

## **Confronta tu Icono**

Esta historia comienza donde todos los textos sobre el arte de performance (o el arte de acción) en Chile han concluido. Pretendo narrar una historia que, si bien puede escribirse desde primera persona, hablará de toda una generación de artistas cuya voz ha emergido con el nuevo siglo. Esta generación tiene voces, géneros, temáticas y metodologías tan variadas como la diversidad que puede apreciarse hoy en el arte de performance del mundo. Esta generación habla desde un curioso país al fin del mundo pero, sin olvidar que su raíz primera es la latinoamérica bastarda, se enfrenta al mundo con una mirada crítica desde los albores de este siglo.

### **1. Antes: El surgimiento del Icono**

Antes de comenzar la historia propiamente dicha, sin embargo, conviene hacer ciertos alcances sobre aquella historia que ya ha sido contada hasta la saciedad, en la literatura de esta disciplina.

Hacia finales de los setenta, en medio del oscurantismo causado por una circunstancia histórica en la cual se veía sumida gran parte de latinoamérica, surge en Chile una agrupación de artistas que utilizarán las herramientas de la agitación, impacto y conmoción que el arte de performance puede proveer. Estos artistas, principalmente provenientes de familias aristocráticas pero de pensamiento en oposición al régimen gobernante, han viajado por el mundo principalmente durante las décadas 60-70, pudiendo tal vez ser testigos de la gestación de lo que más tarde se conocería como Arte de Performance.

La agrupación a la cual hago mención, que por ahora sólo denominaré "Escena de A."<sup>1</sup> (en la cual pueden contarse, entre otros a Carlos L., Loty R., Diamela E.), una vez en Chile, al amparo de ciertas galerías "alternativas", y mediante el uso de sus propios recursos familiares y tal vez más de algún subsidio de organizaciones no gubernamentales que promovían la vuelta a la democracia del país, desarrollan diversas actividades "performativas" y performances propiamente dichas en el transcurso de algunos años, hasta comienzos de los años 80. Sin embargo, el tipo de performances que muestran corresponden más bien a lo que se hacía en el mundo al menos diez años antes. El fin de la "Escena de A.", según está ampliamente documentado en la historia, llegará cuando se presenten en la Bienal de París de 1982. Las causas de su quiebre o desvanecimiento pueden ser muchas, pero a mi parecer, el arte de performance que el primer mundo vivía en los 80 no lograba conmovirse con obras situadas en un contexto que para entonces, al menos en el mundo desarrollado, parecía anacrónico.

Chile vivirá hacia finales de dicha década innumerables transformaciones, que finalmente significarán que el país será gobernado democráticamente, al menos técnicamente hablando. La llamada "Escena de A.", ahora en diáspora en cada esfera cultural posible del país, seguirá actuando indefinidamente. Muchos de los artistas que la componen habrán utilizado performance como herramienta, en un rol puramente instrumental, y la mayor parte de ellos desarrollarán otra actividad artística en paralelo. Todos ellos, en los siguientes años, dedicarán todo su tiempo a aquella otra actividad. Olvidarán por completo la energía que tal vez lograron a través de la performance. Sin embargo, Chile tiende a vivir en una especie de nebulosa nostálgica, en un letargo de los buenos (o malos) tiempos de antaño. La "Escena de A." será recordada con exageración. La exacerbación del ícono.

### **2. La voz disidente: fin de siècle**

---

<sup>1</sup> Para detalles de los asociados a esta agrupación, se puede consultar diversa bibliografía, por ejemplo, Richard o Fusco.

