Innanzitutto, è da rilevare il fatto che nell'azione di Yoko Ono l'unico strumento a poter essere utilizzato sia un paio di forbici, contro i 72 messi a disposizione del pubblico napoletano – e questo va specificato non tanto per esaltare il rischio corso da Abramović, quanto per sottolineare l'imprevedibilità dell'azione. Come scrive Frazer Ward:

It is very important that the objects on the table were not only dangerous or threatening, so that the aggression toward Abramović and the violence that developed were not the only possible outcome. It is possible, after all, to imagine another version in which Abramović is tickled or massaged or fed cake for six hours, or one in which audience members enact their own dramas in front of her.¹⁴

3 Il corpo sociale di Regina José Galindo

Sono diverse le occasioni in cui i lavori più crudi di Regina José Galindo vengono legati al concetto di corpo e spazio sacro. Facendo riferimento ai prigionieri di Guantánamo in quanto manifestazioni contemporanee di *homines sacri*, lo storico dell'arte e critico Carlos Jiménez Moreno, per esempio, scrive:

Regina José Galindo no es para nada ajena a esa condición extrema, tal y como nos lo ha hecho saber con todas las acciones en las que ha dejado constancia que no le queda más que su cuerpo porque su cuerpo está expuesto y al alcance de la mano de los mismos que pueden infligir a los *homo sacer* de su tiempo, los mismos flagelos y las mismas terribles humillaciones que ella con su propia mano se infringe.

Regina José Galindo non è per niente estranea a questa condizione estrema, come sappiamo da tutte le azioni in cui ha lasciato la prova che

È molto importante che gli oggetti sulla tavola non fossero solo pericolosi o minacciosi, così che l'aggressione verso Abramović e la violenza che si sviluppò non fossero gli unici esiti possibili. È possibile, dopotutto, immaginare un'altra versione in cui Abramović è solleticata o massaggiata o cibata con torta per sei ore, oppure una in cui i membri del pubblico inscenassero i propri drammi di fronte a lei.

In secondo luogo, Ono ha una maggiore presa sull'azione poiché ne decide la durata mentre questa si compie: tale fattore è decisivo per arginare l'eventuale violenza del pubblico, così come il fatto, in terzo luogo, che ogni visitatore sia costretto ad affrontare l'artista da solo, esposto alla vista di tutto il resto del pubblico. Al contrario, Abramović, pur essendo leggermente discosta dalle persone che occupano la galleria, si pone sul loro stesso piano, contribuisce non tanto a rompere, quanto piuttosto a portare all'estremo, per criticarlo, il diaframma estetico posto tra l'opera d'arte (o, in questo caso, l'artista) e il pubblico. Come *l'homo sacer* di Agamben, in *Rhythm 0* Abramović è inclusa nello spazio comunitario unicamente nella forma della sua esclusione.

non le rimane altro che il suo corpo, perché il suo corpo è esposto a rischi ed è alla portata di mano degli stessi che possono sottomettere *l'homo sacer* del suo tempo, del nostro tempo, gli stessi flagelli e la stessa terribile umiliazione che lei con le sue stesse mani si infligge.¹⁵

Nel breve saggio *Regina José Galindo. La ripetizione come azione di resistenza*, Marco Scotini scrive a proposito delle azioni in cui la pratica della performer raggiunge livelli parossistici di autolesionismo (in *No perdemos nada con nacer* viene abbandonata nuda in una discarica dentro un sacco per l'immondizia; in *Himenoplastia* si sottopone a un'operazione chirurgica di ricostruzione dell'imene; in *Limpieza social* un violento getto d'acqua tormenta il suo corpo fino allo sfinimento):

Il corpo che Regina Galindo mette in scena è [...] sempre quello di un individuo giuridicamente inclassificabile, ridotto a pura forma di vita, al-

¹⁴ Ward 2012, 123.

¹⁵ Jiménez Moreno in Pisani 2011, 82; ed. or. Jiménez Moreno in Pisani 2011, 34.

la contingenza del corpo o a quella della pelle.¹⁶

Quella che pare emergere è dunque un'equazione in cui violenza e corpo sacro sono strettamente collegati: laddove il corpo dell'artista viene brutalizzato, ecco che immediatamente diventerebbe *sacer*, nuda vita. Come però si è visto nel paragrafo precedente, la condizione di *homo sacer* necessita di precise condizioni che la inverino e in nessuna delle sue opere Regina José Galindo sembra interessata a porle: pur esponendosi a rischi indicibili, la performer guatemalteca cerca qualcosa di diverso rispetto alla messa in atto della sacertà e, a questo punto, è forse utile ricordare il contesto in cui si è sviluppato, e da cui ancora trae linfa, il suo lavoro.

