

## Dérives



## In Transit Passengers: Performance Art in Post-Dictatorial Chile

Just the simple act of writing about (or any other attempt at documenting) a performance art piece alters its ultimate essence: its existence based on disappearance. Performance art embodies the very nature of time, the uniqueness of every moment, the impossibility of repetition without alteration.

So writing about performance art engenders a demon: "Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance" (Phelan: 167). The impossibility of representation of performance without alteration of the uniqueness of the 'live act', turns the process of writing performance art history (be it local, regional or global) into an extremely subjective endeavour. Therefore, performance art history creates another parallel world in which the inscribed facts, analysis and characters can only exist. The brief history I am describing here, as a privileged witness and participant, is bound to be subjective and partial; but as writing is in itself a *performative act*, seeking objectiveness is just a rhetorical quest; "to attempt to write about the undocumentable event of performance is to invoke the rules of the written document and thereby alter the event itself" (Phelan: 167).

In the following pages, I will attempt to describe a generation of performance artists at the turn-of-the-millennium in my native country: Chile. When I write about this particular group of artists, I am also writing of **PerfoPuerto.org**, an independent performance art organization, to teach, produce, organize and promote performance art within the local and international communities. Much of the performance artworks produced during the new millennium in Chile have occurred under the umbrella of PerfoPuerto.org; therefore, the history of recent performance art in Chile is almost inseparable from the organization's own existence.

During the seventies and eighties, Chile (and much of South America) lived under very repressive regimes, which spawned a full generation of artists working on issues comprising the social and political environment of the region, mostly in small galleries and underground venues, in front of extremely limited (and mostly partisan) audiences.

Since the advent of democracies during the nineties, besides the obvious power shift taking place, a series of transformations also affected the entire arts community, as the whole society was changed (for good).

Artists using performance as a socio-political tool or strategy during the dictatorial years, became increasingly institutionalized by those now in power in the early nineties at universities, museums and galleries. As a direct consequence, books were published, documentation was extensively exhibited, and art students were taught a new revised history of previously unknown/marginal artists. In most cases, performance artists from the eighties abandoned completely the discipline during the next decade, privileging their new status within the institutional arts framework, returning to more traditional art forms. It must be mentioned, as well, how this generation didn't produce disciples, therefore the next generation of performance artists to emerge was left to their own devices, in terms of education in the discipline.

Chile, as most western cultures, is based on a value system of binary oppositions. As Hilary Robinson asserts, male/female, rational/emotional, institutional/marginal, and other binaries "are mapped onto each other, leading to ever-increasing polarity, with the male/rational axis claiming supremacy over that which it can then call 'Other' and relegate to subordinate and marginal positions" (Robinson: 534). As the performance artists from the eighties became the "new mainstream", emerging artists from the coming decades were forced to become the new "marginal" artists: they became the "female/unmarked" within the binary of the cultural system. This could be perhaps perceived as a common generation-gap situation, but unlike that, in the case of post-dictatorial Chile the division between generations could only be described as a total separation of opposing factions. Not only the 'old against the new' was present in the conflict, but also, the 'inactive against the active', the 'marked against the unmarked', and so on.

Like a pendulum, those who were once marginalized by their socio-political beliefs then assumed a traditional patriarchal position (therefore assuming a 'male' position in the binary), marginalizing and disenfranchising the "other".

In economic terms, Chile profusely funded artists from the 'male' binary, including their work as an official representation of the country in most Biennials and international exhibitions, and excluding 'other representations' from the next decades.

During the late nineties and early new century, the emerging performance artists have only worked from a position as the "Other". Most universities and art institutions have denied their students and constituencies access to performance art teaching, leaving to emerging artists themselves their own education in the discipline.

Due to the void in the educational system, PerfoPuerto.org managed to organize its own independent workshops, helping therefore the next generation to emerge.

Independent teaching inherently lead to the formation of small performance art "communities". In a situation of extreme polarity between opposing generations, the emergence of alternative communities is a natural process in which every artist eventually had to decide his/her 'belonging'. In early feminist art practice this process was a natural step, as artists identify themselves as 'female, marginal, unmarked', in opposition to 'male, dominant, marked'. Judy Chicago describes, "if my needs, values and interests differed from male artists' who were invested in the values of the culture, then it was up to me to help develop a community that was relevant to me and the other women artists" (Chicago: 66). In post-dictatorial Chile, the new generation of performance artists having easily identified themselves as 'marginal' ('unmarked'), needed to develop a community where their interests/values could be achieved. The parallel to early feminist practice is relevant, due to the extent of polarization in the chilean cultural system; thus similarities and analogies help to understand current history.