Ya en la década de los 90, y luego de despertar de la hibernación autoimpuesta (el exilio interno); o ya sea por volver a la tierra desde la cual las familias fueron obligadas a salir durante las décadas precedentes, comienza a gestarse en Chile una renovación en el terreno del arte de performance. En mi historia personal, como autoexiliado interno, la performance se gesta como un embrión que se mantendrá congelado desde los 70 hasta los inicios de los 90. Para los que retornan a un país que desconocen, en esta misma década se enfrentarán a un desafío similar: hacer vivir la performance en la atmósfera enrarecida del fin de siglo. La década de los 90, a diferencia de las anteriores, hará que quienes decidimos practicar este arte comprendamos que tenemos que aprender de la historia, antes que repetir fórmulas desgastadas. Algunos de quienes nos iniciamos en esta década decidimos además compartir lo que logramos aprender de cuanto se ha escrito sobre este tema. Es así como se inician diversas experiencias en Talleres de performance en residencias privadas. A estos talleres asisten principalmente jóvenes estudiantes de arte, los cuales desarrollarán performances en espacios no convencionales y residencias utilizadas como galerías. Estrategia similar a lo que ocurrió con la performance entre finales de los 50 y comienzos de los 60 en el mundo. En los Talleres de performance, fundamentalmente se estudia la disciplina desde dos enfoques: teórico y práctico. Lo teórico apunta al estudio, tanto de la historia de performance en el mundo, así como de los enfoques semióticos y metodológicos que se encuentran en la disciplina. Lo práctico busca sensibilizar al estudiante en tres niveles, fundamentales en la práctica de la performance: el cuerpo, el espacio y el sonido. Las metodologías que se presentan van desde lo puramente procesual a la práctica duracional, desde el cuerpo presente al cuestionamiento del cuerpo, desde el trabajo más interno hasta las posibilidades del activismo, al interior de la realidad.

A diferencia de la "Escena de A.", los artistas de esta década no aparecerán en galerías "alternativas", no recibirán fondos ni de sus familias ni del primer mundo para desarrollar su arte (ya existe la democracia, por lo tanto, los artistas no pueden utilizar la palabra "dictadura" para conseguir dinero internacional), y tampoco se escribirán publicaciones sobre su trabajo. En este punto sí vale la pena mencionar algunos nombres: **Verónica Velázquez**, inicialmente artista plástica, decidirá radicalizar su pasión por los cimientos de la pintura universal, y desarrollará un trabajo de performance en la cual su cuerpo convocará simbólicamente a los pigmentos pictóricos, en una relación de meditación sobre el objeto y el sujeto. Sus trilogías "Dorado", "Rojo", "Azul" abarcarán unos cuantos años, hasta sumirse en un auténtico silencio de fin de siglo.

**Paulina Fernández**, será una activa artista de performance durante la mitad de los 90. También artista visual, su pasión por las culturas orientales la llevará a plantear trabajos que concentrarán su mirada hacia la meditación y el pequeño espacio natural disponible para los habitantes de las grandes ciudades colapsadas, como Santiago, la capital del país.

**Luis Campos**, quien vivió su exilio en Suecia, al retornar al país transitoriamente, suma sus intereses plásticos a la vigencia que tiene la performance en un siglo que no sabe cómo terminar. Sus performances abarcarán un amplio rango: desde el trazar una línea en el aire sobre el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, volando en una avioneta, mientras en el museo se traza una línea en los platos de una pequeña balanza; hasta invitar a diversos íconos culturales a una performance en una casa, cuyas paredes interiores aparecían extrañamente cubiertas, y que en definitiva resultó ser la ceremonia de su propio y auténtico matrimonio. A finales del siglo, él volvería a Suecia.

**Nilda Saldamando**, quien vivió en Canadá en las décadas anteriores, ha desarrollado una obra permanente en vinculación muy estrecha con la tradición de la poesía visual (de importancia capital en regiones como España y el eje Argentina-Uruguay-Brasil). Sus performances utilizan el texto como soporte fundamental, para explorarlo, disectarlo, y extenderlo más allá del confinamiento de la literalidad. La palabra en sus performances es un elemento tan relevante como las imágenes u objetos.

**César Osorio**, profesor de dibujo de una afamada escuela de arte de una universidad tradicional, quien vivió parte de las décadas anteriores en otros países, en esta década será parte de uno de los talleres de performance. Luego de dicha experiencia, comenzará un

trabajo sin fin, de performance centrada en el activismo(aquello que los norteamericanos denominan “nuevo género del arte público”), en torno a la temática más relevante en su historia personal: los derechos legales de los padres sobre los hijos. Sus trabajos lo llevarán a utilizar usualmente el formato de la conferencia en distintas sedes universitarias, principalmente orientadas a los estudiantes de leyes; otros de sus trabajos han consistido en “infiltraciones” en organizaciones y eventos diversos, siempre con actividades performativas que implican una actitud crítica hacia la institucionalidad de la ley sobre los derechos emocionales de los ciudadanos.