Regina José Galindo nasce nel 1974 in Guatemala, nel mezzo di una guerra civile iniziata nel 1960 che vede contrapposti l'Unità Rivoluzionaria Nazionale del Guatemala (URNG) e le forze del governo guatemalteco, imposto e appoggiato dagli Stati Uniti successivamente al colpo di Stato del 1954. Le violenze sistematiche, a danno soprattutto di civili inermi, perpetrate durante il conflitto da parte dell'esercito regolare e dalle PAC (Patrullas de Autodefensa Civil: gruppi paramilitari con le stesse funzioni delle truppe governative), danno forma a quello che Pietro Montani definisce, riprendendo Agamben:

la logica burocratica del campo di sterminio [la quale] è ricomparsa e ricompare di continuo, negli spazi, fisici e giuridici, in cui più apertamente il biopotere mostra il suo volto mortifero.¹⁷

Gli stupri, le torture, l'estrazione di feti dai ventri delle donne incinte, le sparizioni, le esecuzioni di massa, le deportazioni in strutture controllate da

militari ('Aldeas Modelo') sono tutte sfaccettature del sistematico sterminio della popolazione Maya, accusata di appoggiare i guerriglieri.¹⁸

Nel 1996, quando si arriva alla firma degli accordi di pace, si palesa una nuova, grave problematica, evidenziata da Galindo in un'intervista a cura di Clare Carolin:

muchos de los implicados o afectados por la guerra se unieron a pandillas con actividades criminales. Como consecuencia, la Guatemala contemporánea tiene uno de los índices de homicidios más altos de América Latina, con altos índices de femicidio.

molte delle persone coinvolte nella guerra o danneggiate dalla stessa passarono a una attività criminale per bande. Di conseguenza il Guatemala contemporaneo ha uno dei più alti tassi di omicidio dell'America Latina, particolarmente elevati per quanto riguarda gli omicidi di donne.¹⁹

Quello che descrive Galindo in una delle sue interviste è piuttosto significativo in questo senso:

Las cosas en Guatemala no son como el los primeros años del conflicto cuando se arremetió contra la clase intelectual. No, las cosas son muy distintas. Si siento miedo, es el miedo o temor que siente cualquier guatemalteco, haga lo que haga, sea profesor, comerciante, o artista. Es el temor de vivir en un país sin justicia, el vivir en constante tensión por lo que te puede pasar a ti o a algún miembro de tu familia. Miedo a ser asaltado, o peor aún, de ser asesinado en el intento. ¿Con que ojos me ve el gobierno? No me ve, yo no existo para ellos. La realidad

¹⁶ Scotini in Savorelli 2006, 11.

¹⁷ Montani 2007, 15.

¹⁸ La pubblicazione nel 1998 di *Guatemala Nunca Más. Informe de Proyecto Interdiocesano de la Recuperación de la Memoria Histórica de Guatemala*, un corposo dossier, a cura dell'Ufficio Diritti Umani dell'Arcivescovato di Città del Guatemala, in cui sono raccolte testimonianze di sopravvissuti ed ex combattenti e approfonditi diversi aspetti della guerra civile, è fondamentale per tracciare le dimensioni di quello che si presenta, a tutti gli effetti, come un genocidio: 250.000 morti, 50.000 desaparecidos, 1.000.000 di esiliati e rifugiati, 200.000 orfani, 40.000 vedove, decine di migliaia di casi di violenza sessuale e tortura. Un indicatore della dirompenza di questa pubblicazione è l'omicidio del coordinatore della ricerca, il vescovo di Città del Guatemala, Monsignor Juan Gerardi, avvenuta a due giorni dalla presentazione alla stampa del documento. L'intero dossier, in lingua spagnola, è consultabile online: <http://www.derechoshumanos.net/lesahumanidad/informes/guatemala/informeREMHI-Tomo1.htm> (2019-11-19). In un'intervista ad *Artribune*, Regina José Galindo si sofferma sull'importanza fondamentale di questa pubblicazione per la sua formazione d'artista e di essere umano: «Ho un ricordo di una domenica mattina durante la quale era stato inserito nel quotidiano locale un riassunto del progetto *Rehmi* [Recuperación de la Memoria Histórica] e leggere le atrocità che sono state commesse dall'esercito è stato come ricevere una vera secchiata d'acqua fredda. Io sapevo che c'era stata una guerra nel mio Paese, sapevo che l'esercito aveva assassinato gli indigeni, però leggere le testimonianze, una a una, è stata un'esperienza lacerante. Mi ci è voluto molto tempo per riavermi dall'immagine di queste tragedie. All'epoca io ero già adulta, e questo mi causa una certa vergogna. Ma essere informata della verità proprio durante i tuoi 20-22 anni è comunque un colpo duro. Ho sentito molta colpa, molta rabbia, molta impotenza.» <https://www.artribune.com/attualita/2014/02/estoy-aqui-intervista-con-regina-jose-galindo/> (2019-11-19).

¹⁹ José Galindo in Pisani 2011, 87; ed. or, José Galindo in Carolin 2011, 216.



Figura 1 Regina José Galindo, *Perra*.
Performance, 2005.
Prometeogallery. Milano. © Kika Karadi

es que nuestras acciones artísticas, en medio de una realidad como la que se vive en Guatemala, pasan casi desapercibidas. Lo que importa allí es sobrevivir.²⁰

Le cose in Guatemala non sono più come durante i primi anni del conflitto, quando il potere si scagliò contro la classe intellettuale. No, le cose sono molto diverse ora. Se ho paura, è la paura o il timore che sente qualsiasi guatemalteco, qualsiasi cosa faccia, che sia professore, commerciante o artista. È il timore di vivere in un paese senza giustizia, di vivere in una situazione di costante tensione per quello che può succedere a sé o a qualche membro della propria famiglia. Paura di essere rapinati o, peggio ancora, di essere assassinati durante una tentata rapina. Con quali occhi mi vede il governo? Non mi vede proprio; per loro non esisto. La realtà è che le nostre azioni artistiche, in mezzo ad una realtà come quella che si vive in Guatemala, passano quasi inosservate. Ciò che importa è sopravvivere.