The early performance art communities emerged during the mid-nineties, based in small alternative venues or around some university campus, and often their integrating factor was a performance art workshop taught by an emerging artist. Most "communities" have also developed a new audience for the discipline, generating a growing (though marginal) breed of new practitioners.

Since the nineties, another performance art global landscape has also emerged: artist-run festivals and independent organizations have profusely appeared all over the world. This "global" and "independent" approach to performance art practice, in particular has influenced greatly some chilean performance artists who have been presenting their work at festivals and other international events, also influencing their disciples, for whom a bigger performance art world exists far beyond the constraints of their "local community": the younger artists understand performance art in its most global approach.

In the new millenium, unlike the previous decades, much of the performance art activity in the country has happened in the port city of Valparaíso (located at 100 km. from Santiago). Mainly due to the lack of an institutionalized art gallery circuit, and the abundance of university campuses in the area, the city has attracted many independent artists and students over the past decade. And very recently, the country itself has adopted Valparaíso as the official "cultural city" by relocating the culture ministry offices to the city (maybe trying to shift again the binary into a "male/marked" position).

In Valparaíso, PerfoPuerto.org produced in 2002, the first Latin American performance art festival, gathering artists from different contexts and generations from spanish-speaking countries from North and South America, as well as Spain. The chosen site for the festival was a metaphor of the recent past of latin american countries: a former jail now in use for cultural purposes. In the context of the festival, many new alliances and interactions developed among the artists. The guests included some older generation artists from the region, as well as younger artists. After the event, in several other parts of the region, new festivals and events have been organized, as "Proyecto Limes" in Argentina & Uruguay, "Excentra" in Uruguay, and "Mostra Performance" in Brazil, bringing a breadth of new hopes to the whole continent.

Unlike the unified socio-political front from the artists in the eighties, the motivations and interests of the emerging artists in the mid-nineties were radically diverse and differed largely among them, and so were their means. Aesthetically, the eighties were mostly influenced by sixties and early

seventies radical body practitioners; Chris Burden, the Wiener actionists, Gina Pane are obviously influential names for them. The coming generations, forced as they were to assume their self-education, became influenced by a larger and more eclectic number of historical precedents, providing an equally large amount of artist's strategies and methodologies. In particular, during the early new century, emerging artists in Chile have become less identifiable with a fixed "chilean identity". The artists' body also experienced several transformations: from a fixed "socio-political body" it became an "unfixable body"; bodies containing the traces of transformations occurring on a more global scale at the end of the twentieth century. Some artists even proclaim a more "universal" or less contextual use of their own body, and provided by the current technological means, they have adopted a particularized body/self, that some authors refer to as a "post-human body": they "tend to explore the body/self as technologized, specifically unnatural, and fundamentally unfixable in identity or subjective/objective meaning in the world" (Jones: 199).

The vast diversity of approaches and means is evident when considering some particular artists' production, from the current decade.

**Alexis Rose**, a chilean-canadian national, has worked with the explorations of his own body as site, much in a classic body tradition mixed with a contemporary sensibility. One of his early pieces, "Ceguera sobre tela" ("Blindfolded on canvas", 2000), consisted of himself locked in a room, blindfolded, fasting for 24 hours prior to the audience arrival; the performance then evolved into his blind exploration of painting through the use of traditional materials on a floor canvas as well as sand and mud; the work also included some references to Gutai and featured the use of a webcam to self-document the piece during the whole duration.

**Carolina Gimeno**, has experienced with very intense durational performance pieces, in which she has analyzed her own personal obsessions intertwined with gender issues. In her piece "Apenas entiendo" ("I barely understand", 2000), she explores her fear of drowning, immersing her entire body in a bathtub on several occasions, to the point of suffocation. Her gender implications become more evident in "Conteniendo fisuras" ("Containing fissures", 2000), in which she proposed dream-like evocations of herself dressed in a nightgown, standing in a bathtub full of water, surrounded by dead fish. In the piece, the spectators were separated by a plastic seal at the entrance, allowing them to assume a voyeur-only position in relation to her body/self.