Mi trabajo también se iniciará en esta década, y al igual que mis coetáneos, también hablaré con una voz que será disidente. El primer ciclo de mis performances se concentrará en el choque entre el pensamiento positivista y las energías dispersas del ser humano, centradas estructuralmente en torno a lo ritual, desde una perspectiva posmoderna.

En esta década aquellos “visionarios” de la “Escena de A.”, ya están perfectamente posicionados en la élite cultural de la recién surgida democracia, y por tanto se originará en ellos el primer cambio: de carecer de poder político-cultural, pasarán a poseerlo todo. La cultura de los 90 en gran parte, responderá a lo que ellos decidan hacer o no hacer.

### 3. Dos mundos en colisión

En cierta forma, el trazado de la historia reciente de mi país, parece ser el trazo marcado por dos décadas, y como el tiempo resulta ser irreversible, ambas décadas aparecen opuestas, irreconciliables. Los 80 poseen el poder, los 90 no poseen ninguno. Los 80 poseen toda la prensa, toda la crítica a su disposición; y aunque ya no practican la performance, ni mucho menos la enseñan, durante los 90 el público les reconoce indistintamente como el único equivalente del país a un artista de performance. Dado este fenómeno, algunos artistas algo más jóvenes que la “Escena de A.”, sentirán el servil impulso de seguirlos como súbditos, ante la esperanza de recibir una oportunidad de ser invitado a hacer algo junto a ellos. Este tipo de “artistas”- esclavos, serán los mayores propagadores de esta forma de nostalgia sin fin, al punto de no poder separar su propio trabajo del de aquellos. Como los dinosaurios jóvenes, ellos aspiran a heredar la ciudad sin que nada se interponga en su camino. Pero tal vez el mundo cambiará inesperadamente, sin saberlo ellos siquiera.

A fines de los 90, sucederán dos hechos fundamentales: en 1997, yo y un grupo diverso de colegas, organizaremos el primer Encuentro Internacional de Arte de Performance en Santiago, “Performare”; y en 1998, el colectivo Caja Negra organizará una la primera muestra nacional de Performance en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago.

“**Perfomare**”, un ciclo de conferencias, talleres abiertos y performances pondrá en contacto al desinformado público de Santiago con artistas internacionales de performance. Entre las invitadas se encuentra Martha Wilson, una de las “leyendas” del arte de performance de mujeres de la década del 70 en New York, además de una de las gestoras culturales más significativas en la promoción de la performance(ella es la fundadora de Franklin Furnace). Ella planteará, entre otras cosas, en el marco de su conferencia en el evento, el surgimiento de la “performance virtual” o cyberperformance. En el contexto del evento, Luis Campos desarrolla un trabajo que explora esa nueva frontera. El día final del evento, sucede un hecho curioso: Loty R., junto a algunos artistas “súbditos”(“Las Yeguas del A.”), asisten al evento a boicotearlo. Básicamente, asisten para denunciar que el evento es sobre performance, sin embargo, ellos NO han sido invitados. Es decir, se ha cometido la imprudencia de pronunciar la palabra “performance” sin tener su bendición. En un momento, decidimos confrontar a Loty R. La invito a sentarse en una mesa junto a mí, y le pregunto “Si tú conoces sobre el arte de performance en Chile ¿puedes nombrar a algunos artistas que hayan trabajado en performance en los 90?”. Ella no es capaz de responder. Yo he documentado este (des)encuentro con la fotografía llamada “Confronta tu Icono Cultural”(Figura 1).

La muestra nacional organizada por Caja negra en 1998, tiene la virtud de presentar trabajos de performance tanto de artistas ligados a la década 80, como 90, sin embargo, no existe diálogo posible.

Las mesas redondas que se desarrollan consisten en confrontaciones interminables y sin sentido, entre dos bandos irreconciliables.

#### 4. Desde Valparaíso al Infinito

En mi historia personal, el cambio de siglo coincide con el cambio de ciudad de elección para realizar mi trabajo. Es así como decido dejar de desarrollar, tanto talleres como performances en Santiago y comenzar dicho trabajo en la ciudad de Valparaíso.

Valparaíso, ubicado a 100 kilómetros de Santiago, es el mayor puerto del país, y a diferencia de la capital, la visión del mar parece darle a sus habitantes una mayor apertura mental y una mayor capacidad de experimentar con la diversidad. Esencialmente una gran ciudad universitaria, toda la región de Valparaíso carece de un circuito establecido del arte, y por lo tanto, la posibilidad de redefinir espacios para el arte es enormemente mayor que en Santiago. El ambiente es propicio para la performance que está por emerger.