In una situazione che si configura di per sé come uno stato d'eccezione²¹ - «Aqui sólo se muere|Aqui

sólo se mata» (Qui si muore soltanto | Qui si uccide soltanto)²², scrive Galindo in uno dei suoi componimenti poetici -, la performer guatemalteca non allestisce nuove occasioni per mettere in discussione il proprio stato di cittadina, ma, con modalità che verranno indagate tra poco, prende su di sé violenze e ingiustizie perpetrate nel proprio Paese ai danni delle categorie più deboli e le rimedia attraverso il proprio corpo, che diviene un corpo sociale, quasi più volenteroso di espiare una colpa, un peso personale, che di denunciare o di insegnare qualcosa al pubblico:

Hay un mundo de diferencia entre ser una artista con una clara posición política y ser una activista [...] si hubiera querido ser una activista, hubiera seguido los pasos de mi padre convirtiéndome en un abogado trabajando con derechos humanos. No estaría perdiendo mi tiempo siendo una artista que viste de activista.

C'è una grande differenza tra essere un'artista con una sua posizione politica ed essere un'attivista. [...] Se avessi voluto essere un'attivista avrei continuato a seguire le orme di mio padre e sarei diventata un avvocato che si occu-

²⁰ José Galindo in Savorelli 2006, 31; ed. or. José Galindo in Savorelli 2006, 31.

²¹ Joy Agner, in un reportage pubblicato il 14 maggio 2008 sul sito del NACLA (North American Congress on Latin America), mostra come, in Guatemala, i trattati di pace del 1996 non abbiano per nulla modificato l'atteggiamento del governo nei confronti delle minoranze etniche e dei suoi nemici interni: a quanto afferma l'autrice, gli omicidi e le violenze da parte dello Stato continuerebbero imperterriti e sarebbero coperti da uno spesso velo di impunità e menzogne. Per il reportage: https://nacla.org/news/silent-violence-peace-guatemala#_ftn7 (19/11/2019-11-19).

²² Savorelli 2006, 171.

pava di diritti umani. Non sarei stata a spreca-re il mio tempo come un'artista con la maschera d'attivista.²³

Dunque, quando Galindo, nel 2005, alla Prometeogallery di Milano, incide sulla propria gamba la scritta 'PERRA', ossia 'CAGNA', non umilia il suo corpo né lo vittimizza, ma ne prende possesso, marchiandolo e dirottando un insulto sessista in una dichiarazione di forza,²⁴ ne eccede i limiti fino a incarnare tutti quei cadaveri di donne sudamericane sfregiati e utilizzati come messaggi tra bande rivali [fig. 1].

Allo stesso modo, nel gennaio del 2018, sempre alla Prometeogallery, Galindo porta *S.O.S.*, un'azione ispirata alla violenza sulle donne: il pubblico comincia a entrare alla spicciolata nella galleria, dove è anche allestita una piccola personale dell'artista, e aspetta l'inizio della performance. Piano piano, nell'attesa crescente, ognuno comincia a sentire un rumore ovattato ma regolare sul fondo del diffuso cicaleccio: Galindo è nascosta completamente dietro una tramezza della galleria e vi bussa con una frequenza più o meno alta, andando a diffondere una richiesta di soccorso in alfabeto Morse che non interrompe le relazioni sociali 'da inaugurazione' e non è, quindi, quasi in alcun modo raccolta se non con una distratta e fugace curiosità. Il divenire medium da parte dell'artista, che cerca di diffondere un messaggio di emergenza relativo al femminicidio, sottende anche un'efficace metafora dell'incuranza con cui questo problema viene percepito e affrontato.²⁵ Già in una delle sue prime performance, *El dolor en un pañuelo* del 1999, l'artista cerca di incorporare e ritrasmettere le violenze di genere nel suo Paese, facendo proiettare sul suo corpo, nudo e legato a un letto verticale, articoli di quotidiani su assassinii di donne guatemalteche: l'informazione, solitamente scorporata dall'esperienza e tesa a «das pure An-sich des Geschehenen zu übermitteln»²⁶ (a comunicare il puro in-sé dell'accaduto), viene riportata a un contesto unitario che rende queste storie non una carrellata di notizie, ma un'esperienza focalizzata su un unico contesto.

Il corpo legato a un letto è una figura ricorrente nel lavoro di Galindo, che richiama le violenze

subite durante il periodo della guerra civile dalle donne Maya, su cui i soldati dell'esercito regolare mettevano in atto una vera e propria strategia controrivoluzionaria, conoscendo o sospettando l'appartenenza all'URNG degli uomini a loro legati. In *Mientras, ellos siguen libres* del 2007 l'artista, all'ottavo mese di gravidanza, si fa legare a una branda di ferro con veri cordoni ombelicali [fig. 2].

Alla documentazione fotografica della performance sono allegati alcune testimonianze, tratte da *Guatemala. Memoria del silencio* (1999), risultato dell'imponente lavoro di ricerca della *Comisión para el Esclarecimiento Histórico*, costituita subito dopo i trattati di pace, su mandato delle Nazioni Unite, con l'obiettivo di far luce sugli abusi, le violenze e le violazioni dei diritti umani messe in atto durante la guerra civile:

Me ataron y me vendaron los ojos, tenía tres meses de embarazo, pusieron sus pies sobre mi cuerpo para inmovilizarme. Me encerraron en un pequeño cuarto sin ventanas. De repente vinieron al cuarto, me golpearon y me violaron. Empecé a sangrar mucho, en ese momento perdí a mi bebé.