**Leonardo González**, largely influenced by his studies in psychology, has explored the route between the personal and the collective mind, through deep and exhausting durational performance pieces, including repetitive audio elements. One of his most known pieces, "De lo Absoluto y Ontológico" ("From the Absolute and Ontological", 2001), performed in Chile and Argentina, makes a profound reference to the disappearance of people in both countries during the previous decades. In the piece, the audience were invited to enter the performance space one by one, and were instructed to write on a piece of paper the name of the person they love most, then the performer (standing on a thick 'carpet of mud') in total silence placed the piece of paper somewhere in the mud; in exchange, the audience received a small human-like object. In most of his pieces, there is an implicit reflection of the self in relation to our perceived others; in "Embarque" ("Boarding", 2004), he confronts the audience with a very simple (yet ominous) gesture: a few thin wooden sticks attached to his face using fish threads, which transforms his facial expression beyond his control.

**Alejandra Herrera**, whose work usually refers to women's existence in its biological implications, has explored sensuality and materiality in relation to her own body. In her piece, "La dieta" ("The Diet", 2002) she explores the material construction of beauty through women's make-up, in contrast with the destruction of the body of extreme weight-loss diets. In "P2r11" (a code meaning "Pearl", 2004), she evokes the primal relationship between women and creation: the ovaries as eggs; in the piece she employs a large amount of white foam pearls, requesting the audience to add a handful of the material (in small plastic bags) to her dress; later in another performance of the piece (in another city) she transferred the same bags to a man's dress, then she cut the bottom of the bags to let the pearls drop onto the floor.

**Jonathan Vivanco**, the new generation's youngest artist, has worked in the amazing contrast between the monumental and infinitesimal, often demanding audience reactions to activate his pieces. In "The man who () the world" (original title in english, 2002) he stands motionless (on a pier) facing the ocean for several hours in a cold weather (with hearing aids playing a loop of sound referring to madness); gradually the audience assume an active role, as they decided to put some

extra clothes on him; then some audience members decided to move him to the indoors area of the performance space. Once inside, he sets up an alarm system producing a persistent loud sound, then he grabs some pieces of paper from the audience's pockets, ripping small numbers, which he then placed besides the alarm device. Eventually some spectator clicks the series of numbers on a keyboard in the alarm device. The loud sound stops.

As the country, my own work during the past decade has experienced several transformations: from a task-oriented and ritual-based work, it has become less objectual and more demanding from the audience space and body/mind. The influence of feminist contemporary writers and critics, is largely evident: unlike my previous (traditionally male) narcissitic exposition/exploration of the body at a central role, I have become more interested in exploring performance art as an analytical tool for the comprehension of the relationship between ourselves and the others, often questioning my own perspective in its inherent male gaze; in particular, I am concerned with the use of surveillance technology in this era, as a means of distrust the "other".

Contemporary Performance art in Chile, with its natural "female" position within the cultural and artistic framework, is now in a transition from being the relegated term in the cultural binary, to an increasingly more public presence in the local and international arts community, addressing a growing audience, and yet retaining its independent and "female/unmarked" voice.

Chilean Performance artists from this century are in-transit passengers to a not-yet discovered cultural territory where, unlike their predecessors, no hegemonic figures are necessary, but empathic and collaborative, with the mutual influencing energy derived from the practice of like-minded peers.

-----  
References:

1. Phelan, Peggy, "Unmarked. The politics of performance", London & New York: Routledge, 1993
2. Robinson, Hilary, "Reframing Women", Circa 72, 1995; in "Feminist - Art - Theory: an anthology 1968 - 2000", ed. Hilary Robinson, Oxford: Blackwell Publishers, 2001
3. Chicago, Judy, "Through the flower: my struggle as a woman artist", New York: Penguin Books, 1993; originally published: Garden City(NY): Doubleday Books, 1975.
4. Jones, Amelia, "Body Art / Performing the Subject", Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998

© Alexander Del Re, March 2005

© Esse arts+opinions, nr. 54, "Dérives", Montréal, Qc., Canada, 2005

Alexander  
Del Re

adelre@perfopuerto.org

Chercheur indépendant en histoire de la performance, Alexander Del Re a débuté en tant qu'artiste de la performance en 1993 et a présenté son travail en Amérique du Nord et du Sud, en Europe et en Asie. Il a organisé des ateliers de performance à plusieurs endroits et donné régulièrement des conférences dans les musées et les universités, tant dans son pays qu'à l'étranger. Il a publié plusieurs essais dans la revue *Performance Research*, qui paraît au Royaume-Uni. Son essai intitulé «Confronta tu Icono» (Affronte ton icône) est paru dans *Performance y Arte Acción en América Latina*, une anthologie sur la performance en Amérique latine compilée par Josefina Alcazar (Mexique).