En este entorno, comienza a operar nuestro taller de performance (el cual es gratuito), infiltrado en una pseudo-institucionalidad universitaria. En este panorama surge una siguiente generación de artistas de performance que tendrán relevancia, tanto en la región como más allá.

La performance que ha surgido de la región de Valparaíso recientemente, puede decirse que recoge la tradición primaria de lo que se denominaría "performance clásica", donde el cuerpo es el principal soporte y el enfoque metodológico surge desde la perspectiva de las artes visuales, no de la impostura surgida a partir de la apropiación del teatro y otras artes del espectáculo, ni de los dramaturgos que se re-localizaron en esta disciplina, a mediados de los 80. Las obras, al recoger esta tradición "clásica", recuperan la esencia performativa del artista que se plantea como objeto y sujeto del arte, sin la "representación" implícita en las obras del "espectáculo". El artista se propone a sí mismo en una condición de vulnerabilidad, la obra lo presenta a él o ella en su esencia, social y psicológicamente desnudo frente al mundo. Estas performances a menudo suprimen la condición del "texto literal", el artista no necesita "narrar" lo que hace, simplemente lo hace. Incluso, el aspecto más común en que se encuentra el texto en las performances es a través de la creación de instalaciones sonoras complejas, y en raras ocasiones se dice texto con la propia voz del artista. En este mismo sentido, los objetos y elementos utilizados en las performances pierden su condición literal y son re-significados, sólo siendo válidos en la situación performativa dada; el performer crea un universo propio, abierto a la exploración y análisis del espectador. El público ya no es más un ente receptor pasivo de mensajes ya digeridos, como sucede con la televisión, el teatro. La performance, por tanto, admite múltiples interpretaciones, múltiples lecturas distintas, incluso contradictorias. El espectador pasa a ser la otra mitad de la performance. Como en los inicios de la performance en el mundo, el espectador es libre de ir y venir, se rompe la barrera infranqueable entre obra y espectador. El espectador puede ver tanto cuánto desee o tan poco como guste, dependiendo de su interés, su formación, su curiosidad. La performance asume esta condición en cierta forma infantil y lúdica sobre el espectador, quien debe permitirse romper su rol de pasividad en orden a descubrir lo desconocido, la performance en este sentido es un desafío abierto al espectador. Como Jacki Apple señala, la experiencia de una performance es "Como ir a un país extranjero. Uno lleva lo que uno es, un buen diccionario y la disposición a embarcarse en lo que uno encuentre... Un acto de transacción ocurre. Uno debe ir más allá de lo literal para comprender el significado mayor" (Apple: 123). Este tipo de experiencias permiten un acercamiento auténtico entre espectador y artista, en muchos casos incluso, más allá de la performance.

La performance surgida en Valparaíso en este siglo, se presenta en una cierta condición de anonimato frente a la región de Santiago. Los artistas de performance de Valparaíso, al igual a lo que ocurrió entre los artistas de los 90 en relación a aquellos de los 80, poseen una

invisibilidad concreta en relación a los artistas de Santiago. Y ocurre la paradoja de que algunos de los artistas de Valparaíso son invitados a eventos internacionales de performance, sin embargo en el contexto de Santiago, ellos simplemente no existen. Como Lacan y Derrida han explicado, los sistemas binarios de la cultura occidental desde un punto de vista político, epistemológico e incluso síquico, crean distinciones y evaluaciones de acuerdo a los extremos de la polaridad. “Un extremo binario está marcado con valor, el otro permanece no-marcado. Lo masculino es marcado con valor; lo femenino es no-marcado, quedándose sin medición ni significado” (Phelan: 5). En este sentido puede señalarse que la performance en Chile, vista sólo desde el interior de sus fronteras, está dividida en dos “zonas de valor”: la masculina, la tradicional, plena de poder y “valor”, es decir, los artistas “históricos” de Santiago y sus súbditos; y la femenina, la que carece de valor, poder y significado, y que por consiguiente es un “fantasma”, es decir, la nueva generación de artistas surgidos en Valparaíso.