Mi legaron e mi bendaron gli occhi, ero al terzo mese di gravidanza, misero i loro piedi sul mio corpo per immobilizzarmi. Mi hanno chiuso in una piccola stanza senza finestre. Improvvisamente sono entrati nella stanza, mi picchiarono e mi violentarono. Ho cominciato a sanguinare tanto, in quel momento ho perso il mio bambino.²⁷

È interessante che Fernando Castro Flórez, nelle prime battute del suo articolo *Le incarnazioni atroci di Regina José Galindo*, faccia riferimento alla riappropriazione della performance di fine XX secolo

en el que no es tan decisiva la apología de la 'vida' que era canónica en los años setenta, sino una conciencia de la diferencia, de la demora e incluso de la decepción.

nella quale non è più tanto importante l'apologia della 'vita' tipica degli anni Settanta, ma

23 José Galindo in Pisani 2011, 94 ; ed. or. José Galindo in Carolin 2011, 223.

24 In un'altra sua poesia, Galindo scrive: «Soy una perra | una perra enferma | el mundo mordió mi corazón | y me contagió su rabia» (Savorelli 2006, 169) (Sono una cagna | una cagna malata | il mondo mi ha morso il cuore | e mi ha infettato con la sua rabbia).

25 L'opera ne ricorda un'altra messa in atto nel 2005 alla 51ª Biennale di Venezia, *Golpes*, che vede l'artista chiusa in un cubo, nascosta agli occhi del pubblico, infliggersi un colpo per ogni femminicidio avvenuto in Guatemala dal primo gennaio al 9 giugno 2005.

26 Benjamin 2014, 93; ed. or. Benjamin 1974, 611.

27 Pisani 2011, 196; ed. or. Comisión para el Esclarecimiento Histórico 1999, 53.



Figura 2 Regina José Galindo, *Mientras, ellos siguen libres*. Performance, 2007. Edificio de Correos. Ciudad de Guatemala. © David Pérez

una coscienza della differenza, del ritardo e anche della disillusione.²⁸

Nelle opere di Galindo, infatti, non è mai ricercato il mimetismo o la riappropriazione totale della violenza: è sempre presente, invece, la consapevolezza di essere in differita rispetto alle situazioni ri-mediate, principalmente a causa di una diversa appartenenza etnica e sociale (Galindo appartiene fin dalla nascita al mondo della medio-piccola borghesia cittadina, quasi indifferente, nonostante la tensione percepita, alla guerra che si consuma prevalentemente nelle zone rurali). Anche per questo motivo non è esatto parlare del suo corpo come di un corpo sacro, sottoposto allo stesso trattamento dei prigionieri di Guantánamo o delle indigene durante la Guerra civile: la performer trascende i limiti della propria identità per incorporare le storie delle vittime, ma in un percorso che da lei va a loro, e torna indietro.

A interessarla sono anche i limiti sociali e politici del proprio Paese, che saggia in almeno due occasioni. In *Angelina*, risalente al 2001, l'artista per un mese svolge tutte le sue usuali attività quotidiane a Città del Guatemala travestita da domestica: qui non si tratta di ri-mediare una violenza, né di impersonare qualcuno di specifico, anzi al centro di quest'azione sta proprio la spersonalizzazione che la divisa da domestica - un'occupazione tanto diffusa quanto poco rispettata - porta con sé:

The artist was banned access to mundane places such as restaurants and shop as much as

popular markets and was always reserved to a secondary position, when taken for the maid of whomever she was with.

All'artista è stato vietato l'accesso a luoghi banali come ristoranti e negozi, così come a mercati popolari, ed è sempre stata messa in secondo piano, quando scambiata per la domestica di chiunque la accompagnasse.²⁹

Angelina si configura essenzialmente come una perlustrazione critica dei confini sociali che segnano la società guatemalteca. Un'intenzione del tutto diversa anima, due anni dopo, *¿Quién puede borrar las huellas?* [fig. 3], scaturita dalla sentenza della Corte Costituzionale che permette la candidatura a presidente del Guatemala del generale Efraín Ríos Montt, figura centrale del Fronte Repubblicano Guatemalteco (FRG), che nel 2013 sarebbe stato condannato a ottanta anni di carcere per genocidio e crimini contro l'umanità (una sentenza poi annullata per irregolarità dalla Corte Costituzionale guatemalteca). Appresa la notizia, Galindo decide di manifestare il proprio disappunto e, contestualmente, di rievocare le persone sterminate dall'ex dittatore, attraverso un'azione urbana: immergendo regolarmente i piedi in una bacinella piena di sangue umano, la performer percorre il tratto di strada che unisce la Corte Costituzionale al Palazzo Nazionale del Guatemala. Un'azione che trasfigura il volto della città, segnandolo con tracce memoriali postume.

La sospensione del corpo tra la vita e la morte

²⁸ Castro Flórez in Pisani 2011, 66; ed. or. Castro Flórez in Pisani 2011, 17.