# Passagers en transit :

## La performance dans le Chili de l'après-dictature



Carolina Gimeno, *Apenas entiendo*, 2000.  
photo : Alexander Del Re

*La performance ne peut exister que dans le présent. Elle ne peut être ni sauvegardée, ni enregistrée, ni captée, ni participer de quelle que façon que ce soit à la circulation de représentations, car elle deviendrait alors autre chose qu'une performance.*

Peggy Phelan

Dans le texte qui suit, je vais tenter de décrire une génération d'artistes qui, à l'aube du nouveau millénaire, s'adonnent à la performance dans mon pays, le Chili. Le bref compte rendu que je tracerai ici, en tant que témoin privilégié et participant, sera obligatoirement subjectif et partial. Mais dans la mesure où l'écriture est elle-même un acte performatif, l'objectivité devient une quête purement rhétorique. «Tenter d'écrire sur cet acte impossible à documenter qu'est la performance nécessite de recourir aux règles du texte écrit et revient, par conséquent, à altérer l'événement lui-même<sup>1</sup>».

J'écris aussi sur ce groupe d'artistes en tant que cofondateur de PerfoPuerto.org, un organisme autonome dont les activités consistent à enseigner et à promouvoir la performance ainsi qu'à produire et à organiser des manifestations consacrées à cette forme d'art sur la scène locale et internationale. Étant donné qu'une bonne partie des œuvres

de performance produites au Chili depuis le début du millénaire l'ont été sous le parrainage de PerfoPuerto.org, l'histoire récente de la performance dans ce pays se confond pratiquement avec celle de cet organisme.

Au cours des années 1970 et 1980, le Chili (et une bonne partie de l'Amérique du Sud) a vécu sous la botte d'un régime hautement répressif qui a produit toute une génération d'artistes dont la réflexion portait sur la situation politique et sociale de la région, et dont le travail était surtout présenté dans de petites galeries et des lieux parallèles, devant des auditoires extrêmement restreints (et très partisans). À la suite du changement de pouvoir politique et depuis le retour de la démocratie, dans les années 1990, une série de transformations et d'améliorations se sont produites dans la société tout entière, qui ont eu des répercussions majeures sur l'ensemble des milieux artistiques.

Au début des années 1990, les artistes qui avaient utilisé la performance comme outil ou stratégie de critique socio-politique pendant la dictature se sont peu à peu intégrés aux institutions en travaillant au sein des universités, des musées et des galeries. Par conséquent, des livres ont été publiés et des documents rendus publics, et les étudiants en art ont pu bénéficier d'un nouvel enseignement de l'histoire qui leur a permis de connaître des artistes qui jusque-là étaient demeurés méconnus ou marginaux. La plupart des artistes qui s'adonnaient à la performance dans les années 1980 ont complètement abandonné cette pratique au cours de la décennie suivante, préférant préserver leur nouveau statut au sein des institutions culturelles et revenir à des formes d'art plus traditionnelles. Mentionnons également que puisque cette génération n'avait produit aucun disciple, les artistes qui lui ont succédé ont été laissés à eux-mêmes, obligés de faire leur apprentissage de la performance par leurs propres moyens.

À l'instar de la plupart des cultures occidentales, le Chili possède un système de valeurs fondé sur des oppositions binaires. Comme le fait remarquer Hilary Robinson, les oppositions mâle-femelle, rationnel-émotionnel, institutionnel-marginal et autres «sont imbriquées les unes aux autres, ce qui entraîne une polarisation toujours plus grande où l'axe mâle-rationnel s'arroge la suprématie sur ce qu'il appelle l'«autre», qu'il relègue à une position subordonnée et marginale<sup>2</sup>». À mesure que les artistes qui pratiquaient la performance dans les années 1980 sont devenus la «nouvelle élite», ceux qui ont émergé au cours des



Carolina Gimeno, *Amnesia*, 2000  
photo : Marialuiza Ramirez



Leonardo González, *Embarque*, 2004.  
photos : Alejandra Herrera

décennies suivantes sont devenus les «nouveaux marginaux». À l'intérieur du système de valeurs binaires en vigueur dans le monde de la culture, ces derniers se situent au pôle «féminin-non marqué». Ce phénomène de polarisation extrême pourrait à première vue s'expliquer par de simples différences générationnelles. Or, dans le cas du Chili de l'après-dictature, le fossé entre les générations s'apparente à un véritable gouffre séparant deux factions opposées. En outre, le conflit est non seulement attribuable aux différences entre «vieux et jeunes», mais aussi entre «inactifs et actifs», «marqués et non marqués», etc.