Esta visión de la performance de Valparaíso, desde la noción feminista del análisis cultural, permite entender además la posición del artista frente a su obra y a su nuevo contexto: el mundo. El performer de Valparaíso, desprovisto de valor y significado desde la perspectiva del país, debe enfrentar su obra considerando el mundo como su entorno. Por tanto, la metodología, los medios y la temática de las performances de Valparaíso serán ilimitadas, al no tener como contenedor natural las políticas culturales, económicas o sociales del entorno estricto del país, que son negadas al performer al plantearse en esta condición de autoexilio interno en relación al poder de lo “normado”. Como la identidad femenina, el performer de Valparaíso debe construirse y significarse a partir de nuevos sistemas de valor, en construcción perpetua, lo cual implica que su libertad para crear es casi infinita al ser no delimitada. Una circunstancia similar ocurre en torno a los espacios donde los eventos de performance ocurren, ya que necesariamente deben ser re-significados, al no existir un circuito pre-establecido donde mostrar las obras. Los espacios que reciben las performances, por tanto, también adquieren la condición femenina, la que se presenta al performer en su situación primigenia: como útero social esperando ser re-contextualizado a través de la actividad performativa.

Desde el punto de vista temático, algunos artistas investigarán diversos fenómenos sociales, tanto individuales como colectivos, sin embargo, los tradicionales temas “sociales” de las décadas 70 a 80 (dictadura, represión, etc.), así como sus métodos, no necesariamente serán los predominantes en los artistas de Valparaíso. Incluso cuando estos artistas se planteen dichos temas, lo harán desde una óptica renovada en relación a lo que fue tradicional en los artistas “históricos”. Esto no tiene nada de novedoso: el mundo está en constante evolución. Lo curioso es suponer que no sea así. Las nuevas temáticas sociales presentarán al artista en una posición no neutral en relación a los grandes conflictos contemporáneos de la humanidad, sin embargo, sus métodos no serán los tradicionalmente conocidos (y por tanto, normados) del arte de agitación y el arte político de las décadas previas; el performer hablará en un idioma menos obvio, requiriendo del análisis y cuestionamiento del espectador, y se presentará ante él en una posición más vulnerable: ya no se supondrá poseedor de verdades absolutas, sólo propondrá “verdades parciales”, abiertas a la crítica y al debate del espectador.

La actitud crítica, que los artistas de Valparaíso mantenemos frente a la “Escena de A.”, y al arte de performance que se declara “social” (pero que en el fondo no lo es) a menudo genera malos entendidos, los que tal vez se ilustran claramente en la siguiente anécdota cuya protagonista es la artista cubano-norteamericana Coco Fusco, quien me escribió recientemente<sup>2</sup>: “...ví que estabas planteando que los problemas de los llamados oprimidos/explotados era un tema “pasé” de la avanzada de los 70s-80s...esta visión neo-formalista de los jóvenes de las élites latinoamericanas la conozco y sé que funciona para los intereses de las bienales “lites” de la periferia, pero dentro del contexto del movimiento anti-globalista en lo cual participo ha habido un crecimiento de interés en los métodos e historia

---

<sup>2</sup> Mensaje electrónico al autor, de fecha 28 de Enero de 2002

del arte político". Nada más diametralmente opuesto a lo que ocurre con el arte de performance de Valparaíso, ya que nuestra posición de "no-marcados" nos deja exactamente fuera de las "élites latinoamericanas"; en ningún caso nuestra visión podría ser neo-formalista, y mucho menos nuestro arte es funcional con bienal alguna, más bien a la inversa, ya que los artistas "históricos" del arte político o "social" son quienes acaparan todos los espacios en las bienales "periféricas" en los años recientes.

Creo que en este punto de mi breve historia, vale la pena nombrar algunos de los artistas más significativos de la región de Valparaíso de comienzos del siglo 21.

**Mauricio Riquelme**, inicialmente un estudiante de arte, manifiesta un enorme interés en los procesos relativos a la "escritura" y a la condición precaria del lenguaje como proveedor de mensajes con sentido. Sus performances siempre incluirán un factor sonoro relevante, a menudo hermético. Su trabajo más reciente propone condiciones frágiles y confusas, que exigen del espectador una búsqueda del orden que no existe en el trabajo. Sus obras se han presentado, desde contextos sociales específicos, por ejemplo en un cine porno, a festivales de performance en el mundo (Fig.2)