²⁹ Emiliano Valdés in Savorelli 2006, 184.



Figura 3 Regina José Galindo, *¿Quién puede borrar las huellas?* Performance, 2003. Ciudad de Guatemala. © Victor Pérez

è l'ultima delle condizioni liminali da prendere in considerazione nel lavoro di Regina José Galindo. Diverse sono le performance in cui l'artista procede a un graduale avvicinamento estetico verso il cadavere. Oltre alla già citata *No perdemos nada con nacer* (2000), in *Tanatoterapia* del 2006, per esempio, viene truccata da una professionista specializzata nella preparazione delle salme durante l'inaugurazione della mostra *Migraciones* al Centro de Cultura Hispánica di Città del Guatemala. Più interessanti ancora sono le azioni dove il corpo è ridotto a oggetto immobile, inerte e incosciente, tramite l'assunzione di farmaci o anestetici. A partire da *Valium 10* (2000), in cui 10 milligrammi di Valium vengono iniettati nell'organismo dell'artista, che resta seduta in una stanza del Museo Ixchel, si passa a *Reconocimiento de un cuerpo* del 2008, dove Galindo è anestetizzata, stesa su un lettino e coperta da un telo bianco che il pubblico può decidere se alzare o meno per procedere al

suo riconoscimento, per finire con *Exalación*, portata al PAC di Milano nel 2014: la performer è seduta e gli spettatori le si avvicinano uno alla volta per tenerne sotto controllo il processo vitale, ponendole sotto il naso uno specchietto che il respiro per qualche secondo appanna. Dando per scontato il radicamento di queste azioni nell'instabile universo guatemalteco che si è avuto modo di illustrare sopra, quello che interessa di queste azioni è il legame che sembrano avere con quanto afferma, di nuovo, Agamben a proposito della politicizzazione della morte e della sua ridefinizione nell'età contemporanea. Il filosofo rileva una messa in discussione dei tradizionali metodi teratologici a seguito dei crescenti progressi della medicina. Grazie allo sviluppo delle tecniche di rianimazione, ad esempio, può accadere che un individuo considerato cerebralmente morto continui a respirare:

Non è [...] possibile sottrarsi all'impressione che l'intera discussione si avvolga in contraddizioni logiche inestricabili e che il concetto 'morte', lungi dall'essere divenuto più esatto, oscilli da un polo all'altro nella più grande indeterminazione, descrivendo un circolo vizioso addirittura esemplare. Da una parte, infatti, la morte cerebrale viene sostituita come unico criterio rigoroso alla morte sistemica o somatica, considerata ora come insufficiente; dall'altra, però, è ancora quest'ultima che, in modo più o meno consapevole, è chiamata in causa a fornire il criterio decisivo.³⁰

Dopo aver portato «l'esempio perfetto di questa fluttuazione della morte»,³¹ che è il caso di Karen Quinlan, tornata a respirare naturalmente dopo l'interruzione della respirazione artificiale, pur restando in coma, Agamben conclude:

È evidente che il corpo di Karen Quinlan era entrato, in realtà, in una zona di indeterminazione, dove le parole 'vita' e 'morte' avevano perso il loro significato e che, sotto questo aspetto almeno, non è troppo dissimile dallo spazio di eccezione in cui abita la nuda vita. Ciò significa che oggi [...] vita e morte non sono propriamente concetti scientifici, ma concetti politici, che, in quanto tali, acquistano un significato preciso solo attraverso una decisione.³²

Esclusivamente da questo punto di vista biopoli-

³⁰ Agamben 1995, 181.

³¹ Agamben 1995, 182.

³² Agamben 1995, 183.

tico, Regina José Galindo pone se stessa in un'indeterminata e poco controllabile dimensione di soglia, per riflettere sullo statuto dell'individuo 'sacro' contemporaneo: infatti, nelle altre sue azioni, non solo in quelle qui ricordate, la presenza di volontari, le norme di sicurezza e il controllo garantito da parte dell'apparato istituzionale che la circonda, impediscono di pensare alla creazione di uno stato di eccezione, quanto piuttosto a un dirottamento di violenze già perpetrate, vale a dire a una costruzione di un nuovo 'dispositivo di visibilità', come lo chiamerebbe Jacques Rancière. Nello *Spettatore emancipato*, il filosofo francese introduce la finzione come nodo di congiunzione tra estetica e politica: la finzione non sarebbe la creazione di un mondo immaginario, quanto piuttosto un lavoro che modifica i rapporti tra il reale e il suo significato, mostrandosi in grado di leggerlo e interpretarlo in modo nuovo. La realtà sarebbe, così, sempre oggetto di una finzione, ossia di una costruzione dello spazio che, nelle sue declinazioni politiche o estetiche, la scava, la frammenta e la ridisegna. Il dispositivo di visibilità (il sistema di informazione, per esempio) è, invece, lo strumento della finzione che assembla parole e forme visibili, creando un senso comune, un modo condiviso di percepire gli avvenimenti, gli oggetti, le persone. Scrive Rancière:

le rapport de l'art à la politique n'est-il pas un passage de la fiction au réel mais un rapport entre deux manières de produire des fictions. Les pratiques de l'art ne sont pas des instruments qui fournissent des formes de conscience ou des énergies mobilisatrices au profit d'une politique qui leur serait extérieure. Mais elles ne sortent pas non plus d'elles-mêmes pour devenir des formes d'action politique collective. Elles contribuent à dessiner un paysage nouveau du visible, du dicible et du faisable. Elles forgent contre le consensus d'autres formes de 'sens commun', des formes d'un sens commun polémique.