C'est en quelque sorte le retour du balancier : aussitôt qu'ils eurent atteint une position de pouvoir dans la hiérarchie patriarcale traditionnelle, ceux qui furent jadis marginalisés en raison de leurs croyances sociales et politiques se sont mis à écarter et à dévaloriser les artistes qu'ils considéraient dorénavant comme les «autres».

Sur le plan économique, disons que le Chili a généreusement subventionné les artistes correspondant au pôle «mâle» du système binaire, en les invitant à présenter leur travail lors de la plupart des biennales et des expositions internationales à titre de représentants officiels du pays; pendant des décennies, les représentations «autres» ont donc été cantonnées dans la marge.

Vers la fin des années 1990 et au début du présent siècle, la plupart des universités et des institutions artistiques avaient cessé d'offrir aux étudiants et au public des programmes d'enseignement sur la performance (sous prétexte qu'il s'agissait d'un art «défunt»). Les artistes qui s'intéressaient à cette discipline ont par conséquent été dans l'obligation d'assurer leur propre éducation. Face au vide qui régnait dans le système d'éducation, PerfoPuerto.org a mis sur pied des ateliers indépendants afin de faciliter l'émergence d'une nouvelle génération d'artistes.

Naturellement, la mise en place d'un enseignement indépendant a mené à la formation de petites communautés artistiques centrées sur la performance. Dans un contexte de polarisation extrême entre les générations, l'apparition de ces communautés marginales était un phénomène normal, et les nouveaux artistes ont dû se positionner face à cette nouvelle mouvance. Rappelons que dans les premières années de la pratique artistique féministe, un phénomène semblable s'est produit, les artistes s'identifiant comme «femmes, marginales et non

marquées» par opposition à «homme, dominant et marqué». Voici ce que disait à ce sujet Judy Chicago : «Si mes besoins, mes valeurs et mes intérêts diffèrent de ceux des artistes de sexe masculin investis dans la culture, il me revient de contribuer à la création d'une communauté qui a un sens pour moi et pour les autres femmes artistes<sup>3</sup>». Ainsi, dans le Chili de l'après-dictature, la nouvelle génération d'artistes de la performance avait besoin de se donner une communauté au sein de laquelle elle serait en mesure de s'adonner à une pratique conforme à ses intérêts et à ses valeurs. Le parallèle avec la démarche artistique féministe des premières années s'avère pertinent en raison de la profondeur de la polarisation qui marquait à l'époque la vie culturelle chilienne. Ainsi, pour comprendre l'histoire contemporaine, il est souvent utile d'explorer les similarités avec le passé et de faire des analogies.

Les premières communautés artistiques formées autour de la performance ont émergé au milieu des années 1990, à partir de petites salles marginales ou aux environs de certains campus universitaires. On s'y intégrait surtout en participant à des ateliers de performance organisés un peu partout par des artistes. C'est ainsi que, peu à peu, un nouvel auditoire amateur de performance s'est constitué, et un nombre croissant de créateurs se sont mis à pratiquer cette forme d'art. La performance, toutefois, demeurait un art marginal.

- 1 Peggy Phelan, *Unmarked. The politics of performance*, Routledge, Londres et New York, 1993, p. 167.
- 2 Hilary Robinson, «Reframing Women», Circa 1972, 1995; repris dans *Feminist – Art – Theory: an anthology 1968 – 2000*, sous la dir. de Hilary Robinson, Blackwell Publishers, Oxford, 2001, p. 534.
- 3 Judy Chicago, *Through the flower: my struggle as a woman artist*, Penguin Books, New York, 1993; publication originale : Garden City (NY), Doubleday Books, New York, 1975, p. 66.