**Alexis Rose**, artista canadiense-chileno, en principio vuelca su pasión por la pintura a la manifestación de ella en performances duracionales que conllevan una prueba física y psicológica sobre su cuerpo. Uno de sus primeros trabajos relevantes, "Ceguera sobre tela"(Fig. 3), presenta su cuerpo en una vulnerabilidad específica: se mantiene encerrado en una sala por 24 horas antes de la performance pública, en las cuales sus ojos están vendados y realiza una especie de ayuno(sólo consumiendo ají picante y agua); durante la sección pública del trabajo, los espectadores vivirán una atmósfera hipnótica causada por el sonido(bajo la estética de la electrónica minimalista), y verán cómo el artista cegado plasmará su presencia sobre una tela instalada en el suelo de la sala utilizando, además de pintura, diversas sustancias matéricas. A partir de este trabajo, se enfrentará al factor más desafiante de la performance: aquel que implica pruebas enormes sobre el cuerpo del artista. En esta línea de trabajo desarrollará "The bloody Rose", en torno al tema de la sangre, en el cual se cortará una línea en ambos brazos. Las pruebas también serán de orden psicológico: en "Paragraph 175"(Fig. 4), presentará el tema de la homosexualidad durante la segunda guerra mundial, y de esta forma expondrá públicamente su propia condición, sin llegar a los clichés conocidos en los artistas que explotan la homosexualidad como show, tema recurrente en los artistas "históricos" del país.

**Carolina Gimeno**, inicialmente una estudiante de artes visuales, representa en gran medida lo que la nueva generación de mujeres en performance tiene en común: un discurso íntimo, casi secreto, que se lanza al mundo en auténtica universalidad. Sus primeros trabajos, en su mayoría duracionales, la presentan en una situación de extrema fragilidad, contrastada con el enorme poder de sus planteamientos espaciales y estéticos. En "Conteniendo Fisuras"(Fig. 5), aparece en un baño del espacio donde sucede el evento, de pie al interior de una tina llena de agua, mientras a su lado cuelga una serie de peces muertos y un recipiente de suero que contiene pigmento rojizo. A través de ella, una serie de proyecciones de diapositivas muestran imágenes de una performance previa, donde ella trabaja con su miedo a ahogarse. Su trabajo, que se extiende por más de tres horas, la pondrá en una situación límite, hermética, pero sin embargo, el contacto con el espectador desarrollará una energía que permitirá que su mensaje pase de lo individual a lo global, sin mediar racionalidad alguna.

**Leonardo González**, originalmente estudiante de psicología, centra sus investigaciones en performance en la relación de ella con los procesos que trasladan el yo individual al yo colectivo. Sus trabajos, también de naturaleza duracional, tendrán una gran carga psíquica y física sobre su propio cuerpo, el cual muchas veces se presentará en la vulnerabilidad más extrema. En "Sobre lo Absoluto y Ontológico"(Fig. 6), él aparece en una sala cuyo piso a sido reemplazado por lodo. Inicialmente se sentará en una silla, a la cual él permanece amarrado. Su nariz es la de un payaso, proponiéndose a sí mismo en la condición del ridículo. Antes del trabajo, él ayuna durante 24 horas, ayuno que también incluye el silencio. Durante el trabajo, los espectadores sólo se enfrentan a la performance a razón de uno o dos por vez en la sala. Cada espectador debe escribir en un pequeño papel el nombre de un ser querido a quien no se desearía jamás perder. El toma dicho papel, lo lee, mira a los ojos al espectador y deja ir el

papel al interior del lodo. Al cabo de unas cuantas horas, él experimenta toda forma posible de comunicación con cada espectador que entra a la sala. Este trabajo, originalmente concebido para ser presentado ante audiencias de Chile y Argentina, refiere su temática directamente al tema sensible de los detenidos desaparecidos de ambos países, sin embargo, su metodología desplaza la circunstancia histórica hacia la experiencia real y presente de cada espectador, independiente de su condición política o social.