Il rapporto tra arte e politica dell'arte alla politica non è un passaggio dalla finzione alla real-

tà, ma un rapporto tra due maniere di produrre finzioni. Le pratiche dell'arte non sono strumenti che forniscono forme di coscienza o energie suscettibili di creare un movimento a vantaggio di una politica che sarebbe loro esterna. Ma non escono neppure da loro stesse per diventare forme dell'azione politica collettiva [e per questo Galindo respinge con fermezza l'attributo di 'attivista', NdA]. Esse contribuiscono a disegnare un nuovo paesaggio del visibile, del dicibile, del fattibile. Forgiano contro il consenso diverse forme di 'senso comune', forme di un senso comune polemico.³³

Le immagini intollerabili scaturite dalle testimonianze delle donne indie torturate e stuprate durante la guerra civile vengono assunte da Galindo, per esempio all'interno di *Mientras, ellos siguen libres*, e inserite all'interno di un nuovo dispositivo di visibilità, che si oppone al dispositivo creato e utilizzato dalla comunicazione governativa e militare guatemalteca, la quale nega fermamente l'esistenza di un qualsiasi genocidio.

Nel capitolo intitolato 'L'immagine intollerabile', Rancière contesta lo spostamento dall'intollerabile nell'immagine all'intollerabile dell'immagine³⁴ e, conseguentemente, riprende il dibattito che, dopo la mostra *Mémoire des camps* del 2001, vede impegnati Georges Didi-Huberman, da una parte, Élisabeth Pagnoux e Gérard Wajcman, dall'altra, a proposito dell'effettiva legittimità di mostrare l'orrore dell'Olocausto da parte dell'immagine fotografica rispetto alla testimonianza orale.³⁵ Nello specifico, secondo Pagnoux e Wajcman, solo la parola avrebbe il diritto e il potere di tramandare la verità sulla Shoah, mentre l'immagine, a causa della sua natura illusoria e frammentata, fungerebbe soltanto da suo sostituto attraente. Per parte sua, Didi-Huberman rivendica il fondamentale apporto dell'immaginazione nei processi di conoscenza e di memoria e la necessità, per quel che riguarda i campi di sterminio, di confutare l'immaginabile, proprio attraverso le immagini, per opporsi al meccanismo di 'disimmaginazione' portato avanti dalle SS.

Rancière, si schiera in appoggio a Didi-Huber-

³³ Rancière 2018, 91; ed. or. Rancière 2008, 84

³⁴ Il teorico preso come riferimento per l'intollerabilità dell'immagine è Guy Debord, autore della *Società dello spettacolo*, che vede nell'azione l'unico antidoto al male dell'immagine e alla colpevolezza dello spettatore, il quale però, in quanto spettatore, secondo la sua visione non avrà mai la possibilità di agire:

«La vertu de l'activité, opposée au mal de l'image, est alors absorbée par l'autorité de la voix souveraine qui stigmatise la vie fautive dans laquelle elle nous sait condamnés à nous complaire».

(La virtù dell'attività, opposta al male dell'immagine, è allora assorbita dall'autorità della voce sovrana che stigmatizza la falsa vita nella quale sa che siamo condannati all'autocompiacimento) (Rancière 2018, 106; ed. or. Rancière 2008, 98).

³⁵ L'intero dibattito è ampiamente contestualizzato e approfondito in Didi-Huberman 2005.

man³⁶ e riflette sul fatto che l'immagine non sia una semplice riproduzione del reale, ma sempre una sua alterazione che si situa all'interno di una catena di immagini, e che la voce del testimone, lungi dall'essere la manifestazione dell'invisibile in opposizione al visibile, si trovi a far parte di un processo di costruzione dell'immagine, nello sforzo di mostrare a qualcuno ciò che si è visto.

E conclude affermando:

Le traitement de l'intolérable est [...] une affaire de dispositif de visibilité. [...] Le problème n'est pas d'opposer la réalité à ses apparences. Il est de construire d'autres réalités, d'autres formes de sens commun, c'est-à-dire d'autres dispositifs spatio-temporels, d'autres communautés des mots et des choses, des formes et des si-

gnifications. [...] Les images de l'art ne fournissent pas des armes pour les combats. Elles contribuent à dessiner des configurations nouvelles du visible, du dicible et du pensable, et, par là même, un paysage nouveau du possible.

Il modo di trattare l'intollerabile è [...] una questione legata ai dispositivi di visibilità. [...] Il problema non consiste nell'opporre la realtà alle apparenze, ma nel costruire altre realtà, altre forme di senso comune, ossia altri dispositivi spatio-temporali, altre comunità di parole e di cose, di forme e di significazioni. [...] Le immagini dell'arte non forniscono armi alle lotte. Contribuiscono a disegnare configurazioni nuove del visibile, del dicibile e del pensabile, e di conseguenza, un nuovo paesaggio del possibile.³⁷

4 Conclusioni

Quelli di Marina Abramović e Regina José Galindo sono percorsi artistici che si muovono su piani teorici ed esperienziali molto distanti, si può dire speculari. Innanzitutto Abramović è un'artista colta, diplomata all'Accademia di Belle Arti di Belgrado, inserita già dai suoi primi passi in un universo stimolante e riconosciuto, benché un poco periferico: ancora studentessa, fonda con alcuni colleghi il Gruppo 70, al cui interno vengono diffuse e discusse le più recenti conquiste degli artisti e movimenti concettuali contemporanei (da Joseph Kosuth a Nam June Paik, da Fluxus all'Arte povera), con proficue influenze sulle elaborazioni teoriche e artistiche del gruppo, che, pochi anni più tardi, viene chiamato da Richard Demarco, curatore dell'Edinburgh Festival Fringe, a partecipare all'edizione del 1973 (dove sono presenti, tra gli altri, Hermann Nitsch e Joseph Beuys).