Alejandra Herrera, *P2r11*, 2004  
photo : Camila Schliebener

Par ailleurs, à partir des années 1990, un intérêt marqué pour la performance a commencé à se manifester sur la scène internationale, et des festivals indépendants ainsi que des organismes autonomes ont essaimé un peu partout dans le monde. Cette approche mondialisée et indépendante de la pratique de la performance a eu un impact important sur certains artistes chiliens, qui ont présenté leur travail dans le cadre de festivals et d'autres manifestations artistiques internationales. Ces artistes ont eu à leur tour une influence sur leurs disciples, qui évoluent dorénavant dans un univers beaucoup plus vaste, dont les frontières s'étendent bien au-delà de leur communauté locale. Ainsi, les artistes de la jeune génération possèdent aujourd'hui une vision beaucoup plus large de la performance.

Depuis le début du nouveau millénaire, une bonne partie des activités en matière de performance se concentre dans la ville portuaire de Valparaiso (située à 100 kilomètres de Santiago). En raison de la quasi-absence du circuit institutionnel des galeries d'art et de l'abondance des campus universitaires dans les environs, la ville attire depuis une dizaine d'années un grand nombre d'étudiants et d'artistes de la scène indépendante. Et tout récemment, le pays lui-même a adopté Valparaiso comme «ville culturelle officielle» en y installant les bureaux du ministère de la culture (peut-être pour tenter une fois de plus de faire pencher la balance vers le pôle «mâle-marqué» du système binaire).

À Valparaiso, PerfoPuerto.org a produit, en 2002, le premier festival latino-américain de performance, qui a réuni des artistes de différents horizons et de toutes les générations en provenance d'Amérique du Nord ainsi que des pays hispanophones d'Amérique du Sud et d'Espagne. Le lieu choisi pour la tenue du festival constituait une véritable métaphore du passé récent des pays latino-américains : il s'agissait d'une ancienne prison transformée en lieu voué à la culture. Le festival a permis aux artistes de créer de nombreuses alliances, d'élaborer des projets et d'échanger des idées. Parmi les invités se trouvaient des artistes de la génération précédente habitant dans la région ainsi que des artistes plus jeunes. Après l'événement, d'autres festivals et manifestations ont été organisés à plusieurs endroits, comme *Proyecto Limes* en Argentine et en Uruguay, *Excentra* en Uruguay et *Mostra Performance* au Brésil. C'est comme si un vent d'air frais et d'espoir soufflait sur tout le continent.

Contrairement à ce qui était le cas dans les années 1980, où les artistes formaient un véritable front socio-politique unifié, les motivations et les champs d'intérêt des artistes qui ont émergé au milieu des années 1990 étaient radicalement différents et diversifiés, de même que les moyens employés. Sur le plan esthétique, la pratique artistique des années 1980 avait surtout été influencée par les artistes des années 1960 et du début des années 1970 qui adoptaient une approche radicale du corps; Chris Burden, les actionnistes viennois et Gina Pane ont de toute évidence été des inspirations marquantes. Par la suite, les générations montantes, forcées de s'éduquer elles-mêmes, ont puisé leurs influences à même un bassin plus vaste et plus éclectique de prédécesseurs, ce qui leur a permis d'élaborer des stratégies et des méthodes artistiques extrêmement diversifiées. On remarque surtout que depuis le début du présent siècle, les jeunes artistes insistent moins sur leur «identité chilienne». Le corps a également connu plusieurs transformations : de «corps socio-politique» fixe, il est devenu un «corps impossible à fixer». Le corps de l'artiste s'est mis à montrer les signes des transformations survenues au contact des influences mondiales grandissantes de la fin du 20<sup>e</sup> siècle. Certains artistes préconisent même un usage plus «universel» et moins contextuel de leur corps. De plus, grâce aux moyens technologiques qui existent actuellement, ils ont pu se créer un corps-moi individualisé, que certains auteurs appellent «corps post-humain». Ainsi, ces artistes «ont tendance à explorer le corps-moi comme une entité technologique, spécifiquement anormale



Jonathan Vivanco, *The Globe in 3 parts*, 2002  
photo: Fernando Bonassi



Alexander Del Re, *Glass Bell*, 2004  
photo: Alejandro Herrera

et fondamentalement impossible à fixer où que ce soit dans le monde sur le plan de l'identité ou de la signification subjective/objective<sup>4</sup>.