**Alejandra Herrera**, licenciada en arte, con estudios tanto en Chile como en España, pasa de la fotografía digital a la performance, siempre utilizando su propio cuerpo como referente objetual inmediato. Sus trabajos hablan principalmente de la posición dual de la mujer en relación al mundo: por una parte ser biológico y por otra ser social inmerso en un sistema de roles pre-establecido. Propondrá la dualidad entre el cuerpo de la mujer sometido a dietas para lograr la supuesta “belleza”, en oposición al cuerpo femenino con todo su poder inmanente. En “Abstrahere”(Fig. 7), realizada al interior de un estrecho baño público, realizará el ritual secreto de completar una serie de bolsas plásticas con material relacionado a medicamentos requeridos para tener un “cuerpo perfecto”, saliendo esporádicamente a instalar dichas bolsas en llaves de agua corriente, las que salpican a los espectadores. En el final del trabajo, elegirá a un espectador varón, a quien conducirá al interior de una cabina del baño, y le pedirá que corte la tela que cubre uno de sus senos. Luego enfrentará al público, pidiéndole a diversas personas que escriban sobre su seno desnudo, la palabra “nutrición”.

**Jonathan Vivanco**, el más joven del grupo de artistas mencionado(en la actualidad tiene un poco más de 18 años), trabaja a partir de una de las grandes dualidades del mundo: lo microscópico y lo macroscópico. Su trabajo propone una estructura compleja al espectador, quien debe reconocer los diferentes niveles implícitos en él. En “The Man who () the world”(Fig. 8), permanece durante mucho tiempo como un vigía frente al mar, con sus ojos fijos en el horizonte. El público que lo ve interactúa espontáneamente: algunos lo abrigan, otros lo acompañan; cuando él está casi en una condición de shock, provocado por el viento y el frío, algunos espectadores deciden ingresarlo a la sala donde sucede el evento; en ese momento él acciona un sistema de alarmas sonoras persistentes y comienza a buscar dentro de las pertenencias de los espectadores ciertos números(obtenidos cortando papeles u objetos que los contienen), finalmente él desaparece y los espectadores pueden activar una clave en las alarmas indicando la secuencia de números que él ha dejado en el suelo. Finalmente alguna información sobre mi propio trabajo, en el nuevo contexto de Valparaíso: mi interés más reciente se ha volcado al papel que la imagen proveniente de las cámaras de vigilancia pueden dar como imagen del “otro”, con toda la carga voyeur que ello implica. La cámara de vigilancia, el fetiche del nuevo orden mundial, ha sido el elemento central en mi trabajo “I’m afraid of (some) Americans”(Fig.9), que se ha presentado en Nueva York. En dicho trabajo, que parte de la extraña coincidencia de dos sucesos trágicos (11 de septiembre en Chile y en los EEUU), se trata el problema del ser humano en la nueva civilización que debe vigilarlo para obtener “seguridad”. La performance comienza al interior de una galería con la imagen de una cámara de seguridad que entrega una visión fragmentaria del “otro” y termina en la esquina más concurrida de la ciudad (Times Square). Allí, y luego de escribir en el suelo, con sal, “Yo soy”, permanezco mirando fijamente a una cámara de vigilancia que transmite la imagen permanentemente por internet.

A modo de conclusión: “En este asunto de lo visible, todo es una trampa” (Lacan: 93). Los artistas de performance de Valparaíso, desde nuestra condición “femenina”, o no-marcada de valor y poder, nos enfrentamos ahora al desafío mayor: dejar de ser “invisibles” sin perder nuestra esencia. Al narrar esta historia he contribuido a perder algo de dicha invisibilidad, que ha sido el elemento central en la gestación de un nuevo discurso, una nueva sintaxis en la performance de Chile. Nuestra responsabilidad reside en el futuro: confiamos en que las nuevas generaciones de artistas de performance se enfrentarán a esta disciplina también desprovistas de normas y valoraciones culturales pre-existentes, y la reinventarán siguiendo caminos que nosotros ni siquiera podemos vislumbrar.

**Referencias:**

Apple, Jacki, "Notes on teaching performance art", *Performing Arts Journal* 50/51, Baltimore: PAJ, 1995.

Phelan, Peggy, "Unmarked. The politics of performance", London & New York: Routledge, 1993.

Lacan, Jacques, "Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis", New York: Norton, 1978.

**Otra bibliografía referida:**

Richard, Nelly, ed. "Margins and institutions: Art in Chile Since 1973", edición bilingüe, Melbourne: Art & Text, 1990.

Fusco, Coco, ed. "Corpus Delecti: Performance Art of the Americas", Londres: Routledge, 2000

© Alexander Del Re, 2002

© Josefina Alcázar y Fernando Fuentes, ed., Ediciones ESN – Citrus – ExTeresa, 2005

Prohibida su reproducción parcial o total