Dall'altra parte, Regina José Galindo rivendica, anche con un certo orgoglio, la sua condizione di ex impiegata in un'agenzia pubblicitaria e artista autodidatta, collegando l'inizio della sua attività artistica con la basilare urgenza di esprimersi, dopo un lungo periodo di silenzio e paura, e di occupare spazi pubblici un tempo inaccessibili:

Crecimos con la idea de que no podíamos hacer

nada. No podíamos ni siquiera salir a la calle sin que nuestros padres se preocuparan por nosotros. No entendíamos lo que sucedía. Solo teníamos el sentimiento de que las paredes tenían oídos. La generación previa de intelectuales y artista había sido asesinada, por lo que cuando los tratados de paz fueron finalmente firmados, todos salimos a las calles a manifestarnos.

Siamo cresciuti con l'idea che non avremmo potuto fare niente. Non potevamo nemmeno scendere in strada senza che i genitori si preoccupassero per noi. Non capivamo davvero cosa stesse succedendo. Semplicemente avevamo la sensazione che i muri avessero orecchie. La precedente generazione di intellettuali e artisti era stata tutta assassinata, così quando gli accordi di pace furono finalmente firmati scendemmo tutti a manifestare nelle strade.³⁸

La strada si configura, dunque, come immediato spazio di risignificazione, attraverso manifestazioni di protesta e performance che, negli anni immediatamente successivi agli accordi di pace, avvengono senza soluzione di continuità (una delle manifestazioni capaci di catalizzare questa energia è Octubre Azul, festival di arti visive contem-

³⁶ Didi-Huberman in *Immagini malgrado tutto* (2005), peraltro, cita una frase di Rancière che è importante ricordare in questa sede: «Il n'y a pas d'irreprésentable comme propriété de l'événement. Il y a seulement des choix». (Non esiste un irrappresentabile che sia di proprietà dell'evento. Esistono solo scelte) (Rancière in Didi-Huberman 2005, 196-7; ed. or. Rancière 2001, 96).

³⁷ Rancière 2018, 121-4; ed. or. Rancière 2008, 111-3.

³⁸ José Galindo in Pisani 2011, 41; ed. or. José Galindo in Carolin 2011, 216.

poranee, organizzato da Rosina Cazali e José Osorio per l'intero mese di ottobre del 2000). In un certo senso, la radice artistica di Regina José Galindo non si è mai distaccata dalla strada: ciò che è in discussione nella maggior parte delle sue azioni trova origine in quanto accaduto, o accade, nel ventre del suo Paese.

Dunque, se Abramović si mette in condizione di diventare 'nuda vita', si serve del circuito biopolitico per attivare un processo concettuale e ragionare sullo statuto estetico del proprio corpo, del pubblico e dell'opera, su un percorso opposto l'agire di Galindo nasce direttamente da uno stato di eccezione e si sviluppa in direzione estetica per criticare e decostruire questo stato di eccezione:

el arte es simplemente una forma de ver, entender y manifestar el mundo. [...] La violencia nos acerca a la muerte y la muerte nos acerca a la vida. Por ello, debemos enfrentarla con otro tipo de armas. Inventar otros medios que nos hagan controlarla. Ser nosotros más fuertes y poderosos que la violencia misma.

l'arte è semplicemente un modo di vedere, capire e manifestare il mondo. [...] La violenza ci avvicina alla morte e la morte alla vita. Per questo dobbiamo affrontarla con altri tipi di armi. Inventare altri mezzi che ci permettono di controllarla. Noi siamo più forti e potenti della stessa violenza.³⁹