La grande diversité des démarches et des méthodes saute aux yeux quand on examine la production artistique des dix dernières années; en analysant les oeuvres produites, on peut discerner trois approches différentes. La première, que j'appelle celle du «corps néoclassique», est en quelque sorte issue d'une réflexion sur la «période classique» de l'histoire de la performance. Les tenants de cette stratégie ont été profondément influencés par certaines figures masculines marquantes des années 1970, dont ils revisitent le travail avec un regard moderne. Ces artistes privilégient les pièces s'inscrivant dans la durée et procèdent à une exploration du corps selon une perspective psychologique : même si le corps de l'artiste est au centre des oeuvres, celles-ci procèdent d'une démarche plus émotionnelle que physique. Alexis Rose, artiste canado-chilien qui fait de son propre corps l'objet de ses explorations, est un représentant de cette approche. Dans ses oeuvres, le corps est montré comme étant tantôt puissant, tantôt complètement faible. Dans l'une de ses premières pièces, *Ceguera sobre tela* (Les yeux bandés sur toile, 2000), il s'enferme dans une pièce, les yeux bandés, et jeûne pendant 24 heures avant l'arrivée de l'auditoire; ensuite, il réalise à l'aveugle une peinture sur une toile étendue au sol en utilisant des matériaux traditionnels ainsi que du sable et de la boue. L'oeuvre comporte plusieurs références à l'art Guitai. Mentionnons que l'artiste a diffusé la totalité de la performance sur Internet au moyen d'une webcam.

Le travail de Leonardo González constitue un autre exemple de cette démarche artistique. González explore le rapport entre l'univers personnel et l'univers collectif en exécutant des pièces exigeantes et d'une grande profondeur qui s'inscrivent dans la durée, accompagnées de certains éléments sonores répétitifs. L'une de ses oeuvres les plus connues, *De lo absoluto y ontológico* (De l'absolu à l'ontologique, 2001), présentée au Chili et en Argentine, rend un hommage poignant aux personnes disparues dans ces deux pays au cours des dernières décennies. Au début de la performance, les membres de l'auditoire sont invités à pénétrer dans la salle un à un, et à inscrire sur un morceau de papier le nom de la personne qu'ils aiment le plus au monde. Ensuite, l'artiste, debout sur un épais «tapis de boue», enfouit chaque morceau de papier dans celui-ci en observant le silence le plus total. En échange de son morceau de papier, chaque personne reçoit un petit objet de forme humaine. La plupart des oeuvres de cet artiste comportent une

réflexion implicite sur la relation entre soi et les autres. Dans *Embarque* (Embarquement, 2004), il exécute devant l'auditoire un geste à la fois très simple et troublant : avec du fil à pêche, il attache autour de son visage plusieurs minces bâtonnets de bois qui ont pour effet de déformer à l'extrême ses expressions faciales.

La deuxième approche, celle des «obsessions personnelles», est surtout utilisée par des femmes. Si cette démarche contient quelques éléments féministes, elle est surtout employée pour aborder la relation de l'artiste avec le monde matériel par l'évocation d'obsessions et l'utilisation d'objets en tant que métaphores. Le travail de Carolina Gimeno constitue un exemple de cette stratégie artistique. Dans de très intenses performances s'inscrivant dans la durée, Gimeno procède à une analyse de ses propres obsessions entremêlée de considérations liées aux rôles sexuels. Dans *Apenas entiendo* (J'entends à peine, 2000), où elle explore sa peur de la noyade, elle se plonge tout entière dans une baignoire à plusieurs reprises, jusqu'à frôler la suffocation. Son propos sur les rôles sexuels est plus explicite dans *Amnesia* (Amnésie, 2000), pièce aux accents oniriques où l'artiste, vêtue d'une robe de nuit, se tient debout dans une baignoire remplie d'eau, entourée de poissons morts qu'elle colore d'un pigment rouge sang au moyen d'une seringue. Lors de la présentation de cette performance, en raison de l'aménagement du lieu, les spectateurs ont dû rester à bonne distance, cantonnés dans une position de voyeur par rapport au corps de l'artiste. Alejandra Herrera fait aussi partie des tenants de cette deuxième

<sup>4</sup> Amelia Jones, *Body art / Performing the subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998, p. 199.



| Jonathan Vivanco, *The man who () the world*, 2002.  
photos : Fernando Miranda

approche. Son travail fait habituellement référence aux aspects biologiques de l'existence des femmes; elle propose un questionnement sur la sensualité et la matérialité à partir de son propre corps. Dans *La dieta* (Le régime alimentaire, 2002), elle explore le construit social qu'est la beauté en abordant la question du maquillage féminin et des effets physiques dévastateurs des régimes amaigrissants. Dans *P2r11* (mot codé qui signifie «Perle», 2004), elle aborde la relation primale que les femmes entretiennent avec la création : ici, il est question d'ovaires et d'oeufs, évoqués par une multitude de billes en mousse synthétique blanche. Au cours de la performance, l'artiste demande à l'auditoire de suspendre des poignées de ces billes (qui sont enfouies dans de petits sacs de plastique) à sa robe. À une autre occasion (dans une autre ville), reprenant la même pièce, elle demande qu'on attache ces sacs aux vêtements d'un homme, puis qu'on demande le fond des sacs afin de laisser les billes s'égrener sur le sol.