Bibliografia

- Abramović, Marina (2016). *Attraversare i muri. Un'auto-biografia*. Trad. di Alberto Pezzotta. Milano: Bompiani. Trad. di: *Walk Through Walls. A Memoir*. New York: Crown Archetype.
- Agamben, Giorgio [1995] (2005). *'Homo sacer'. Il potere sovrano e la nuda vita*. Torino: Einaudi.
- Alfano Miglietti, Francesca (2004). *Identità Mutanti*. Bruno Mondadori: Milano.
- Aschero, Serena (2015). *Il corpo crudele. La teoria del corpo senza organi di Artaud applicata alla performance* [tesi di laurea magistrale]. Genova: Università degli Studi di Genova.
- Benjamin, Walter [1939] (2014). «Di alcuni motivi in Baudelaire». Solmi, Renato (a cura di), *Angelus novus*. Trad. di Renato Solmi. Torino: Einaudi, 89-130. Trad. di «Über einige Motive bei Baudelaire». Tiedemann, Rolf; Schweppenhäuser, Hermann (Hrsg.), *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974, 605-54.
- Biesenbach, Klaus (eds) (2010). *The Artist Is Present = Exhibition catalogue* (New York, 14 March-31 May 2010). New York: Museum of Modern Arts.
- Brusatin, Manlio; Clair, Jean (a cura di) (1995). *Identità e alterità. Figure del corpo 1895-1995*. Venezia: Marsilio.
- Burini, Silvia (2017). «Hybrids: Human Monsters, Terrorist Dolls and Cyborgs». Macel, Christine (a cura di), *Viva Arte Viva. 57. Esposizione internazionale d'arte = Catalogo della mostra* (Venezia, La Biennale, 13 maggio 2017-26 novembre 2017). Venezia: Marsilio, 96-101.
- Campa, Riccardo (2015). «Biopolitica e biopotere. Da Foucault all'Italian Theory e oltre». *Orbis Idearum*, 2(1), 125-70.
- Carolin, Claire (2011). «After the Digital We Rematerialise: Distance and Violence in the Work of Regina José Galindo». *Third Text*, 25(2), 211-23.
- Comisión para el Esclarecimiento Histórico (1999). *Guatemala: Memoria del silencio*. Comisión para el Esclarecimiento Histórico. Guatemala.
- Debord, Guy (2013). *La società dello spettacolo*. Trad. di: Paolo Salvadori e Fabio Vasarri. Milano: Baldini&Castoldi. Trad. di: *La Société du Spectacle*, Paris: Edition Gallimard, 1967.
- Didi-Huberman, Georges (2005). *Immagini malgrado tutto*. Trad. di: Davide Tarizzo. Milano: Raffaello Cortina Editore. Trad. di: *Images malgré tout*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.
- Eposito, Roberto (2004). *Bíos. Biopolitica e filosofia*. Einaudi. Torino.
- Feløj, Serena (2017). *Estetica del disgusto. Mendelssohn, Kant e i limiti della rappresentazione*. Carocci editore. Roma.
- Fischer-Lichte, Erika (2014). *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*. Trad. di Tancredi Gusman e Simona Paparelli. Roma: Carocci editore. Trad. di: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2004.
- Foucault, Michel (1978). *La volontà di sapere*. Milano: Feltrinelli. Trad. di: Pasquale Pasquino e Giovanna Procacci. Trad. di: *Histoire de la sexualité 1 - La volonté de savoir*. Paris: Gallimard, 1976.
- Haraway, Donna (1995). *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*. Milano: Feltrinelli. Trad. di: Liliana Borghi. Trad. di: *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991.
- Mbembé, Achille (2003). «Necropolitics». *Public Culture*, 1(13), 11-40.
- Montano, Linda M. (2000). *Performance Artists Talking in the Eighties*. Los Angeles: University of California Press.
- Montani, Pietro (2007). *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*. Carocci editore: Roma.

³⁹ José Galindo in Pisani 2011, 106-7; ed. or. José Galindo in Díez, *La Verdad de Murcia*, 4 giugno 2009, <http://bit.ly/2DL5SYm> (2019-12-05).

- Nancy, Jean-Luc (2002). *Tre saggi sull'immagine*. Trad. di: Antonella Moscati. Napoli: Cronopio. Trad. di: *Image et violence; L'image – Le distinct; La représentation interdite*. Paris: Éditions Galilée, 2002.
- Nordgaard, Ingrid (2016). «Documenting/Performing the Vulnerable Body Pain and Agency in Works by Boris Mikhailov and Petr Pavlensky». *Contemporaneity. Historical Presence in Visual Culture*, 5(1), 86-106. DOI <http://doi.org/10.5195/contemp.2016.184> (2019-11-20).
- Pisani, Ida (a cura di) (2011). *Regina José Galindo*. Ciniello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Rancière, Jacques (2001). «S'il y a de l'irreprésentable». *Le Genre humain*, 36(1), 81-102.
- Rancière, Jacques (2018). *Lo spettatore emancipato*. Trad. di: Diletta Mansella. Roma: DeriveApprodi. Trad. di: *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique éditions, 2008.
- Rosenthal, Rachel (1981-82). «Performance and the Masochist Tradition». *High Performance*, 2.
- Rosenthal, Rachel; Barkin, Elaine (1982-83). «Conversation in Two Parts with Rachel Rosenthal». *Perspectives of New Music*, 1-2(20), 567-81.
- Savorelli, Livia (a cura di) (2006). *Regina José Galindo*. Albisola Marina: Vanilla Edizioni.
- Scarry, Elaine (1985). *The Body in Pain. The Making and the Unmaking of the World*. New York: Oxford University Press.
- Schneemann, Carolee (1991). «The Obscene Body/Political». *Art Journal*, 4(31), 28-35.
- Sileo, Diego; Viola, Eugenio (a cura di) (2014). *Estoy viva = Catalogo della mostra* (Milano, 25 marzo-8 giugno 2014). Losanna: Skira.
- Stabili, Maria Rosaria (2009). «Conflitti armati e violenza di genere: Guatemala e Perù». *Deportate, esuli, profughe. Rivista telematica di studi sulla memoria femminile*, 10, 60-75.
- Ward, Frazer (2012). *No Innocent Bystanders*. Lebanon: Dartmouth College Press.
- Warr, Tracey (ed.) (2006). *Artist's Body*. London: Phaidon Press Limited.