La troisième approche, que je nomme «post-humaine», aborde la relation entre l'artiste et le nouvel univers technologique; l'artiste adopte une position où il n'est plus un être omnipotent mais un être fragile, où il interroge plus qu'il n'affirme. Le travail de Jonathan Vivanco illustre bien cette stratégie. Le plus jeune représentant de la nouvelle génération, Vivanco, s'intéresse au profond contraste entre les dimensions monumentale et infinitésimale. La participation de l'auditoire constitue souvent le moteur de ses performances. Dans *The man who () the world* (L'homme qui () le monde, 2002), il se tient immobile sur une jetée, face à l'océan, pendant plusieurs heures d'affilée sous un froid sibérien; dans la paire d'écouteurs qu'il porte sur la tête, une bande sonore évoquant la folie joue en boucle. Graduellement, l'auditoire en vient à jouer un rôle actif. Ainsi, une personne se dirige soudainement vers l'artiste pour le couvrir de vêtements. Puis, d'autres décident de le déplacer dans un endroit couvert situé à l'intérieur de l'espace consacré à la performance. Une fois à l'intérieur, l'artiste déclenche un système d'alarme produisant un son persistant et tonitruant, puis il fouille dans les poches des spectateurs pour y trouver du papier, qu'il déchire de façon à former des chiffres. Il place ensuite quelques-uns de ces chiffres à côté du système d'alarme. Un spectateur finit par taper la série de chiffres sur un clavier relié au système, et le bruit s'arrête enfin. Dans *The globe in 3 parts* (Le globe en 3 parties, 2002), Vivanco se présente comme un être moitié objet et moitié humain; par des procédés à la fois matériels et conceptuels, il incite le spectateur à prendre conscience du caractère construit de son identité.

Mon propre travail s'inscrit à l'intérieur de cette approche. Au cours des dix dernières années, ma démarche a connu plusieurs transformations. Axée au départ sur des tâches précises et apparentée au rituel, elle est devenue moins orientée vers la création d'objets et plus exigeante face à l'auditoire ainsi que face au corps et à l'intellect. L'influence des écrivaines et des critiques féministes contemporaines est plus qu'évidente dans mon travail : alors que, précédemment, mes explorations-expositions narcissiques (traditionnellement mâles) occupaient une place centrale, je privilégie aujourd'hui l'utilisation de la performance en tant qu'outil analytique favorisant une meilleure compréhension de la relation entre moi et les autres. Je remets souvent en question les construits masculins qui influent sur le regard que je porte sur les choses. Je m'intéresse particulièrement à l'utilisation des technologies de la surveillance à notre époque, qui mène à une perte de confiance en l'«autre».

Au Chili, la performance, qui occupe une position traditionnellement «féminine» dans le contexte culturel et artistique officiel, est présentement en transition. Après avoir été reléguée au pôle inférieur de l'équation binaire, elle occupe dorénavant un espace de plus en plus grand sur la place publique ainsi que dans les manifestations artistiques locales et internationales. Elle s'adresse à un auditoire grandissant tout en gardant son caractère indépendant et sa voix «féminine-non marquée».

En ce siècle nouveau, les artistes chiliens qui s'adonnent à la performance sont en quelque sorte des passagers en transit qui se dirigent vers un territoire culturel encore inconnu où, contrairement aux années passées, aucune figure hégémonique n'occupera le haut du pavé. Là, les artistes auront entre eux des rapports empathiques favorisant la collaboration, ce qui leur permettra d'évoluer et de pratiquer leur art en bénéficiant de toutes sortes d'influences stimulantes en provenance de leurs pairs.

Traduction : Isabelle Chagnon



Alexis Rose, *Ceguera sobre tela*, 2000.  
fotos: Mercedes Fortecilla